























Als Mensch definiert man sich bis zu  
einem gewissen Grad über den Ort,  
an dem man geboren und aufgewachsen ist.  
Denken und Fühlen stehen wahrscheinlich  
mit der Topografie, der Temperatur  
und der Windrichtung dort in Beziehung.

Haruki Murakami, *Kafka am Strand*

Kunstmuseum  
Solothurn  
Peter Stoffel  
Nordwestpassage  
edition fink

# Inhalt

Ein E-Mail-Austausch zwischen  
dem Geologen Flavio Anselmetti  
und Peter Stoffel I 23  
Echange de courriels entre  
Flavio Anselmetti, géologue,  
et Peter Stoffel I 43

Patricia Bieder  
Berge von unten sehen 47  
Voir les montagnes par en dessous 89

Daniel Spanke  
«Scenes from Every Land» und/et  
«Preparing the Northwest Passage»  
Geistiges Bildreisen mit  
Peter Stoffel 115  
Un voyage mental en images  
avec Peter Stoffel 120

Flavio Anselmetti/Peter Stoffel  
E-Mail-Austausch II, III 141  
Echange de courriels II, III 164

Tirdad Zolghadr  
Rock Paper Scissors 187  
Schere Stein Papier 210

Flavio Anselmetti/Peter Stoffel  
E-Mail-Austausch IV, V 234  
Echange de courriels IV, V 239

Anhang 261



# Ein E-Mail-Austausch zwischen dem Geologen Flavio Anselmetti und Peter Stoffel

|

Mittwoch, 12. November 2014, 09:45, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Herr Anselmetti  
Ihr Berner landet ja bald ...

Mittwoch, 12. November 2014, 10:05, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Herr Stoffel  
In der Tat, wir landen bald! Und meine Fühlerl und Sensoren  
sind für unseren Austausch ausgefahren.  
Grüsse  
Flavio Anselmetti

Donnerstag, 13. November 2014, 20:29, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio  
Gestern landete zum ersten Mal eine vom Menschen gemachte  
Maschine auf einem Kometen, um dort unter anderem Bohrungen  
vorzunehmen. Ist eine solche Bohrung vergleichbar mit jenen  
von Alfred Wegener im Grönländischen Inlandeis? Ist die (irdische)  
Beziehung von nördlichem Eisspeicher, tropischer Holzkohle  
und Plattentektonik übertragbar, und wird man schon bald  
ein neues (kosmisches) Dreieck zeichnen können, vielleicht mit  
gekrümmten Schenkeln?  
Peter

Freitag, 14. November 2014, 16:52, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Die Maschine ist in der Tat gelandet, sogar mehrere Male, wie ein Gummiball, leider etwas im Dunkeln. Heute hat der Lander Philae bereits einige Zentimeter in den Untergrund des Kometen gebohrt, was aber nicht mit Alfred Wegeners Eisuntersuchungen in Grönland zu Beginn des 20. Jahrhunderts vergleichbar ist. Wegener konnte Grönland und die Erde als Ganzes untersuchen und bereisen, er hatte sozusagen die ganze Erdoberfläche zur Verfügung. Seine Mess- und Analysemethoden waren sehr rudimentär. Philae hingegen steht fix an einem Ort, kann nur einige Zentimeter um den Landeplatz herum untersuchen. Dafür sind die Methoden unvergleichbar komplexer, denn es werden die chemischen Zusammensetzungen, Isotope und magnetischen, akustischen und elektrischen Eigenschaften des Kometen gemessen.

Die Forschung muss mit den jeweiligen Rahmenbedingungen das Beste machen: Wegener ist sozusagen der allgemein praktizierende Arzt, er hatte die Übersicht des ganzen Körpers! Philae ist ein hoch spezialisierter Arzt, der auf engstem Raum den Ursprung des Sonnensystems (und vielleicht des Lebens) erforschen will. Und doch ereilt beide das gleiche Schicksal, wenn auch mit anderen Vorzeichen: Wegener stirbt 1930 im Grönländischen Eis, der Roboter Philae wird nach ein paar Monaten auf dem Kometen 2015 den Wärmetod sterben. Beide werden uns aber «uneigennützig» weitergebracht haben.

Freitag, 14. November 2014, 17:49, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio

Ich verstehe, die Technik hat sich verändert, ebenso der Standpunkt. Was mich aber interessiert, sind die Beziehungen, das Ein- und Ausfallen; das lokale In-die-Tiefe-Bohren und dann die globale Übertragung in den Raum, auf die Erde oder den Kosmos. An Wegener interessiert mich die Einfachheit und Schönheit der Versuchsanordnung: das Grönländische Inlandeis, ein grosser Speicher, die klimatische und vegetative Geschichte, die man mit einer























Bohrung durch die Ablagerungen zurückverfolgen kann und dabei auf tropische Kohle stösst, die eine bestehende Theorie des Erdaufbaus bestätigt.

In diesem singulären Messen (Bohren), dem Zeichnen und Verbinden von Punkten zu Linien und Flächen, schliesslich zu Körpern, sehe ich eine Verbindung zu meinem Schaffen. Ein Bild zu malen, ist eine Karte herstellen, etwas Unberechenbares, eine Singularität schaffen. Und dass man das jetzt eben macht, auf einem 400 Millionen Kilometer entfernten Kometen, dessen Flugbahn man berechnen kann, in alle Ewigkeit, also dieses unendliche Ausfalten der Zahlen in den Raum, diese singuläre Bohrung in einen Felsen – das hat alles eine Schönheit und Zartheit, in der sich Wissenschaft und Poesie vermischen.

Montag, 17. November 2014, 00:47, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Normalerweise beantworte ich E-Mails innert Minuten, aber die Konversation mit dir fordert mich, da du in überraschende und unerwartete Richtungen gehst. Ich entdecke zwischen uns viele Gemeinsamkeiten, zum Beispiel den Weg von Argentinien zum Alpstein, von den Pampas zum Fälensee: Ich habe viel in Patagonien und im Alpstein gearbeitet, beide sind Eldorados für Geologen.

Du erwähnst die Verbindung von Poesie und Wissenschaft.

Das ist genau die Gratwanderung: Auf der einen Seite die Unschuld eines Robert Walser, der den Alpstein erwandert; auf der anderen Seite der Geologe, der die Unschuld, eine Landschaft «nur so» anzuschauen, bereits verloren hat! Das geologische Zentrum im Hirn rastet nicht, die visuellen Eindrücke werden sofort geologisch verarbeitet. Aber du hast als Kind im Alpstein offenbar genau das gemacht: Die Falte am Fälensee muss erwandert werden, sie geht in den Untergrund, die Zeiträume müssen über Jahrmillionen kombiniert werden, vom Kreidemeer zur Alpenbildung bis zu den Eiszeiten, und am Schluss der Schlamm im Fälensee, der (wie wir durch Bohrungen erforscht haben) in den letzten

zehntausend Jahren 228 Hochwasserereignisse aufgezeichnet hat. Warum ich das sage: Dein Ziel, die Landschaft von oben und unten zu erkennen, Punkte zu Linien und Volumen zu kombinieren, ist auch meines. Genau darum geht es, sei es auf der Erde oder auf dem Kometen. Du arbeitest durchaus als Geologe oder eben als Landschaftsdetektiv.

Nur eines konnte ich bei dir noch nicht erkennen: die Zeit! Denn alles, was du sammelst und visualisierst, ist in Wirklichkeit transient, die geologischen Prozesse laufen weiter, die heutige Erdoberfläche ist ein «Zufall», sie ist lediglich ein dreidimensionales Bild eines vierdimensionalen Prozesses. Aber ich werde diese Woche nach Solothurn gehen, um im Museum einige deiner Werke anzuschauen, die bereits im Depot zwischengelagert sind. Ich bin gespannt, ob ich dort die Zeit irgendwo finde ...

Liebe Grüsse aus dem Simmental, Flavio

## Echange de courriels entre Flavio Anselmetti, géologue, et Peter Stoffel

|

Mercredi 12 novembre 2014, 09:45, Peter Stoffel écrit:

Cher Monsieur Anselmetti,  
Vous, Bernois, allez bientôt atterrir ...

Mercredi 12 novembre 2014, 10:05, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Monsieur Stoffel,  
En effet, nous allons bientôt atterrir! Et j'ai sorti mes capteurs  
et mes détecteurs pour me préparer à nos échanges.  
Salutations  
Flavio Anselmetti

Jeudi 13 novembre 2014, 20:29, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio,  
Hier, pour la première fois, une machine conçue par l'homme a atterri  
sur une comète afin d'y effectuer des sondages. Un sondage de  
ce genre est-il comparable à ceux d'Alfred Wegener dans l'inlandsis  
groenlandais? Le rapport (sur la Terre) entre les réserves de glace des  
régions arctiques, le charbon tropical et la tectonique des plaques  
est-il transposable, et pourra-t-on bientôt dessiner un nouveau triangle  
(cosmique), qui aura peut-être des jambes tordues?  
Peter



Vendredi 14 novembre 2014, 16:52, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter,

La machine a atterri, en effet. Et même plusieurs fois, comme une balle de caoutchouc, malheureusement un peu dans l'obscurité. Aujourd'hui, la sonde Philae a creusé quelques centimètres dans le sol de la comète, mais on ne peut pas comparer ça aux recherches de Wegener dans les glaces du Groenland au début du XX<sup>e</sup> siècle. Wegener pouvait étudier, parcourir et sonder le Groenland et la Terre comme un tout, il avait pour ainsi dire toute la surface de la Terre à disposition. Ses méthodes de mesure et d'analyse étaient très rudimentaires. Au contraire, Philae est posée à un endroit et elle ne peut sonder que dans un rayon de quelques centimètres autour de son lieu d'atterrissage. Mais les méthodes sont incomparablement plus complexes, puisque l'on mesure les compositions chimiques, les isotopes, et les propriétés magnétiques, acoustiques et électriques de la comète.

La recherche doit toujours s'efforcer de tirer le meilleur parti des conditions dans lesquelles elle s'effectue. Wegener était une sorte de médecin généraliste, il avait une vision de l'ensemble du corps! Philae est un ultraspécialiste qui sur un espace minuscule veut étudier les origines du système solaire (et peut-être même de la vie). Mais l'un et l'autre connaissent le même destin, quoique annoncé par des signes avant-coureurs différents: Wegener meurt en 1930 dans les glaces du Groenland, la sonde spatiale Philae mourra de chaud en 2015 après quelques mois passés sur la comète. Mais tous deux se seront dévoués pour faire progresser la science.

Vendredi 14 novembre 2014, 17:49, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio,

Je vois, la technique a évolué, de même que le point de vue. Mais ce qui m'intéresse, ce sont les relations, le pliage et le dépliage; le sondage local dans la profondeur puis sa transposition globale à l'espace, à la Terre ou à l'univers. Wegener me captive par la «simplicité» et la beauté du montage expérimental: l'inlandsis groenlandais, un grand réservoir dont il est possible de reconstituer

l'histoire climatique et végétale en faisant un forage à travers les couches et en tombant ainsi sur du charbon tropical qui confirme une théorie sur la structure de la Terre.

Dans cette singulière mesure par forage, dans le dessin de points reliés pour former des lignes et des surfaces, je vois un rapport avec ma création. Peindre un tableau, c'est établir une carte, créer quelque chose d'imprévisible, une singularité. Et que l'on fasse ça maintenant sur une comète distante de 400 millions de kilomètres, dont on peut calculer la trajectoire, pour l'éternité, ce déploiement infini de chiffres dans l'espace, ce forage singulier dans une roche: il y a dans tout cela une beauté et une tendresse où s'unissent la science et la poésie.

Lundi 17 novembre 2014, 00:47, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter,

Je réponds normalement aux courriels dans les minutes qui suivent, mais cette correspondance avec toi me met à contribution, parce que tu ne cadres pas avec mon «schéma de prédation», je veux dire par là que tu t'engages dans des directions surprenantes et inattendues. Je découvre de nombreux points que nous avons en commun, par exemple la route de l'Argentine à l'Alpstein, des pampas au Fälensee: j'ai beaucoup travaillé en Patagonie et dans l'Alpstein, deux eldorados pour les géologues.

Tu évoques le lien entre la poésie et la science: c'est justement là l'exercice d'équilibrisme. D'un côté l'innocence d'un Robert Walser qui fait l'ascension de l'Alpstein; de l'autre le géologue qui a déjà perdu ce qu'il y a d'innocence à regarder un paysage «seulement» de cette manière! Dans le cerveau, le centre géologique ne se repose jamais: toutes les impressions visuelles sont immédiatement traitées géologiquement. Mais apparemment, c'est exactement ce que tu as fait comme enfant sur l'Alpstein: le plissement du Fälensee, il faut y arriver en marchant, il descend dans les abîmes, il faut combiner les périodes sur des millions d'années, de la mer du crétacé à la naissance des Alpes et aux âges glaciaires, et finalement la vase du Fälensee (dans laquelle nous avons fait

des sondages), qui a conservé la mémoire de 228 crues survenues au cours des dix mille dernières années. Pourquoi je te dis tout cela: ton but, qui est de découvrir le paysage par le haut et par le bas, de combiner des points en lignes et en volumes, c'est aussi ce que je recherche. C'est précisément de cela qu'il s'agit, que ce soit sur la Terre ou sur la comète. Tu fais aussi un travail de géologue, ou plutôt de détective du paysage.

Il n'y a qu'une chose que je n'ai pas encore pu déceler chez toi: le temps! Car tout ce que tu rassembles et rends visible est en réalité transitoire, les processus géologiques se poursuivent, la surface terrestre actuelle est un «événement fortuit», elle n'est que l'image tridimensionnelle d'un processus quadridimensionnel. Mais je vais me rendre à Soleure cette semaine pour regarder quelques-unes de tes œuvres qui sont déjà au dépôt. Je suis impatient de savoir si je trouverai là, quelque part, le temps.

Cordiales salutations du Simmental, Flavio

Traduction Laurent Auberson

## Patricia Bieder Berge von unten sehen

Oft war in der Kunst vom Mythos des Berges die Rede, der Maler über Jahrhunderte fasziniert hat. Im Werk von Peter Stoffel steht nicht das Mythische im Zentrum, das zweifelslos noch heute vom Berg ausgehen kann, vielmehr interessiert ihn dessen Aufbau und Materialität. Könnte der Künstler einen Berg leicht anheben, darunter schlüpfen und in die geologische Masse eintauchen, er würde es tun. «Das Wichtigste liegt nicht an der Oberfläche, aber nur sie sieht man. Ich möchte gerne einmal Berge von unten sehen.»<sup>1</sup> In diesem unerfüllten Wunsch zeigt sich die Sehnsucht eines ebenso poetischen wie forschenden Geistes nach dem unbekanntem Raum, dem weissen Fleck auf der Landkarte, dem er in seiner Malerei nachgeht. Sein Schaffen gleicht der Arbeit eines Geologen, der sich mit der Struktur und Zusammensetzung der Erde sowie den Prozessen, die sie formen, befasst. An diese unsichtbaren Energien und Kräfte tastet sich der Künstler visuell heran, setzt die verschiedenen Strukturen und Zustände, die Landschaft kennzeichnen, malerisch um.

Ausgangspunkt der malerischen und inhaltlichen Recherchen Peter Stoffels bilden noch heute – rund 360 Kilometer weit entfernt, in seinem Genfer Atelier – die Erinnerungen an die Appenzeller Landschaft, die ihn früh geprägt und beeindruckt hat. «Ich denke in Bergen... Die Bergwelt meiner Kindheit ist in meinen Kopf hineingewachsen, hat Sedimente abgelagert, Schuttkegel hinterlassen und Gipfel aufgetürmt... Seit meiner Geburt im Appenzell

sind die Natur, die Landschaft und ihre Elemente meine ständigen Begleiter geblieben. Die Übersichtlichkeit des Alpsteins hat mir Erosion, Schuttkegel, Seitenmoräne und ewiges Eis nahegebracht, Gesteinsfaltungen, Quarzeinschlüsse, Föhnlinen oder Sedimentablagerungen geradezu bildlich erklärt.»<sup>2</sup> Könnte man das kleinräumige Alpsteingebirge, das Appenzellerland, flach ausstreichen, würde es in seiner Kleinteiligkeit der Strukturen und der Sichtbarkeit äusserer Gesteinsschichten und innerer Spannungen dem Wesen eines Bildes von Peter Stoffel entsprechen. Die Landschaft, die Natur ist Peter Stoffel Anschauung und Erklärung. In seiner Malerei geht er bewusst auf sie ein, um sich im Aneignungsprozess wieder von ihr zu lösen.

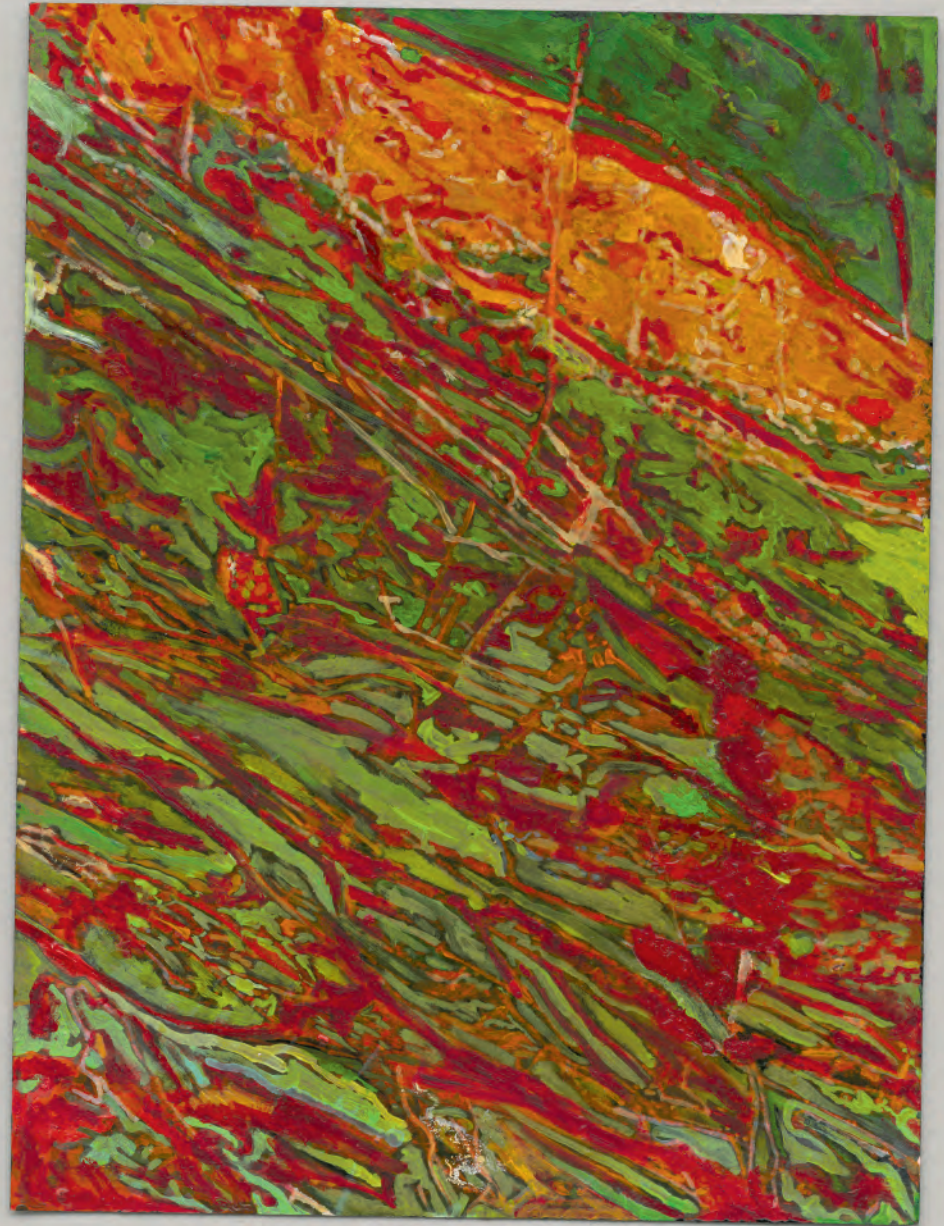
Das klassische Motiv der Landschaft, des Berges, später auch des Meeres führt Peter Stoffel zu vielfältigen Bildfindungen, die in ihren unterschiedlichen Stilen auch eine Befragung der Möglichkeiten der Malerei an sich darstellen. Wie können Raum und Zeit auf der Fläche des Bildträgers festgehalten werden? Peter Stoffel schafft auffällig dichte Bildräume, setzt Farbschichten neben- und übereinander. Einzelne Farbflächen, ornamentale Strukturen und Linien behaupten und definieren sich gegenseitig. Die Betrachterin, der Betrachter verliert sich in dieser Vielfalt, folgt den malerischen Strukturen und Schichten, dem Malprozess, um sogleich wieder Landschaft in den Strukturen zu sehen. Geologische Fliess- und Schichtungsstrukturen untersucht Peter Stoffel mit den Mitteln der Malerei, lässt Farben und Formen ineinanderfliessen wie beispielsweise in *Ohne Titel (Géologie mentale XI)* (2011). Malen ist für den Künstler auch immer ein Herstellen von Material. Oder er setzt mit feinen Pinselstrichen Felsformationen, Hügelkämme und kleine Seen, modelliert die Landschaft mit Licht und Schatten wie in *Wald Steinwasser* (2009). Die Felsen und Gebirge sind beinahe wissenschaftlich strukturiert, ihr Aufbau in Schichten wird durch differenzierte Pinselstriche angedeutet. Und doch zeigt das Bild keine konkrete



1 Peter Stoffel im Gespräch mit der Autorin, Genf, November 2014.

2 Peter Stoffel im Gespräch mit der Autorin (vgl. Anm. 1).









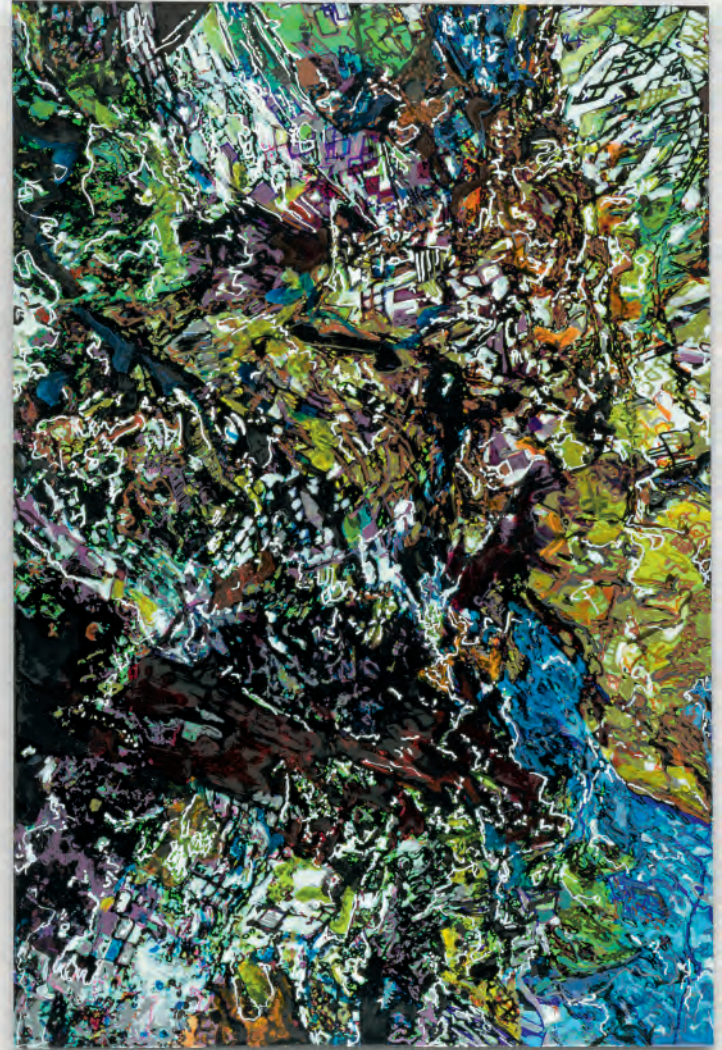
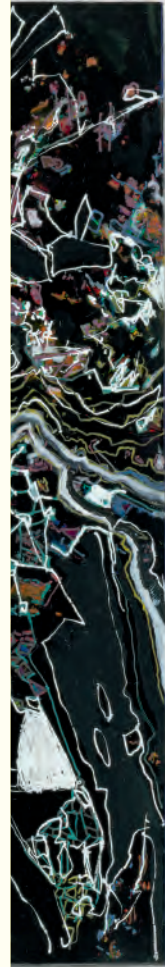








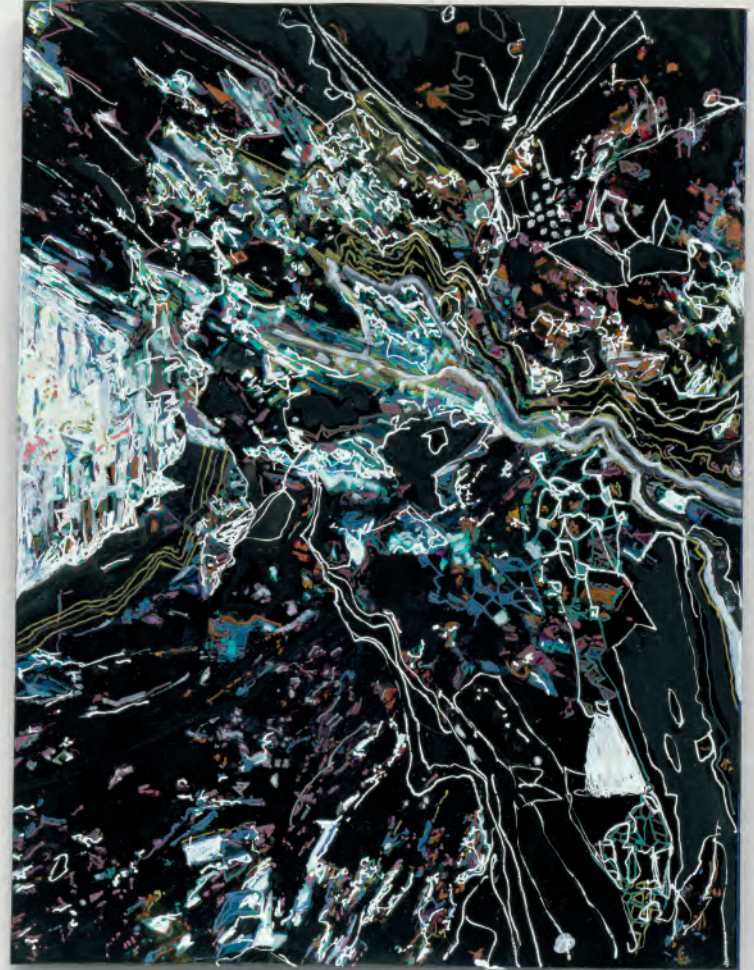












Landschaft. Peter Stoffel orientiert sich in seinem Schaffen nicht an bestehenden Bildern oder Fotografien, um seine «Landschaften» zu finden. Vielmehr sind es «Kopflandschaften», fiktive Neuschöpfungen aus den inneren Bildern von Falten oder Flächen, die sich wie Sedimente in der Erinnerung des Künstlers angesammelt haben. Diese erinnerten Fragmente legt er Schicht um Schicht auf Leinwand oder Papier. Aus freier, bald gegenständlicher, bald abstrakter Malerei fügen sich musterartige Formen und Linien zu «metamorphen Erinnerungsbildern», die eine Essenz von Landschaft zum Ausdruck bringen.

Für diese Erforschung bewegt sich Peter Stoffel auch in Technik und Stilvielfalt auf vielfältigem Gelände, und entsprechend schwierig ist es, sein Schaffen einzuordnen. Seine Bilder lassen sich ansiedeln zwischen gegenständlichen Landschaftsdarstellungen und abstrakter, bisweilen geometrischer Malerei. Der prismatisch aufgebrochene Bildraum lässt entfernt an kubistische Tendenzen der Moderne, die mosaikartigen Farbflächen und das dichte Geflecht von Linien und Flächen an die portugiesisch-französische Malerin Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) denken. Die grossen Bilder mit ihren schwarz gefassten Farbflächen mögen an Werke des französischen Malers Alfred Manessier (1911–1993), zuweilen auch an Arbeiten von Paul Klee (1879–1940) erinnern. Und doch ist das Werk Peter Stoffels kunstgeografisch nicht verortbar. Die Metapher des geografischen weissen Flecks könnte auch für seine Malerei gelten. Peter Stoffel hat sich in seinem Schaffen mit beeindruckender Konsequenz der Vielfalt verschrieben. Dabei führt ihn ein Werk zum nächsten, alles ist miteinander verwoben, überlagert sich und ist im Dialog. So kann ein Detail, ein Bildausschnitt des einen Gemäldes Ausgangspunkt für die nächste Arbeit sein. Die Werke entstehen neben-, aus- und miteinander, bilden zusammen eine neue Welt.

Peter Stoffel arbeitet hauptsächlich mit Öl auf Papier oder Leinwand. Neben der Ölmalerei entstehen auch Arbeiten auf Papier, die mit Filz- oder Farbstiften ausgeführt sind. Manchmal wird die auffallend bunte Palette seines Schaffens durch dunkle Bleistiftzeichnungen gebrochen. Wie ein Weltenschöpfer, ein Demiurg, zieht der Künstler

Linien, tupft Flächen, fügt Spritzer hinzu. Farben, Formen und Linien verbinden sich zu einer topografischen Impression. Die Spiralen, Muster, heftigen Farbkontraste und Fraktale führen bisweilen zu fast psychedelischen Momenten. Alles brodeln, pulsiert. Die Bildentstehung im Schaffen Peter Stoffels ist geprägt von stetigen Veränderungen, da der Künstler Farb- und Formrhythmen in den Bildern mehrfach ändert, grosse Flächen in immer kleinere Strukturen aufteilt und dabei die Wirkungen beobachtet, die durch die neuen Kombinationen entstehen. Die verschiedenen Farben trägt er bald glatt, bald pastos auf. Zuweilen führen die Schichtungen und Überlagerungen in den Arbeiten auf Papier zu ornamentalen Mustern, die an die Technik der Marmorierung erinnern. Hier wie dort ergeben sich aus der Struktur von Farbauftrag und Komposition illusionistische Momente. Die kleinen wie grossen Formate werden während des Malprozesses häufig gedreht, sodass die Ausrichtung der Darstellung nicht immer leicht zu bestimmen ist.

Diese Offenheit ist in die Gestaltung der vorliegenden Publikation eingeflossen, werden hier doch alle Bilder vertikal reproduziert, unabhängig davon, ob sie der Künstler als Hoch- oder Querformate sieht. Es ist uns überlassen, das Buch wie eine Landkarte zu drehen, um die Werke in der vom Künstler angelegten Ausrichtung zu betrachten. Nur bedingt sind im Medium des Buches die beiden ganz unterschiedlichen Formate zu erfahren, in denen Peter Stoffel arbeitet. Umso eindrucksvoller ist der Moment der Begegnung mit den Werken. Neben auffallend kleinen Arbeiten entstehen Gemälde von beeindruckender Grösse. Sie bilden den Schwerpunkt von Peter Stoffels Schaffen, während die Kleinformate oft dann entstehen, wenn ihn die monumentalen Bilder zu einer Pause zwingen.

In den riesigen Bildern wird die Malerei körperlich. Aus der Distanz breiten sich gebirgige Landschaften mit Hügelzügen, Gesteinsfaltungen und in die Tiefe sich erstreckenden Bergketten aus. Sichtbare Topografie und sich abzeichnende Spannungen aus der Tiefenstruktur verbinden sich auf der Fläche. Wie ein Geologe, der durch die Stereoprojektion ein Raumbild durch Überprojektion von Oberfläche und

Tiefenstruktur an die Wand werfen kann, malt Peter Stoffel dieses Interferenzmuster auf die Leinwand, lässt Zwei- und Dreidimensionalität verschmelzen. Wir erfahren dadurch nicht nur die Topografie, sondern auch das Darunterliegende, die Bewegung, die solche Überlagerungen und Auffaltungen ausformt. Trotz aller Spannungen, die die Bilder beleben, scheinen diese «in sich zu ruhen», heben sich die zahlreichen Kräfte doch gegenseitig auf. Die Komplexität der Oberfläche aber täuscht nicht darüber hinweg, dass «etwas» darunter sein muss. Die Erfassung der Werke wird zur Herausforderung. Denn wir sehen nicht nur Landschaftsbilder, sondern geomorphe Flickenteppiche, die sich vor uns ausbreiten und die formbildenden Prozesse abbilden. Die im Fragment angelegte Spannung spiegelt die geologische Bewegung der realen Landschaft, die ebenso zersplittert ist. Komposition und Farbe machen raum-zeitliche Momente erfahrbar. Die riesigen Bilder öffnen Räume, suggerieren die trägen Bewegungen der tektonischen Platten. Durch unsere Wahrnehmung beginnen die Bilder ihr eigenes Leben zu leben, werden zu physischen Grössen im Raum, die eigene, ja menschliche Namen tragen:

*Elis, Michel oder Lemmi.*

Während uns die Grossformate aufgrund ihrer beeindruckenden Ausmasse vorerst auf Distanz halten, ziehen uns die kleinen Bilder unwillkürlich an. Dabei entwickelt sich ein widersprüchliches Moment, das unser gewohntes Wahrnehmungsmuster hinterfragt. Besonders deutlich zeigt sich dies in der frühen Werkgruppe *Pampas de Sacramento* (2003). Die auffallend kleinen, aber ungemein dichten Gemälde zeigen achtundzwanzig verschiedene Landschaften. Betrachten wir sie aus der Distanz, glauben wir reale Gebirgslandschaften zu erkennen, die der traditionellen Bildkomposition folgen. Wir haben das Gefühl, auf einem Berg zu stehen und auf eine sich panoramatisch ausdehnende Landschaft zu blicken. Die Vorstellung eines Horizonts verspricht Sicherheit. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Titel, deren reale Ortsbezeichnungen die Darstellungen geografisch zu verorten scheinen – wie etwa *Karwendelgebirge*, das im Tirol liegt, oder *Tak*, eine thailändische Provinz. Die Reise durch die verschiedenen Gebirge endet auf der *Fälentalp* im Appenzell,

deren steile Felswände den Fälensee eindrucksvoll rahmen. Auf der kleinen Leinwand zieht sich die aussergewöhnliche Gebirgsfalte markant diagonal über das Bild.

Bereits aus der Distanz aber stellt sich bald eine «beglückende Beunruhigung»<sup>3</sup> in Bezug auf die Technik ein, erinnern die zum Teil scharf voneinander abgegrenzten Flächen doch an fotografische Bildsplitter der Collage. Tritt man näher an die Bilder heran, werden Unstimmigkeiten und Brüche sichtbar. Die vermeintlichen Landschaften lösen sich in fragmentarische Einzelteile auf, brechen auseinander. Die angenommene Bildordnung kommt ins Wanken – und wir mit ihr. Die Gebirgsfalte der Fälenalp wird plötzlich zum Vorhang, hinter dem sich der Blick auf einen See öffnet. Grate und Täler, Berge und Seebuchten, Licht und Schatten, weiche und eckige Formen fügen sich zu endlosen Strudeln. Eine Verortung, wie es die Titel vorgeben, ist nicht mehr möglich. «Je näher man an die Bilder herantritt, desto weiter entfernt sich ihr Gegenstand»<sup>4</sup>, hat Bernd Ruzicska in der Publikation *Pampas de Sacramento* festgehalten. Erst wenn man zurücktritt, scheint die Landschaft wieder sichtbar zu werden. Dies gilt übrigens auch für das Erleben realer Landschaften. Erst aus der Entfernung können wir uns ein Bild ihres Wesens machen, werden sie für uns fassbar.

Das Vor- und Zurücktreten vor Peter Stoffels Werken ist eng verbunden mit der erwähnten Kleinteiligkeit, die unseren Blick fesselt. Die vielen Details lassen uns auch bei den grossen Formaten näher an die Leinwand treten, um uns in die Strukturen zu vertiefen. Dabei zoomt unser Blick gleichsam in die gemalten Formen des Bildes hinein, als ob wir durch ein Kaleidoskop blicken würden. Erkennt man etwa in *Elis* (2010) aus der Weite eine Gebirgslandschaft, verliert sich der

3 Roland Nachtigäller, «Geschichte als Collage», in: *Ruhestörung. Streifzüge durch die Welten der Collage*, Ausst.-Kat. Marta Herford und Kunstmuseum Ahlen, 28. September 2013 bis 26. Januar 2014, Bönen: Verlag Kettler, S.13.

4 Bernd Ruzicska, «Panoptes», in: Peter Stoffel, *Pampas de Sacramento*, Zürich: edition fink, 2006, unpag.

Blick aus nächster Nähe in der mosaikartigen Fläche, wird in einen Strudel von Farben und Formen hineingezogen und kann sich diesem kaum mehr entziehen. Bei eingehender Betrachtung tun sich aus kleinstem Abstand neue Welten im Kleinen auf, ergibt sich noch im Ausschnitt eine neue Landschaft: Der kleine grüne Fleck wird zur Wiese, die blaue Fläche zum See. Die Monumentalität der Bilder, das «grosse Ganze», wird durch das bedeutungsvolle Kleine relativiert.

Das Panorama der Welt, der euklidische Raum mit seiner Zentralperspektive und den absoluten Bezugspunkten werden zerschlagen zugunsten einer vielfältigen, sich immer wieder neu formierenden Räumlichkeit. In der Wahrnehmung ändert sich der Fokus stets, neue Räume werden erkennbar. Dabei orientiert sich Peter Stoffel an der fraktalen Geometrie, in der sich für ihn mathematische Logik und visuelle Schönheit verbinden. Das vom Lateinischen stammende Wort «fraktal» (*fractus*: gebrochen) bezeichnet geometrische Formen, die aus vielen Teilen bestehen, die alle dem Ganzen ähnlich sehen, aber nie genau gleich sind. Fraktale kommen in der Natur in unzähligen Varianten vor, etwa bei Wolken, Bergen oder Bäumen, die Peter Stoffel in seiner Serie der *Fraktalen Bäume* (2013) formuliert. Durch die vielfältig gebrochenen Formen wird eine nahezu grenzenlose Vielfalt und Komplexität von Bildraum generiert, den er in seinem Schaffen immer wieder neu erforscht.

Die Betrachtung der Werke wird von der Unsicherheit begleitet, wie gross oder klein das Gesehene tatsächlich ist. Folgt Peter Stoffel in den frühen Bleistiftzeichnungen *Ohne Titel* (2005) noch einem relativ klassischen Kompositionsschema, das die Landschaft schnell als solche erkennbar macht, wird bald das «all over» bildbestimmend. Damit geht eine stärkere Betonung der Bildoberfläche und ihrer materiellen Struktur einher. Peter Stoffels Bilder könnten an den Bildrändern unendlich weitergeführt werden; ein Gefühl für Proportion und Massstäblichkeit verliert sich. An deren Stelle rückt die Mehrdeutigkeit. So lassen die musterartigen Ausschnitte offen, ob es sich um Mikro- oder Makroansichten handelt. Wirkt *Ohne Titel (Géologie mentale IX)* (2010) wie die Vorstellung einer Aufsicht



auf die Erdoberfläche, evozieren die ineinanderfliessenden Farben und Formen auch die Assoziation eines geschliffenen Steins. Bereits in der Zeit des Manierismus vergnügte man sich, in dünn geschnittenen Steinen Landschaften zu entdecken. Auch hier wurde im Kleinen das Grosse imaginiert.

Eine alles umfassende Landkarte herstellen ist der Wunsch des Künstlers. Tatsächlich lassen Peter Stoffels Werke in ihren farbigen, dichten Strukturen an geologische Karten, Satellitenbilder oder Flugaufnahmen nächtlicher Stadtlandschaften denken. Erst kürzlich sind kleine und mittlere Arbeiten entstanden, deren Linienscharen an Höhenlinien erinnern, an die typischen Wege, die Kühe in hügeligem Gelände einschlagen, sogenannte «Chuewägli». In anderen Arbeiten erinnert das dichte Netz von Strichen an die Erhebungen und Absenkungen der Topografie. Auch hier führen Beobachtungen in der Landschaft zum Moment der Strukturierung der Bildfläche durch Striche und Flächen. Von diesen Arbeiten ist es für Peter Stoffel, der ein grosser Liebhaber topografischer Karten ist, ein kurzer Weg zur realen Landkarte. Für die Arbeiten *Ohne Titel (Trigonometrische Vermessungen)* (2013) setzt er sie denn auch als eigentlicher Träger seiner Arbeiten ein. Die Fläche der Karte bricht er durch ein dichtes, mehrschichtiges Muster von lasurhaft gemalten Dreiecken auf, deren Verbindungspunkte durch die Triangulationspunkte auf der Karte bestimmt sind. Es bildet sich auf der Karte ein Ensemble aus Farben und Formen, ein Dreiecksnetz, das sich wiederum fast plastisch ausformt. Mit seinen übermalten Landkarten betont Peter Stoffel das Spannungsfeld zwischen Welt und Aneignung, Wissenschaft und Poesie, Abstraktion und Realität. In der Landkarte wie im Bild wird die Welt abstrahiert. Nicht von ungefähr galt die Landkarte bis ins 19. Jahrhundert als «Parabel der Malerei».<sup>5</sup>

5 Marie Ange Brayer, «Atlas der Künstlerkartografien», in: *Atlas Mapping*, hrsg. von Paolo Bianchi und Sabine Folie, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Bregenz, 28. Februar bis 13. April 1998, Wien: Turia&Kant Verlag, S. 21.

6 Peter Stoffel im Gespräch mit der Autorin (vgl. Anm. 1).

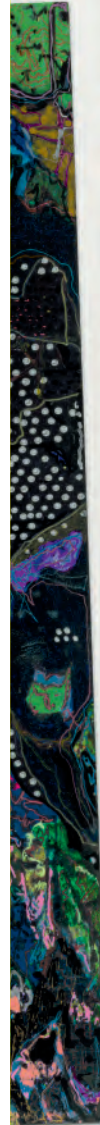
In den Arbeiten mit den klingenden Titeln wie *Snow Crash*, *Ten Thousand Years Later* oder *Crystal Memories*, die in den letzten Jahren entstanden sind und zur umfassenden Werkgruppe *Preparing the Northwest Passage* gehören, widmet sich Peter Stoffel der legendären Nordwestpassage. Die ebenso berühmte wie komplizierte Seeroute verbindet nördlich des amerikanischen Kontinents den Atlantischen mit dem Pazifischen Ozean. Zahlreiche europäische Entdecker hatten seit dem 15. Jahrhundert nach dieser Passage gesucht, um eine kürzere Route nach Asien zu ermöglichen. Erst dem Norweger Roald Amundsen gelang es zwischen 1903 und 1906, diesen Weg zu finden. Doch machen hoher Seegang und ein eisiges Inselgewirr, das umschifft werden muss, die Durchquerung der Nordwestpassage noch heute, trotz Klimaerwärmung, zur Herausforderung.

Der französische Philosoph, Wissenschaftshistoriker und ehemalige Marineoffizier Michel Serres (\*1930) hat die Nordwestpassage als räumliches Gleichnis für das Denken gebraucht, das seinen Weg finden muss. Die Nordwestpassage wird auch zur Metapher für Peter Stoffel: «Diese Passage ist für mich ein Bild der komplizierten Verbindungen und Verhältnisse von Raum, Zeit, Farbe und Form. Die Fahrt ist schwierig, die Wege sind mal offen, mal versperrt. Man umfährt Packeis, Eisberge und Treibeisfelder, schlängelt sich durch kleine Buchten und flache Becken, kommt durch enge Kanäle und schmale Meerengen. Die Muster, die das Eis auf das Wasser zeichnet, zwingen einen vor und zurück. Trägerische Bilder zeichnen sich ab in dieser kristallinen und gleichzeitig nebligen, weissen, durchscheinenden Welt. Land, Luft und Wasser verschmelzen. Festes, Flüssiges und neblig Flockiges verfließen.»<sup>6</sup>

So unterschiedlich sich die Elemente in der Nordwestpassage zeigen, so vielfältig sind die Arbeiten dieser Werkgruppe in Technik und Stil. Die Bilder variieren zwischen kristallinen und organischen Formen, lassen an bizarre Eisformen ebenso wie an das wogende Meer denken. Zuweilen hat man das Gefühl, eine extreme Vergrösserung eines Eiskristalls gleichsam makroskopisch betrachten zu können, um sogleich die weite Meereslandschaft oder einen starken Strudel

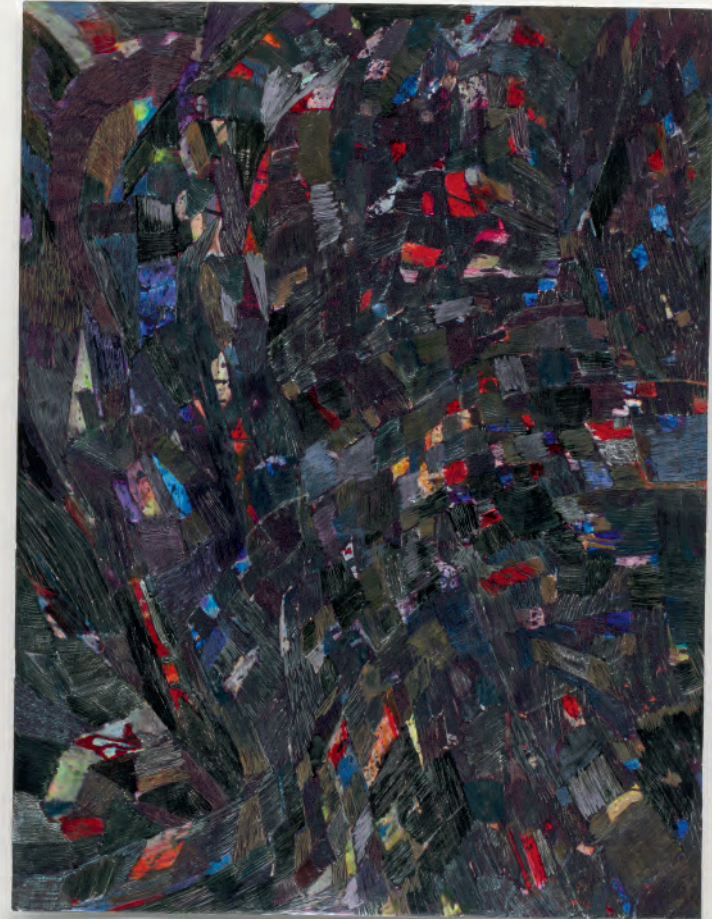
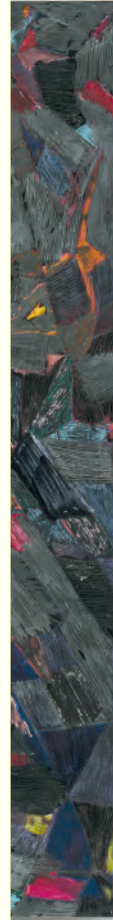
vor sich zu sehen. Distanz und Nähe sind auch hier zentral. Häufig ist auch die malerische Formulierung von gasförmigen Zuständen – Dampf oder Wolken – durch einen freien Gestus zu erkennen. Die Energien, die Peter Stoffel in seiner Malerei fasst, teilen sich spürbar mit. In seiner «Nordwestpassage» findet er ein zeitgemäßes Bild, der Komplexität heutiger Welt und Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen. Dabei macht der Titel der Serie – *Preparing the Northwest Passage* – bewusst, dass der Künstler erst gerade aufgebrochen ist, um das Ziel, den Pazifischen Ozean, zu erreichen. Michel Serres führt im erwähnten Vergleich der Nordwestpassage mit unserem Denken aus: «In der Bucht zwischen zwei Kaps gibt es hundert Kaps und hundertundeine Bucht, das nimmt kein Ende. Die Länge der Küstenlinien geht gegen Unendlich... Unter unseren Füßen, vor unseren Augen, in unseren Händen verliert die Welt ihre Grenzen und ihre Endlichkeit; nicht, dass sie dadurch plötzlich in ihren Horizonten unendlich weit würde, vielmehr weicht sie lokal zurück, ihre Umrisse brechen sich, sie franst aus, wird unendlich lakunar.»<sup>7</sup> Dieser räumlichen Unendlichkeit steht Peter Stoffel mit einem weissen Blatt Papier, einer leeren Leinwand gegenüber. Gleichwohl wagt er den Aufbruch in den unbekanntnen Raum. Aus dem weissen Fleck soll auch in der nächsten Arbeit «Welt» werden.

<sup>7</sup> Michel Serres, *Die Nordwest-Passage*, Hermes V, Berlin: Merve, 1994, S.135.















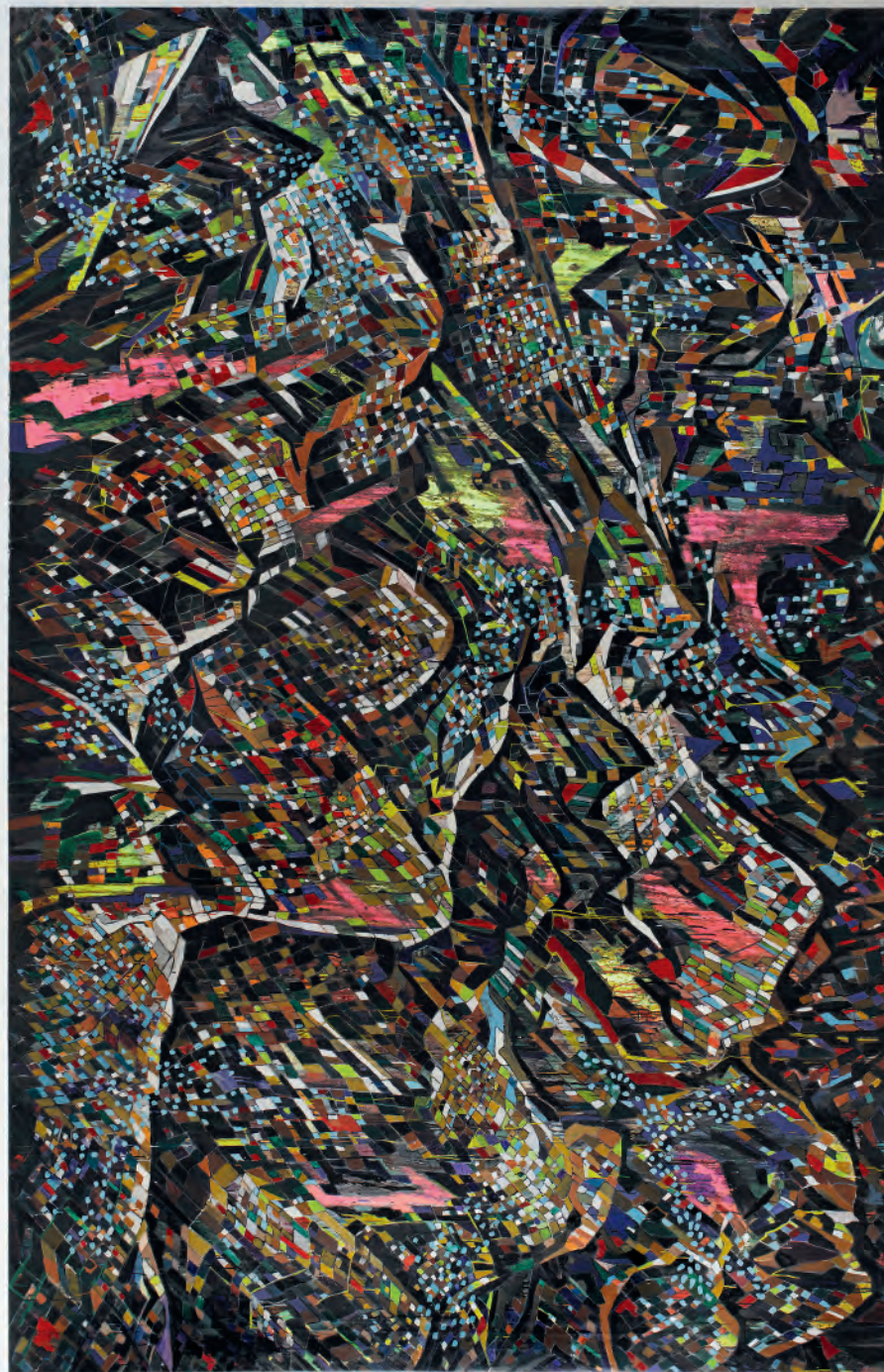












# Patricia Bieder

## Voir les montagnes par en dessous

L'art a souvent traité le mythe de la montagne, objet de fascination pour les peintres durant des siècles. Dans l'œuvre de Peter Stoffel, l'essentiel n'est cependant pas cette dimension mythique, quoiqu'elle puisse sans aucun doute émaner encore de la montagne: ce qui l'intéresse plutôt, c'est la structure et la matérialité de la montagne. Si cet artiste avait le pouvoir de soulever un peu une montagne pour se glisser dessous et s'enfoncer dans la masse géologique, il le ferait. «L'essentiel n'est pas à la surface, mais on ne voit que la surface.

Je voudrais pouvoir regarder les montagnes par en dessous<sup>1</sup>.»

Ce désir non satisfait révèle l'aspiration d'un esprit autant poétique que scientifique vers un espace inconnu, vers la tache blanche sur la carte, qu'il explore dans sa peinture. Ses créations ressemblent au travail d'un géologue occupé à l'étude de la structure et de la composition de la Terre et des processus qui lui donnent sa forme. L'artiste, visuellement, s'approche à tâtons de ces énergies et de ces forces invisibles, pour ensuite transposer picturalement les différentes structures et les différents éléments qui caractérisent le paysage.

Aujourd'hui encore, dans son atelier genevois, à 360 kilomètres de distance, ses recherches sur la forme picturale et sur le fond partent des souvenirs du paysage d'Appenzell, dont il a fait tôt l'expérience marquante. «Je pense en montagnes... Les montagnes de mon enfance ont grandi dans ma tête, elles y ont déposé des sédiments, laissé des cônes de déjection, élevé des sommets... Depuis ma naissance à Appenzell, la nature, le paysage et leurs éléments m'ont



toujours accompagné. Le massif de l'Alpstein, par sa clarté bien proportionnée, m'a montré ce que sont l'érosion, les cônes de déjection, les moraines latérales, m'a fait comprendre en images les plissements des roches, les inclusions de quartz, les lentilles de fœhn et les dépôts de sédiments<sup>2</sup>. » Si l'on pouvait aplatir le petit massif montagneux de l'Alpstein, c'est-à-dire le pays d'Appenzell, on obtiendrait une image qui, par la fragmentation de ses structures et par la vue sur les couches géologiques extérieures et les tensions intérieures, ressemblerait à l'essence d'un tableau de Peter Stoffel. Pour lui, le paysage et la nature sont contemplation et explication. Dans sa peinture, il aborde consciemment le paysage pour s'en libérer ensuite dans le processus d'appropriation.

Le motif classique du paysage, de la montagne, et plus tard aussi de la mer, amène Peter Stoffel à de multiples inventions d'images qui par la diversité de leur style représentent aussi un questionnement sur les ressources de la peinture elle-même. Comment fixer l'espace et le temps sur la surface du support d'image? Peter Stoffel crée des espaces iconiques étonnamment denses, il juxtapose et superpose des couches de couleur. Les champs de couleur, les structures et les lignes ornamentales se maintiennent et se définissent les uns les autres. Le spectateur se perd dans cette diversité, il suit les structures et les strates de la peinture, le processus pictural, pour revoir aussitôt du paysage dans ces structures. Avec les moyens de la peinture, Peter Stoffel explore les structures d'écoulement et de stratification géologique, il fait se mélanger les couleurs et les formes, comme dans *Ohne Titel (Géologie mentale XI)* (2011). La peinture est toujours pour lui aussi une fabrication de matériau. Ou alors, par de fines touches de pinceau, il fixe des formations rocheuses, des chaînes de collines ou de petits lacs, façonne le paysage avec de la lumière et des ombres, comme dans *Wald Steinwasser* (2009). Les rochers et les montagnes sont structurés d'une façon quasi scientifique, leur stratification est

1 Peter Stoffel, entretien avec l'auteur, Genève, novembre 2014.

2 Peter Stoffel, entretien avec l'auteur, cf. note 1.

suggérée par des nuances dans les coups de pinceau. Et pourtant, ce n'est pas un paysage concret que montre le tableau. Dans sa recherche de «paysages», Peter Stoffel ne part pas d'images ou de photographies existantes. Il s'agit plutôt de «paysages mentaux», de créations fictives à partir d'images intérieures de plis ou de surfaces qui se sont accumulées comme des sédiments dans la mémoire de l'artiste. Strate par strate, il dépose ces fragments de souvenirs sur la toile ou le papier. D'une peinture libre, tantôt concrète, tantôt abstraite naissent des motifs de formes et de lignes, qui s'assemblent en images-souvenirs transformatrices exprimant l'essence du paysage.

Pour cette exploration, Peter Stoffel recourt à une diversité de techniques et de styles qui n'aide pas à classer son œuvre dans une catégorie. Ses tableaux se meuvent entre les représentations concrètes de paysages et une peinture abstraite, parfois géométrique. L'espace iconique avec ses fractures prismatiques rappelle lointainement les tendances cubistes de l'art moderne, tandis que les mosaïques de surfaces de couleur et le réseau serré de lignes et de surfaces font penser à l'artiste franco-portugaise Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992). Les grands tableaux à surfaces noires peuvent aussi évoquer Alfred Manessier (1911-1993) ou certaines œuvres de Paul Klee (1879-1940). Et pourtant, l'œuvre de Peter Stoffel est impossible à situer dans une géographie artistique. La métaphore de la tache blanche géographique pourrait d'ailleurs s'appliquer aussi à sa peinture. Avec un esprit de suite frappant, il s'est donné la diversité pour règle. C'est ainsi qu'une œuvre l'amène à la suivante, que tout se superpose, que tout est en dialogue. Un détail, un élément d'un tableau peut ainsi servir de point de départ pour la prochaine création. Les œuvres naissent les unes à côté des autres, les unes des autres, les unes avec les autres pour former ensemble un nouveau monde.

Peter Stoffel crée principalement des huiles sur papier ou sur toile. En plus de la peinture à l'huile, il est l'auteur de dessins au feutre et au crayon de couleur. L'étonnante variété de sa palette est parfois amputée par des dessins au crayon foncés. L'artiste, tel un demiurge,

tire des lignes, tamponne des surfaces, ajoute des éclaboussures. Les couleurs, les formes et les lignes s'unissent ainsi en une impression topographique. Les spirales, les motifs, les vifs contrastes de couleurs et les fractales amènent parfois aux confins du moment psychédélique. Tout est frémissement, pulsation. Dans l'œuvre de Peter Stoffel, la naissance de l'image est marquée par des transformations permanentes, parce que l'artiste change fréquemment le rythme des couleurs et des formes de ses tableaux, répartit de larges surfaces dans des structures toujours plus petites et observe les effets produits par ces nouvelles combinaisons. Il applique ses couleurs tantôt en couches lisses, tantôt en masse pâteuse. Dans ses travaux sur papier, les empilements de couches et les chevauchements forment parfois des motifs ornementaux qui font penser à la technique de la marbrure. Car ici aussi, la structure de l'étalement des couleurs et de la composition donne naissance à des moments d'illusion. Souvent, l'artiste tourne les tableaux – de petit ou grand format – pendant le processus de création, de sorte qu'il n'est pas toujours facile de dire où est le haut et où est le bas. Cette indécision se retrouve dans le présent ouvrage, où les illustrations sont toutes reproduites en format vertical, que l'artiste les voie comme des images verticales ou horizontales. C'est à nous qu'est laissé le soin de tourner le livre comme une carte de géographie pour regarder les œuvres selon l'orientation fixée par l'artiste. Le livre est un média qui n'offre que des possibilités limitées de découvrir les deux formats entièrement différents dans lesquels Peter Stoffel travaille. La rencontre directe avec les œuvres n'en est que plus impressionnante. Il y a d'une part des tableaux étonnamment petits et de l'autre des peintures de dimension considérable, qui dominent dans son œuvre. Les petits formats naissent souvent lorsque la monumentalité des grands tableaux l'oblige à faire une pause. Dans les très grands formats, la peinture prend une consistance corporelle. À distance s'étalent des paysages montagneux, avec des collines, des plissements de roches et des chaînes qui s'étendent dans la profondeur. La topographie visible s'unit en surface à des tensions qui s'esquissent en provenance de la structure profonde.

Tel un géologue qui peut projeter contre la paroi, par stéréoscopie, une image spatiale résultant de la superposition de la surface et de la structure profonde, Peter Stoffel peint sur la toile le dessin que fait cette interférence en faisant fusionner la bidimensionnalité et la tridimensionnalité. Ce qui s'offre ainsi à notre expérience, ce n'est pas seulement la topographie, mais aussi le sous-jacent, le mouvement qui façonne de tels chevauchements et plissements. Malgré toutes les tensions qui animent l'image, les tableaux paraissent «reposer en eux-mêmes» sous l'effet de l'annulation réciproque des multiples forces en jeu. Mais la complexité de la surface ne fait pas illusion: il doit y avoir «quelque chose» en dessous. La compréhension des œuvres devient un défi. Car nous ne voyons pas seulement des paysages, mais des tapis rapiécés géomorphiques qui s'étendent devant nous et représentent les processus morphogéniques. La tension mise dans le fragment reflète le mouvement géologique du paysage réel, qui est lui-même aussi fragmenté. La composition et la couleur nous font accéder à l'expérience de moments spatio-temporels. Les tableaux géants ouvrent des espaces et suggèrent les lents mouvements des plaques tectoniques. Par notre perception, les images commencent à vivre leur propre vie, elles deviennent des grandeurs physiques dans l'espace et ont un nom propre: *Elis*, *Michel* ou *Lemmi*. Les grands formats nous tiennent d'abord à distance à cause de leurs dimensions imposantes, alors que les petits tableaux, involontairement, nous attirent. Il se forme là un moment contradictoire qui remet en question notre schéma habituel de perception. Cela est particulièrement manifeste dans un groupe d'œuvres des débuts, *Pampas de Sacramento* (2003). Ces tableaux étonnamment petits mais d'une extrême densité montrent différents paysages. À distance, ils nous donnent l'impression de reconnaître de véritables paysages de montagne conformes à la composition traditionnelle. L'impression de nous trouver sur une montagne et de regarder le panorama. L'idée d'un horizon est promesse de sécurité. Ce sentiment est renforcé par les titres, qui paraissent donner une localisation géographique réelle, comme *Karwendelgebirge*, dans le Tyrol, ou *Tak*, qui est une province

de Thaïlande. Le voyage à travers ces différentes montagnes se termine dans le pays d'Appenzell, à la *Fälentalp*, dont les falaises abruptes forment un cadre imposant autour du lac, le Fälensee. Les extraordinaires plissements de la montagne traversent la petite toile en une diagonale marquante. Pourtant, à distance déjà, une «réjouissante inquiétude<sup>3</sup>» s'installe, liée à la technique utilisée, où les surfaces, qui forment parfois entre elles des contrastes accusés, rappellent l'aspect éclaté des collages photographiques. Lorsque l'on s'approche des tableaux, les dissonances et les ruptures apparaissent. Les prétendus paysages se dissolvent en éléments fragmentaires, se rompent. L'ordonnance supposée de l'image commence à vaciller – et nous avec elle. Les plis de la Fälentalp deviennent subitement un rideau derrière lequel le regard s'ouvre sur un lac. Les crêtes et les vallées, les montagnes et les golfes, la lumière et l'ombre, les formes arrondies et les formes anguleuses s'assemblent en un tourbillon infini. Les titres allèguent une localisation qui est impossible. «Plus l'on s'approche des tableaux, plus leur objet s'éloigne<sup>4</sup>», constatait Bernd Ruzicska dans la publication *Pampas de Sacramento*. C'est seulement avec du recul que le paysage paraît redevenir visible. Il n'en va d'ailleurs pas autrement pour les paysages réels: il nous faut de la distance pour nous faire une image de leur essence, et c'est à distance qu'ils deviennent saisissables. Ce mouvement d'approche et de recul devant les œuvres de Peter Stoffel est étroitement lié à la fragmentation déjà évoquée qui captive notre regard. Les grands formats aussi contiennent de nombreux détails qui nous font nous approcher de la toile et nous absorber dans les structures. Notre regard fait en quelque sorte

3 Roland Nachtigäller, «Geschichte als Collage», dans: *Ruhestörung. Streifzüge durch die Welten der Collage*, cat. exp. Marta Herford und Kunstmuseum Ahlen (28 septembre 2013 au 26 janvier 2014), Bönen: Verlag Kettler, p.13.

4 Bernd Ruzicska, «Panoptes», dans: Peter Stoffel, *Pampas de Sacramento*, Zurich: edition fink, 2006, non paginé.

un plan toujours plus rapproché des formes peintes, comme en une vue kaléidoscopique. Si dans *Elis* (2010) par exemple, on reconnaît d'abord, de loin, un paysage de montagne, le regard rapproché se perd dans une mosaïque et est entraîné dans un tourbillon de couleurs et de formes dont il ne peut presque plus s'extraire. Un examen attentif fait apparaître, à très faible distance, de nouveaux mondes en petit, un nouveau paysage naît du détail: la petite tache verte devient une prairie, la surface bleue un lac. La monumentalité des tableaux, le «grand tout» est relativisé par la charge signifiante du petit.

Le panorama du monde, l'espace euclidien avec sa perspective centrale et ses repères absolus sont brisés au profit d'une spatialité multiple continuellement en train de se reformer. Dans la perception, le point de focalisation se modifie sans cesse, de nouveaux espaces apparaissent. Le système de référence est ici pour Peter Stoffel la géométrie fractale. Les fractales (du latin *fractus*, brisé) sont des formes géométriques composées de nombreuses parties qui ressemblent au tout mais ne sont jamais exactement pareilles. Elles existent dans la nature en d'innombrables variantes, comme les nuages, les montagnes ou les arbres, ce que l'artiste a voulu exprimer dans la série des *Fraktale Bäume* (2013). Les formes brisées de multiples manières créent une diversité et une complexité d'espace iconique presque illimitées.

La contemplation des œuvres s'accompagne d'une incertitude quant à la dimension réelle de ce qui est vu. Si dans ses premiers dessins au crayon *Ohne Titel* (2005), Peter Stoffel suit encore un schéma de composition assez classique qui fait rapidement reconnaître le paysage comme tel, le «all over» ne tarde pas à dominer ensuite, avec un accent plus fort mis sur la surface du tableau et sa structure matérielle. Ce sont des tableaux qui pourraient dépasser de leurs bords et se prolonger à l'infini. On perd le sentiment de proportion et d'échelle. L'ambiguïté s'installe à la place. Les détails à motif ne permettent pas de décider s'il s'agit de vues microscopiques ou macroscopiques. *Ohne Titel (Géologie mentale IX)* (2010) fait l'effet d'une vue de la surface terrestre, mais l'interpénétration des couleurs et des formes



y évoque également une pierre polie. À l'époque du maniérisme déjà, on prenait plaisir à découvrir des paysages sur des pierres finement gravées. Là aussi, le grand s'imaginait en petit.

Le souhait de l'artiste est de créer une carte incluant tout. Par leurs structures denses et colorées, les œuvres de Peter Stoffel font effectivement penser à des cartes géologiques, à des images prises par satellite ou à des vues aériennes de paysages urbains de nuit. Les travaux de petit et moyen format sont plus récents, avec leur multitude de lignes qui évoquent ces sentiers typiques qu'empruntent les vaches dans les paysages de collines, les «*Chuewägli*». Dans d'autres œuvres, les traits forment un réseau dense qui rappelle les élévations et les creux de la topographie. Ici également, les observations faites dans le paysage amènent au moment de la structuration de la surface du tableau par des traits et des surfaces. Pour Peter Stoffel, grand amateur de cartes topographiques, la route n'est pas longue entre ces travaux et la carte géographique réelle. Dans *Ohne Titel (Trigonometrische Vermessungen)* (2013), il utilise même la carte topographique comme support de son propre travail. Il brise la surface de la carte par un motif dense de plusieurs couches de triangles peints à glacis dont les jonctions sont déterminées par les points de triangulation sur la carte. Il en résulte un ensemble de couleurs et de formes, un réseau de triangles qui à son tour prend presque une consistance plastique. Par ses peintures sur carte topographique, Peter Stoffel met en évidence le champ de contraintes entre le monde et son appropriation, entre la science et la poésie, entre l'abstraction et la réalité. Sur la carte comme sur le tableau, le monde se trouve abstrait. Ce n'est pas un hasard si jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, une similitude était établie entre la carte géographique et la peinture<sup>5</sup>.

5 Marie Ange Brayer, «Atlas der Künstlerkartografien», dans: *Atlas Mapping*, éd. Paolo Bianchi et Sabine Folie, cat. exp. Kunsthaus Bregenz (28 février au 13 avril 1998), Vienne: Turia & Kant Verlag, p. 21.

6 Peter Stoffel, entretien avec l'auteure, cf. note 1.

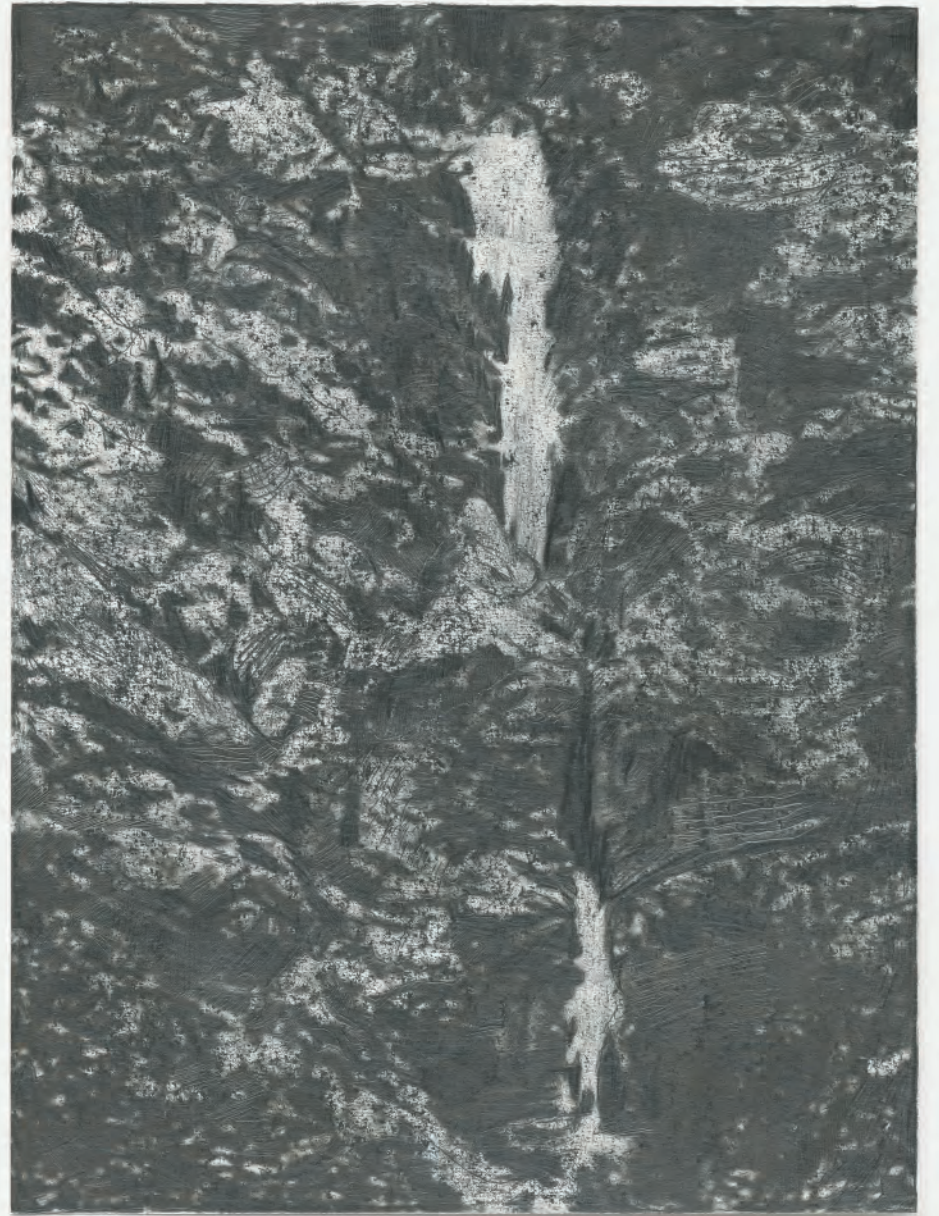












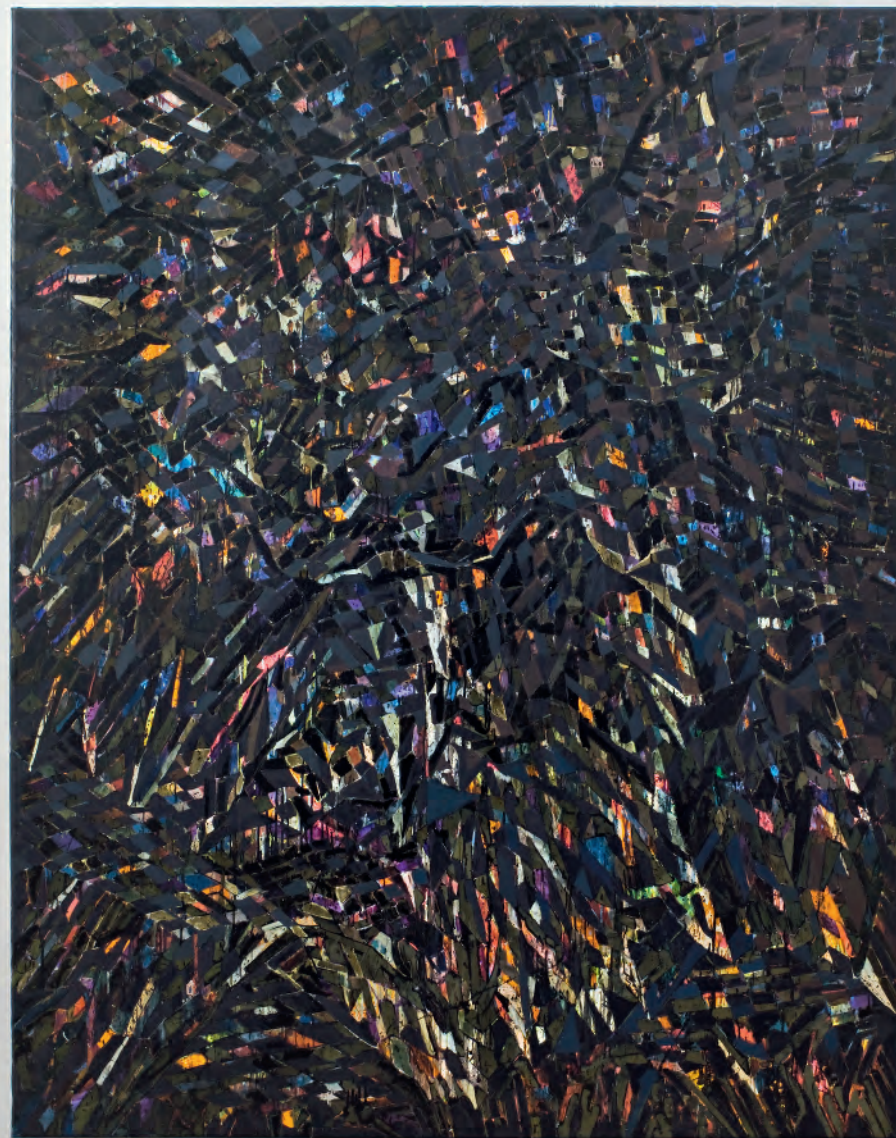


















Dans des travaux aux titres parlants comme *Snow Crash*, *Ten Thousand Years Later* ou *Crystal Memories*, réalisés ces dernières années et faisant partie des nombreuses œuvres du groupe *Preparing the Northwest Passage*, Peter Stoffel s'intéresse à la voie maritime légendaire du Nord-Ouest. Aussi célèbre que difficile, cette route relie l'océan Atlantique au Pacifique par les parages nord du continent américain. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, des navigateurs européens cherchèrent une voie plus rapide vers l'Asie. Mais elle ne fut trouvée qu'entre 1903 et 1906 par l'explorateur norvégien Roald Amundsen. L'agitation des eaux de la mer et l'enchevêtrement des îles de glace à contourner en font aujourd'hui encore, malgré le réchauffement climatique, un passage difficile.

Michel Serres (\*1930), philosophe français, historien des sciences et ancien officier de marine, a vu dans le passage du Nord-Ouest une allégorie de la pensée obligée de trouver sa voie. Pour Peter Stoffel également, cette route est une métaphore: «Ce passage illustre pour moi la complexité des liaisons et des relations entre l'espace, le temps, la couleur et la forme. La traversée est difficile, les voies étant parfois dégagées, parfois obstruées. On contourne la banquise, des icebergs et des glaces à la dérive, on se faufile à travers de petits golfes et des bassins peu profonds, passe par des chenaux étroits et des détroits resserrés. Les motifs que la glace forme sur l'eau nous contraignent à avancer ou à reculer. Des images trompeuses se dessinent dans ce monde cristallin mais en même temps brumeux, blanc et translucide. La terre, l'air et l'eau fusionnent. Le solide, le liquide et la brume floconneuse se confondent<sup>6</sup>.»

À la diversité des éléments dans le passage du Nord-Ouest correspond celle des techniques et des styles dans les œuvres de ce groupe. Les tableaux varient entre des configurations cristallines et organiques, et font penser à d'étranges formes de glace autant qu'à la houle. On a parfois le sentiment de pouvoir examiner à l'œil nu un cristal de glace agrandi à l'extrême, puis de voir soudain devant soi un paysage marin ou un puissant tourbillon. Ici encore, la distance et la proximité sont essentielles. Souvent on reconnaît aussi à un geste libre la formulation picturale d'états gazeux – la vapeur ou les nuages.

Dans sa peinture, Peter Stoffel saisit des énergies qui se communiquent perceptiblement. Dans son «Passage du Nord-Ouest», il trouve une image adaptée à notre temps pour exprimer la complexité de notre monde et de notre perception. Le titre – *Preparing the Northwest Passage* – montre que l'artiste vient seulement de se mettre en route vers son but, l'océan Pacifique.

Comme l'explique Michel Serres dans l'analogie qu'il établit entre le passage du Nord-Ouest et notre pensée: «Dans une baie entre deux caps, il y a cent caps et moitié de baies, cela n'en finit pas sur la rive toujours recommencée. Les rivages vont vers l'infini... Le monde, sous nos pieds, devant nos yeux, entre nos mains, perd ses bornes et sa finitude, non que, tout à coup, il devienne immense, dans son horizon large, mais il cède localement, il se fracture, il se frange, il devient follement lacunaire<sup>7</sup>.» Face à cette infinitude spatiale, Peter Stoffel est seul avec une feuille blanche, une toile vierge. Il se risque néanmoins dans cet espace inconnu. La tache blanche, dans sa prochaine œuvre, deviendra un «monde».

Traduction Laurent Auberson

<sup>7</sup> Michel Serres, *Le passage du Nord-Ouest* (Hermès V), Paris, 1980, p. 104.

## Daniel Spanke «Scenes from Every Land» und «Preparing the Northwest Passage» Geistiges Bildreisen mit Peter Stoffel

Zweifellos hat unser derzeitiges Projekt, im Kunstmuseum Bern eine Ausstellung mit dem Titel *Stein aus Licht. Kristallvisionen in der Kunst* auszurichten, mit der Anfrage des Kunstmuseums Solothurn zu tun, ob ich einen Katalogbeitrag zum Werk Peter Stoffels schreiben könne. Kristalle, so könnte man sagen, sind regelmässig strukturierte Festkörper, deren innere Struktur mit der Sprache der Geometrie beschrieben werden kann. Die Bausteine dieser Stoffe sind nämlich stets in Gestalt von Gittern angeordnet, deren innere Formation auch ihre äussere Erscheinung bestimmt. Und Peter Stoffels Kunst hat offenbar viel mit geologischen Formationen, Landschaftsräumen und der Visualisierbarkeit räumlicher Strukturen zu tun. Gerade die Visualisierbarkeit solcher Innen- und Aussenwelten ist für den Künstler aber nicht selbstverständlich. So hatte ich denn auch bei meiner allerersten Beschäftigung mit dem Künstler ein verwirrendes Erlebnis.

Wie es bei Kunsthistorikern üblich ist, suchte ich zunächst einmal nach Literatur über den Künstler. Komfortablerweise unterhält das Kunstmuseum Bern gemeinsam mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Bern eine der schweizweit besten Bibliotheken zum Fach. Ich wurde tatsächlich fündig: Signatur KRSTOF II 1. Um an das Buch zu gelangen, brauchte ich nur unseren Aufzug zu benutzen und drei Stockwerke tiefer in den Aarehang hinabzufahren. Dort machte ich dann aber eine merkwürdige Entdeckung: Ich zog ein Buch aus dem Regal, das zwar ordnungsgemäss signiert war – es musste das



Buch zu Peter Stoffel mit dem vielversprechenden Titel *Scenes from Every Land* sein –, jedoch seltsam aussah: das reproduzierte Cover eines amerikanischen Buchs von Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem besagten Titel, aber verfasst von einem gewissen Gilbert H. Grosvenor. Das Buch war eine Kopie, wie es manchmal bei alten Büchern, die anders für eine Bibliothek nicht zu beschaffen sind, der Fall ist. Was war hier geschehen? Ein Fehler der Signierstelle? Im ganzen Buch war nicht ein Hinweis auf Peter Stoffel zu finden, sein Name nirgends erwähnt. Als ich das Buch etwas aufmerksamer durchblätterte, wurde es allerdings noch viel merkwürdiger. Irgendetwas war mit den Seiten geschehen. Dort, wo die Bilder mit den «scenes from every land», etwa der «Hubbard Glacier, Yakuta Bay, Alaska» (S. 6) oder «A Typical Singhalese Girl of Ceylon, in Ordinary Street Costume» (S. 97) oder «A Massive Tree-Cactus in the Desert Near Tehuacan, Mexico» (S. 177), hätten sein sollen, klafften Löcher. Jemand hatte sämtliche Bilder bis auf wenige Ausnahmen, etwa «The Home of the National Geographic Society» (S. 16) oder «Dyak Girls of Borneo» (S. 118), ausgeschnitten. Der Buchfrevler musste sich bei jedem Blatt natürlich entscheiden, auf welcher Seite er die Bilder vollständig ausschneiden wollte; die Bilder der jeweils anderen Seite wurden zum Teil grotesk beschnitten, und diese Reste konnte man nun durch die Löcher über viele Seiten hinweg sehen. Da aber alle Blätter nochmals kopiert worden waren, waren sie als Papierseite wieder vollständig, und es ergaben sich Muster der gleichzeitigen Betrachtung von *Scenes from Every Land*, die man sonst nie hätte haben können, die aber auch einigermassen verwirrend waren. Die Welt erschien wie im Mixer und dabei doch in einer Art Rasterstruktur, die durch die Rechtwinkligkeit der abgedruckten Fotos bedingt wurde. Wie mir Peter Stoffel später im Gespräch erklärte, fehlte dem Buch in unserer Bibliothek der Umschlag. Auf diesem Umschlag, in dem das kopierte Buch normalerweise bis zur unteren Hälfte steckte, wäre ersichtlich gewesen, dass es sich um ein Künstlerbuch von Peter Stoffel handelte. Bibliotheken jedoch entsorgen Schutzumschläge stets... Der Künstler freute sich allerdings über dieses Fehlen der «Anleitung», da ich nun, ungebremst von der Warnung durch einen Künstlernamen, ein Impressum aus dem

Jahr 2007 und einen kunstmarkierenden Text von Tirdad Zolghadr auf den Innenklappen des Umschlags, in diese seltsame Weltenansichtsmaschine geraten sei. Das Buch habe er so zugerichtet auf einem Berliner Flohmarkt gefunden, es sei eine Art Readymade. Indem der Künstler das gefundene Buch kopierte, schuf er jedoch neue, intakte Seiten und machte aus der Dekonstruktion wieder eine gleichsam postrationale Konstruktion. Statt Orientierung und klarer Vorstellungen durch «Bilder aus jedem Land» steht der Leser vor verwirrenden Bilderseiten der Durch- und Vielansichtigkeit.

Wir stehen mit dem Werk Peter Stoffels insgesamt auf eher unsicherem und schwankendem Terrain. Eine Werkserie beginnend im Jahr 2011 widmete er der Vorbereitung der Nordwestpassage – *Preparing the Northwest Passage*. Das Dossier, das ich zur Vorbereitung erhielt und das auch auf Peter Stoffels Internetseite abrufbar ist, zeigt sechzehn gleich gross abgebildete Papierarbeiten in unterschiedlichen Techniken, zumeist Öl auf Papier. Der Künstler betitelt die einzelnen Arbeiten zugleich nicht und doch, und zwar nicht nur dadurch, dass sie mit «ohne Titel» bezeichnet sind, sondern indem er ihnen zusätzlich in Klammern, gleichsam auf einer unteren, kryptischen Ebene sehr wohl einen Titel in Klammern beigibt: *Ohne Titel (Crystal Memories II)* oder *Ohne Titel (Glacial Reconstruction II)*. Aufschlussreich sind die römischen Zählungen, denn die Titel *Crystal Memories* und *Glacial Reconstruction* mit der Ordnungszahl «I» fehlen zum Beispiel. Das Dossier von *Preparing the Northwest Passage* scheint nicht vollständig zu sein. Nun ist die Vorbereitung einer so gefährlichen Reise wie der Befahrung der Nordwestpassage zweifellos ohne eine gründliche und umfangreiche Vorbereitung nicht möglich und sogar zum Scheitern verurteilt. Die Nordwestpassage führt am nördlichen Rand des amerikanischen Kontinents entlang und ist eine kurze Seeroute vom Atlantischen zum Pazifischen Ozean, zum Beispiel von Rotterdam nach Tokio, die seit dem 16. Jahrhundert gesucht worden war. Erst 1903 bis 1906 gelang Roald Amundsen die erste komplette Durchfahrt. Die Passage ist deshalb so schwierig, weil der Weg durch das Inselgewirr und die schwimmenden und sich wandelnden Packeisflächen des kanadisch-arktischen Archipels

äusserste Ansprüche an Navigation, Fahrkönnen und Schiffsausrüstung stellt. Gutes, verlässliches Kartenmaterial ist für ein solches Extremunterfangen zweifellos hilfreich. Ein solches stand Peter Stoffel leider wohl nicht vollumfänglich zur Verfügung – seine «Vorbereitung der Nordwestpassage» gleicht der Suche nach der lange so ungewissen und doch verkehrstechnisch so wichtigen Verkehrsroute. Seine Kryptotitel – *Crystal Memories*, *Glacial Reconstruction*, *The View*, *Ten Thousand Tears Later*, *Maelstrom*, *Approaching the Sea*, *Snow Crash*, *Iridescent Ice* oder *Géologie mentale* – erzählen eher von der Erinnerung an eine Reise mit aussergewöhnlichen und strapazierenden Erlebnissen, deren Erfolg, das lebende Erreichen des Zielortes, allerdings völlig ungewiss oder sogar eher unwahrscheinlich erscheint. Der Vielsprachigkeit dieser Bedeutungssplitter – Englisch, Französisch und Norwegisch, ähnlich einer zusammengewürfelten Schiffscrew – entspricht die stilistische Vielfalt, deren sich der Künstler in den dazugehörigen Bildern bedient. So sind die *Crystal Memories* in einem streng flächigen, geometrischen Stil gehalten, der den Teilungsflächen eines sich überschneidenden, winkligen Liniennetzes jeweils eine Farbe zuordnet. Kunsthistorisch gemahnt diese Bildstrategie an die konkrete Malerei der 1960er- und 1970er-Jahre. *The View I, II, und IV* und *Maelstrom I* sind hingegen plastisch wirkende, dichte Bleistiftzeichnungen, die eine fliessende Masse zu imaginieren scheinen und den Blick auf der Bildoberfläche in Strömungen, Furchen und Schluchten führen, während *Snow Crash I* und *Snow Crash II* auf einer obersten Bildebene weisse Splitterflächen auf einem gesteinszonenartig vielfarbigem Untergrund verstreuen. Stoffels stilistischer Synkretismus, der auf den ersten Blick verwirrend erscheint, ordnet sich bei genauerem Hinsehen unterschiedlichen Modi der Erschliessung landschaftlicher Motivkomplexe zu. Während beim klassischen Landschaftsbild jedoch die plausible Erschliessung des Tiefenraums mittels Perspektive und Staffelung der sogenannten Gründe im Vordergrund steht und dabei ästhetische Qualitäten des Schönen, Erhabenen, Malerischen oder gar Exotischen entfaltet werden, verweigert Peter Stoffel konsequent solche Erschliessbarkeit. Indem er Landschaftlichkeit im Geologischen,

Mineralogischen und deren Strukturen belässt und sie oft in eine flächig abstrakte Malerei übersetzt, steckt der Betrachter visuell in der Landschaft wie ein Fossil im Gestein. Er wird auf eine Weise Teil davon, die ihm ihre Beherrschbarkeit im Sinne von Begeh- und Bereisbarkeit vorenthält. Unsere Nordwestpassage scheitert auf geradezu schwindelerregende Weise. Wir kommen nirgends an. Sich selbst nimmt der Künstler davon nicht aus. Denn seinen Arbeiten eignet eine eher schlechte kunsthistorische Verortbarkeit in der Gegenwartskunst, die einen zuweilen zweifeln lässt, welcher Generation der Künstler denn angehört. Malerisch wäre manches in den 1920er- oder den 1950er-Jahren gut aufgehoben, anderes sicher auch später. Diese Verunsicherung angesichts der mittlerweile schon alt gewordenen Kunstepoche der Moderne, die auf einzelne Phasen, Ismen, Stile und Bewegungen nicht mehr einfach neue folgen lassen kann, kennzeichnet Peter Stoffel allerdings doch als europäischen Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In seinem Werk vereint er eine künstlerische Haltung im kunsthistorisch spätmodernen Posthistoire mit der Erfahrung eines nachlandschaftlichen, dekonstruierten Raumgefühls. Dass es scheint, dem Künstler geschehe das alles mehr oder weniger zwangsläufig, als dass er es heimlich genau kalkuliert und gleichsam konzeptuell kontrolliert hätte, macht Reisen in das Kunstland Peter Stoffels zu riskanten Unternehmen mit ungewissem Ausgang.



# Daniel Spanke «Scenes from Every Land» et «Preparing the Northwest Passage» Un voyage mental en images avec Peter Stoffel

Notre projet actuel d'organiser au Musée des beaux-arts de Berne une exposition intitulée *Stein aus Licht. Kristallvisionen in der Kunst* (Pierre de lumière. Visions cristallines dans l'art) a sans aucun doute un lien avec la demande que m'a adressée le Musée des beaux-arts de Soleure d'écrire une contribution sur l'œuvre de Peter Stoffel. Les cristaux, pourrait-on dire, sont des corps solides à structure régulière. Ce sont des solides dont la structure interne peut être décrite par les termes de la géométrie. Les éléments de ces matières sont en effet toujours disposés sous la forme d'une grille dont l'arrangement interne détermine aussi l'aspect extérieur. Et l'art de Peter Stoffel a manifestement beaucoup à voir avec les formations géologiques, les espaces paysagers et les moyens de visualiser des structures spatiales. Mais pour l'artiste, la visualisation précisément de tels mondes intérieurs et extérieurs ne va pas de soi. Lorsque, pour la toute première fois, je me suis intéressé à cet artiste, il m'est arrivé quelque chose de troublant. Comme à peu près n'importe quel historien de l'art, j'ai d'abord fait une recherche bibliographique sur l'artiste. Le Musée des beaux-arts de Berne possède avec l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Berne une bibliothèque commune – une des meilleures de Suisse pour cette discipline – ce qui est commode. J'ai en effet trouvé quelque chose: la cote KRSTOF II 1. Pour arriver jusqu'au livre en question, il m'a suffi de descendre en ascenseur trois étages dans la berge de l'Aar. Mais j'ai fait là une découverte étonnante. Je prends sur le rayon







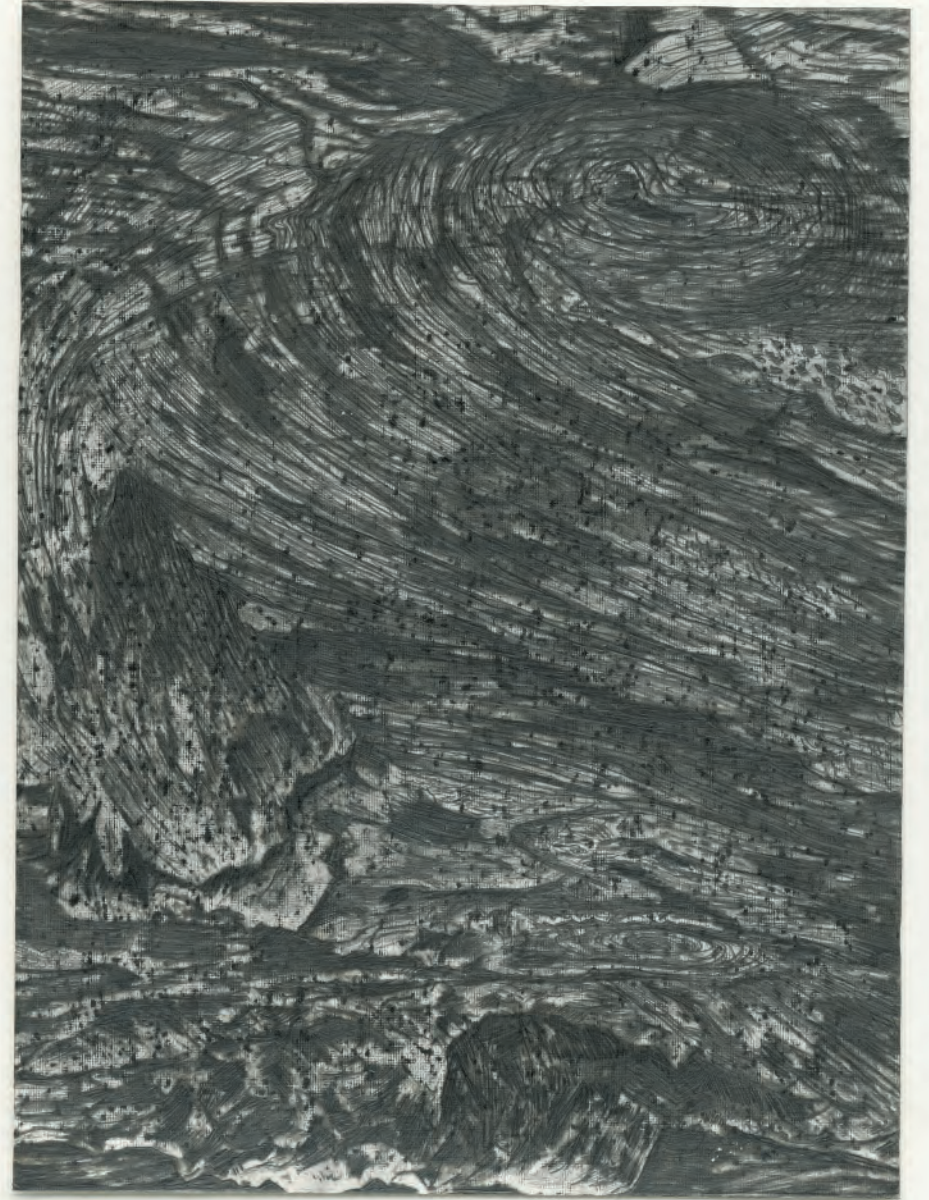
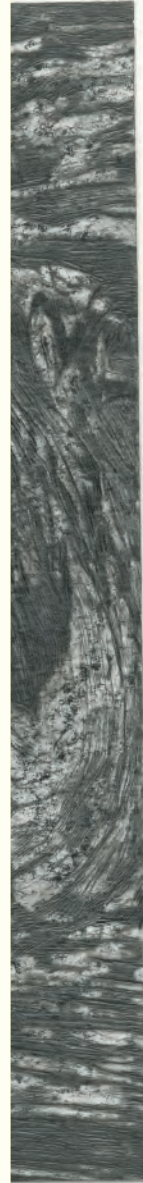
























un livre muni d'une cote tout à fait régulière – ce devait être le livre sur Peter Stoffel au titre prometteur: *Scenes from Every Land* – mais d'aspect étrange. La couverture est la reproduction de celle d'un livre américain du début du XX<sup>e</sup> siècle et portant bien ce titre mais dont l'auteur est un certain Gilbert H. Grosvenor. Le livre est une copie, comme cela arrive pour des livres anciens qu'une bibliothèque n'a pas d'autre moyen de se procurer. Que s'est-il donc passé? Une erreur de catalogage? Dans tout le livre, il ne se trouve pas la moindre allusion à Peter Stoffel, son nom n'apparaît nulle part. En le feuilletant un peu plus attentivement, je m'aperçois que je n'en étais qu'au commencement de mes surprises. Il s'est passé quelque chose avec les pages. À l'emplacement des images des *Scenes from Every Land*, telles par exemple «The Hubbard Glacier, Yakuta Bay, Alaska» (p.6), «A typical Sinhalese Girl of Ceylon, in Ordinary Street Costume» (p.97), ou «A massive Tree-Cactus in the desert near Tehuacan, Mexico» (p.177), il n'y a que des vides. Quelqu'un a découpé toutes les images, à quelques rares exceptions près, telles «The Home of the National Geographic Society» (p.16) ou «Dyak Girls of Borneo» (p.118). L'auteur du délit a dû naturellement décider à chaque feuille sur quelle page il voulait découper l'image entière; sur les images au verso, il en est parfois résulté des découpages grotesques, dont les restes se voient maintenant dans les trous à travers de nombreuses pages. Mais comme toutes les pages ont ensuite été copiées, le livre a de nouveau toutes ses feuilles, avec pour effet des combinaisons d'images des *Scenes from Every Land* qu'il aurait été impossible d'obtenir autrement, mais qui sont aussi passablement troublantes. Le monde apparaît comme passé au mixer, avec néanmoins une sorte de structure quadrillée due à l'orthogonalité des photos copiées. Comme me l'expliquera plus tard Peter Stoffel au cours d'un entretien, l'exemplaire de notre bibliothèque n'a plus sa jaquette. Or cette jaquette, qui normalement habille la moitié inférieure du livre, révélait qu'il s'agit d'un livre d'artiste de Peter Stoffel. Mais les bibliothèques éliminent systématiquement les jaquettes des livres... L'artiste cependant s'est dit heureux de cette disparition du «mode d'emploi», puisque, sans être freiné par l'avertissement que m'auraient donné un nom d'artiste,

des mentions obligatoires datées de l'année 2007 et, sur les rabats de la jaquette, un texte de Tirdad Zolghadr annonçant l'œuvre d'art, je me suis trouvé entraîné dans cette singulière machine à visions du monde. Ce livre, il l'a trouvé tel quel à un marché aux puces à Berlin, une sorte de ready-made. En copiant le livre, l'artiste a créé de nouvelles pages intactes, refaisant à partir de cette déconstruction une construction en quelque sorte post-rationnelle. Au lieu d'avoir les moyens de se repérer et de se faire des idées nettes par les images de chaque pays, le lecteur se trouve devant des pages illustrées dont les trouées et la multiplicité de vues le déroutent.

Avec l'œuvre de Peter Stoffel, nous nous trouvons en terrain plutôt mouvant et peu sûr. À partir de 2011, il a consacré une série d'œuvres à la «préparation du passage Nord-Ouest» (*Preparing the Northwest Passage*). Le dossier que j'ai reçu, et qui est consultable sur le site Internet de Peter Stoffel, contient seize travaux sur papier reproduits en format identique, utilisant diverses techniques, le plus souvent l'huile sur papier. L'artiste ne donne pas de titre à chacune des œuvres, et il le fait pourtant, non pas en les intitulant «sans titre», mais en ajoutant un titre entre parenthèses, comme à un niveau inférieur, cryptique: *Ohne Titel (Crystal Memories II)* ou *Ohne Titel (Glacial Reconstruction II)*. La numérotation en chiffres romains est instructive: il n'y a par exemple pas de titre *Crystal Memories* et *Glacial Reconstruction* portant le numéro «I». Le dossier de *Preparing the Northwest Passage* est apparemment incomplet. Mais sans une préparation minutieuse et complète, un voyage aussi dangereux que le franchissement du passage Nord-Ouest est sans aucun doute impossible et même condamné à l'échec. Le passage Nord-Ouest suit la frange septentrionale du continent américain et constitue un raccourci pour se rendre par voie de mer de l'océan Atlantique au Pacifique, par exemple de Rotterdam à Tokyo. C'est une route que les explorateurs ont cherchée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est qu'en 1903-1906 que Roald Amundsen a réalisé la première traversée complète. Ce qui fait la difficulté de cette route, c'est qu'elle passe à travers l'enchevêtrement mouvant des fragments de banquise de l'archipel canado-arctique, et met ainsi très fortement à contribution le talent des navigateurs et

l'équipement de leurs bateaux. Pour une entreprise aussi risquée, il est incontestablement utile de disposer de bonnes cartes. Or Peter Stoffel n'était probablement pas équipé d'un matériel cartographique complet, raison pour laquelle sa «Préparation du passage Nord Ouest» ressemble à la recherche d'une route si longtemps incertaine et pourtant si importante techniquement. Ses crypto-titres – *Crystal Memories*, *Glacial Reconstruction*, *The View*, *Ten Thousand Years Later*, *Maelstrom*, *Approaching the Sea*, *Snow Crash*, *Iridescent Ice* ou *Géologie mentale* – évoquent le souvenir d'un voyage plein d'expériences extraordinaires et éprouvantes, mais dont l'aboutissement, c'est-à-dire arriver vivant au but, paraît totalement incertain, voire plutôt invraisemblable. À la variété linguistique de ces éclats sémantiques (anglais, français et norvégien – comme la composition d'un équipage) correspond la diversité stylistique dont se sert l'artiste dans les tableaux en question. Les *Crystal Memories* sont contenues dans un style géométrique strictement limité à la surface, qui attribue une couleur à chacun des champs formés par un réseau de lignes brisées se chevauchant les unes les autres. Du point de vue de l'histoire de l'art, pareille stratégie iconique rappelle la peinture concrète des années 1960 et 1970. Au contraire, *The View I, II et IV* et *Maelstrom I* sont des dessins au crayon, denses et d'effet plastique, qui semblent s'imaginer une masse liquide en mouvement et mènent le regard à la surface de l'image par des courants, des sillons et des gorges, tandis que *Snow Crash I* et *Snow Crash II* répandent dans le plan supérieur de l'image des taches blanches sur un fond multicolore aux airs de zone rocheuse. Déroutant au premier regard, le syncrétisme de Stoffel, lorsque l'on examine les choses de plus près, s'organise en fonction de différents modes de mise en valeur des complexes de motifs paysagers. Dans le tableau de paysage classique, la priorité est donnée à l'indubitable mise en valeur de l'espace dans sa profondeur par la perspective et l'échelonnement des plans, ce qui donne l'occasion de déployer les qualités esthétiques du beau, du sublime, du pittoresque ou même de l'exotique, mais Peter Stoffel refuse résolument cette exploitabilité. Comme il laisse l'élément paysage dans le domaine de la géologie, de la minéralogie et de leur structure et le transpose



souvent en une peinture abstraite par son développement en surface, le spectateur se trouve, visuellement, pris dans le paysage comme un fossile dans la roche. Il en fait partie d'une manière qui le prive de sa domination au sens d'une possibilité de sillonner et de parcourir le paysage. Notre traversée Nord-Ouest échoue d'une manière presque vertigineuse. Nous n'arrivons nulle part. L'artiste d'ailleurs ne s'excepte pas. Car ses travaux ont pour particularité d'être plutôt difficiles à situer dans l'histoire de l'art contemporain et de nous faire parfois même nous demander à quelle génération il appartient. Sur le plan pictural, plusieurs éléments conviendraient bien dans les années 1920 ou 1950, et d'autres certainement plus tard. Mais ce qui signale malgré tout Peter Stoffel comme artiste européen du début du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est cette incertitude face à une modernité artistique déjà atteinte par l'âge et qui aux phases, aux ismes, aux styles et aux mouvements ne peut plus se contenter d'en faire succéder de nouveaux. Il réunit dans son œuvre une position artistique dans la posthistoire du modernisme tardif et l'expérience d'une sensation postpaysagère et déconstruite de l'espace. Et cette apparence que tout cela arriverait à l'artiste plus ou moins par nécessité plutôt qu'il ne l'aurait secrètement obtenu par un calcul précis ou qu'il n'en aurait pour ainsi dire la maîtrise conceptuelle, fait du voyage dans la contrée artistique de Peter Stoffel une entreprise risquée à l'issue incertaine.

Traduction Laurent Auberson

## Ein E-Mail-Austausch zwischen dem Geologen Flavio Anselmetti und Peter Stoffel

II

Montag, 17. November 2014, 14:50, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio

Ich war am Wochenende auf dem Napf im Emmental wandern. Bei Regen und Nebel rauf, am Sonntag bei Sonne und Schnee wieder runter. Es war sehr schön. Und diese ganze Gegend ist ja wahnsinnig zerfurcht. Ist das die schlechte Qualität der Nagelfluh? Da ist das Appenzell doch viel runder.

Ich würde sagen, dass die Zeit in meinen Arbeiten präsent ist als potenzielle Bewegung im Zustand des Gleichgewichts. Von daher sind sie schon auch ein zweidimensionaler Abdruck eines dreidimensionalen Bildes eines vierdimensionalen Prozesses. Die Malerei ist ja auch ein Innehalten, ein Einfrieren von Zeit. Die Zeit existiert ja auch nicht; beim Malen wie in der Musik beim Improvisieren versucht man immer, in der Gegenwart zu sein, was nicht einfach ist – eigentlich unmöglich und trotzdem logisch. Die Zeit und die Bewegung finden ja nur in unserem Kopf statt. Wenn Albert Wegener bei der Bohrung in Eismitte Ablagerungen von tropischem Holz findet, dann stösst er auf diesen 3-D-Zylinder. Die Zeit ist da ja auch nicht sichtbar, die kommt erst über das Verbinden der Punkte, Linien und Flächen, und so ist es in meiner Malerei auch. Man sieht nur Farbe auf einer Oberfläche, aber man denkt, dass etwas darunter sein muss, dass sich da Bewegung und Spannung, Entspannung und Zuckungen verstecken, dass sich Explosion und Implosion die Waage halten. Trotz der schrägen Erdachse, trotz aller Erdbeben und Vulkanausbrüche, trotz Kometen,

Meteoriten und Katastrophen hat sich doch ein Gleichgewicht in dieser Falte des Universums installiert, in welcher sich das Leben einnisten konnte, was ja eigentlich auch wieder sehr erstaunlich ist.

Mittwoch, 19. November 2014, 09:39, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter, du hast den Napf erwandert, wunderbar. Ich war auch schon ein paar Mal auf dem Gipfel, und wie du sagst, diese Schroffheit ist überwältigend. Sie hat natürlich einen geologischen Grund, denn die grossen Gletscher haben den Napf während der letzten Eiszeit vor zwanzigtausend Jahren sozusagen verschont, sind um ihn herumgeflossen. Ganz im Gegensatz zum Appenzell, das, wie du auch bemerkt hast, viel sanfter ist. Die Eismassen haben die Oberfläche abgerundet, abgeschliffen, lieblich gemacht, während die Gräben und Grate im Napfgebiet diese Eisbearbeitung nicht erfuhren. Du siehst, wir sind schon wieder in der vierdimensionalen Betrachtung und verbinden Raum und Zeit!

Samstag, 22. November 2014, 00:47, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Ich komme von einer Reise quer durch die Schweiz zurück, die mich auch nach Solothurn ins Kunstmuseum gebracht hat, wo ich einige deiner Werke betrachten konnte, und es war fast wie «nach Hause kommen», weil ich einige von ihnen bereits von den Abbildungen aus deinem Dossier kannte. Allerdings ist dieses ja nicht skaliert, und ich war sehr angetan, die Werke als «Miniatur» oder aber «XL-Leinwand» zu sehen. Dabei wurde mir wieder bewusst, wie fraktal du arbeitest. Was man im Grossen sieht, taucht wieder im Kleinen auf. Meine geologische déformation professionnelle liess mich nie in Ruhe, die Werke sah ich teilweise als mikroskopische Aufnahmen eines Gesteins auf Sub-mm-Skalen, dann wieder hatte ich das Gefühl, deine Werke aus einem Raumschiff, über der Erde schwebend, zu betrachten. Das ist das Fraktale, das du immer wieder aufs Neue dokumentierst, und genau so sehen wir die geologischen Prozesse, die auf sämtlichen Raum- und Zeitskalen spielen. Die Zeit (4-D) habe ich in deinen Werken in der Tat gefunden, in dem deine Triangulationen,

welche ja die Ober- und die Unterfläche abstrahieren, in einem dynamischen Fluss je nach Teil des Gemäldes (oder sagen wir je nach Raum) grösser und kleiner werden und so den Prozess zeigen. Am meisten hat es in meinem geodeformierten Hirn bei der Ansicht der drei kleinen, grünlichen Miniaturen geklingelt: Ich sah den Alpstein, die steilen Falten mit den Seen, die geschichteten, steil gestellten Kalke und vor den hohen Bergketten die Nagelfluhruppen des Appenzellerlandes – das alles ohne Horizont, aber vor meinem Auge unverkennbar. Ob bewusst oder unbewusst, weiss ich nicht, vielleicht sind deine Alpsteinwurzeln dermassen tief in dir drin, dass sie immer wieder in den Pinsel transferiert werden.

Montag, 24. November 2014, 20:33, Peter Stoffel schreibt:

Also kann man sagen, dass eine geologische Karte auch eine meteorologische Karte ist, einfach in Slow Motion? Druck, Druckausgleich, weltumspannende Ströme, Turbulenzen, Ausbrüche, aber trotz allem irgendwie im Gleichgewicht, wie ein Kreisel, der sich dreht und so unser Leben ermöglicht. Wir haben vor 200 Jahren erkannt, wie die Erdkruste funktioniert. Werden wir einmal das Wetter so verstehen wie die Steine, ist das ein mathematisches Problem? Ich bin ja davon überzeugt, dass man viel von der Natur lernen kann. Das zeigen zum Beispiel die Fraktale, welche mathematische Eleganz mit visueller Schönheit verbinden und dennoch der Natur zugrunde liegen, ganz deutlich. Ich glaube, das ist auch der Grund, warum ich geologische Karten so gerne habe, weil sie Schönheit mit Wahrheit verbinden, weil sie abstrakt sind und Unsichtbares zeigen und trotzdem auch die sichtbare Welt spiegeln und interpretieren. Ich will einen Atlas malen und zeichnen, um alle Bilder übereinander gelegt zu einem dicken Buch zu binden. Darin würde ich als Wurm herumwandern, vertikal, horizontal und diagonal, und mich durch die verschiedenen Massstäbe und Standpunkte hindurchfressen.

Dienstag, 25. November 2014, 21:30, Flavio Anselmetti schreibt:

Peter, der Vergleich mit dem umherwandernden Wurm, der sich durch den Weltatlas frisst, trifft es ziemlich genau: Wir bohren immer



wieder durch die Seiten dieses Atlas', um seine Geschichte zu rekonstruieren. Die von dir erwähnte Verbindung zwischen Schönheit und Wahrheit ist verlockend, nur ist die Geologie keine exakte Wissenschaft, und so können auch deine Bilder die Wahrheit nicht exakt abbilden: Wir sammeln lediglich Indizien, um der Wahrheit näherzukommen, aber es werden Indizien und Interpretationen bleiben. Genauso wie deine Triangulationen die Erde (oder die kosmischen Körper) abstrahieren, oder genau wie die Betrachterin, der Betrachter deiner Bilder ihren Spielraum bei der Bilderfahrung haben, machen wir es, wenn wir unsere gesammelten Daten interpretieren und deuten: Auch wenn wir das Gefühl haben, die Wahrheit gefunden zu haben, wird es nur ein Schritt sein, der vielleicht sogar in die falsche Richtung geht, wer weiss. Nicolaus Steno, der Vater der Stratigrafie, hat 1669 als Erster fossile Haifischzähne, die er in England fand, als Hinweis auf ehemalige Meeresböden interpretiert und das «Unten» (alt) und «Oben» (jung) definiert, nur um ein paar Jahre später, vielleicht desillusioniert, katholischer Priester und Bischof zu werden. Unsere Arbeit ist nicht eingleisig, man sollte sich nicht wie Steno durch Rückschläge beeinträchtigen lassen. Das Eindringen in die Erde, sei es durch Bohrungen oder deine Werke, kann auf verschiedenen Pfaden geschehen, alle gehen irgendwie tiefer und ergründen mehr und mehr, aber alle diese Pfade werden persönlich gefärbt bleiben, und zwar vom Verfasser (also vom Geologen oder vom Künstler) oder vom Betrachter.

|||

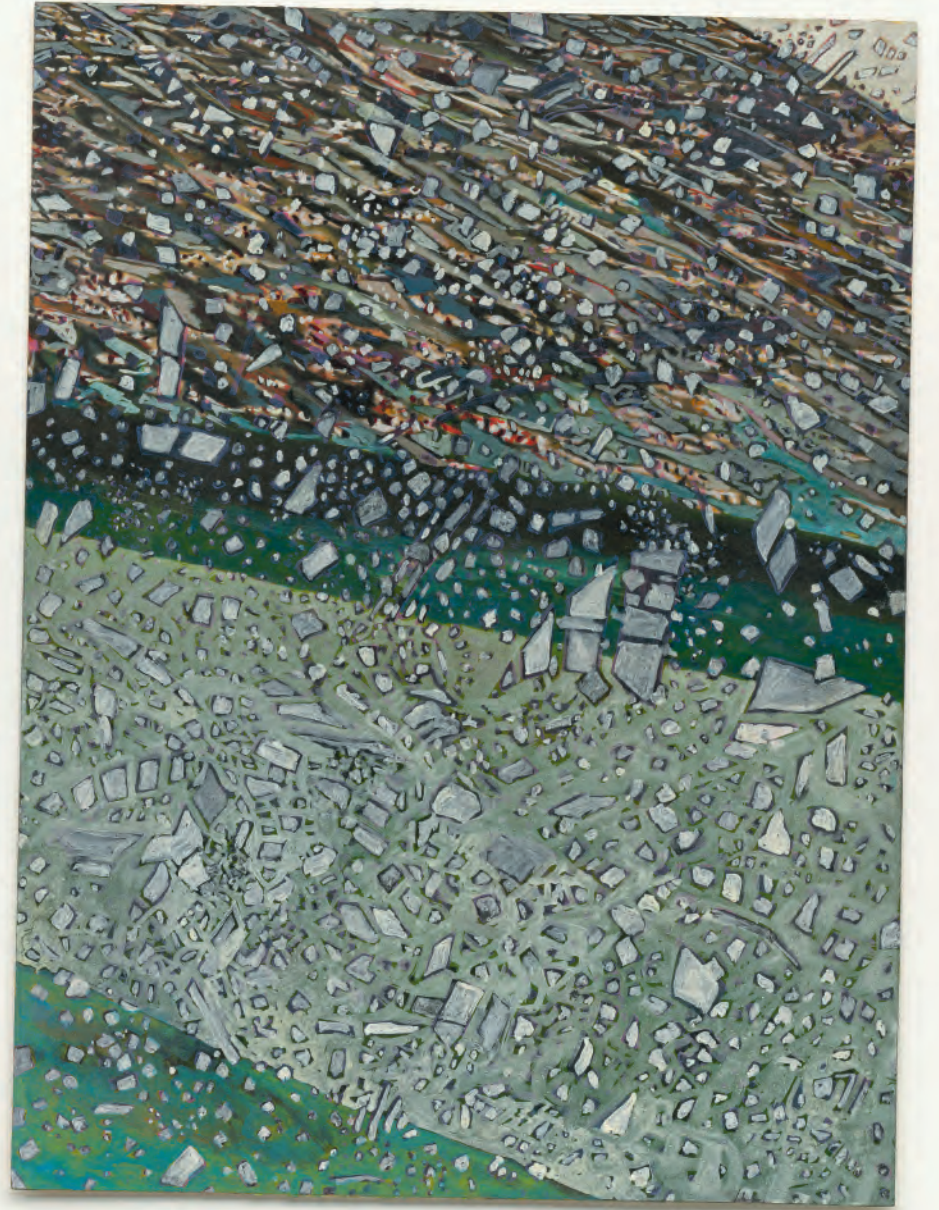
Dienstag, 9. Dezember 2014, 09:45, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio

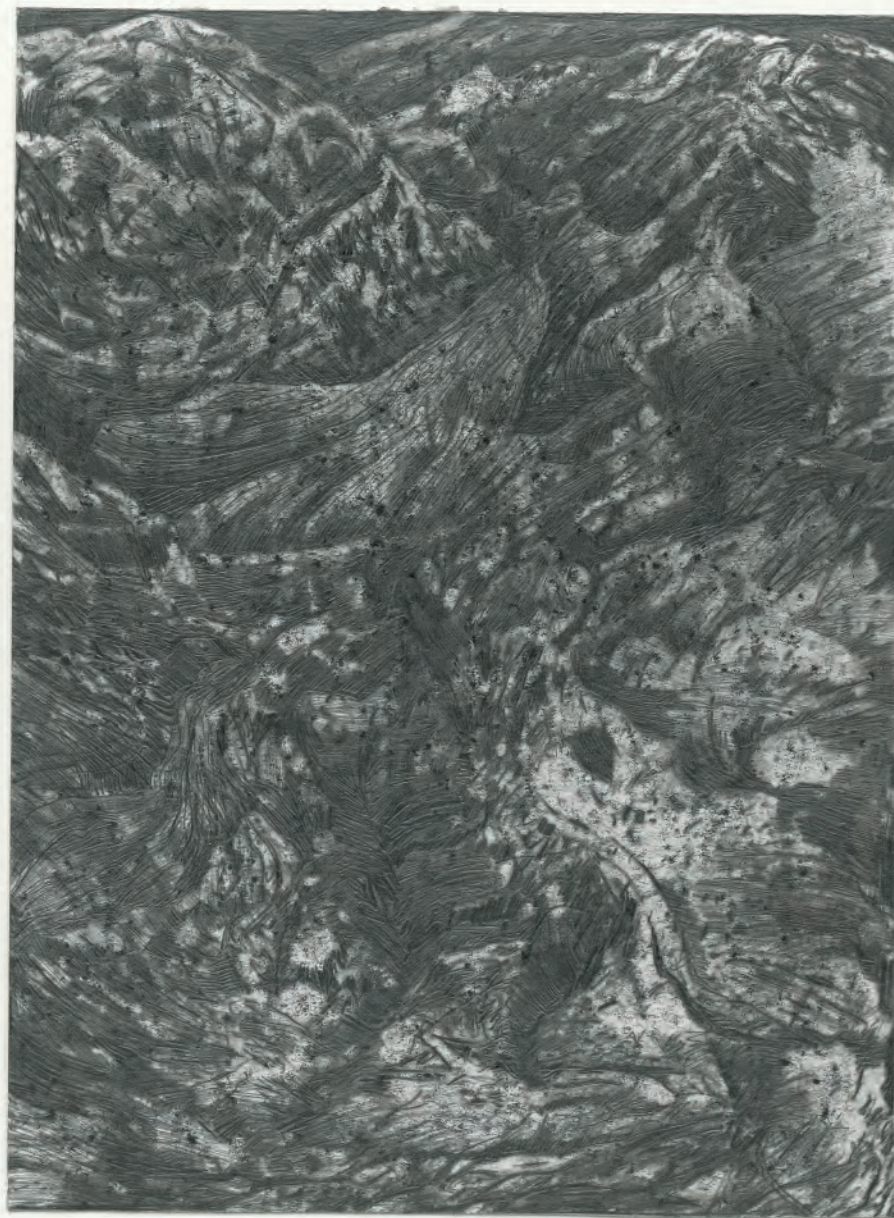
Mit der Malerei ist es wie mit der Geologie, das Wichtigste liegt nicht an der Oberfläche, doch man sieht nur sie. Aber eine Oberfläche kann so komplex sein, dass man das Gefühl nicht loswird, dass etwas darunter sein muss. Energie, Ideen, Liebe ... keine Ahnung. Ich würde



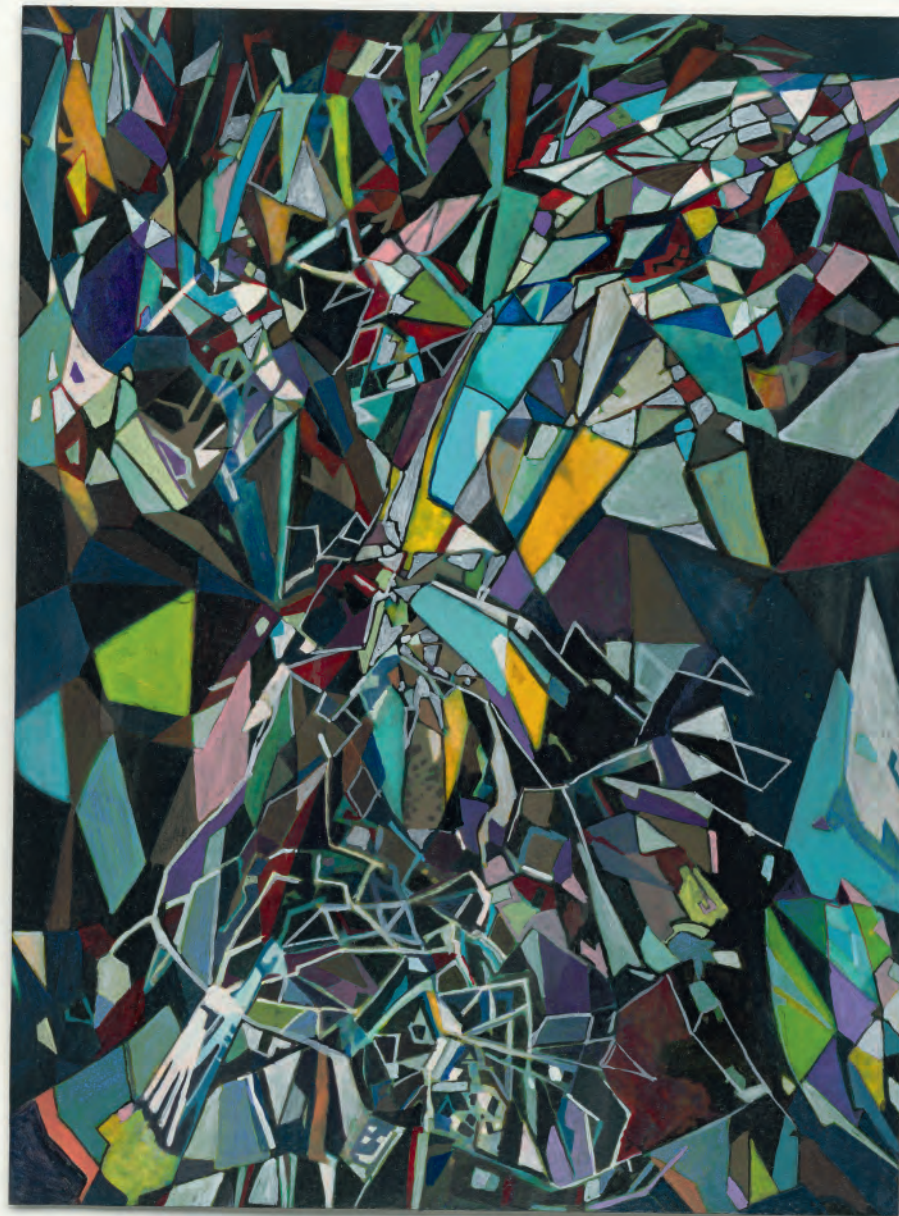




























gerne einmal Berge von unten sehen. Meine Bilder sind kunstgeografisch ein einsamer, verlorener Landstrich, nicht geometrisch, nicht abstrakt, weder Figur noch Landschaft. Sie liegen abseits der grossen Wege. Sind es Berge? Sind wir auf dem Meer? Ist es ein Schneesturm, der über das Bild fegt, oder ein Virus, ein Pilzbefall oder erstes Moos auf dem Granit? Vom Festen zum Flüssigen zum Gasförmigen, vom Urknall zum Nebel zum Kristall, über Erosion zur Kulturlandschaft und zum Selbstporträt als griechischer Steinkopf. Erdbeben und Vulkanausbrüche, Verschiebungen und Verzerrungen – alles, was die Natur zu ihrer Entspannung tun kann, sieht man auf meinen Bildern. Aber es sind keine Revolutionen, keine Katastrophen. Es ist das Resultat träger, unter uns in der Tiefe sich langsam bewegender Platten. Die Natur bietet der Geschichte ein Bild von Stein und Sein. Stetig, unaufgeregt, weder modern noch antik, auf flüssigem Feuer schwimmend.

In meinen Bildern versuche ich, Abbild und Abstraktion, Wissenschaft und Poesie, Oberfläche und Tiefenstruktur, das Lokale und Globale zu verbinden, das ist für mich diese Reise durch die Nordwestpassage. So kommt man von der Urfalte zur Mannigfaltigkeit. Die Falte ist ja die allernatürlichste Form, die wichtigste, denn in der ersten Falte entsteht das Leben, und in die letzte ziehen wir uns zurück. Dazwischen falten wir uns ein und aus. Falten sind kontinuierlich, ich knete den Brotteig, ich falte das Papier, die schwimmende Erdkruste faltet Gebirge auf, die Zahlen erobern den Raum. In der Geologie sind die Falten zerbrochen, auseinandergefallen. Es ist wie ein Puzzle, man versucht, die Falten wiederherzustellen. Wenn ich sage, dass ich in Bergen denke, dass mich die Landschaft organisiert hat, dann sind es, glaube ich, vor allem die Falten; diese Zeichnung, welche die Erde auf sich selber schreibt und zeichnet. Was wir zu sehen bekommen, sind die Falten, die Seiten im Buch der Geografie. Falten werden sichtbar durch Erosion, sie bilden zusammen eine Uhr (da haben wir die Zeit), und sie offenbaren uns ein Gedächtnis (wieder die Zeit), in welches wir bohrend vorstossen.

Beste Grüsse

Peter

Mittwoch, 10. Dezember 2014, 11:55, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Dein Satz «... ich denke in Bergen, die Landschaft hat mich organisiert...» ist in der Tat ein wunderbares Statement, welches die Grösse des geologischen Aufbaus unserer Erde dem relativen Kleinen unseres Daseins gegenüberstellt. Die Falten (oder man könnte auch sagen: der generelle Aufbau der Erde) sind der Ausdruck der Prozesse, die wir verstehen wollen. Man kann diesen Aufbau auch als «VielFALTigkeit» beschreiben, und je tiefer wir bohren, erodieren oder akustisch durchleuchten, desto tiefere und ältere Erkenntnisse erhalten wir. Ich habe als Kind viele Puzzles gelöst und so die einzelnen Elemente zu einem Ganzen gefügt, das dann am Ende Sinn ergeben hat. Im Unterschied zum Puzzle aber hat der Erdaufbau immer viele offene Fragen auf Lager, Bereiche, in denen die «Lösung» stark von der Interpretation abhängig ist. Genau wie deine Bilder. Wir machen also lediglich eine Annäherung an die wahren Zusammenhänge. Die Erde offenbart sich nur scheinbar und lacht vielleicht über unsere Versuche, sie zu verstehen. Da stellt sich für mich die Frage, ob du eigentlich auch Erwartungen an den Betrachter, die Betrachterin deiner Bilder hast? Haben sie die Freiheit, ihre eigenen Interpretationen zu machen, oder hättest du es lieber, wenn deine kartografischen Rekonstruktionen, Triangulationen und Verfaltungen genau so erkannt werden, wie du es beim Kreieren und Gestalten gedacht hast?

Ich war gestern in Thun und gab einen Vortrag über die Topografie des Thunerseebodens. Wir haben ein Vermessungsgerät, mit dem wir ein sehr detailliertes Tiefenmodell des Sees erhalten und den See so betrachten können, als hätte er kein Wasser. So hat noch niemand den See gesehen!

Freitag, 12. Dezember 2014, 09:11, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio

Den leeren See sehen zu wollen, das kann ich gut verstehen. Ich würde ja gerne die Berge von unten sehen; wie sieht das aus? Eine aufgestellte Unterwelt?

Die Falten, die man an der Oberfläche sieht, zerbrochen, verschoben oder abgerutscht, sind die in der Tiefe noch intakt? Wie tief sind die Berge, ist da ein Gleichgewicht von unten und oben wie beim Eisberg? Die Berge schwimmen ja auch irgendwie auf dem Erdenfeuer...

Mittwoch, 17. Dezember 2014, 17:59, Flavio Anselmetti schreibt:

Die Falten und Strukturen gehen natürlich im Untergrund schon weiter, nur ist das häufig nicht so einfach zu rekonstruieren. Beim Säntis geht das gut bis in eine gewisse Tiefe, aber die Schichten biegen dann bald um und kommen wieder nach oben. Für die ganz tiefe Exploration brauchen wir künstliche Erdbebenwellen, welche eindringen und die Geometrien abbilden können. Wichtig ist, dass wir unsere Fantasie zügeln und unsere Prognosen von den messbaren Beobachtungen abhängig machen. Wenn wir den Ausdruck «Geofantasie» brauchen, ist das eigentlich ein Schimpfwort, da wir dann die wissenschaftlichen Bahnen verlassen und immer mehr aufs Glatteis geraten. Ich glaube, dass die «Fantasie» in der Kunst oder in der Malerei positiv wahrgenommen wird, und das ist auch richtig so. Nicht dass die Geologie keine Fantasie bräuchte, ganz im Gegenteil, aber die Wissenschaft sucht am Ende die «wahren» Zusammenhänge, ein fast unmögliches Unterfangen. Aber Streben nach dem Wahren, dem Absoluten, darf man ja, ob in der Wissenschaft oder in der Kunst, auch da sind wir wohl wieder näher zusammen, als man meinen könnte.



# Echange de courriels entre Flavio Anselmetti, géologue, et Peter Stoffel

||

Lundi 17 novembre 2014, 14:50, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio,

Ce week-end, je suis allé faire de la randonnée dans l'Emmental, sur le Napf. Montée par temps de pluie et dans le brouillard, descente sous le soleil et la neige dimanche. C'était très beau. Toute cette région est incroyablement sillonnée de rides: est-ce dû à la mauvaise qualité des conglomérats? Le pays d'Appenzell a des formes beaucoup plus arrondies.

Je dirais que le temps est présent dans mes travaux, en tant que mouvement potentiel à l'état d'équilibre. Ils sont donc déjà l'impression bidimensionnelle de l'image tridimensionnelle d'un processus quadridimensionnel. La peinture est un arrêt, un figement du temps. Et le temps n'existe pas; en peinture comme en musique, quand on improvise, on essaie toujours d'être dans le présent, ce qui n'est pas facile – en fait impossible et malgré tout logique. Le temps et le mouvement se déroulent seulement dans notre tête. Quand Albert Wegener, en sondant à Eismitte, tombe sur du bois tropical, ce qui se présente à lui, c'est cette carotte en trois dimensions. Le temps n'est pas visible, il n'arrive que par la réunion des points, des lignes et des surfaces, et il en va de même dans ma peinture. On ne voit que des couleurs sur une surface, mais on se dit qu'il doit y avoir quelque chose en dessous, qu'il se cache là du mouvement, de la tension, des convulsions, que l'explosion et l'implosion s'équilibrent. Malgré l'inclinaison de l'axe de rotation de la Terre,

malgré tous les tremblements de terre et les éruptions volcaniques, malgré les comètes, les météorites et les cataclysmes, un équilibre s'est établi dans ce repli de l'univers où la vie a pu se nicher, ce qui est aussi une chose très étonnante.

Mercredi 19 novembre 2014, 09:39, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter, tu es allé sur le Napf, magnifique. Je suis monté plusieurs fois sur le sommet. L'escarpement est impressionnant. Il y a bien sûr une explication géologique: durant la dernière glaciation, il y a vingt mille ans, les grands glaciers ont pour ainsi dire épargné le Napf et n'ont fait que couler tout autour. C'est tout le contraire en Appenzell, comme tu l'as observé toi-même, où le relief est beaucoup plus doux. Les masses de glace ont émoussé la surface, l'ont érodée, adoucie, alors que les sillons et les arêtes du Napf n'ont pas subi ce traitement. Tu vois, notre regard est à nouveau quadridimensionnel et nous réunissons l'espace et le temps!

Samedi 22 novembre 2014, 00:47, Flavio Anselmetti écrit:

Je rentre d'un voyage à travers la Suisse, qui m'a amené entre autres au Musée des beaux-arts de Soleure, où j'ai pu regarder quelques-unes de tes œuvres. J'ai eu presque le sentiment d'arriver chez moi, car je connaissais déjà les œuvres par les images dans ton dossier. Mais il n'y a pas d'échelle dans le dossier, et j'ai été fasciné en découvrant, soit des «miniatures», soit des «toiles XL». J'ai réalisé, une fois de plus, que tu travailles de manière fractale. Ce que l'on voit en grand ressurgit en petit. Ma déformation professionnelle de géologue ne me laisse jamais de répit, et j'ai vu dans certaines de ces œuvres des photographies au microscope d'une roche dans des dimensions inférieures au millimètre, puis j'ai eu le sentiment de regarder tes tableaux dans un vaisseau spatial survolant la Terre. C'est cet élément fractal qui revient toujours chez toi, et c'est exactement de cette manière que nous voyons les processus géologiques qui se déroulent sur toutes les échelles spatiales et temporelles. J'ai effectivement trouvé le temps (la quatrième dimension) dans tes œuvres: dans ces triangulations qui abstraient la surface et le fond, qui selon la partie

du tableau (ou disons selon l'espace) grandissent ou rapetissent en un flux dynamique, révélant ainsi le processus. Dans mon cerveau «géodéformé», c'est surtout devant les trois miniatures «verdâtres» que la sonnette a retenti: j'ai vu l'Alpstein, les plis raides, les sédiments calcaires mis à la verticale et devant les hautes chaînes de montagnes le relief sillonné des conglomérats du pays d'Appenzell, tout cela sans horizon, mais reconnaissable à l'évidence devant mes yeux. Que cela soit conscient ou non, je l'ignore; peut-être l'Alpstein est-il si profondément enraciné en toi que tu arrives toujours à transposer ces racines dans le pinceau.

Lundi 24 novembre 2014, 20:33, Peter Stoffel écrit:

On pourrait donc dire qu'une carte géologique est aussi une carte météorologique, mais «au ralenti»? Pression, équilibre des pressions, courants planétaires, compensations, turbulences, mais malgré tout en équilibre comme une toupie qui en tournant rend notre vie possible. Il y a deux cents ans, nous avons compris le fonctionnement de la croûte terrestre. Arriverons-nous un jour à comprendre le temps atmosphérique comme nous comprenons les roches? Est-ce un problème mathématique? Je suis convaincu que la nature a beaucoup de choses à nous apprendre. Prenons les fractales par exemple, qui unissent l'élégance mathématique à la beauté visuelle et qui sont manifestement le fondement même de la nature. Je crois que si j'aime tant les cartes géologiques, c'est parce qu'elles associent la «beauté» à la «vérité», parce qu'elles sont abstraites et montrent des choses invisibles, mais sont quand même un reflet et une interprétation du monde visible. Je voudrais peindre et dessiner un atlas pour superposer toutes les images et en faire un livre épais. Transformé en ver, je m'y promènerais verticalement, horizontalement et diagonalement, et en perforant les pages je me ferais mon chemin à travers les différentes échelles et les différents points de vue.

Mardi 25 novembre 2014, 21:30, Flavio Anselmetti écrit:

Peter, tu as vu assez juste avec ta métaphore du ver bibliophage qui se fraie un passage à l'intérieur de l'«atlas mondial»: nous ne cessons

de faire des sondages à travers les pages de cet atlas pour en reconstituer l'histoire. L'analogie que tu établis entre la beauté et la vérité est séduisante, mais la géologie n'est pas une science exacte, et tes tableaux ne peuvent donc pas non plus représenter exactement la vérité: nous ne faisons que réunir des indices afin de nous approcher de la vérité, mais ce ne seront jamais que des indices et des interprétations. Tes triangulations abstraient la Terre (ou les corps cosmiques), les personnes qui regardent tes tableaux ont une marge d'appréciation, et nous faisons de même en interprétant les données que nous avons recueillies: malgré notre sentiment d'avoir découvert la vérité, ce ne sera jamais qu'un pas, qui va peut-être même dans la mauvaise direction, qui sait? Nicolas Sténon, le «père fondateur» de la stratigraphie, a été le premier, en 1669, à interpréter des dents de requins fossilisées, qu'il avait trouvées en Angleterre, comme l'indice d'anciens fonds marins et à définir le «bas» comme étant ancien et le «haut» comme récent. Et quelques années plus tard, peut-être par désillusion, il est devenu prêtre catholique, puis évêque. Notre travail n'est pas à voie unique, on ne devrait pas, comme Sténon, se laisser restreindre par les revers. Pour pénétrer dans la Terre, que ce soit par des sondages ou par tes œuvres, on peut emprunter divers chemins, qui tous, d'une manière ou d'une autre, descendent toujours plus profondément et explorent toujours davantage, mais tous ces chemins conservent une coloration personnelle, qui est celle de l'auteur (c'est-à-dire du géologue ou de l'artiste) ou celle du spectateur.



Mardi 9 décembre 2014, 09:45, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio,

En peinture, c'est comme en géologie, l'essentiel n'est pas à la surface, mais on ne voit que la surface. Cependant, une surface peut être tellement complexe que l'on ne se défait pas du sentiment qu'il doit y avoir quelque chose en dessous. De l'énergie, des idées, de l'amour...



je ne sais pas. Je voudrais pouvoir regarder les montagnes par en dessous. Dans la géographie artistique, mes tableaux sont une région isolée, perdue, ni géométrique, ni abstraite, ni figure, ni paysage. Ils sont en marge des chemins battus. Est-ce que ce sont des montagnes, sommes-nous sur la mer, et ce qui envahit l'image, est-ce une tempête de neige, un virus, une prolifération de champignons, ou la première mousse sur du granit? Du solide au liquide et au gaz, du big-bang au brouillard et au cristal, au paysage cultivé formé par l'érosion, et à l'autoportrait en tête de pierre grecque. Des tremblements de terre et des éruptions volcaniques, des mouvements et des déformations: tout ce que la nature peut faire pour se détendre, on le voit sur mes tableaux. Mais ce ne sont pas des révolutions ni des catastrophes. C'est le résultat du lent mouvement des plaques tectoniques qui bougent dans les profondeurs sous nos pieds. La nature offre à l'histoire une image de la pierre et de l'être. Constante, sans agitation, ni moderne ni surannée, flottant sur un feu ardent.

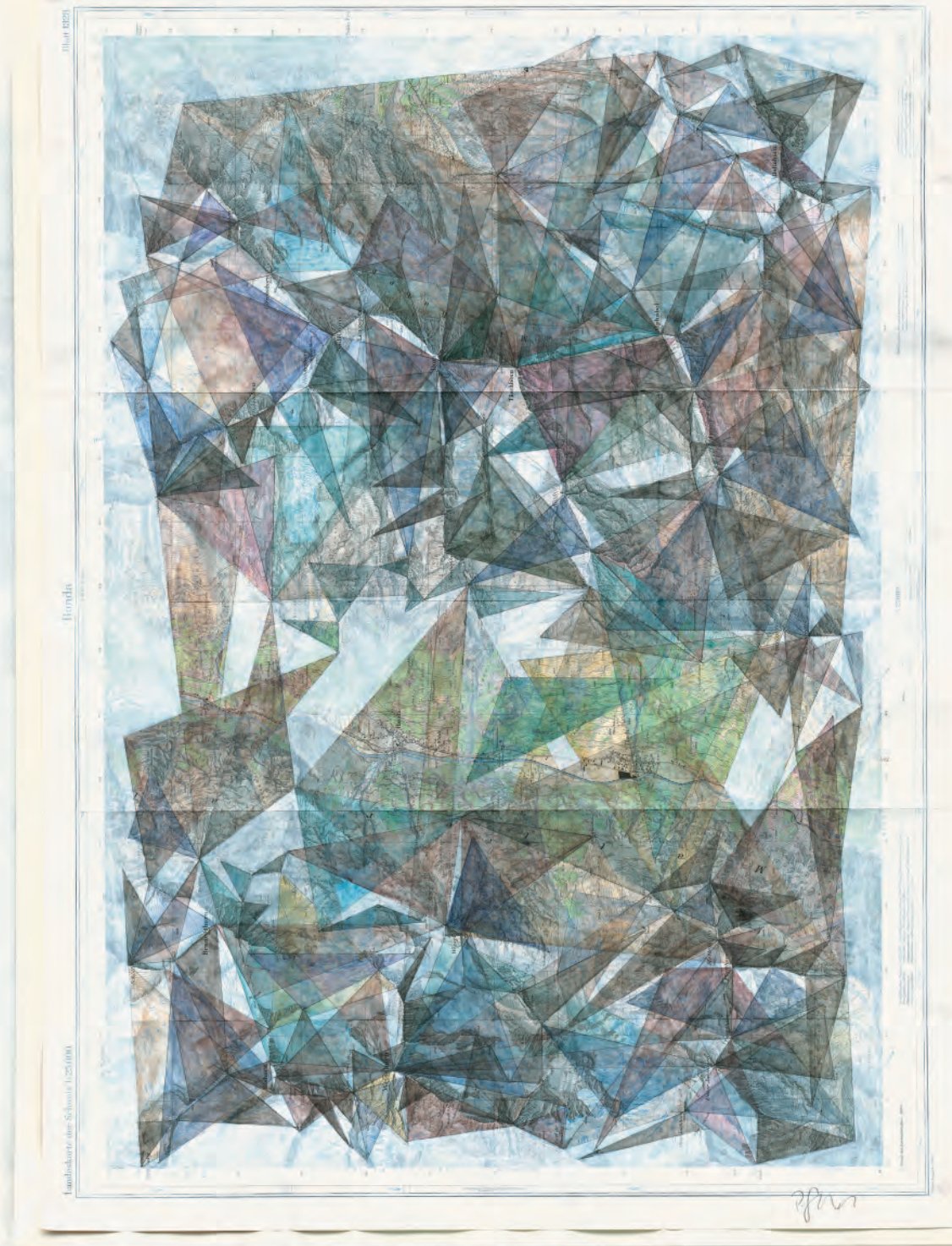
Dans mes tableaux, j'essaie d'associer reproduction en image et abstraction, science et poésie, surface et structure profonde, local et global, c'est pour moi le passage du Nord-Ouest. On passe du pli originel au déploiement multiple. Le pli est la forme la plus naturelle, la plus importante, parce que c'est dans le premier pli que se forme la vie et c'est dans le dernier pli que nous nous retirons. Entre les deux, nous nous plions et déplions. Tout n'est que pli, je pétris la pâte à pain, je plie le papier, la croûte terrestre en flottement fait s'élever les montagnes par plissement, les chiffres conquièrent l'espace. En géologie, les plis sont brisés, éclatés. Comme pour un puzzle, on essaie de reconstituer les plis. Quand je dis que je pense en montagnes et que le paysage m'a organisé, je crois que ce sont surtout les plis: ce dessin que la Terre écrit et trace sur elle-même. Ce qu'il nous est donné de voir, ce sont les plis, les pages dans le livre de la géographie. L'érosion fait apparaître les plis, ils forment ensemble une horloge (c'est ici qu'intervient le temps) et ils nous révèlent une mémoire (le temps, encore une fois) dans laquelle nous progressons par forage.



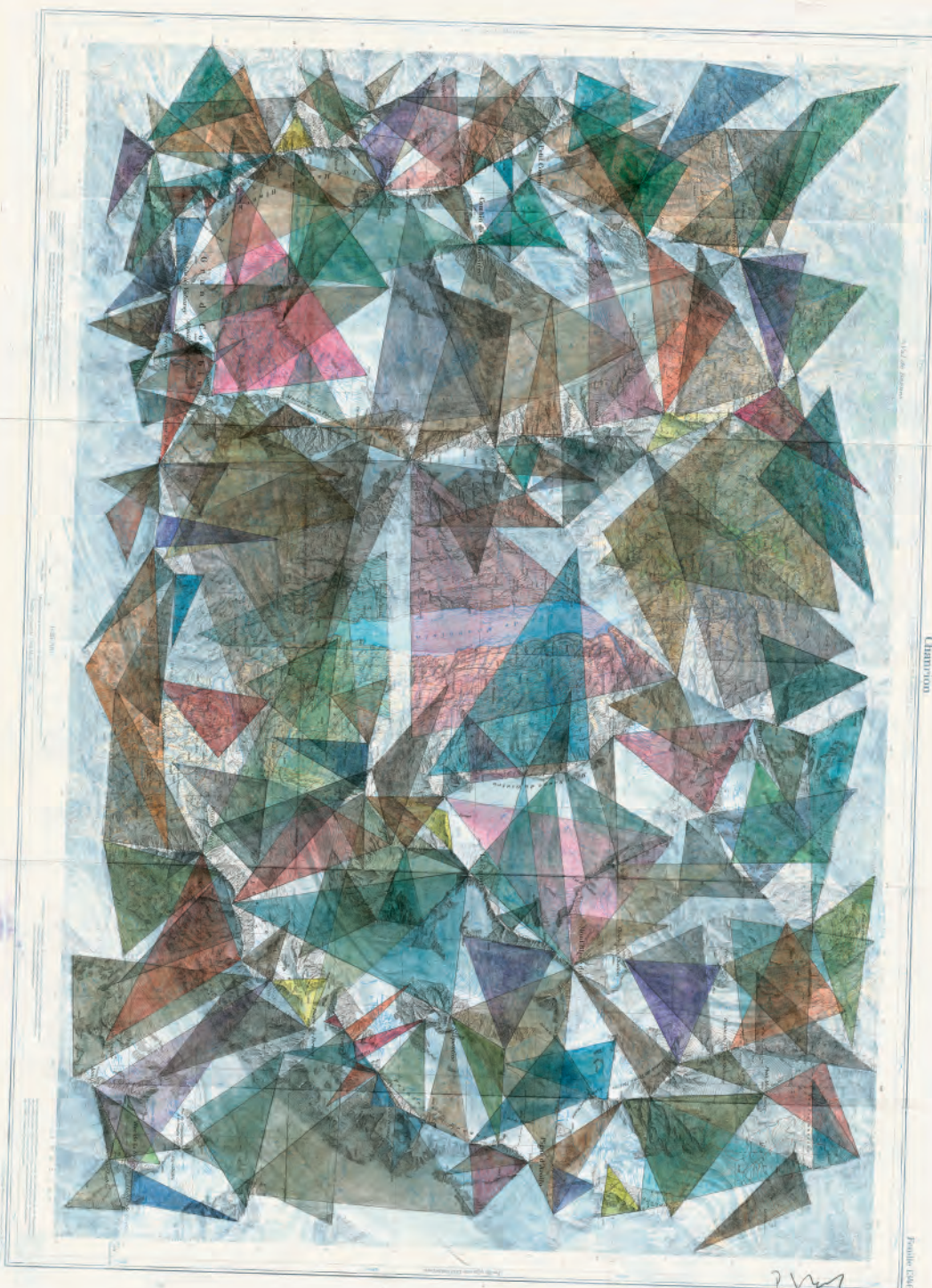










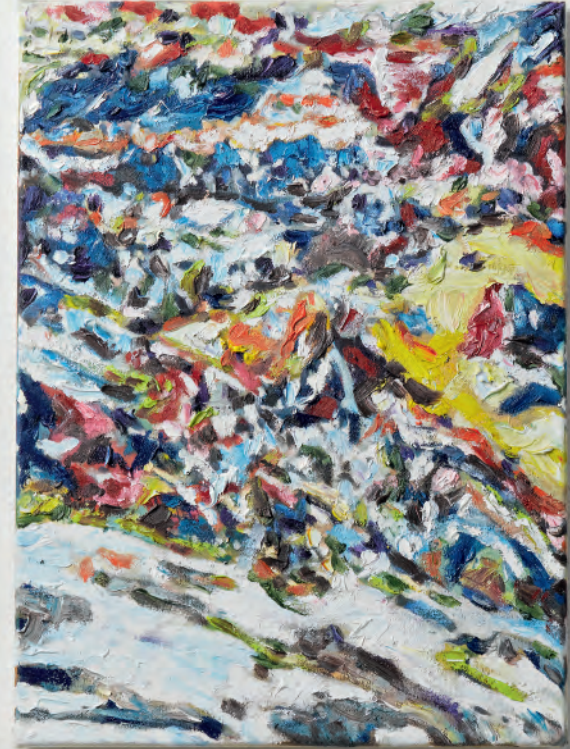
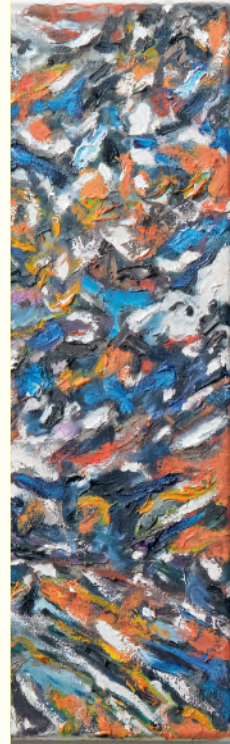


















Mercredi 10 décembre 2014, 11:55, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter, ce que tu écris, «...je pense en montagnes, le paysage m'a organisé...», c'est une très belle déclaration qui oppose la grandeur de la structure géologique de notre planète à la relative «petitesse» de notre existence. Les plis (on pourrait aussi dire la structure générale de la Terre) sont l'expression de processus que nous voulons comprendre. On peut aussi décrire cette structure comme une «multiPLlité», et plus nous creusons, érodons ou sondons acoustiquement, plus les choses qui s'ouvrent à notre connaissance sont profondes et anciennes. Comme enfant, je faisais souvent des puzzles et j'ai appris ainsi à assembler des éléments en un tout qui à la fin a un sens. Mais à la différence du puzzle, la structure de la Terre a toujours une masse de questions non résolues en réserve, dans des domaines où la «solution» dépend fortement de l'interprétation. Exactement comme pour tes tableaux. Nous ne faisons donc que nous approcher des véritables rapports entre les choses. La Terre ne se révèle que par fines tranches et se rit peut-être des efforts que nous faisons pour la comprendre. Ici, je me pose une question: est-ce que tu attends quelque chose de la personne qui regarde des tableaux? Est-elle libre de faire ses propres interprétations, ou préférerais-tu que l'on reconnaisse tes reconstitutions, tes triangulations et tes replis cartographiques exactement tels que tu les as imaginés et conçus?

J'étais hier à Thoun, où j'ai présenté une conférence sur la topographie du fond du lac de Thoun. Nous avons un appareil de mesure qui nous permet d'obtenir une modélisation très détaillée des profondeurs du lac, c'est-à-dire de le regarder comme s'il n'y avait pas d'eau. Le lac comme personne ne l'a encore jamais vu!

Meilleures salutations

Flavio

Vendredi 12 décembre 2014, 09:11, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio, vouloir regarder un lac vidé, c'est quelque chose que je peux aisément comprendre. Moi, j'aimerais bien regarder les montagnes par en dessous. À quoi cela peut-il bien ressembler?

À un monde souterrain redressé? Les plis que l'on voit à la surface, comment sont-ils en profondeur: brisés, déplacés, tombés par glissement, ou encore intacts? Quelle est la profondeur des montagnes, est-ce qu'il y a un équilibre entre le bas et le haut, comme sur un iceberg? Les montagnes, d'une certaine manière, flottent aussi sur le magma terrestre...

Mercredi 17 décembre 2014, 17:59, Flavio Anselmetti écrit:

Naturellement, les plis et les structures descendent dans le substrat, mais bien souvent, ce n'est pas si facile à reconstituer. Au Säntis, cela va jusqu'à une certaine profondeur, puis les couches se replient et remontent. Pour une exploration à grande profondeur, il nous faut des ondes sismiques artificielles qui pénètrent dans la roche et peuvent nous donner une image de la profondeur. Il est important de réfréner notre imagination et de donner des pronostics fondés sur des observations mesurables. Lorsque nous parlons de «géofantasme», c'est en réalité un terme injurieux, puisque nous quittons là les voies de la science pour nous laisser aller sur un terrain glissant. Je crois que dans l'art ou dans la peinture, on se fait une idée positive de la fantaisie ou de l'imagination, et c'est bien ainsi. Non que la géologie n'ait pas besoin d'imagination, bien au contraire, mais la science recherche finalement les «véritables» rapports entre les choses, ce qui est une entreprise presque impossible. Mais on a le droit de tendre vers la vérité, vers l'absolu, que ce soit dans la science ou dans les arts, et là aussi nous sommes probablement plus proches les uns des autres que l'on pourrait le croire.

Traduction Laurent Auberson

# Tirdad Zolghadr

## Rock Paper Scissors

### Arolla

During a rather tense conversation in Arolla, a village with vertiginous alpine views, the kind some people call “majestic” or “august” or “straight out of a Stoffel”, the artist demanded a text on stone. Peter Stoffel and I were frequenting the highest camping ground in Europe, grilling Schublig sausages which, he assured me, he'd manufactured himself. Since I consider myself a vegan, more or less, and a man who likes his pitch-perfect, lukewarm shower in the morning, I'm not quite sure what I was doing there. I remember the august majesty of the surroundings contrasting weirdly with the soundtrack of Stoffel's soliloquy, and the smoky, spicy taste of porky beef in my mouth. Last time I was serenaded by an artist, it was over cucumber martinis and honey-roasted almonds at the Four Seasons. You can say I've come a long way. What made the whole thing all the more trying is that I really don't like painters very much. Painters are forever suspecting you of not *liking* painting, or not quite liking it *enough*, or, God forbid, liking the wrong *kind* of painting. Not only does it usually turn out that I like the wrong kind of painting, I cannot stand people who fret over what they like to begin with. Opinions are wildly overrated. But as someone once said, being an artist is about making people do what you want them to do. And Stoffel is one of the better artists out there. So here I was, a vegan Warmduscher with a taste for John Armleder's pour paintings from the early nineties, grilling Schublig



in Arolla. The only saving grace, incidentally, was the stone thing. Stoffel's insistence on rocks and boulders was weirdly reminiscent of the type of stuff I prefer to explore as a writer or curator. The stifling monogamies of institution, heritage, political ideology, theoretical patterns, aesthetic yardsticks and so on. Indeed, Stoffel, for his part, is an artist very much invested in structures. To the point where he will gladly build the required structures himself, from scratch if necessary, should he find them to be lacking around him. In other words, the fascination of stifling intellectual monogamies is not lost on him. If he weren't a painter, we might even be friends.

## Stone

So now the artist has declared that, when it comes to my catalogue contribution, the placeholder or body double for his oeuvre is to be a stone. He wanna rock. Literally. When it comes to the Stoffel cosmos at large, natural metaphors are many in number, but they rarely include stone. You have water, crystals, wind, ice, glaciers, valleys, even sausages and mountaintops, all rich in texture, symbolism, genealogy, lyrical connotation. A stone, meanwhile, suggests a forbidding degree zero of interpretative play. A stone is pretty much a stone, whichever way you look at it, smell it, throw it, chew it. Not exactly a polemical evergreen, like "abstraction" or "Palestine", which can hurl you back and forth through intellectual history like some screaming pinball.

Given this logophobic, macho disposition, it's surprising that a text should be necessary in the first place. Why, indeed, is there text in this book. Why that whole power lunch in Arolla. Why try and compete with the majestic hush of stone, and embarrass yourself with the pitter-patter of artspeak. Stoffel, however, likes to say that those who speak the least are always the ones with the highest opinions of themselves. Silence can make a weighty impression at first, and first impressions cut deep. But they do not cut deepest necessarily. Not within the proto-alpine time scales we're talking here. When it comes to the stonescapes of a Stoffel, it's the long haul, the second and third and fourth impression, or the thousandth, that counts.

Well, you might wonder, how is an essay to live up to these high expectations? Voilà la question qui tue. These days, a text has to work pretty hard to find good reasons to be invited to the dinner party.

## Scissors

Maybe it's time to address that famous troika in the title of this essay. Not quite as famous as other trinities, Christian, Hegelian or otherwise, but prominent enough, and a very helpful triad here. We've already established that the stone is to be metaphor-in-chief. The master trope, the content, the work, the burning heliocentric heart around which we shall be turning.

As for paper, one might associate it with language, text, criticism, thus with this very essay in itself. But text rarely comes as print on paper nowadays. In point of fact, to writers of my generation, who came of age at the peak of poststructuralism, language is chiefly a matter of cutting, framing, interrupting, de- and re-categorizing. This, after all, is what language has been doing to art for a very long time, sometimes to wonderful effect, sometimes less so. Whether any of this changes when the work is petrified, so to speak, remains to be seen. (In principle, we all know scissors are helpless in the face of stone.)

If we leave the scissors to the writer, then the artist is stuck with paper. And the funny thing is: in real life, if you wrap paper around a stone, it's the stone that calls the shots. It's the stone that allows the paper to fly, far and wide, even to shatter windows and split heads if necessary. And yet the paper artist will still triumph over the stony oeuvre, no matter how weighty. Consider that if the paper artist were to wrap himself around a cucumber Martini, say, or a Schublig, the result would be rather unpredictable. Even if a stone, by contrast, is an airborne, powerful missile, the artist, precisely as he merges with the stone's shape, dissimulates it and hides it completely from view, thereby taking any credit for himself alone. By becoming one with the stone, the artist loses in autonomy what he gains in traction, scope and prominence.

In sum, if the artist trumps the work, and the work trumps the writer, then it's only the scissor of a writer that can cut the artist down to size.

## Paper

In order to snip away at the artist, we first need to peel him off that stone. Alas, after centuries of clinging, it is, at this stage, quite a tedious and gummy affair. You can peel off a sliver of artist, but another tidbit will stick to the stone like glue. The more of the stone we see, however, the more we realise that it's more than we've suspected. The reputation of the broody, strong, silent type only refers to the specifically catachrestic quality of stone. (A catachresis is a metaphor that passes for pure language; compare "the foot of the mountain" or "a broken heart", where the metaphorical roles of "foot" and "heart" go unnoticed.) It's the very suggestion of literal, extra-linguistic, non-negotiable umph that is the metaphorical quality here. So although stones do dissolve into language just like anything else under the sun, it's the distinctive, hermeneutic thump, the sound of stone as it whacks you on the cranium, that is interesting here. To proclaim the stone a topographic primus inter pares is a gesture that creates a distinctive atmosphere in the room. Not a hostile one necessarily, but perhaps a bit like inviting a vegan Warmduscher to a Schublüg in Arolla.

The etymological root, the kernel of our kernel, is equally helpful. "Stone" stems from the Sanskrit, where *stiyate* is "to curdle" or "to harden". One is struck, however, by the insistence of etymonline.com that "stone in the sense of 'testicle' is from late Old English". Should you look up "Peter", you're informed that, beyond the many semantic entanglements with stone, "Peter as slang for 'penis' is attested from 1902". Judging by the artist persona in question – big, hairy, hefty, loud, broad-shouldered, strong-armed, thick-skinned and thick-headed – we see that stone and paper have merged even more thoroughly than anyone might have suspected. You might argue, of course, that things are rarely as monolithic as that, and you can easily point to the undeniable diversity among Stoffel's work. Some is insistently austere, some loudly kaleidoscopic. Some is made with felt-tip pens, some with Polaroids. Some suggests big broad tennis forehand volleys across gargantuan wall-to-wall surfaces, some relies on patient trembles of a wrist within a miniature scaffold. The references, meanwhile, range from canonical

mathematicians to the postimpressionist avantgarde, from folkloric medleys to agricultural techniques, from mountain geology to fictional seashores. And that's only the paintings. Much of Stoffel's work – sculptural, architectural, infrastructural, procedural in character – is not painterly at all.

But a common ground, a signature style, is palpable. A Stoffel show is an arena of overbearing meticulousness, of manufactural skill, of patient studio stamina and proud self-discipline, of that classic oscillation between sweeping vertigo and arcane detail, kinetic panorama and brushstroke staccato. A place where the chromatic tapestries of crystalline valleys and frosty peaks evoke a dash of faux-naïve, patriotic flavour. Not in terms of flags a-waving. But in terms of being *sehr teutonisch*. You have the Swiss-German vernacular, you have the geographic leitmotifs, you have the metaphysical romanticism of landscape, you even have that self-deprecating, Kippenbergian mannishness, that gentle machismo of earthy humour and industrious wanderlust.

Though Stoffel has long been based by the Lac Lemman, his relationship to the conceptual ironies of *peinture contemporaine à la genevoise* remains polemical and complex. To be clear, I'm not suggesting Stoffel is residing in Genevan exile, like some kind of Lenin. The adventurism of his landscapes does not stem from a rootless bohemianism, a wandering troubadour type thing. On the contrary. As mentioned above, Stoffel is a practitioner invested in structures, and the visual content of the work – layered, composite and tectonic – is only one of the multiple levels at stake.

Over the last two decades, we've seen Stoffel build one structural assemblage after another: from an underground exhibition space to a mountaintop biennale, from a housing cooperative to an artist bar, from a referral agency for immigrant labour to a sausage factory. Sometimes in collaboration with myself or his wife or with shifty, unreliable individuals with francophone accents. All of which betrays a preoccupation with infrastructural usefulness as well as the formal-architectural erotica of scale and solidity, balance and symmetry.



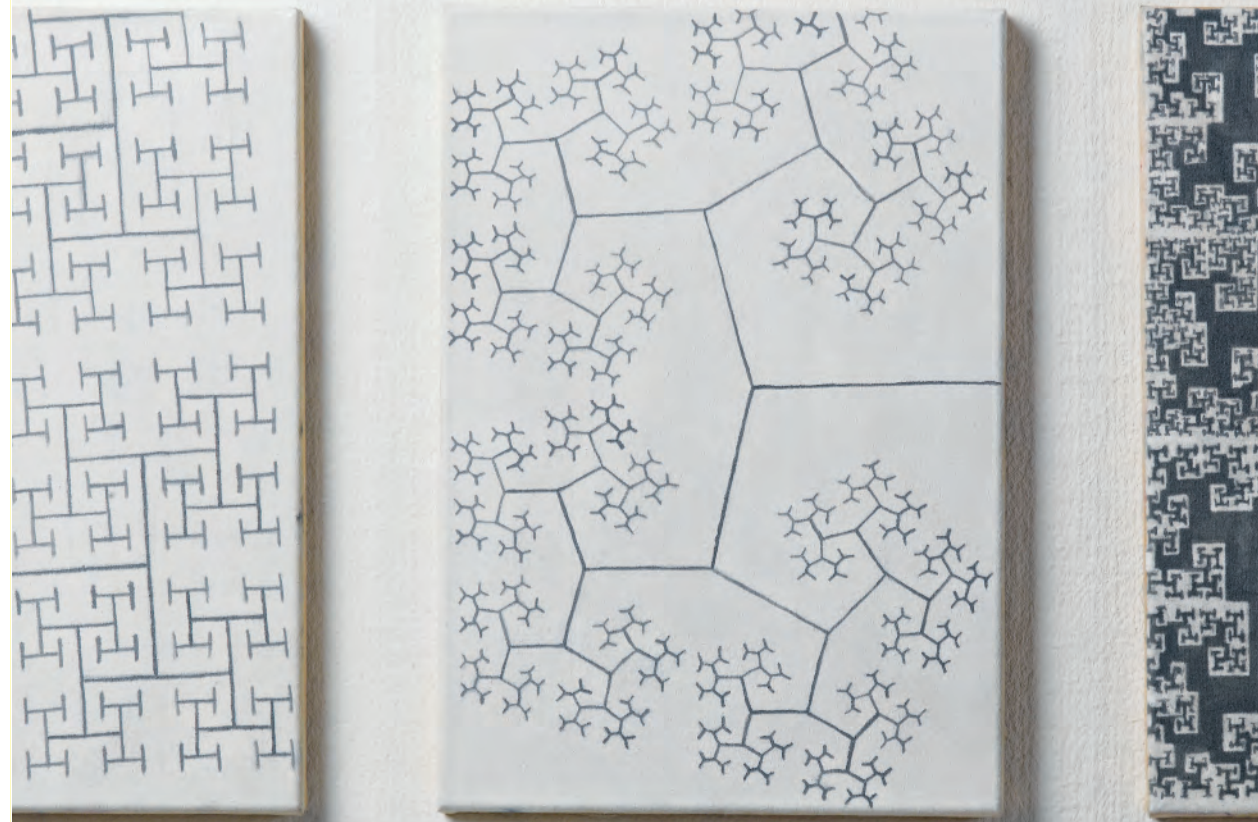
In the current, nervous context of online ephemera, poor pixelations and instantaneous circulation, the durability of structures in stone, or stones on canvas, rings true. It feels genuine and soothing. Such, indeed, is the epistemic thump of the leitmotif in question. And it brings me to a second thing a text can do, aside from bullying the artist. A text can allow for a testimony, however twirling or tedious, that addresses subsequent generations of viewers. In other words, aside from being a smug liability, snipping away at artist and oeuvre, the text can strive to be a bedrock, a reliability in its own right. Solo shows come and go, but catalogues reside deep in the cold, dark bowels of climate-controlled, expensively guarded institutions. Down here, the *Hausgeist* is a geological, archival, post-human kind of creature. The day when our own existing environment has evaporated, it's the text, with all its frames and names and de- and re-categorizations, that will add context, traction, meat to the bone, weight to the stone.

#### Coda: Waterways

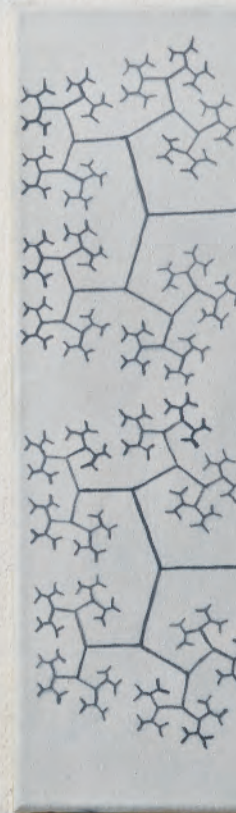
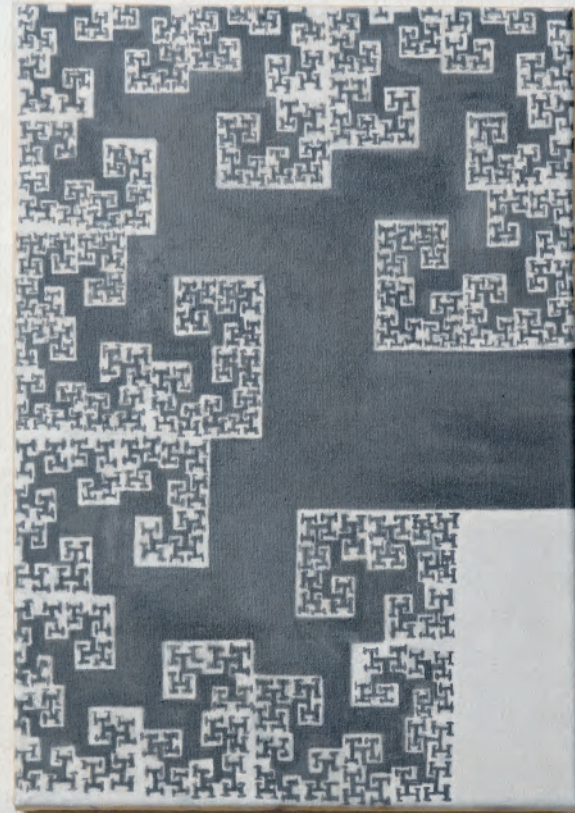
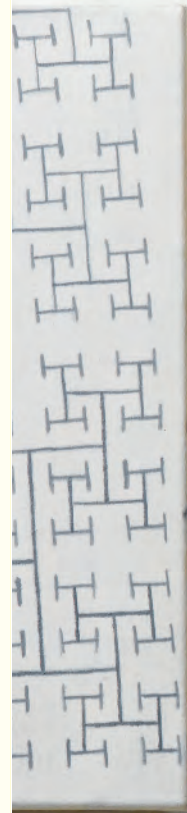
It's always polite, if not always very interesting necessarily, to grant the artist the last word. In this case, I believe you'll all be reassured by what he has to say. The following stems from the said conversation in Arolla, much of which I am reconstructing from painful, hazy memory.

Why painting?

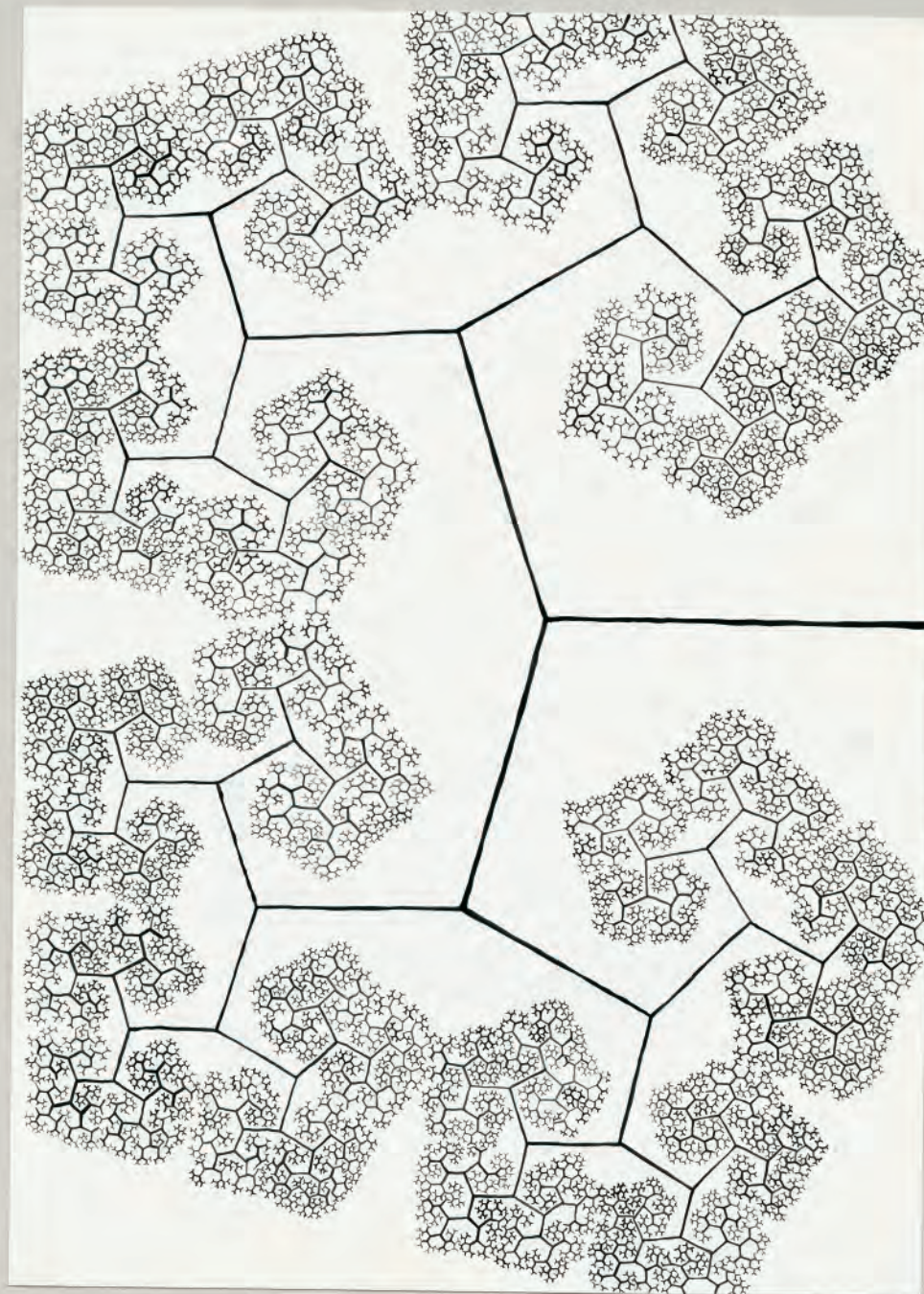
Painting is an array of byzantine connections between time, space, colour and form, a search for a pathway between two embittered families, the figurative and the abstract, two old clans that have long stopped talking to each other. I embark on this journey in the hope of reaching my own personal Pacific, and it is an abstruse, weird journey, to say the least, beset with icebergs, floating debris, tight tight waterways, patchy maps, inadequate theories, confusing patterns that force you to turn back in the midst of thick fog, again and again. And suddenly these bursts of light appear from above, only to make everything vanish in a flashing bright moment of utter blindness, and suddenly you're clueless for days, weeks,



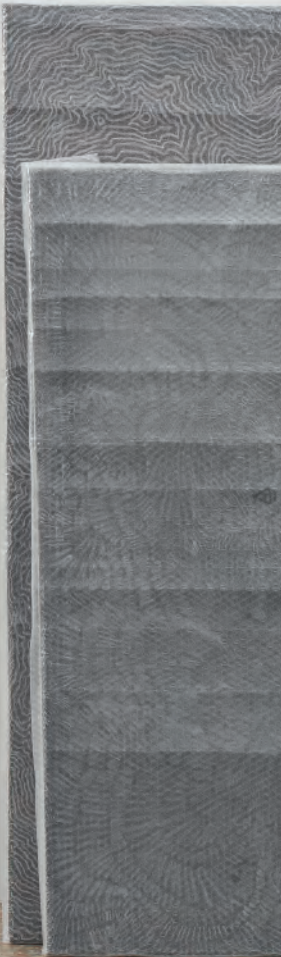






























months on end. Do I forge ahead, you ask, or save my energy for better days?

Do you drink when you paint?

Never. And I need a steady rhythm of 9 am to 5 pm. People set their watches when they see me on my way to the studio.

So you are a geek in Kippenbergian clothing. A closet disciplinarian.

Maybe. Or a shepherd of rational thought, rather. From among my flock, very few sheep will survive the glaciers and craters, the waterfalls and windstorms. But those who do, well, they are changed beyond recognition forever.

# Tirdad Zolghadr

## Schere Stein Papier

### Arolla

Im Verlauf einer ziemlich angespannten Unterhaltung in Arolla, einem Walliser Dorf mit schwindelerregender Bergsicht – manche würden sie «majestätisch» nennen oder «erhaben» oder «direkt einem Stoffel entnommen» –, bestand der Künstler auf einem Text über Stein.

Peter Stoffel und ich hielten uns gerade auf dem höchstgelegenen Campingplatz Europas auf und grillierten Schüblige, die er, wie er mir versicherte, selbst hergestellt hatte. Da ich mehr oder weniger vegan lebe und am Morgen gern eine exakt lauwarme Dusche genieße, weiss ich nicht recht, was ich dort überhaupt verloren hatte.

In Erinnerung geblieben ist mir, dass die majestätisch erhabene Umgebung seltsam mit dem Klang der Stoffel'schen Monologe und dem rauchig-würzigen Geschmack des Schweinefleischs in meinem Mund kontrastierte. Das letzte Mal, als mir ein Künstler den Schmus brachte, geschah das in Begleitung von Gurken-Martinis und gerösteten Honigmandeln im Four Seasons. Wie man sieht, habe ich einen weiten Weg zurückgelegt. Was das Ganze noch schwieriger machte, ist die Tatsache, dass ich Maler eigentlich nicht mag. Sie verdächtigen einen stets, dass man gar nicht auf Malerei *steht* oder nicht *genug* oder – Gott bewahre! – auf die falsche *Art* von Malerei abfährt.

Gewöhnlich stellt sich nicht nur heraus, dass ich die falsche Art Malerei mag, schlimmer noch: Ich kann Leute nicht ausstehen, die sich überhaupt den Kopf darüber zerbrechen, was sie mögen. Meinungen werden hoffnungslos überbewertet.

Doch wie jemand einst sagte: Künstler sein heisst, die Leute dazu zu bringen, zu tun, was man will. Und Stoffel ist einer der besseren Künstler auf dieser Welt. Da sass ich also, ein veganer Warmduscher mit einer Schwäche für John Armleders Schüttbilder aus den frühen 1990er-Jahren, und grillierte in Arolla meinen Schüblig. Die einzige Rettung war im Übrigen die Steinsache. Stoffels Beharren auf Fels und Geröll erinnerte mich auf seltsame Weise an die Themen, denen ich als Autor und Kurator am liebsten fröne: die erstickend monogamen Beziehungen zwischen Institutionen, Kulturgütern, politischer Ideologie, Denkmustern, ästhetischen Massstäben und so fort. Tatsächlich ist Stoffel selbst ein Künstler, der sich intensiv mit Strukturen auseinandersetzt. So sehr, dass er die erforderlichen Strukturen mit Freuden – und wenn nötig von Grund auf – eigenhändig bereitstellt, sollte ihm das Vorgefundene nicht genügen. Mit anderen Worten, die Faszination erstickender geistiger Monogamien lässt ihn nicht kalt. Wäre er nicht Maler, könnten wir sogar Freunde sein.

### Stein

Nun hat der Künstler also erklärt, dass in meinem Katalogbeitrag ein Stein als Platzhalter oder Körperdouble für sein Œuvre dienen soll. Es soll also im wahrsten Sinne des Wortes «rocken». Was Stoffels Kosmos insgesamt angeht, gibt es eine grosse Zahl von Naturmetaphern, Stein gehört jedoch eher nicht dazu. Wasser, Kristalle, Wind, Eis, Gletscher, Täler, ja, sogar Würste und Berggipfel kommen vor, alles mit vielfältigen Texturen, symbolischen Bedeutungen, langer Vorgeschichte und lyrischen Konnotationen. Ein Stein indes lässt so gut wie keinen Deutungsspielraum. Ein Stein ist und bleibt ein Stein, egal wie man ihn betrachtet, beschnuppert, wirft oder über ihm brütet. Nicht gerade ein polemisches Evergreen, wie «Abstraktion» oder «Palästina», das einen durch die gesamte Kulturgeschichte und wieder zurück schleudern würde wie eine Kugel im Flipperkasten.

Angesichts dieser sprachfeindlichen Macho-Anweisung überrascht es, dass es überhaupt eines Textes bedarf. Warum also ein Text in diesem Buch? Warum der ganze Grillspass in Arolla? Warum versuchen, mit der majestätischen Stille von Stein zu konkurrieren, und sich mit



Kunstgeschwafel blamieren? Stoffel behauptet jedoch gern, dass jene, die am wenigsten reden, stets diejenigen mit der höchsten Meinung von sich selbst seien. Schweigen kann zunächst beeindruckend wirken, und erste Eindrücke hinterlassen Spuren. Aber diese sind nicht unbedingt nachhaltig. Nicht im Rahmen der uralpinen Zeitverhältnisse, um die es hier geht. Wenn die Steinlandschaften eines Stoffel ins Spiel kommen, zählt die Langstrecke, der zweite, dritte und vierte Eindruck, oder der tausendste. Sie mögen sich fragen, wie ein Essay diesen hohen Erwartungen genügen soll. Voilà la question qui tue. Heutzutage muss ein Text ziemlich hart arbeiten, um gute Gründe zu liefern, zum Festmahl geladen zu werden.

## Schere

Es ist wohl Zeit, das berühmte Dreigespann im Titel des Essays anzusprechen. Es ist zwar nicht ganz so berühmt wie andere Dreifaltigkeiten christlicher, hegelscher oder anderer Art, aber immerhin bekannt genug und in diesem Zusammenhang eine sehr hilfreiche Triade. Wir haben bereits klargestellt, dass der Stein die zentrale Metapher sein soll: der alles bestimmende Tropus, der Inhalt, das Werk, der brennende heliozentrische Kern, um den wir kreisen.

Was das Papier angeht, könnte man es mit Sprache, Text und Kritik in Verbindung bringen und damit mit dem vorliegenden Essay selbst. Doch heutzutage kommt Text selten auf Papier gedruckt daher. Tatsächlich ist die Sprache für Autoren meiner Generation, die zur Blütezeit des Poststrukturalismus erwachsen wurden, vorwiegend eine Angelegenheit des Schneidens, Einbettens, Unterbrechens, des Ent- und Neukategorisierens. Genau dies hat die Sprache seit langer Zeit mit der Kunst gemacht, manchmal mit wunderbarem, manchmal mit weniger wunderbarem Ergebnis. Ob sich daran etwas ändert, wenn das Werk quasi versteinert ist, bleibt abzuwarten. (Im Grunde ist uns allen klar, dass eine Schere angesichts von Stein nichts ausrichten kann.)

Überlassen wir die Schere dem Autor, dann bleibt dem Künstler nur noch das Papier. Das Lustige daran ist: Wickelt man im richtigen Leben einen Stein in Papier ein, so hat der Stein das Sagen. Es ist der Stein,

der dem Papier ermöglicht, richtig weit zu fliegen und, wenn nötig, sogar Fenster und Köpfe einzuschlagen. Dennoch wird der Papierkünstler über das steinerne Werk triumphieren, egal wie gewichtig es ist. Stellen Sie sich vor, der Papierkünstler wickelte sich um einen Gurken-Martini oder, sagen wir, einen Schüblig – das Ergebnis wäre ziemlich unvorhersehbar. Und obwohl ein Stein im Vergleich dazu ein mächtiges, durch die Luft rasendes Geschoss ist, verbirgt der Künstler dies, sobald er mit der Form des Steins verschmilzt; er entzieht diesen unseren Blicken und heimst alle Lorbeeren selbst ein. Indem er mit dem Stein eins wird, verliert der Künstler an Autonomie, was er an Fliehkraft, Reichweite und Bedeutung gewinnt. Wenn also der Künstler das Werk aussticht und das Werk den Rezensenten, kann allein die Schere des Rezensenten den Künstler auf seine wahre Grösse zurechtstutzen.

## Papier

Um am Künstler herumschnipseln zu können, müssen wir ihn zuerst vom Stein abschälen. In diesem Stadium, nach jahrhundertelanger Anklammerung, ist das allerdings eine ziemlich langwierige und harzige Angelegenheit. Ein Scheibchen Künstler lässt sich abschälen, aber ein anderes Stückchen wird wie Leim am Stein kleben bleiben. Je mehr Stein wir jedoch zu sehen bekommen, desto mehr wird uns bewusst, dass mehr an ihm dran ist, als wir gedacht hatten. Der Ruf des Grüblerischen, Starken, Stillen trifft nur auf die spezifisch katachrestischen Eigenschaften des Steins zu. (Katachrese bezeichnet den Gebrauch eines Wortes, das eine sprachliche Lücke schliesst und nicht mehr als Metapher wahrgenommen wird, wie in «am Fuss des Berges» oder «gebrochenes Herz», wo Fuss und Herz eigentlich Metaphern sind.) Die metaphorische Qualität steckt bereits in der Andeutung einer eigentlichen, aussersprachlichen, ausser Frage stehenden Urkraft. Obwohl Steine sich letztlich wie alles andere unter der Sonne auch in Sprache auflösen, ist hier also der unverwechselbare, hermeneutische Knall angesprochen, der entsteht, wenn der Stein uns auf den Schädel kracht. Den Stein zum topografischen Primus inter Pares zu erklären, ist eine Geste, die eine

spezielle Stimmung im Raum erzeugt. Nicht unbedingt eine feindselige, aber vielleicht ähnlich, wie wenn man einen veganen Warmduscher zu einem Schüblig in Arolla einlädt.

Die etymologische Wurzel, der innerste Kern des Kerns, ist genauso aufschlussreich. «Stein» stammt aus dem Sanskrit, wo *styayate* «gerinnen» oder «hart werden» bedeutet. Man stutzt jedoch, dass etymonline.com darauf besteht, dass *stone* im Sinn von *testicle* (Testikel, Hoden) aus dem Altenglischen stamme. Schaut man unter «Peter» nach, findet man unter zahllosen semantischen Verknüpfungen mit Stein auch die Information, dass das englische «peter» als Slangausdruck für den Penis seit 1902 verbürgt ist. Angesichts der Künstlerpersönlichkeit, mit der wir es hier zu tun haben – gross, behaart, kräftig, laut, breitschultrig, muskulös, dickhäutig und dickköpfig –, müssen wir erkennen, dass Stein und Papier hier eine noch stärkere Bindung eingegangen sind, als je vermutet.

Man könnte natürlich vorbringen, dass sich die Dinge selten so monolithisch verhalten, und auf die unbestreitbare Vielfalt in Stoffels Werk verweisen. Manches ist nachdrücklich streng, anderes grell kaleidoskopisch. Manches ist mit Filzstiften gemacht, anderes mit Polaroidfotos. Manches lässt an grossartige lange Tennis-Vorhandvolleys auf gigantischen Wand-zu-Wand-Belägen denken, anderes beruht auf geduldigen Handgelenkvibrationen auf kleinstem Raum. Die Referenzen reichen mittlerweile von anerkannt grossen Mathematikern bis zur postimpressionistischen Avantgarde, vom folkloristischen Potpourri bis zu landwirtschaftlichen Anbaumethoden, von der Gebirgsgeologie bis zu fiktionalen Meerestädten. Und das sind nur die Gemälde. Ein grosser Teil von Stoffels Werk ist gar nicht malerischer Natur, sondern skulptural, architektonisch, infrastrukturell oder prozesshaft.

Dennoch gibt es eine unverkennbare gemeinsame Basis, eine eigene Handschrift. Eine Stoffel-Ausstellung ist eine Demonstration überwältigender Akribie, handwerklichen Könnens und geduldigen Stehvermögens im Atelier, aber auch des klassischen Pendelns zwischen rauschendem Taumel und geheimnisvollem Detail, wuchtigem Panorama und Pinselstrich-Stakkato. Ein Ort, wo die chromatischen

Bildteppiche kristalliner Täler und eisiger Gipfel den leisen Hauch eines scheinbar naiven, patriotischen Duftes verströmen. Nicht im Sinne wehender Fahnen, aber doch *sehr teutonisch*. Da ist die schweizerdeutsche Mundart, da sind die geografischen Leitmotive, die metaphysische Romantik der Landschaft, ja, selbst die Kippenberg'sche Männlichkeit, jener sanfte Machismo voll derben Humors und unermüdlicher Wanderlust.

Obwohl Stoffel schon lange am Genfersee lebt, ist seine Beziehung zur konzeptuellen Ironie der zeitgenössischen Malerei der Genfer Künstler polemisch und komplex geblieben. Um keinerlei Missverständnisse aufkommen zu lassen: Ich will damit nicht sagen, Stoffel lebe im Genfer Exil wie eine Art Lenin. Die Abenteuerlichkeit seiner Landschaften rührt nicht von einem wurzellos unangepassten Lebensstil her, einem Leben als herumziehender Troubadour oder so. Im Gegenteil. Wie oben erwähnt, ist Stoffel ein Künstler, der sich mit Strukturen auseinandersetzt, und der visuelle Inhalt seines Werks – vielschichtig, zusammengesetzt, tektonisch – ist nur eine der vielen Ebenen, um die es ihm geht.

Im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte war zu beobachten, wie Stoffel eine strukturelle Assemblage nach der anderen schuf: vom unterirdischen Ausstellungsraum bis zur Biennale auf dem Berg, von der Wohnbaukooperative bis zur Künstlerbar, von der Arbeitsvermittlungsgesellschaft für Migranten bis zur Wurstfabrik. Manchmal in Zusammenarbeit mit mir oder seiner Frau oder mit durchtriebenen, unzuverlässigen Leuten mit frankophonem Akzent. All dies zeugt von der Auseinandersetzung mit infrastrukturellen Nutzwerten, aber auch mit der formal-architektonischen Erotik von Grösse und Festigkeit, Gleichgewicht und Symmetrie.

Im heutigen, nervösen Kontext der Online-Ephemera, der verpixelten Bilder und ihres unverzüglichen In-Umlauf-Setzens klingt die Dauerhaftigkeit von Steingebilden oder Steinen auf Leinwand wahr. Es fühlt sich echt an und beruhigend. Genau darin besteht die erkenntnistheoretische Durchschlagskraft dieses Leitmotivs. Das bringt mich auf eine zweite Sache, die ein Text – neben der Drangsalierung des Künstlers – leisten kann. Ein Text erlaubt uns, ein – egal wie



verschwurbeltes oder langweiliges – Zeugnis abzulegen, das sich an spätere Generationen von Betrachtern wendet. Mit anderen Worten, der Text braucht nicht bloss ein selbstgefälliges, am Künstler und seinem Werk herumschnippelndes Vermächtnis zu sein, er kann danach streben, ein Fels und damit etwas eigenständig Zuverlässiges zu sein. Einzelausstellungen kommen und gehen, aber Kataloge hausen tief im kalten, dunklen Inneren klimakontrollierter, kostspielig überwachter Institutionen. Hier unten ist der Hausgeist eine Art geologische, archivalische, posthumane Kreatur. An dem Tag, wo unser eigenes Lebensumfeld sich in Luft aufgelöst hat, wird der Text mit all seinen Bezügen, Namen, Ent- und Neukategorisierungen für Kontext, Zugkraft und das Fleisch am Knochen sorgen und dem Stein Gewicht verleihen.

#### Coda: Wasserstrassen

Es ist immer höflich, wenn auch nicht unbedingt besonders interessant, dem Künstler das letzte Wort zu gewähren. In diesem Fall, glaube ich, dürfte das, was er zu sagen hat, Sie alle beruhigen. Das Folgende stammt aus dem erwähnten Gespräch in Arolla, vieles davon rekonstruiere ich aus schmerzlich verschwommener Erinnerung.

#### Warum Malerei?

Malerei ist eine Ansammlung komplexer Verknüpfungen zwischen Zeit, Raum, Farbe und Form, die Suche nach einem gangbaren Weg zwischen zwei verfeindeten Familien, dem Figürlichen und dem Abstrakten, zwei alteingesessene Sippen, die seit Langem nicht mehr miteinander reden. Ich begeben mich auf diese Reise in der Hoffnung, meinen eigenen persönlichen Pazifik zu erreichen, und es ist, milde ausgedrückt, eine abstruse, bizarre Reise, bedrängt von Eisbergen, Treibgut, viel zu engen Wasserstrassen, lückenhaften Landkarten, unzulänglichen Theorien, verwirrenden Vorlagen, die einen immer wieder im dichten Nebel zur Umkehr zwingen. Und dann erscheinen plötzlich diese Lichtexplosionen von oben, nur um alles in einem blitzhellen Moment totaler Blindheit zum Verschwinden zu bringen, und plötzlich ist man tagelang, wochenlang, monatelang



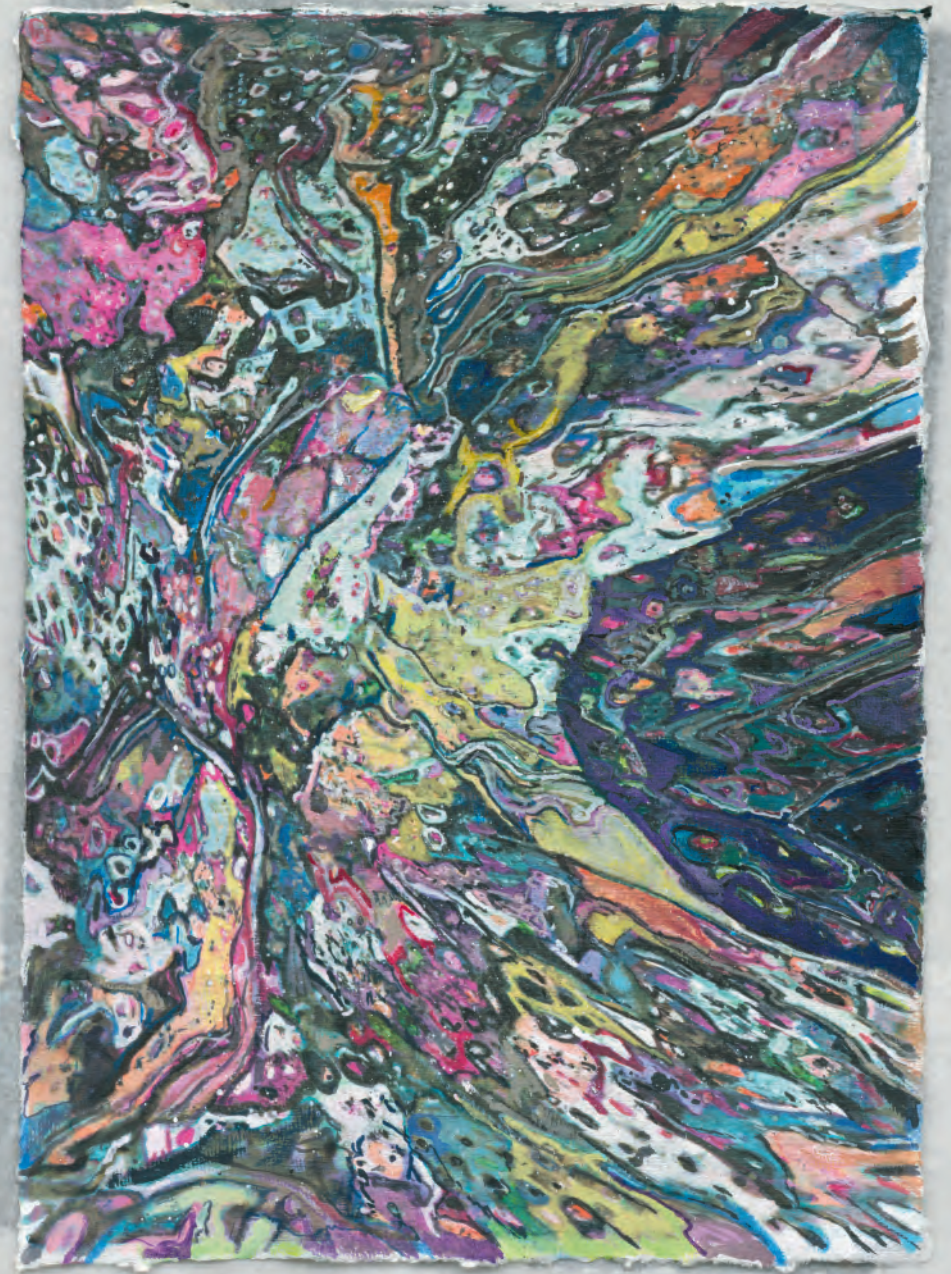




























am Stück völlig ratlos. Soll ich weiterkämpfen, fragt man sich, oder meine Kräfte für bessere Zeiten sparen?

Trinkst du, wenn du malst?

Niemals. Und ich brauche einen festen Rhythmus von 9 Uhr morgens bis 5 Uhr abends. Die Leute richten ihre Uhren danach, wann sie mich ins Atelier gehen sehen.

Also bist du ein Streber in Kippenberg'schem Gewand. Ein heimlicher Disziplinverfechter.

Vielleicht. Ein Hirte des rationalen Denkens trifft es wohl eher.

Nur wenige Schafe aus meiner Herde überleben all die Gletscher und Krater, Wasserfälle und Stürme. Aber jene, die es schaffen, sind so verändert, dass man sie nicht mehr wiedererkennt.

Übersetzung Suzanne Schmidt

# Ein E-Mail-Austausch zwischen dem Geologen Flavio Anselmetti und Peter Stoffel

## IV

Samstag, 20. Dezember 2014, 13:22, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio

Meine neuen Arbeiten nähern sich der Nordwestpassage, dieser gigantischen Reise, die den Atlantischen mit dem Pazifischen Ozean über die nördlichen Eismeere verbindet. Diese Passage ist für mich ein Bild der komplizierten Verbindungen und Verhältnisse von Raum, Zeit, Farbe und Form. Die Fahrt ist schwierig, die Wege sind mal offen, mal versperrt. Man umfährt Packeis, Eisberge und Treibeisfelder, man schlängelt sich durch kleine Buchten und flache Becken, kommt durch enge Kanäle und schmale Meerengen. Die Karte schnürt sich ein, die Theorie der tektonischen Platten schrumpft zusammen, Land, Luft und Wasser verschmelzen. Festes, Flüssiges und neblig Flockiges verfließen. Kannst du mir betreffend meine Bilder dazu etwas zu den verschiedenen Aggregatzuständen erzählen, die Geologie ist ja auch ein stetiges Verfestigen und Verflüssigen, dann gibt es Gase und Abkühlung, Druck und Entspannung.

Dienstag, 23. Dezember 2014, 00:57, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Die Nordwestpassage: lange durch Seefahrer gesucht, einige Male gefunden und jetzt mit dem schwindenden Eis durch den Klimawandel schiffbarer denn je. Aber sie ist in Bewegung, wobei die platten-tektonischen Bewegungen für uns eigentlich vernachlässigbar sind. Auf unserem Zeitmasstab sind die Oberflächenprozesse

entscheidend: Wird eine seichte Passage durch Schlamm noch mehr zugeschüttet, dehnt sich ein Flussdelta aus, oder versperrt mir das Eis die Route? Das Wechselspiel von Eis, Wasser und Land verändert sich rhythmisch, verschiedene Frequenzen bestimmen die Musik: Tagesgang, Jahreszeiten, Sonnenzyklen, El-Niño-Ereignisse, die Arktische Oszillation, die astronomischen Milanković-Zyklen. Sie alle verändern die Aggregatzustände, und nichts ist stabil. Diese Unruhe, räumlich und zeitlich variierend, sehe ich sofort in deinen Bildern: *Ohne Titel (Ten Thousand Years Later I)* oder *Géologie mentale* – die Farben und Formen gehen ineinander über, genau wie in einem dünn geschliffenen und transparent-präparierten Gestein: Dort sehen wir die Bausteine, die Mineralien in genau deinen Farben. *Géologie mentale* lokalisiert die Deformation in Zonen, dort findet die Bewegung statt, wie in der Natur. Wenn zum Beispiel Magma in der Erde aufsteigt, sind die Gase unter Druck noch gelöst, nahe der Oberfläche entgast dann aber die Gesteinsschmelze, sie schäumt sozusagen, der Aggregatzustand ändert sich, und es gibt einen explosiven Ausbruch. In deinem Bilddossier sehe ich genau das passieren: Auf der gleichen Seite sieht man links *Ohne Titel (Ten Thousand Years Later III)*, alles fließt noch, ist eng, unter Druck. Dann passiert es, rechts sieht man *Ohne Titel (Snow Crash I)*, die Explosion sozusagen, Gas und Gestein haben sich getrennt, die Asche fliegt durch die Luft, angetrieben durch die Gase, die die Explosion verursacht haben. Die geologische Oberfläche kann sich fortlaufend (uniform) oder katastrophal verändern, stabil steht neben labil! Das war übrigens ein riesiger Gelehrtenstreit in den Anfängen der Geologie. Doch beides findet statt, in allen Dimensionen. Horizontal schiebt und zerrt es, sei es im Eis oder in der Erde. Vertikal türmt es sich hoch, doch die Berge, die sich erheben, werden durch Sisyphus abgetragen. Aber je mehr erodiert, desto stärker ist die Hebung! Deshalb ist der Säntis so tief wie hoch, wir können noch einige Jahrmillionen erodieren, da der Berg aber eigentlich in den tieferen Schichten schwimmt, steigt er immer wieder hoch, so schnell werden wir ihn nicht los. Es ändern sich die festen und die flüssigen Phasen, sei es in den Alpen oder in der Nordwestpassage.



Auf deinen Bildern dominiert für mich die Bewegung, aber diese Eigenschaft beruhigt, denn so lange es sich verändert, bleiben wir nicht stecken – nicht im Eis in der Passage, nicht in der Hebung des Säntis.

Dienstag, 23. Dezember 2014, 17:09, Peter Stoffel schreibt:

Lieber Flavio

Arktische Oszillation und astronomische Milanković-Zyklen, wunderbar, klingt wie neue Musik! Die Milanković-Zyklen sind ja ein gutes Beispiel für dieses grosse Gleichgewicht, von dem wir schon oft gesprochen haben. Viele unabhängige Bewegungen ergeben zusammen ein globales Gleichgewicht, das das Leben erst ermöglicht. Die sich überlagernden Zyklen garantieren in der Summe ein stetiges System, welches auch durch die Verschiebung oder den Ausfall eines einzelnen nicht zerstört wird. Auf meinen grossen Bildern sind die Landschaften aufgefaltete Stoffe, Haut, ein Flickenteppich. Durch meine Walliser Bergbauern-Verwandschaft kam ich schon früh mit dieser unendlichen Teilung der Landschaft durch Vererbung in Berührung. Man sieht die kleinsten Felder und Äcker, Wiesen und Gärten, Erbschaften von Erbschaften, genähte Flickenteppiche. Das Lokale verbindet sich mit dem Globalen, es kann von Familie zu Familie, von Generation zu Generation gewandert werden. Da, wo sich alles annähert, entsteht eine Karte, eine Landschaft, die, wenn man zurücktritt, mit dem Sessellift darüber schwebt, auf dem fernen Gipfel steht, ein Bild ergibt. Man erkennt eine allgemeine Theorie der Beziehungen, ohne einen Punkt, der die Konstruktion (Bild) als Brennpunkt (Standpunkt) zusammenhält. Dieser Flickenteppich ermöglicht mir, das grosse Gleichgewicht durch tausend kleine Bewegungen herzustellen. Wenn eine Bewegung ausfällt, sich eine Farbe oder Form verändert, bleibt das Bild als Ganzes trotzdem stabil. In der Wissenschaft arbeitet ihr ähnlich, nehme ich an, damit durch diese Flickenteppiche Verknüpfungen und Verwebungen, neues Wissen auf alle andern Bereiche übergehen können, ein Ausfall oder Fehler die ganze Struktur aber nicht gefährdet? Die Geologie gibt mir Anschauungen, welche mir meine persönliche Arbeitsweise wie auch die kollektive Geschichte bildlich erklärt.

Ich verstehe mein Malen als ein Herstellen von Material, Stein, Gletscher, Faltungen. Der Sinn dieses Materials kann sich nur im Nachhinein erschliessen. Das Material sedimentiert, petrifiziert und dient wieder als Grund für neues Material. Siehst du die Geologie auch überall oder «nur» in der Landschaft?

Freitag, 26. Dezember 2014, 11:37, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Du hast wirklich einen umfassenden Ansatz, und siehst die geologischen Konzepte überall, vielleicht sogar noch mehr als ich. Mir wird häufig diese déformation professionnelle vorgeworfen, denn ich sehe die Geologie bei Weitem nicht nur in der Landschaft, sondern beinahe überall. Um hier einen grossen Geologie-Kunst-Geologie-Zirkelschluss zu machen: Ich sah die geologischen Prozesse nullkommaplötzlich, als ich im Kunstmuseum Solothurn war: Das war für mich sofort der Alpstein, keine Frage, die Falten, die Oberflächen, die Seen, der grosse See am Horizont, alles verbunden und dynamisch vernetzt mit geologischer Tiefe und Bewegung. Sofort kam das Spiel mit der Zeit dazu, Oberflächenprozesse im Tagesgang, die Jahreszeiten und dann die langen Perioden bis zu den Jahrtausenden der alpinen Gebirgsbildung und der Kalksteinentstehung: Die Kombination dieser Zeitskalen ergibt Musik mit verschiedenen Höhen und Tiefen, ein grosses Orchester, mal laut, mal leise, mehrstimmig fügt sich alles zur «Mutter Erde» zusammen.

V

Mittwoch, 7. Januar 2015, 10:04, Peter Stoffel schreibt:

Meine Formate sind ja sehr extrem: Ich male ganz kleine Bilder, A4, höchstens A3, auf der Tischstaffelei oder dann riesige Bilder von zwei mal drei Metern bis zu vier mal sechs Metern an der Wand. Was dazwischenliegt, habe ich trotz viel Galeristen-Motivation nie geschafft, sämtliche Versuche mussten in den Kehrlicht. Ich glaube,

dass das mit dem Körper zu tun hat. Ich kann gut aus dem Handgelenk malen und aus der Schulter, nicht aber aus dem Ellbogen. Oder das Bild muss klein sein, sogar kleiner als der Kopf, oder dann gross, ja grösser, als mein Körper sein – ein Kopf und ein Bett zum Träumen. Gibt es in der Geologie und Kartografie auch Massstäbe, die sich besser eignen, oder ist das wie bei den Fraktalen stetig das Gleiche?

Mittwoch, 7. Januar 2015, 13:11, Flavio Anselmetti schreibt:

Lieber Peter

Dass die mittleren Formate fehlen, finde ich interessant, keine halben Sachen sozusagen, du gehst in die Extreme! Wir sind in der Geologie eigentlich eher massstabunabhängig; genau wie wir mit der Zeit von Sekundenbruchteilen bis Jahrmilliarden gehen können, arbeiten wir im atomaren Raum bis zu galaktischen Skalen. Aber etwas ist spannend: Um die Sachen zu visualisieren, muss ich häufig die Figuren verzerren, meistens vertikal überhöhen. Denn nur so sieht man die geologischen Strukturen, die sich häufig über mehrere Kilometer horizontal ausbreiten, aber vertikal vielleicht nur wenige Meter hoch sind. Stell dir den Seeboden des Bodensees vor, die letzten zehntausend Jahre liegen in den obersten zehn Metern; wenn man diese Schlammabfolge massstäblich zeichnet, ist es ein Strich. Ich muss es dann vertikal auseinanderziehen, vielleicht um das Hundertfache, so dass der Schlamm sichtbar wird. Dann sehe ich, wie er sich von Osten nach Westen verändert, wie die einzelnen Sedimentquellen der Flüsse und Bäche kommen und gehen und ob es irgendwo Anomalien hat. Da haben wir dann eine etwas verzerrte Optik, die es braucht, um die Welt zu sehen.

Flavio

## Echange de courriels entre Flavio Anselmetti, géologue, et Peter Stoffel

### IV

Samedi 20 décembre 2014, 13:22, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio,

Mes nouveaux travaux s'approchent du passage du Nord-Ouest, cet immense voyage reliant l'océan Atlantique au Pacifique par les parages glacés du Grand Nord américain. Ce passage illustre pour moi la complexité des liaisons et des relations entre l'espace, le temps, la couleur et la forme. La traversée est difficile, les voies étant parfois dégagées, parfois obstruées. On contourne la banquise, des icebergs et des glaces à la dérive, on se faufile à travers de petits golfes et des bassins peu profonds, passe par des chenaux étroits et des détroits resserrés. La carte s'étrangle, la théorie de la tectonique des plaques s'amenuise, la terre, l'air et l'eau fusionnent. Le solide, le liquide et la brume floconneuse se confondent. Peux-tu, à propos de mes tableaux, me dire deux ou trois choses sur les états d'agrégation? La géologie est aussi solidification et liquéfaction en permanence, il en résulte des gaz, du refroidissement, de la pression et de la détente.

Mardi 23 décembre 2014, 00:57, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter, le passage du Nord-Ouest: longtemps cherché par les navigateurs, trouvé quelquefois et maintenant plus franchissable que jamais à cause de la fonte des glaces provoquée par le changement climatique. Mais tout est en mouvement, encore que pour nous, les mouvements de plaques tectoniques soient négligeables. À notre



échelle temporelle, ce sont les processus superficiels qui sont décisifs: la vase est-elle en train de combler un passage déjà peu profond? Le delta de tel fleuve s'agrandit-il? Les glaces obstruent-elles ma route? L'interaction de la glace, de l'eau et de la terre suit des variations rythmiques, la musique est déterminée par diverses fréquences: le cours du jour, les saisons, les cycles solaires, le courant El Niño, l'oscillation arctique, les cycles astronomiques de Milanković. Tous ces facteurs modifient les états d'agrégation et rien n'est stable. Cette instabilité, qui varie dans l'espace et dans le temps, je la remarque tout de suite dans tes tableaux *Ohne Titel (Ten Thousand Years Later I)* ou *Géologie mentale*, les couleurs et les formes s'interpénètrent comme dans une roche préparée en lame mince, où les éléments, les minéraux apparaissent exactement dans les couleurs qui sont les tiennes. La *Géologie mentale* situe la déformation dans des zones où il y a du mouvement, comme dans la nature. Quand le magma, par exemple, monte dans la terre, les gaz sous pression sont encore dissous, mais près de la surface, les roches en fusion les libèrent, elles écument pour ainsi dire, l'état d'agrégation se modifie, et il se produit une éruption. C'est très précisément ce que j'ai vu dans ton dossier d'images: sur la même page, on voit à gauche *Ohne Titel (Ten Thousand Years Later III)*, tout est encore liquide, dense, sous pression; puis l'explosion, à droite, dans *Ohne Titel (Snow Crash I)*, les gaz et les roches se sont séparés, la cendre est propulsée en l'air par les gaz qui ont provoqué l'explosion. La surface géologique peut se transformer continuellement (de manière uniforme) ou par cataclysme: la stabilité côtoie la fragilité! Dans les débuts de la géologie, d'ailleurs, les savants se disputaient âprement sur la question. Mais l'un et l'autre se produisent, et dans toutes les dimensions. Horizontalement, il y a des poussées et des tiraillements, que ce soit dans la glace ou dans la terre. Verticalement, cela s'empile, mais Sisyphé aplanit les montagnes qui se soulèvent. Mais plus on érode, plus le soulèvement est fort! Le Sântis est donc aussi profond que haut, nous pouvons continuer à éroder quelques millions d'années, comme la montagne flotte en fait dans des couches plus profondes, elle ne cesse de s'élever et ce n'est pas de si tôt que nous la verrons disparaître. Les phases solides

































et liquides changent, que ce soient dans les Alpes ou dans le passage du Nord-Ouest. Pour moi, l'élément dominant sur tes tableaux, c'est le mouvement, mais cette qualité me tranquillise, car tant que les choses changent, nous ne restons pas bloqués, ni dans les glaces du passage, ni dans le soulèvement du Sântis.

Flavio

Mardi 23 décembre 2014, 17:09, Peter Stoffel écrit:

Cher Flavio,

L'oscillation arctique et les cycles astronomiques de Milanković, c'est merveilleux, comme une musique nouvelle! Les cycles de Milanković sont un bon exemple du grand équilibre dont nous avons souvent parlé. Une quantité de mouvements indépendants les uns des autres produisent ensemble un équilibre global qui seul rend la vie possible. Au total, ces chevauchements de cycles assurent un système permanent que le déplacement ou même la disparition d'un seul ne suffisent pas à détruire. Sur mes grands formats, les paysages sont une étoffe plissée, une peau, un tapis rapiécé. Parmi ma parenté, il y a des paysans de montagne en Valais, et par eux j'ai découvert très tôt comment le paysage se divise infiniment par succession. On voit des champs, des pâturages et des jardins minuscules, héritages d'héritages, des tapis rapiécés. Le local est cousu au global, cela peut se déplacer de famille en famille, de génération en génération. Là où tout se rapproche, une carte se forme, un paysage qui, lorsque l'on prend du recul, que l'on plane sur un télésiège, que l'on se tient sur un sommet éloigné, donne une image. On reconnaît une théorie générale des relations, sans point qui comme focale (point fixe) assure la cohésion de la construction (image). Ce tapis rapiécé me permet de produire le grand équilibre à travers mille petits mouvements. Si un mouvement s'éteint, si une couleur ou une forme change, l'image reste globalement stable. Je suppose qu'en science, vous travaillez de manière similaire, pour que, par ces tapis rapiécés, des liens, des contextures et de nouvelles connaissances puissent s'étendre à tous les autres domaines sans qu'une défaillance ou une erreur ne mette en péril l'ensemble de la structure?

La géologie me donne une manière de voir qui m'explique en images autant mon propre travail que l'histoire collective. Je conçois ma peinture comme une production de matière, de roche, de glacier, de plis. Le sens de cette matière ne peut se révéler qu'après coup. La matière se dépose en sédiments, se pétrifie et sert de fondement à une nouvelle matière. Est-ce que tu vois aussi de la géologie partout, ou «seulement» dans le paysage?

Vendredi 26 décembre 2014, 11:37, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter, tu as vraiment une approche globale, et tu vois des notions géologiques partout, peut-être même plus que moi. On me reproche souvent ma déformation professionnelle, parce que je vois de la géologie non seulement, et de loin pas, dans le paysage, mais presque partout. Pour faire ici un raisonnement circulaire géologie-art-géologie: au Musée de Soleure, les processus géologiques m'ont tout de suite sauté aux yeux. J'ai vu d'emblée l'Alpstein, aucun doute à ce sujet, les plissements, les surfaces, les lacs, le grand lac à l'horizon, le tout relié en un réseau dynamique à la profondeur et au mouvement géologique. Et immédiatement est venu s'ajouter le jeu avec le temps, des processus superficiels dans le schéma diurne, les saisons, puis les périodes longues jusqu'aux millions d'années de l'orogénèse alpine et de la formation du calcaire. La combinaison de ces échelles temporelles produit une musique à diverses hauteurs et profondeurs, un grand orchestre tantôt bruyant, tantôt plus doux, plusieurs voix se fondent dans l'ensemble «Terre-Mère».

V

Mercredi 7 janvier 2015, 10:04, Peter Stoffel écrit:

Mes formats sont extrêmes: je peins sur le chevalet de tout petits tableaux, A4, au maximum A3, ou alors au mur des tableaux immenses de deux à trois sur quatre à six mètres. L'entre-deux, malgré une forte motivation de galeriste, ne m'a jamais réussi, et les essais ont tous

fini à la poubelle. Je crois que c'est un problème de corps: je peux bien peindre avec un mouvement du poignet ou de l'épaule, mais pas du coude. Le tableau doit être petit, plus petit que la tête, ou au contraire très grand, plus grand que mon corps – une tête et un lit pour rêver. Y a-t-il en géologie et en cartographie des échelles plus appropriées que d'autres, ou est-ce toujours pareil, comme pour les fractales?

Mercredi 7 janvier 2015, 13:11, Flavio Anselmetti écrit:

Cher Peter,

Cette absence de formats moyens, je trouve cela intéressant. Pas de demi-mesures, tu vas dans les extrêmes! En géologie, nous sommes en fait peu dépendants de l'échelle, et de même que dans le temps, nous pouvons passer de la fraction de seconde aux milliards d'années, de même dans l'espace nous travaillons avec des ordres de grandeur qui vont de l'atome à la galaxie. Mais il y a quelque chose de passionnant: pour visualiser les choses, je dois souvent déformer les figures, généralement en exagérant la hauteur. C'est le seul moyen de rendre visibles des structures géologiques qui peuvent aisément s'étendre horizontalement sur plusieurs kilomètres, mais n'avoir que quelques mètres de hauteur. Imagine-toi le fond du lac de Constance, les dix mille dernières années tiennent dans les dix derniers mètres en hauteur; si l'on dessine cette accumulation de vase à l'échelle exacte, ce n'est plus qu'un trait. Je dois la dilater verticalement, en l'exagérant peut-être cent fois pour qu'elle devienne visible. C'est alors que je peux voir comment elle évolue d'est en ouest, comment vont et viennent les différentes sources de sédimentation des rivières et des ruisseaux, et s'il y a des anomalies quelque part. Nous avons une optique un peu déformée qui est nécessaire pour voir le monde.

Flavio

Traduction Laurent Auberson



## Anhang

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| Liste der abgebildeten Werke | 263 |
| Biografische Angaben         | 268 |

## Pampas de Sacramento

Southern Alps, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Collection Wampfler & Partner AG,  
Zürich (Abb. S. 1)

Lago la Plata, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Collection Wampfler & Partner AG,  
Zürich (Abb. S. 3)

Bajkal'sk, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Kunstsammlung Schweizerische  
Post AG (Abb. S. 5)

Guruve, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Sammlung des Künstlers  
(Abb. S. 7)

Fälenalp, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Kantonale Kunstsammlung  
Appenzell Ausserrhoden  
(Abb. S. 9)

Liivi Laht, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Solvej Dufour Andersen  
(Abb. S. 11)

El Tocuyo, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Kunstsammlung Schweizerische  
Post AG (Abb. S. 13)

Hogem Ranges, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Sammlung des Künstlers  
(Abb. S. 15)

Tak, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Privatbesitz (Abb. S. 25)

Makay, 2003  
Öl auf Leinwand, 19 × 29 cm  
Kunstsammlung Roche, Basel  
(Abb. S. 27)

Ohne Titel, 2005  
Farbstift auf Papier, 50 × 70 cm  
(Abb. S. 29)

Ohne Titel, 2006  
Bleistift auf Transparentpapier,  
37 × 47 cm (Abb. S. 31)

Ohne Titel, 2006  
Bleistift auf Transparentpapier,  
36,5 × 46 cm (Abb. S. 33)

Ohne Titel, 2006  
Bleistift auf Transparentpapier,  
35 × 45 cm (Abb. S. 35)

Ohne Titel (Bergell), 2005  
Öl auf Leinwand, 27 × 19 cm  
(Abb. S. 37)

Ohne Titel (Wärmemaschine II), 2005  
Öl auf Leinwand, 28 × 19 cm  
(Abb. S. 39)

## Géologie mentale

Ohne Titel (Géologie mentale IX), 2010  
Öl auf Papier, 40 × 30 cm  
(Abb. S. 49)

Ohne Titel (Géologie mentale XII), 2013  
Öl auf Papier, 40 × 30 cm  
(Abb. S. 51)

Ohne Titel (Géologie mentale XI), 2011  
Öl auf Papier, 39,5 × 29 cm  
(Abb. S. 53)



Ohne Titel (Géologie mentale VII), 2009  
Öl auf Papier, 36,5×26,5 cm  
(Abb. S.55)

Ohne Titel (Géologie mentale XV), 2014  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.57)

Ohne Titel, 2007  
Filzstift auf Papier, 26×17,4 cm  
(Abb. S.59)

Ohne Titel, 2007  
Filzstift auf Papier, 24×18 cm  
(Abb. S.61)

Ohne Titel, 2007  
Filzstift auf Papier, 24×18 cm  
(Abb. S.63)

Ohne Titel, 2008  
Filzstift auf Papier, 29,7×21 cm  
(Abb. S.73)

Ohne Titel (Black Speck I), 2009  
Filzstift auf Papier, 24×18 cm  
(Abb. S.75)

Ohne Titel (Black Speck II), 2009  
Filzstift auf Papier, 24×18 cm  
(Abb. S.77)

Ohne Titel (Goldener Schuttkegel), 2010  
Öl und Filzstift auf Papier,  
29,7×21 cm  
UBS Art Collection  
(Abb. S.79)

Weisse Wolke, weisser See, 2009  
Öl auf Leinwand, 38×28 cm  
(Abb. S.81)

Wald Steinwasser, 2009  
Öl auf Leinwand, 39×27 cm  
(Abb. S.83)

Fjordfunk, 2009  
Öl auf Leinwand, 38×27 cm  
(Abb. S.85)

Michel, 2009  
Öl auf Leinwand, 280×426 cm  
(Abb. S.87)

Ohne Titel, 2009  
Bleistift auf Papier, 119×177 cm  
(Abb. S.97)

### Beauty Came to Us in Stone

Ohne Titel (Beauty Came to Us  
in Stone I), 2010  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
UBS Art Collection  
(Abb. S.99)

Ohne Titel (Beauty Came to Us  
in Stone I), 2010  
Öl auf Papier 40×30 cm  
(Abb. S.101)

Ohne Titel (Beauty Came to Us  
in Stone III), 2010  
Bleistift auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.103)

Ohne Titel (Beauty Came to Us  
in Stone IV), 2010  
Bleistift auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.105)

Elis, 2010  
Öl auf Leinwand, 250×210 cm  
(Abb. S.107)

Black Speck, 2011  
Öl auf Leinwand, 258×201 cm  
(Abb. S.109)

Snow Crash II, 2011  
Öl auf Leinwand, 258×330 cm  
(Abb. S.111)

Ohne Titel (Atlantischer Rücken), 2011  
Öl auf Papier, 30×40 cm  
(Abb. S.121)

Ohne Titel (Pazifischer Graben), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.123)

Lemmi, 2010  
Öl auf Leinwand, 258×218 cm  
(Abb. S.125)

### Preparing the Northwest Passage

Ohne Titel (Snow Crash I), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
Kunstsammlung des Kantons  
St. Gallen (Abb. S.127)

Ohne Titel (Maelstrom II), 2011  
Bleistift auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.129)

Ohne Titel (Maelstrom I), 2011  
Bleistift auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.131)

Ohne Titel (Crystal Memories II), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.133)

Ohne Titel (Crystal Memories IV), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
Sammlung Credit Suisse  
(Abb. S.135)

Ohne Titel (Ten Thousand Years  
Later III), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
Kunstsammlung des Kantons  
St. Gallen (Abb. S.145)

Ohne Titel (Snow Crash II), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.147)

Ohne Titel (The View III), 2011  
Bleistift auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.149)

Ohne Titel (Glacial Reconstruction II), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
Sammlung Credit Suisse  
(Abb. S.151)

Ohne Titel (Ten Thousand Years  
Later I), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
Sammlung Credit Suisse  
(Abb. S.153)

Ohne Titel (Approaching the Sea II), 2011  
Öl auf Papier, 38,5×29 cm  
(Abb. S.155)

Ohne Titel (Crystal Memories VI), 2011  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
Kunstsammlung des Kantons  
St. Gallen (Abb. S.157)

Ohne Titel (Mouvements II), 2011  
Öl auf Papier, 39,5×29,5 cm  
(Abb. S.159)

Ohne Titel, 2012  
Bleistift auf Papier, 120×180 cm  
(Abb. S.169)

Leif, 2012  
Öl auf Leinwand, 201×260 cm  
(Abb. S.171)

Ohne Titel (Trigonometrische  
Vermessungen/Randa), 2013  
Öl auf Karte, 56×78 cm  
(Abb. S.173)

Ohne Titel (Trigonometrische Vermessungen/Chanrion), 2013  
Öl auf Karte, 56×78 cm  
(Abb. S.175)

Ohne Titel, 2013  
Öl auf Leinwand, 37×27,5 cm  
(Abb. S.177)

Ohne Titel, 2013  
Öl auf Leinwand, 39×28 cm  
(Abb. S.179)

Ohne Titel, 2013  
Öl auf Leinwand, 37,5×27,5 cm  
(Abb. S.181)

Mary, 2013  
Öl auf Leinwand, 250×258 cm  
Patrick Walde  
(Abb. S.183)

Ohne Titel (Fraktaler Baum), 2013  
Öl auf Leinwand, 39,5×27 cm  
(Abb. S.193)

Ohne Titel (Fraktaler Baum), 2013  
Öl auf Leinwand, 39,5×27 cm  
(Abb. S.195)

Ohne Titel (Fraktaler Baum), 2015  
Öl auf Papier, 70×50 cm  
(Abb. S.197)

Black Light Mountain, 2013  
Öl auf Leinwand, 120×100 cm  
(Abb. S.199)

Ohne Titel (Schussfahrt), 2015  
Öl auf Leinwand, 120×90 cm  
(Abb. S.201)

Ohne Titel (Chuewägli), 2015  
Öl auf Leinwand, 120×100 cm  
(Abb. S.203)

Ohne Titel (Falllinien), 2014  
Farbstift auf Papier, 42×30 cm  
(Abb. S.205)

Ohne Titel (Falllinien), 2013  
Farbstift auf Papier, 29,7×21 cm  
(Abb. S.207)

Ohne Titel (Falllinien), 2013  
Farbstift auf Papier, 29,7×21 cm  
(Abb. S.217)

Ohne Titel (Chuewägli), 2014  
Farbstift auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.219)

Ohne Titel (Chuewägli), 2013  
Farbstift auf Papier, 29,7×21 cm  
(Abb. S.221)

Ohne Titel (La peau de Bonnard 1), 2014  
Chinatusche, Öl und Pigment auf  
Büttenpapier, 41,5×30 cm  
(Abb. S.223)

Ohne Titel (La peau de Bonnard 2), 2014  
Chinatusche, Öl und Pigment auf  
Büttenpapier, 41,5×30 cm  
(Abb. S.225)

Ohne Titel (Crystal Memories III), 2012  
Öl auf Papier, 118,9×84,1 cm  
(Abb. S.227)

Ohne Titel (Géologie mentale IV), 2012  
Öl auf Papier, 118,9×84,1 cm  
Kantonale Kunstsammlung  
Appenzell Ausserrhoden  
(Abb. S.229)

Ohne Titel (Géologie mentale V), 2012  
Öl auf Papier, 118,9×84,1 cm  
Kantonale Kunstsammlung  
Appenzell Ausserrhoden  
(Abb. S.231)

La peau de Bonnard, 2015  
Öl auf Leinwand, 187×143 cm  
(Abb. S.241)

La peau de Bonnard, 2014  
Öl auf Leinwand, 182×143 cm  
(Abb. S.243)

Ohne Titel (57 Wörter für Schnee), 2014  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.245)

Ohne Titel (57 Wörter für Schnee), 2014  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.247)

Ohne Titel (57 Wörter für Schnee), 2014  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.249)

Ohne Titel (57 Wörter für Schnee), 2014  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.251)

Ohne Titel (57 Wörter für Schnee), 2014  
Öl auf Papier, 40×30 cm  
(Abb. S.253)

Brunhild, 2015  
Öl auf Leinwand, 258×218 cm  
(Abb. S.255)



## Peter Stoffel

1972, geboren in Herisau (AR), lebt und arbeitet in Genf. 1996 Studium an der Ecole supérieure d'art visuel (ESAV), Genf, bei Anselm Stalder. 1999 Studium an der Kunsthochschule in Hamburg bei Claus Böhmler. 2001 Diplom an der Ecole supérieure d'art visuel (ESAV), Genf, bei Dominique Gonzalez-Foerster. 2000 Gründung des artist-run space planet22 in Genf und bis 2008 Organisation von über 50 Projekten (mit Solvej Dufour Andersen). 2002 Gründung und seither Durchführung der Appenzell Biennale (mit Emanuel Geisser und Christiane Rekade).

## Einzelausstellungen (Auswahl)

2014 *aus dem Zentralmassiv* (mit Rolf Graf), Kunstverein Oberwallis  
2013 *Preparing the Northwest Passage*, Lightbox und Bridge Gallery, Yas Viceroy, Abu Dhabi  
2011 *Supermahlstrom* (mit Dirk Meinzer), message salon, Zürich  
2010 *Beauty came to us in stone*, galerie lange + pult, Zürich; *The moon, the king and the dust*, De Zaal, Delft  
2009 *moving things and ideas* (mit Armin Hartenstein), De Zaal, Delft; *Nussgarten* (mit Rolf Graf), Ruzicska/Weiss, Düsseldorf  
2008 *Morgen keine Schatten*, Kenworthy-Ball Gallery, Zürich  
2007 *Modest Modernisme* (mit Daniel Robert Hunziker), la rada, Locarno; *BlackLightMountain*, Ruzicska/Weiss, Düsseldorf

2005 *Scenes from Every Land*, Ausstellungsraum 25, Zürich; *Silberland* (mit Solvej Dufour Andersen), Ruzicska/Weiss, Düsseldorf

## Gruppenausstellungen (Auswahl)

2014 *Mini Animism*, Kling&Bang, Reykjavík; *St. Gallen à la carte*, Kunstraum St. Gallen  
2013 *The ocean before me*, Le Commun, Bâtiment d'art contemporain, Genf; *Le peintre de la vie moderne*, Galerie Jochen Hempel, Leipzig; *Beatitude*, Friends and Lovers in Underground und Musée Igor Balut, 59 Rivoli, Paris  
2012 *Megaron*, Kunstverein Jesteburg; *All my clean friends and lovers*, message salon, Zürich; *Heimspiel*, Kunstmuseum und Kunsthalle St. Gallen; *Sterne/Edition*, Projektraum Isa Maschewski, Hamburg; *Lüften*, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main  
2011 *Friends and Lovers in Underground*, Parkhaus am Michel, Hamburg (Katalog)  
2010 Centre for Contemporary Art, Trøndelag, Norwegen (Katalog); *Woody*, K3, Zürich; *Neu in der Sammlung*, Kunst(Zeug)Haus Rapperswil; Kunstverein Oberwallis, Stockalperpalast, Brig; *Herumstreifen in Farbe*, Dienstgebäude, Zürich  
2009 *I am by birth a Genevese*, Vegas Gallery, London; *Los Sonadores*, Velada de Santa Lucía, Maracaibo, Venezuela (Katalog); *Three leap seconds later – Ankäufe aus der Bundeskunst-sammlung*, Kunsthhaus Grenchen; *Wir verbessern Ihre Arbeit*, Galerie Sandra Bürgel, Berlin; *Heimspiel*, Kunstmuseum St. Gallen; *All in One*, Kenworthy-Ball Gallery, galerie lange + pult, Zürich; *I am by birth a Genevese*, Espace Forde, Genf

2007 *För Hitz ond Brand*, Museen Appenzell (Katalog); *nature revisited*, Substitut, Berlin; *Odds and Ends*, Ruzicska/Weiss, Düsseldorf; *Aufstieg vom Bergsee*, Kurator, Gebert Stiftung für Kultur, Rapperswil (Katalog); *Matilde Showroom*, Andrejsala, Riga, Lettland; *Transgression/ Excess*, Space Other, Boston  
2006 *Piz Gloria*, k26, Leipzig (Katalog); *Heimspiel*, Kunstmuseum und Kunsthalle St. Gallen; *contra-golpe: Reenacting a Failed Operation*, instituto divorciados, Berlin; *How can it hurt if it looks so beautiful*, AV Gallery und Azad Gallery, Teheran, Iran; *Radical chic*, Cabaret Voltaire, Dadahaus, Zürich  
2005 *Le peintre de la vie moderne*, Museum de Paviljoens, Almere, Niederlande (Katalog); *The 7th International Sharjah Biennial*, Sharjah, Vereinigte Arabische Emirate (Katalog); *En quête de paysage*, Galerie l'antichambre, Chambéry, Frankreich; *Fuera orbita*, Hoffman's House, Valparaiso, Chile (Katalog)  
2004 *éxterieures*, Galerie Martin Krebs, Bern; *ethnic marketing*, Centre d'art contemporain, Genf (Katalog); *The lucky number*, Ausstellungsraum 25, Zürich  
2003 *Slave*, Videotage, Hong-Kong; *Minifesto*, Lincart Gallery, San Francisco; *The bourgeois show*, Dunkers Kulturhus, Helsingborg, Schweden (Katalog)  
2000 *the tehranproject*, Museum of Contemporary Art, Teheran; *Q-nst*, Kunstmuseum und Kunsthalle St. Gallen

## Preise und Auszeichnungen

2010 Kulturförderpreis des Kantons Wallis  
2008 Werkbeitrag der Ausserrhodischen Kulturstiftung  
2007 Dreijähriges Atelierstipendium der Stadt Genf  
2006 Atelier Berlin des Kantons Genf  
2003 Swiss Art Award; Werkbeitrag der Ausserrhodischen Kulturstiftung; Bourse Lissignol der Stadt Genf  
2002 Swiss Art Award  
1997 Werkbeitrag der Ausserrhodischen Kulturstiftung

## Werke in privaten und öffentlichen Sammlungen

Kantonale Kunstsammlung Appenzell Ausserrhoden; Bundeskunstsammlung, Bern; Sammlung Credit Suisse; Kunstsammlung Schweizerische Post AG; Kunstsammlung Roche, Basel; Kunstsammlung des Kantons St. Gallen; Kunst(Zeug)Haus Rapperswil; UBS Art Collection; nationale und internationale Privatsammlungen

## Publikationen

Peter Stoffel, *Scenes from Every Land*, Zürich: edition fink, 2008; Peter Stoffel, *Pampas de Sacramento*, Zürich: edition fink, 2006; *planet22 deux années sur orbit*, Genf, 2002

### Flavio Anselmetti

1965, forscht und lehrt seit 2012 als Professor für Quartäre Geologie und Paläoklimatologie am Institut für Geologie der Universität Bern. Geologiestudium an der Universität Basel, 1994 Doktorat an der ETH Zürich, anschliessend verschiedene Forschungsstationen, unter anderem an der University of Miami (Florida, USA). Anselmetti und seine Forschungsgruppe untersuchen hauptsächlich Sedimente auf verschiedenen räumlichen und zeitlichen Skalen, um damit Umwelt- und Klima- veränderungen, Naturgefahren (Erdbeben, Hochwasser, Tsunamis) und den menschlichen Einfluss auf die Umwelt zu rekonstruieren.

### Patricia Bieder

1985, Studium der Englischen Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte in Bern und Cardiff (UK). 2007/2008 Praktikum in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Seit 2012 wissenschaftliche Assistentin am Kunstmuseum Solothurn. Dort kuratierte sie die Ausstellungen von Manon Bellet und von David Chioppo. Katalogtexte im Bereich der zeitgenössischen Schweizer Kunst sowie kunsthistorische Texte.

### Daniel Spanke

1966, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Germanistik in Bochum, Giessen, Marburg und Köln. 2000 Promotion mit *Porträt – Ikone – Kunst. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. 2002–2006 Leiter der Kunsthalle Wilhelmshaven. 2006–2012 Kurator des Kunstmuseums Stuttgart für die Kunst vor und um 1945, 2010–2012 auch Leiter Museum Haus Dix in Hemmenhofen. Seit 2012 Kurator am Kunstmuseum Bern. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Ikone, Bildtheorie, zur Kunst der Klassischen Moderne und zur zeitgenössischen Kunst.

### Tirdad Zolghadr

1973, ist Kurator und Autor. Er gehört dem Al Quds Bard College in Jerusalem sowie der International Academy of Art in Ramallah, Palästina, an und schreibt Romane, Essays und Kritiken. Der Arbeitstitel seines dritten Romans lautet *Headbanger*. Als Kurator betreute er eine Reihe von Langzeitprojekten und wirkte an mehreren Biennalen mit. Aktuell kuratiert er die 5. Riwaq Biennale (Juni 2014 – Juni 2016) in Ramallah.



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Peter Stoffel. Nordwestpassage* im Kunstmuseum Solothurn, 7. März bis 14. Juni 2015

## Ausstellung

Idee und Konzept: Patricia Bieder und Peter Stoffel

Ausstellungssekretariat: Christine Kobel  
Ausstellungstechnik: Jürg Dreier, Til Frentzel

Kunstmuseum Solothurn  
www.kunstmuseum-so.ch

## Publikation

Konzept und Redaktion: Patricia Bieder, Georg Rutishauser, Peter Stoffel

Texte: Flavio Anselmetti/Peter Stoffel, Patricia Bieder, Daniel Spanke, Tirdad Zolghadr

Lektorat: Kathrin Berger, Patricia Bieder, Christoph Vögele

Übersetzungen: Laurent Auberson, Suzanne Schmidt

Korrektur: Kathrin Berger, Franz Scherer  
Fotografien: Studio Pascal Hegner, Solothurn

Satz, Gestaltung: Georg Rutishauser  
Scans: Perfect Scan, Zürich

Bildbearbeitung: Georg Rutishauser  
Druck und Ausrüstung: DZA Druckerei zu Altenburg, Altenburg

© 2015 Peter Stoffel, Autorinnen und Autoren, Kunstmuseum Solothurn, edition fink, Zürich

edition fink  
Verlag für zeitgenössische Kunst  
www.editionfink.ch

ISBN 978-3-03746-185-3

Ausstellung und Publikation konnten realisiert werden dank der grosszügigen finanziellen Unterstützung von:  
Lotteriefonds des Kantons Solothurn  
Kulturförderung Appenzell Ausserrhoden  
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung  
Oertli-Stiftung, Zürich  
Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (Fmac)



prohelvetia



Schutzumschlag  
Peter Stoffel, *La peau de Bonnard*  
(Ausschnitt in Originalgrösse), 2014  
Öl auf Leinwand, 182 × 143 cm  
(Abb. S. 243)