

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

Artikel: Thomas Galler
Autor: Galler, Thomas / Varadinis, Mirjam
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-550441>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Thomas Galler





Zimmer

Jacht

Pacific Coast Highway

Paris, Neapel

Target

Mallorys Monitor

Schnee

Mister Highlevelburner

Sugar In A Hurricane

Sad.Dead

Raum A

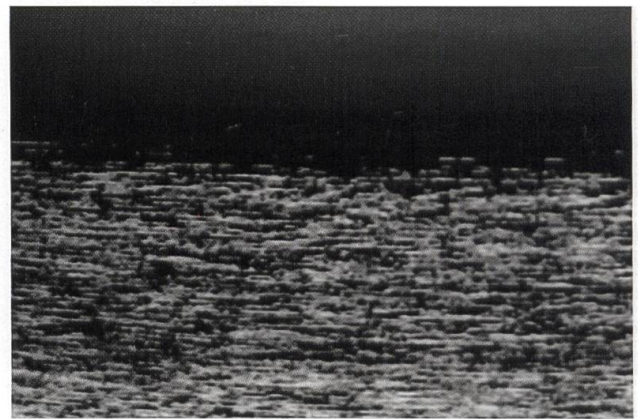
Harry

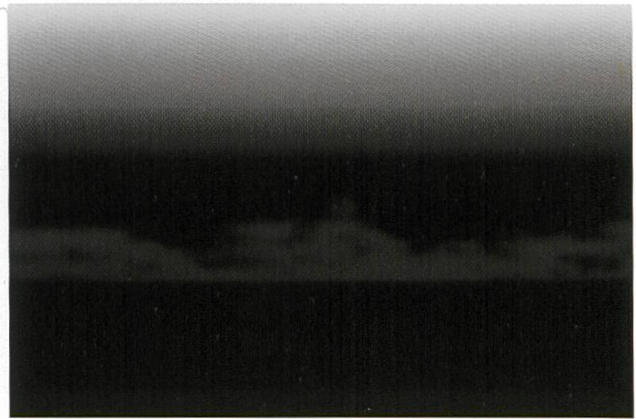
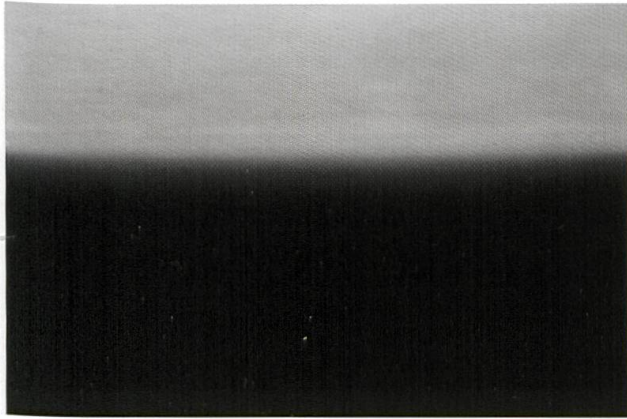
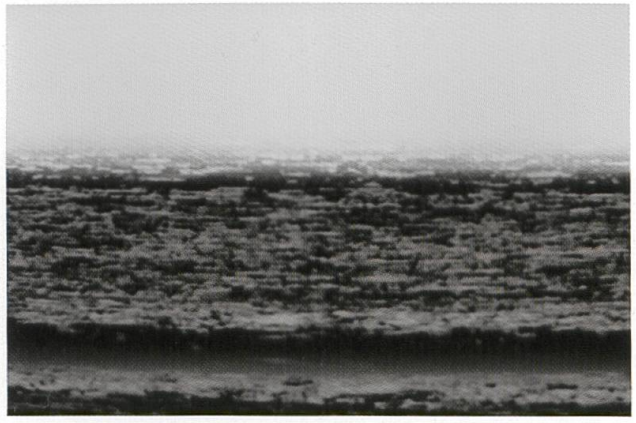
Fred

Stilles Material

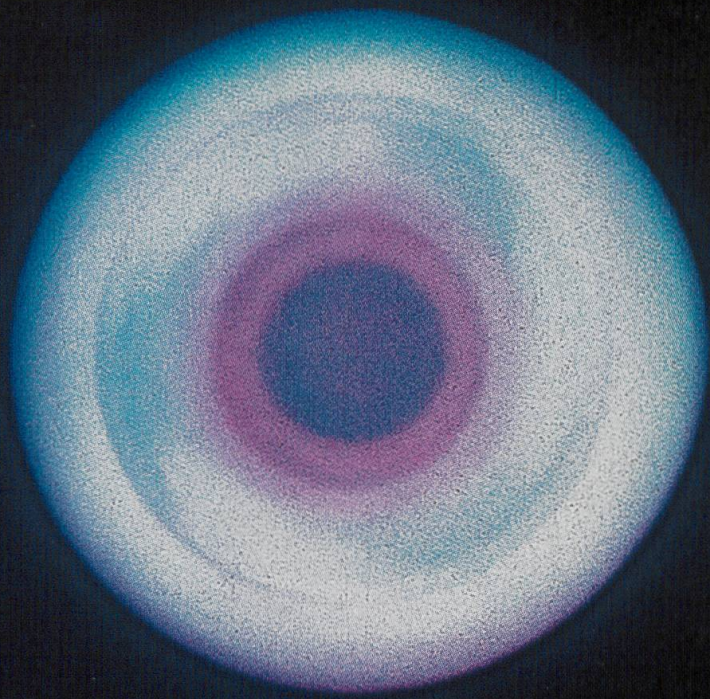
Transporter

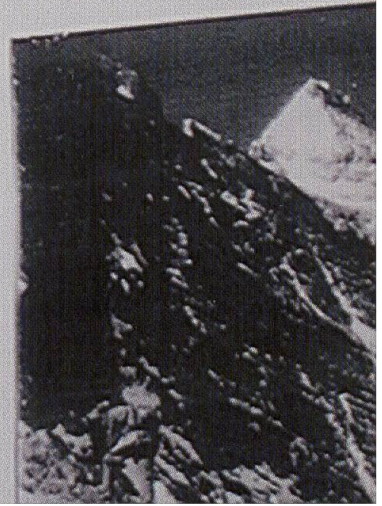
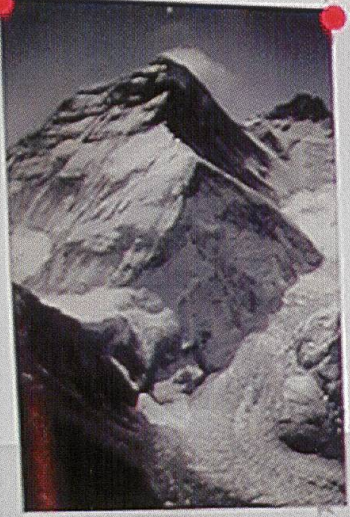
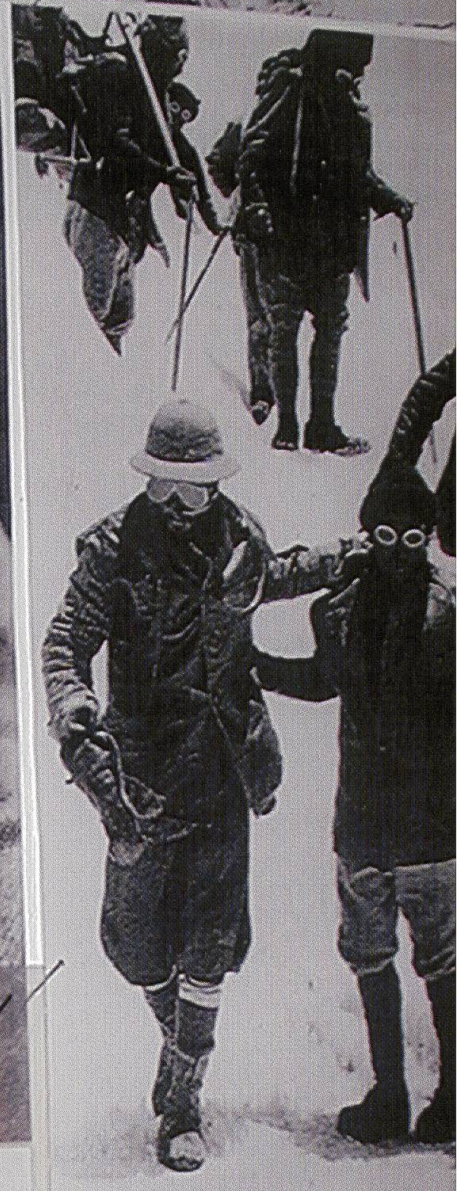


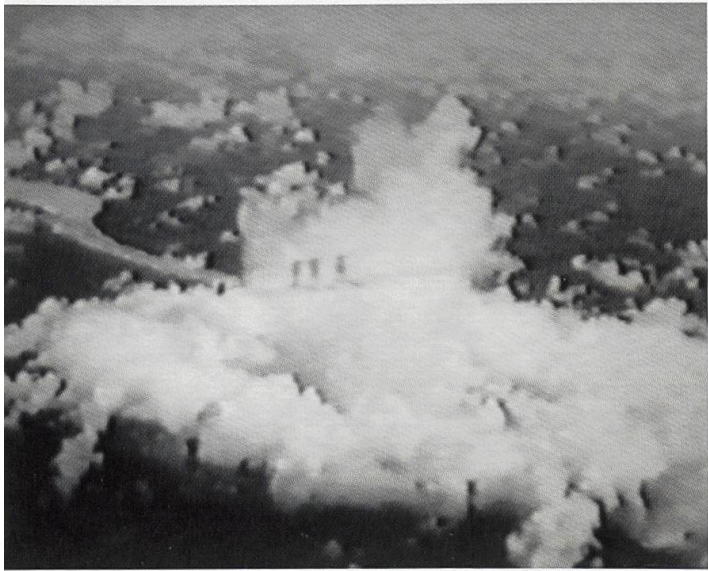


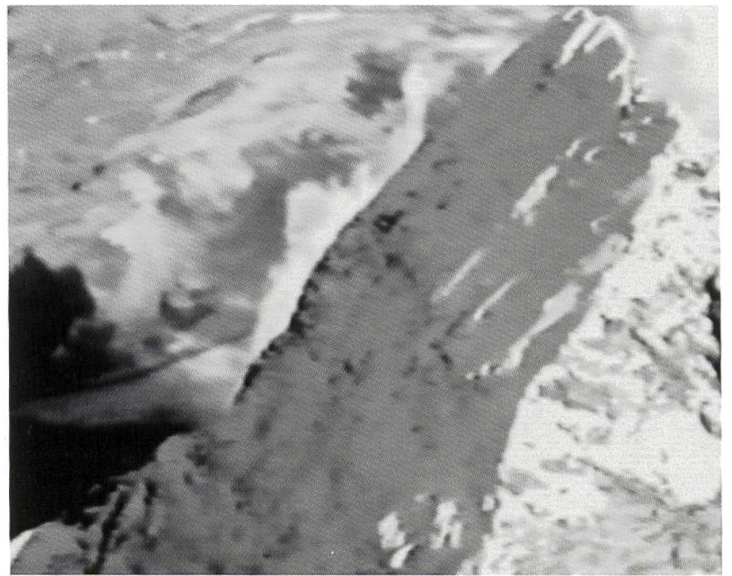


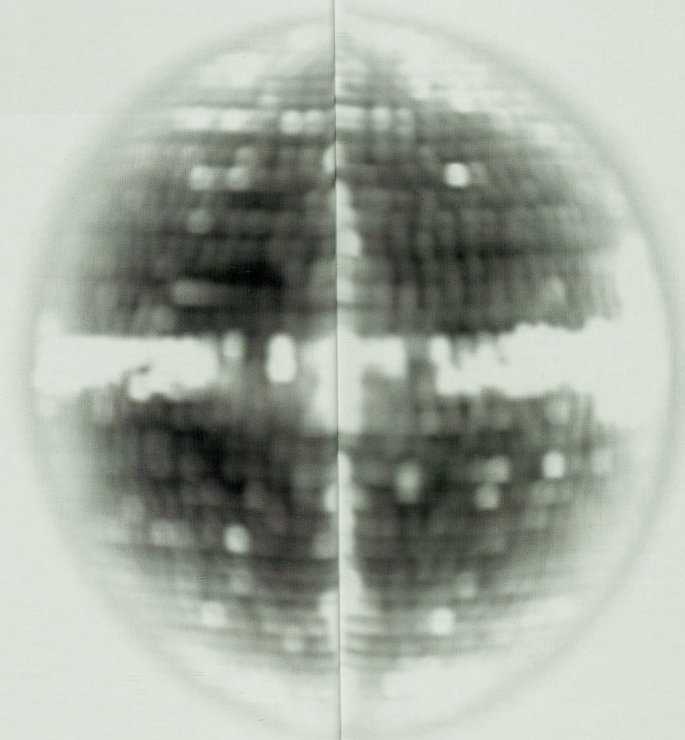




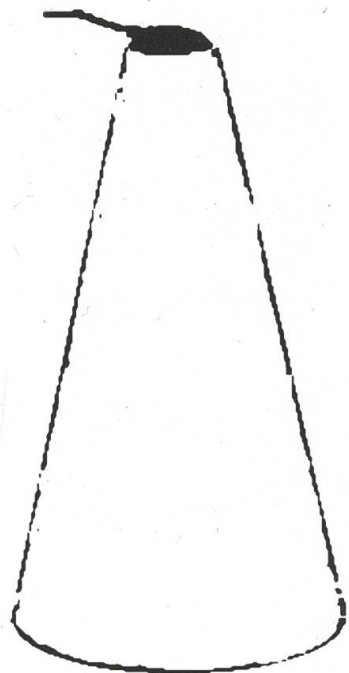












Das Werk von Thomas Galler ist sehr vielfältig. Charakteristische Eigenschaften, die sich als spezifisch für sein Werk erweisen, sind auf den ersten Blick kaum zu erkennen. Zu unterschiedlich scheinen die einzelnen Arbeiten – sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Doch bei genauerem Hinsehen lassen sich trotz der vermeintlichen Vielfalt Gemeinsamkeiten erkennen, welche die äusserlich so verschieden scheinenden Arbeiten zu einer Einheit verbinden. Wie ein roter Faden zieht sich die Idee durch das Werk, lineare Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen. Immer wieder werden Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext exportiert und in andere Konstellationen transferiert, um traditionelle Betrachtungsweisen zu hinterfragen. So wird die Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem durchbrochen und neue Zeichen mit unerwarteten Bedeutungen werden freigelegt.

Diese Form der Brechung ist auch für die Arbeit *Mallorys Monitor* (1998) grundlegend. Als Inspiration dienten Thomas Galler die Tagebücher von George L. Mallory (1886–1924), einem berühmten Alpinisten des British Alpine Club, der 1924 versuchte, den Mount Everest zu besteigen. Er verschwand am 8. Juni 1924 in der Nähe des Gipfels und kehrte nie mehr ins Basislager zurück. In seinem Tagebuch und den an seine Frau adressierten Briefen beschreibt Mallory den Aufstieg, seinen psychischen und körperlichen Zustand und die überwältigenden Naturerscheinungen. Seine Aufzeichnungen enden mit Beschreibungen halluzinogener und euphorischer Zustände, wie sie aufgrund der dünnen Luft im Hochgebirge oft vorkommen.

Mit *Mallorys Monitor* versucht Thomas Galler, sich an die poetischen Vorlagen von George Mallory anzunähern. Zu sehen sind Gebirgskletterer, die zu psychedelisch-fernen Klängen durch Wolkenformationen wandern. Sie scheinen die luftig-weißen Wolken zu erklimmen – schwerelos leicht wie in einer Halluzination. Die ganze Szene hat etwas Traumhaftes, Unwirkliches. Die onirische Atmosphäre wird durch die verlangsamten Bewegungen unterstützt. Realität und Traum verschmelzen. Die der Wirklichkeit entrückten Bilder werden zu Auslösern innerer Seelenzustände – der Bergsteiger? Oder eher der Betrachter? Zwischen den einzelnen Einstellungen taucht plötzlich eine gleissend leuchtende Discokugel auf. Beim Wechsel des Bildes verändert sich auch die Tonspur. Es erklingen Töne, die an Funkfrequenzen erinnern. Versucht hier jemand verzweifelt, Kontakt zur Aussenwelt aufzunehmen? Doch bevor dies geschieht, verschwindet die glitzernde Kugel langsam aus dem Bild – wie ein ferner Planet, der auf seine Laufbahn zurückkehrt.

Bereits in der ersten Einstellung wird deutlich, dass Thomas Galler hier zwei Filme collagiert. Es handelt sich dabei um *Found footage*-Material von ganz unterschiedlicher Herkunft. Die traumhaft schönen Wolkenformationen sind nicht harmlose Aufnahmen aus einem meteorologischen Studio. Bewusst hat Galler dafür Aufnahmen der amerikanischen Atomversuche im Bikini-Atoll verwendet. Die vermeintlichen Schönwetter-Wolken entpuppen sich so plötzlich als Explosionskegel atomarer Bombenzündungen. Diese negativ konnotierten Bilder löst Galler aus ihrem ursprünglichen Kontext und verbindet sie mit harmlosen Werbeaufnahmen von Bergsteigerausrüstungsfirmen. Durch die Kombination verlieren beide Aufnahmen ihre ursprüngliche Bedeutung. Aus dem anfänglich Bedrohlichen wird eine traumhafte Welt des Schönen. Die Regelmässigkeit der Abfolge und die Tonspur verstärken das Gefühl von Trance. Doch dabei bleibt es nicht. Thomas Galler beschränkt sich nicht auf eine reine Illustration von George Mallorys Texten. Die Realitätsebenen von Text und den verwendeten Filmen vermischen sich vielmehr und lassen etwas völlig Neues entstehen, das nur virtuell vorhanden ist. Dieser Schritt in die Virtualität ist gerade im Zeitalter von Internet und digital manipulierten Bildwelten von grösster Aktualität.

Auch in *Sugar In A Hurricane* (1999) werden bekannte Bilder aus ihrer ursprünglichen Bedeutung gelöst und in neue Inhalte verwandelt. Allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Nicht vom Bedrohlichen ins Schöne kehrt hier Galler die Konnotation, sondern vom Banal-Alltäglichen ins Unheimlich-Gefährliche. Am Anfang steht eine urtypisch schweizerische Szene: Die Fahrt in eine Auto-Waschanstalt. Ein Ritual, das Samstag für Samstag von einem Grossteil der Bevölkerung zelebriert wird. Das Alltägliche der Situation kippt in dem Moment ins Bedrohliche, als sich die grossen Rollen in Bewegung setzen und der eigentliche Waschvorgang beginnt. Mit dem Rotieren der Rollen setzt ein harter Techno-Beat mit aggressiven, sirenenhaften Tönen ein und verwandelt die Fahrt durch die Waschanstalt in einen Horror-Trip. Die schnell drehenden Bürsten werden zu monsterartigen roten Gestalten, die das Auto zu verschlingen scheinen. Durch die Tonspur bricht plötzlich ein Abgrund von fast schon existenzieller Dimension auf. Beklemmende Kindheitserinnerungen werden wach. Die Einstellung der Kamera scheint denn auch den Blick eines auf dem Rücksitz mitfahrenden Kindes zu übernehmen. Fix montiert zwischen den beiden Vordersitzen, zeichnet sie die Fahrt 1:1 auf. Am oberen und unteren Bildrand rahmen Teile des Armaturen-

brettes und des Rückspiegels im Inneren des Autos das bewegte Bild. Diese Balken verweisen auf das für Hollywood-Filme verwendete Cinema-scope-Format. Die Anspielung an das Medium Film ist auch auf anderer Ebene angelegt. In der Dramaturgie ist *Sugar In A Hurricane* ebenfalls eine Metapher für die traditionelle Struktur des Spielfilms mit seinem klassischen Aufbau von Anfang, Höhepunkt und Schluss. Durch die Übertragung auf den völlig alltäglichen Vorgang des Autowaschens wird dieser Bezug allerdings ironisiert und die Dramaturgie der Szenerie bewusst überhöht. Einmal mehr geht es also um das Verfremden überlieferter Wahrnehmungsmuster und die Kreation neuer Bildkonnotationen.

Zudem weist die Arbeit *Sugar In A Hurricane* deutlich über die Grenzen des Mediums Video hinaus. Während der Fahrt durch die Waschanstalt verwandelt sich das gefilmte Bild auf der Windschutzscheibe immer wieder in völlig abstrakte Farbkompositionen, die eher mit Malerei als mit Video in Verbindung gebracht werden.

Das Kippen eines alltäglichen Bildes in die Abstraktion, kennzeichnet auch die Video-Arbeit *Target* (1997). Diese erinnert auf den ersten Blick an eine bewegte, sich ständig wandelnde, abstrakte Komposition. Mal verwandelt sich das drehende Farbrad in eine Feuerwerkssonne, wie sie Kinder gerne zur 1. August-Feier abfeuern, dann wieder wird sie zu einer rotierenden bunten Zielscheibe oder einer hypnotisch wirkenden Spirale. Immer wieder ändern die Farben und deren Abfolge. Das Malerische der Komposition ist hier aber nicht durch Führen eines Pinsels entstanden, sondern durch das Einwerfen von Kleidungsstücken in eine Kleiderzentrifuge – wiederum eine völlig alltägliche Geste, die Thomas Galler mit einer fix installierten Kamera von oben gefilmt hat. Wie schon *Sugar In A Hurricane* weist auch *Target* über die Grenzen des Mediums Video hinaus. Nicht nur inhaltlich versetzt hier Thomas Galler die Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext, um sie für neue Bedeutungen frei zu machen, sondern wehrt sich auch gegen die Einschränkungen und Definitionen eines bestimmten Mediums. Auch wenn Video in seinem Werk von grundlegender Bedeutung ist, bleibt Thomas Galler in diesem Sinn kein reiner Video-Künstler. Ihm geht es vielmehr darum, gegebene Grenzen zu überschreiten – auch jene der einzelnen Medien. Die Arbeit *Pacific Coast Highway* (1996) zeigt diese Absicht bereits sehr früh. Dafür hat Thomas Galler das Magnetband einer unbespielten Video-Kassette mit Skalpell und Kugelschreiber bearbeitet. Beim Abspielen des Bandes verwandelten sich die mechanisch vorgenommenen Einritzungen

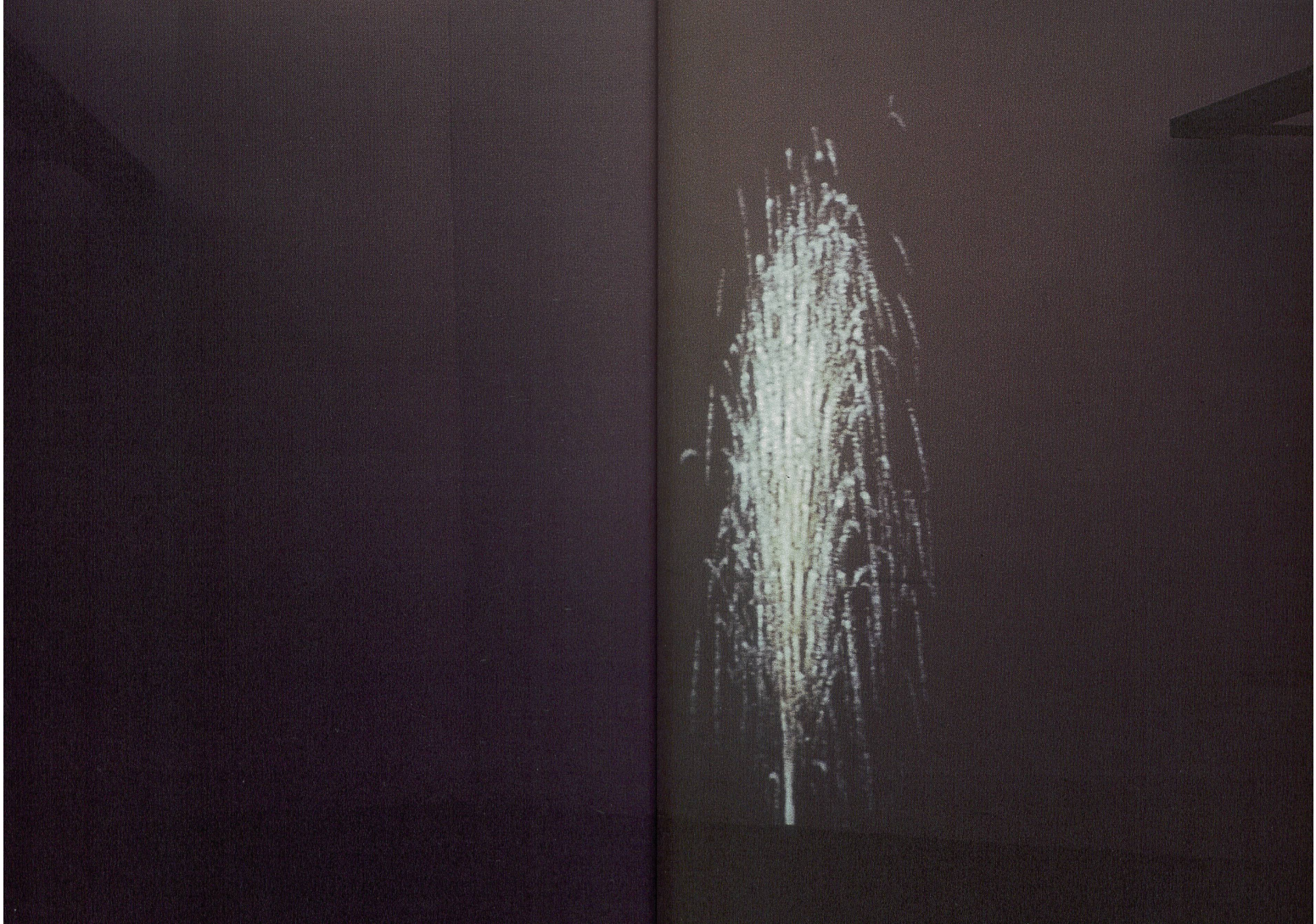
und kleinen Zeichnungen in Bilder, die an wogende Wellen im Pazifik erinnern. Diese rein virtuellen Erscheinungen, die eine eigene Realität konstituieren, fotografierte Galler direkt ab Monitor und fügte sie zu einer Serie zusammen. Einmal mehr wagt er so den Schritt in die reine Virtualität und verbindet Film, Malerei und Fotografie zu einer neuen Einheit.

Pacific Coast Highway ist eine Arbeit voller Sehnsucht. Solche Sehnsuchtsmomente scheinen auch in anderen Arbeiten von Thomas Galler auf – so beispielsweise in seiner Fotografie Paris, Neapel (1999). Was hier auf den ersten Blick aussieht wie eine romantische Aufnahme der französischen Metropole bei Nacht, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Fotografie einer Jahrmarktskulisse in Neapel. Das Unwirkliche der Szenerie und die Abendstimmung mit den sanften Lichtern verstärkt den Sehnsuchtsgehalt der Aufnahme.

Immer wieder inszeniert Thomas Galler Momente der Sehnsucht und Möglichkeiten, für kurze Zeit dem Alltag zu entfliehen – so auch in seinen beiden Fotografien Transporter (1999) und Yacht (1998). Nicht immer ist die Flucht aus dem Alltag aber erfolgreich. Die Installation Harry (2000) macht dies auf eindrückliche Weise deutlich. Thomas Galler verwendet dafür einen Ausschnitt aus Francis Ford Coppolas Film «The Conversation» (1973). Dieser handelt von einem Überwachungsspezialisten, dem der Beruf zum Wahn wird. In hektischer Suche nach vermeintlichen Wanzen, zerstört er seine ganze Wohnung. Das Klaustrophobie der Szene wird durch die Arbeit Raum A (2000) verstärkt. Diese im Zusammenhang der Installation auf einem separaten Bildschirm gezeigte Arbeit, funktioniert auch als eigenständiges Werk. Als Grundlage dafür diente Thomas Galler einmal mehr eine Sequenz aus seinem persönlichen Filmarchiv – ein kurzer Ausschnitt aus «Fahrenheit 451» (1967) von François Truffaut, bei dem die Kamera in einen menschenleeren, symmetrischen Flur hineinfährt. Die Szene hat Thomas Galler digital bearbeitet und mit einem gleichmässigen Atemgeräusch vertont. Durch die Bildbearbeitung und das heftige Schnaufen verwandelt sich der Raum plötzlich in eine unheimlich pulsierende Kammer. Der Betrachter wird Teil dieses beklemmenden Universums und direkt in den virtuellen Raum der Projektion mit einbezogen.

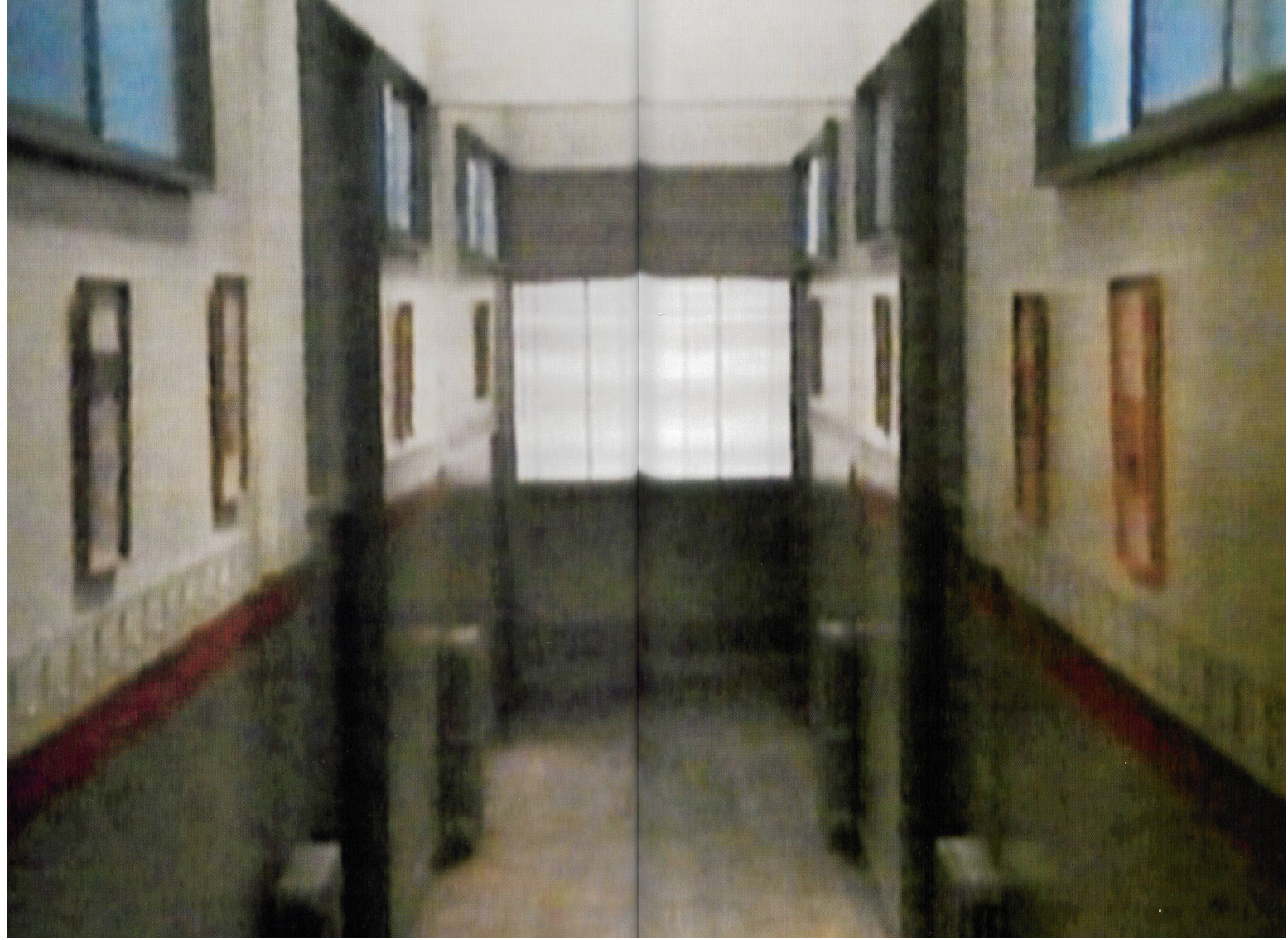
In Harry und Raum A zeigt sich eine existenzielle Dimension von Thomas Gallers Arbeiten, die bisher nur immanent vorhanden war. Ob es sich bei den beiden Arbeiten um eine Metapher für den Zustand unserer Gesellschaft handelt, lässt sich aber nicht klar sagen. Wie immer sind die Bedeu-

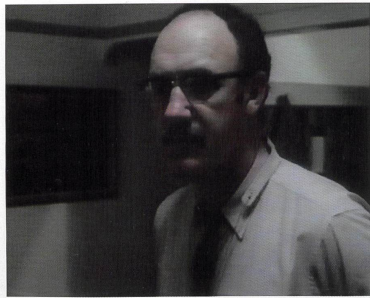
tungen nicht eindeutig definiert, denn Thomas Galler überlässt es bewusst dem Betrachter, für sich eine eigene Antwort zu finden.

















Thomas Galler's oeuvre is extremely diverse, and it is difficult at first glance to identify specific characteristic features. In terms both of form and of content, the differences between the individual works seem to be too great. Yet, closer scrutiny reveals common elements that integrate these apparently so varied works into a coherent whole. The central theme is breaking down linear patterns of perception. Again and again, images are extracted from their original context and transposed to other settings, forcing viewers to question traditional ways of looking at things. This breaks down the harmony between signifier and signified, revealing new signs with unexpected meanings.

This form of breach is also fundamental to *Mallorys Monitor* (1998), a work inspired by the diaries of George L. Mallory (1886–1924), a famous mountaineer and member of the British Alpine Club, who attempted to climb Mount Everest in 1924. He disappeared close to the summit on 8 June 1924 and never returned to the base camp. In his diary and letters to his wife, Mallory describes his ascent, his psychological and physical condition and the overwhelming natural phenomena. His final notes are descriptions of hallucinogenic and euphoric states, a common occurrence in the thin air of high altitudes.

Mallorys Monitor is Thomas Galler's attempt to address George Mallory's poetic texts. Mountain climbers are seen making their way through cloud formations to the sound of distant psychedelic tones. They seem to be climbing the ethereally soft clouds – weightless, as in a hallucination. There is something dreamlike, unreal, about the whole scene. The oneiric atmosphere is underlined by the slow movements. Reality and dream blend into one. Far removed from reality, the images serve to trigger inner spiritual states – the mountain climbers'? Or the viewers'? Suddenly, a glistening disco ball appears among the individual takes. And with the change in image there is a change in the soundtrack. The new sounds are reminiscent of radio frequencies. Is someone desperately trying to establish contact with the outside world? But before this happens, the glittering ball slowly disappears from the picture – like a distant planet returning to its orbit.

From the first frame it is clear that Thomas Galler has made a collage of two films. We are dealing with *found footage* from very different sources. The beautiful, dreamlike cloud formations are not harmless shots from a weather centre. Galler has consciously chosen shots of the US atomic tests on the Bikini Atoll. The ostensibly fair-weather

clouds are suddenly revealed as the mushrooming cone of atomic explosions. Galler extracts these images with their negative connotations from their original context and mixes them with harmless advertising shots of mountaineering-equipment companies. The combination robs both of their original meaning. What was initially menacing is transformed into a world of dream-like beauty. The regularity of the sequence and the soundtrack heighten the sensation of trance. But it does not stop there. Thomas Galler does not limit himself to simply illustrating George Mallory's texts. Rather, the realities of text and film mix to create something totally new that exists only at a virtual level. This step into virtuality is extremely apposite in the age of the Internet and in a world of digitally manipulated images.

In *Sugar In A Hurricane* (1999), known images are once again removed from their original context and transformed into something new – this time in the other direction. Here the connotation mutates not from menace to beauty, but from the banal and everyday to the frightening and dangerous. It starts out as an archetypal Swiss scene: a trip to a car wash, a ritual celebrated by a large part of the population Saturday after Saturday. The everyday element of the situation turns menacing the moment the large rollers start moving and the actual washing process begins. As the rollers start to rotate, a hard techno beat with aggressive sirenlike sounds starts playing, transforming the journey through the car wash into a horror trip. The rapidly turning brushes transmogrify into monstrous red shapes that seem to swallow up the car. The soundtrack opens up an abyss of almost existential dimensions. Oppressive childhood memories come to life. The angle is that of a child sitting in the back seat. Securely mounted between the two front seats, the camera provides a one-on-one record of the trip. At the upper and lower edges of the picture, parts of the dashboard and the rear-view mirror frame the moving image inside the car. These edges are a reference to the Cinemascope format of Hollywood films. The allusion to the medium of film is also incorporated at another level. Metaphorically speaking, in its dramaturgy *Sugar In A Hurricane* is a classically structured feature film with a beginning, climax and end. However, the completely conventional, everyday context of car washing is an ironic treatment of this reference, which deliberately overstates the dramaturgy of the set. Once again, Galler alienates conventional patterns of perception to create new connotations for images.

Moreover, *Sugar In A Hurricane* goes well beyond the limits of the medium of video. During the journey through the car wash, the filmed image on the windscreen is transformed again and again into completely abstract colour compositions that are closer to painting than video.

Everyday images sliding into abstraction also characterize the video work *Target* (1997). At first glance, it is reminiscent of a moving, constantly changing abstract composition. At one moment the turning wheel of colour turns into one of those Catherine wheels that children like to set off on 1 August, Switzerland's National Day; at the next it is a rotating coloured target or a hypnotic spiral. The colours and sequences never cease to change. In this case, the painterly element of the composition is not the result of brushwork, but of tossing items of clothing into a spin dryer – another everyday gesture, once again filmed from above with a permanently mounted camera. Like *Sugar In A Hurricane*, *Target* also goes beyond the limits of the medium of video. Here Thomas Galler does more than prepare the images for new meaning by transposing them from their original context. He proactively fights against the limitations and definitions of a specific medium. In this sense, Galler is not a pure video artist, even though video is fundamental to his work. He is far more interested in traversing existing boundaries – even those of individual media.

This interest is already apparent in the earlier *Pacific Coast Highway* (1996), for which Thomas Galler processed the magnetic tape of an unused video cassette with a scalpel and ballpoint pen. On playing the tape, the carvings and small drawings made by hand were transformed into images that recalled the surging waves of the Pacific. Galler photographed these purely virtual apparitions, a reality in themselves, as they were screened, and spliced them into a series. This venture into pure virtuality integrates film, painting and photography into a new whole.

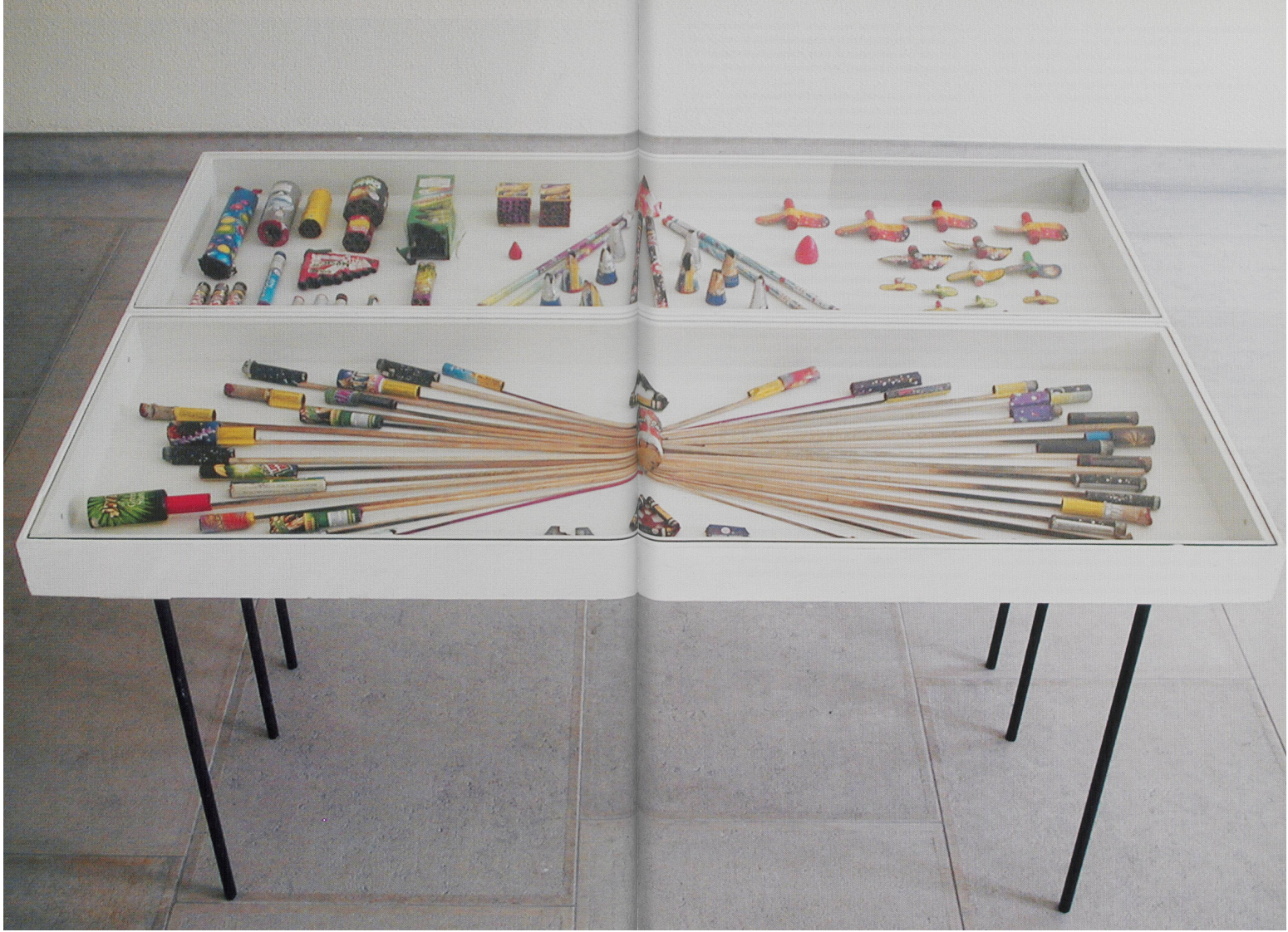
Pacific Coast Highway is a work full of longing. Similar moments of longing appear in other works of Thomas Galler – in his photograph *Paris, Neapel* (1999), for instance. At first glance, it appears to be a romantic shot of the French metropolis at night. But a closer look reveals that it is a photograph of the backdrop to an annual fair in Naples. The unreality of the scene and the evening mood with soft lights heighten the element of longing in the photograph.

Again and again, Galler returns to moments of longing and opportunities for a brief escape from everyday life – as in his photographs *Transporter* (1999) and *Yacht* (1998). But attempts to escape

from everyday life are not always successful, as the installation *Harry* (2000) impressively demonstrates. For this work, Thomas Galler used a clip from Francis Ford Coppola's film «*The Conversation*» (1973). The film deals with a surveillance specialist whose job drives him mad. In a frenetic search for ostensible bugs he destroys his entire apartment. The claustrophobic element of this scene is intensified in the work *Raum A* (2000). Screened on a separate monitor within the context of the installation, this piece can also be seen as an independent work. Once again, it is based on a sequence from Thomas Galler's private film archive – a short clip from François Truffaut's «*Fahrenheit 451*» (1967), in which the camera moves into a symmetrical, deserted corridor. Galler has processed the scene digitally and set it to the sound of regular breathing. Image processing and heavy puffing and panting unexpectedly transform the space into an eerily pulsating chamber. The observer becomes part of this oppressive universe, drawn directly into the virtual space of the projection.

Harry and *Raum A* reveal an existential dimension to Thomas Galler's work that had previously been only subliminally present. However, it is difficult to say conclusively whether these two works are metaphors of the condition of our society. As usual, there is no unequivocal definition of their meaning. Thomas Galler deliberately leaves it up to viewers to find their own answers.





Abbildungen/Illustrations

- «Zimmer», Reithalle Bern, 1998, Fotografie / photograph
«Jacht», Marseille, 1996, Fotografie / photograph
«Pacific Coast Highway», 1996, Fotografie, 8-teilig,
je 9×13 cm / photograph in 8 parts, each measuring
9×13 cm
«Paris, Neapel», 1999, Fotografie / photograph
«Target», Erfrischungsraum, Luzern, 1997, Videoprojektion,
endlos / video projection, endless loop
«Mallorys Monitor», 1998, 7', Video, Stereoton / video,
stereo sound
«Schnee», Zwischenraum, Kunstmuseum Luzern, 1998,
Videoprojektion, endlos / video projection, endless loop
«Mister Highlevelburner», Viper International Festival for
Film, Video and New Media, Basel, 1999, Videoprojektion,
endlos / video projection, endless loop
«Sugar In A Hurricane», 1999, 6', Video, Stereoton / video,
stereo sound
«Sad.Dead», 2000, 1', Video, Stereoton / video, stereo sound
«Raum A», 2000, Video, Monoton, endlos / video, mon-
aural, endless loop
«Harry», Galerie Bob Gysin, Zürich, 2000, Installation,
mixed media
«Fred», Atelier, 2000, 5', Video, Stereoton / video, stereo
sound
«Stilles Material», Rathaus Aarau, 2001, Installation
«Transporter», Paris, 1999, Fotografie / photograph

Thomas Galler

thomas.galler@bluewin.ch

1970 in Baden geboren / was born in Baden

1998 Diplom Freie Kunst HGK (Hochschule für Gestaltung und Kunst), Luzern

1999 Cité Internationale des Arts, Paris

Ausstellungen/Exhibitions

- 2001 «planet 22», Charlottenborg Udstillingsbygning, Kopenhagen
«Fatamorgana», Halle au Poisson, Perpignan
Rathaus, Aarau (Einzelausstellung / solo exhibition)
Eidgenössischer Wettbewerb für Freie Kunst, Basel
Boxxs.com, UG Luzerner Theater
- 2000 Jahresausstellung, Kunsthaus Aarau
«PingPong», 24-Stunden Raststätte, Zürich
«The History of House», Nomono, Boa Luzern
«Quicktimes», Viper, International Festival for Film, Video and New Media, Basel
Galerie Bob Gysin, Zürich (Einzelausstellung / solo exhibition)
San Kellers Video à la Carte, Rorschach
Kleines Helmhaus, Zürich, Kollaboration mit / in collaboration with Franziska Koch
- 1999 Jahresausstellung, Zwischenraum, Kunstmuseum Luzern
Jahresausstellung, Kunsthaus Aarau
Stiftung Trudelhaus, Baden (Einzelausstellung / solo exhibition)
Alpines Museum, Bern
Hotel Glacier du Rhône, SAC / l'Art pour l'Aar, Gletsch
Steingletscher, Sustenpass
«Salon», Kunsthaus Aarau
- 1998 «Dokumentationen», Kunstraum Hotel, Zürich
Jahresausstellung, Zwischenraum, Kunstmuseum Luzern
«Tapeten», Kunstraum Hotel, Zürich
«Not Strictly Private», Shed im Eisenwerk, Frauenfeld
«Zentrifuge», Diplomausstellung, HGK Luzern, Zwischenraum, Kunstmuseum Luzern
- 1997 Jahresausstellung, Zwischenraum, Kunstmuseum Luzern
Jahresausstellung, Kunsthaus Aarau
«Szene Luzern», Reithalle Bern
«Kawamata», Vitrinenprojekt, Basel
- 1996 Jahresausstellung, Kunsthaus Aarau
Erfrischungsraum, Luzern
«Neue Konstellationen Andere Konstellationen», Kunsthaus Aarau
- 1995 Jahresausstellung, Kunsthaus Aarau

Festivals

- 2001 14. Stuttgarter Filmwinter
- 2000 «Werkschau Medienkunst Schweiz», Viper International Festival for Film, Video and New Media, Basel
- 1998 XIX Video Art Festival, Sélection Suisse, Locarno
Sélection Suisse, Kino im Kunstmuseum, Kunstmuseum Bern

Preise, Stipendien / Prizes, grants

- 2001 Werkstipendium, Kuratorium Aargau
- 1999 Hans Trudel Kunstpreis, Baden
- 1998 Werkstipendium, Kuratorium Aargau
- 1996 Atelierstipendium, Cité Internationale des Arts, Paris, Kuratorium Aargau

Bibliographie / Bibliography

- Claudia Spinelli, «Thomas Galler und Christoph Schreiber in der Galerie Bob Gysin», Kunst-Bulletin, 10.2000
- Hans Renggli, «Die Mythen des Alltags», Aargauer Zeitung, 20.11.1999

Speziellen Dank an / Special thanks to

Stephan Kunz, Beat Wismer Kunsthaus Aarau, Mirjam Varadinis Galerie Bob Gysin Zürich, Margot Zanni, Hannes Wirth, Olaf Beerli, Franziska Koch, Judith Aebischer, Micha Eberli, Tobias Peier, Bettina Galler, Laurent Goei, San Keller, Iris Beatrice Baumann, Bruno Galler, Marianne Galler, Sabine Tünschel, Martin Bolliger, Charles Manson, Alexander Obretenov, Bernd Schurer, Charles Moser, Tatjana Marusic, Fred Astaire, Videocompany Zofingen, Reithalle Bern, Kaspar Mühlemann, Marielle Larré Pro Helvetia, Nils Nova Boxx.com Luzern, Andrea Ehrat, The Third Eye Foundation, Stefan Wicki, David Bosshardt, Kunstraum Hotel, Oval, Christof Scheidegger, Alex Born, Christof Lang, Claudius Weber, Stefan Wicki, Hans Peter von Ah, Viktor Matti, Franziska Lingg, Franca Fosco, Hans Renggli, Claudia Spinelli, Hilde Teerlinck Halle au Poisson Perpignan, Schweizerischer Alpenclub, Centre pour l'Image contemporaine Saint-Gervais Genève, Dogan Firuzbay, Peter Stobbe, Andrea Roca Ping Pong, Esther Jungo, Marianne Halter, Susanne Hofer, Adrian Ehrat Nomono, Karin Gemperle, Max Roth, Jean-Luc Bodmer, Daniel Baumann, Aleister Crowley, Markus Weiss, Urs Hartmann, Helmhaus Zürich, Michael Blättler, Francis Ford Coppola, Esther Eppstein Message Salon Zürich, Martin Balmer, Katrin Galler, Eva Bechstein Trudelhaus Baden, Karin Müller, Rahel Galler, Dennis Hopper, George Mallory, British Alpine Club, Anita Lane, Solvej Andersen Peter Stoffel planet22



CASH CONVERTERS
NOUS ACHETONS, NOUS VENDONS, NOUS TROQUONS

CASH

ENTREE DES VENTES

MUSIQUE VIDEO HI-FI
MUSIQUE
VIDEO

Tel. : 01 48 40 76 39
Fax : 01 48 40 82 49
Personnel en régies
EVEREST

DEMENAGEMENTS
Garde Meuble
Devis gratuits

DEMENAGEMENTS
EVEREST

Tél 01 48 40 76 39
Fax 01 48 40 82 49

P PARKING

SPERELLE D'UN PAYS - Le Bonheur

Text

Mirjam Varadinis ist Kunsthistorikerin und -kritikerin. Im Jahre 2000 hat sie die Leitung der Galerie Bob Gysin in Zürich übernommen./Mirjam Varadinis is an art historian and critic. She has run the Bob Gysin Gallery in Zurich since 2000.

Übersetzung/Translation: John Richardson, in association with bmp translations ag, Basel

Redaktion / Editing: Marielle Larré, Eileen Walliser-Schwarzbart
Gestaltung / Design: Thomas Galler

Beratung und Typographie/Supervision and typography:
Kaspar Mühlemann, Weinfelden

Druck / Printing: Wolfau-Druck Rudolf Mühlemann, Weinfelden

Collection cahiers d'artistes

Herausgegeben von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
© 2002 Pro Helvetia und die Autorin

Editée par la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia
© 2002 Pro Helvetia et l'auteure

Published by the Arts Council of Switzerland Pro Helvetia
© 2002 Pro Helvetia and the author

Pro Helvetia, Hirschengraben 22, CH-8024 Zürich
info@pro-helvetia.ch, www.pro-helvetia.ch

ISBN 3-907622-88-X



Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture

Collection cahiers d'artistes

