

20
plattform
20

20
8.8–23.8
20

fri art kunsthalle fribourg

Melanie Akeret, James Bantone, Sherian Mohammed Forster, Sitara Abuzar Ghaznawi,
Andreas Kalbermatter, Tiphonie Kim Mall, Laila Torres Mendieta, Charly Mirambeau,
Mélissa Rouvinet, Mia Sanchez, Anita Semadeni, Paulo Wirz

Oh hi. Hello there. You are here. It's so nice that you are here!

So are the 12 invited artists, despite... you know. Everything?

You are here now.

12 positions are here now.

You can watch them now, right now :)

Enjoy!

Plattform-Team

Exposition éclair de deux semaines, Plattform20 est un instantané qui cache en amont l'effort et l'imagination d'une équipe curatoriale dédiée que je remercie chaleureusement ici.

Plattform souscrit à une logique de sélection, mais relève surtout le défi de l'exposition de groupe; un pari qui me semble cette année réussi. Les œuvres, autant de voix et de points de vue, ne nous donnent pas de centre, ni de sol confortable à partir duquel assoir notre jugement. Ces voix font de l'art une langue toujours étrangère, venant du dehors comme ce qui nous attend: une multitude de connivences et d'antagonismes. L'exposition ne dessine pas une identité, mais les fragments de scènes alliées de l'art et de ses contradictions.

Nicolas Brulhart, directeur artistique, Fri Art Centre d'Art Fribourg

Plattform20, eine zweiwöchige Flash-Ausstellung, ist eine Momentaufnahme, hinter der sich bereits im Vorfeld der Einsatz und die Fantasie eines engagierten Kurator*innenteams verbirgt, dem ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte.

Plattform folgt einer Auswahllogik, stellt sich aber vor allem den Herausforderungen einer Gruppenausstellung; ein Wagnis, das aus meiner Sicht dieses Jahr gelungen ist. Die Werke, so viele Stimmen und Standpunkte, bilden weder ein Zentrum, noch geben sie uns einen festen Anhaltspunkt, an dem wir unser Urteil festmachen können. Mit diesen Stimmen wird die Kunst zu einer uns immer fremden Sprache, die von aussen kommt, wie das, was uns erwartet: eine Vielfältigkeit von Gemeinsamkeiten und Antagonismen. Die Ausstellung zeichnet keine Identität, sondern Fragmente von verwandten Schauplätzen der Kunst und deren Widersprüche.

Nicolas Brulhart, Künstlerischer Leiter, Fri Art Kunsthalle Fribourg



Crayon sur toile/
Bleistift auf Leinwand
89×95 cm
2020

rot, orange, braun?
Crayon de couleur sur toile/
Buntstift auf Leinwand
190×145 cm
2020



Crayon sur toile/
Bleistift auf Leinwand
68×89 cm
2020



Crayon sur toile/
Bleistift auf Leinwand
70×60cm
2020

Dans «Dix mille francs de récompense», Marcel Broodthaerts dit: «Ce qui m'intéresse, c'est Ingres. Ce n'est pas Cézanne et les pommes.» Le motif des pommes, ou son abstraction des points, traverse l'histoire de la peinture et ses antagonismes: couleur et contour, figuration et abstraction, transparence et opacité, etc. L'image, face à cette multitude d'oppositions structurantes, demande désormais à être ressuscitée, s'appuyant tant bien que mal sur l'échafaudage institutionnel de la Peinture avec un grand P. C'est ce statut de spectre qui est suggéré dans le travail de Melanie Akeret. À Fri Art, des pandas sont représentés comme assommés dans des scènes indistinctes, le crayon à papier frustrant toute représentation claire et lisible, une sorte de photographie d'une scène de crime que nous ne pourrions plus tout à fait accepter comme une preuve définitive. Les pandas capitulent, peut-être parce qu'ils doivent leur capitalisation aux motifs formels de leur composition picturale: l'opposition noir/blanc de leur fourrure et les formes symboliques des taches noires des oreilles, de la queue, des yeux, etc. Chez Melanie Akeret, les figures s'effacent et les scènes échouent face au poids de leur motif inévitable. Quand le galeriste Michael Werner vu pour la première fois les peintures de la période maoïste du peintre allemand Jörg Immendorff, il remarqua que la seule chose qu'il voyait était des pommes. Face au motif auquel on ne peut échapper, l'acception embarrassée de l'anxiété d'une peinture qui capitule permet cependant au peintre de s'affirmer contre l'effacement apparent.

In «Dix mille francs de récompense» schreibt Marcel Broodthaerts: «Was mich interessiert, ist Ingres. Es geht nicht um Cézanne und Äpfel.» Das Motiv der Äpfel, oder seine Abstraktion von Punkten, zieht sich durch die Geschichte der Malerei und deren Antagonismen: Farbe und Kontur, Figuration und Abstraktion, Transparenz und Opazität, und so weiter. Angesichts dieser Vielzahl strukturierender Gegensätze muss das Bild nunmehr wiederbelebt werden, wobei es sich mehr schlecht als recht auf das institutionelle Gerüst von Malerei mit grossem 'M' abstützt. Dieser Status des Spektrums wird in Melanie Akerets Werk nahegelegt. Im Fri Art werden Pandas in unbestimmten Szenen wie betäubt dargestellt; der Bleistift auf dem Papier bringt sie um jede klare und lesbare Darstellung, wie eine Art Fotografie eines Tatorts, die wir nicht mehr ganz als endgültigen Beweis akzeptieren könnten. Die Pandas kapitulieren, vielleicht weil sie die Kapitalisierung den formalen Motiven ihrer Bildkomposition schulden: der schwarz-weißen Gegenüberstellung ihres Fells und den symbolischen Formen der schwarzen Flecken an Ohren, Schwanz, Augen, und so weiter. Bei Melanie Akeret löschen sich die Figuren aus und die Szenen scheitern an der Schwere ihres unvermeidlichen Motivs. Als der Galerist Michael Werner zum ersten Mal die Gemälde des deutschen Malers Jörg Immendorff aus dessen maoistischer Periode betrachtete, stellte er fest, dass das Einzige, was er sah, Äpfel waren. Angesichts des Motivs, dessen man sich nicht entziehen kann, erlaubt das verlegene Akzeptieren der Angst vor einem kapitulierenden Gemälde dem Maler, resp. der Malerin jedoch, sich gegen die offensichtliche Auslöschung zu behaupten.

James Bantone

Demon Tingz
Ruban adhésif, néoprène, polyester, cuir, bois,
silicone, bottes et gants/ Klebeband,
Neopren, Polyester, Leder, Holz, Silikon, Stiefel
und Handschuhe
Fabriqué en collaboration avec I S E/
Hergestellt in Zusammenarbeit mit I S E
120×140×200 cm
2020

Au centre de l'installation créée par James Bantone pour Plattform20, un canapé de cuir noir fournit le cadre d'une scène intime entre deux personnages, l'un étant assis, et l'autre dansant devant le premier. Avec leurs combinaisons isothermiques de néoprène et leurs gants et bottes de cuir, ces corps renvoient au personnage androgyne LUI, ennemi des héroïnes de la série d'animation américaine culte Les Supers Nanas (The Powerpuff Girls), dans laquelle il incarne une figure de méchant excentrique. Ce qui constitue dans la série des catégories nettes (le vrai et le faux, le bien et le mal) fait ici l'objet d'une nouvelle mise en récit: au lieu de servir de contre-point à ses adversaires, le démon à la fureur destructrice va à sa propre rencontre et son identité se trouve redéfinie dans ce nouveau rapport à lui-même. Ces corps, qui sont exempts de signes d'appartenance culturelle et vibrent d'une énergie sexuelle et d'une ouverture d'esprit confinant à la vulnérabilité, nous donnent l'occasion de repenser de façon critique le rapport à soi. Leurs tenues couvrantes se lisent comme l'ébauche d'une auto-détermination émancipatrice et forment une couche dense — à la fois moyen de protection et moyen d'expression — dans une sorte de réagencement fragmentaire. Des références autobiographiques et fictionnelles sont recombinaisons et les représentations héritées du passé déconstruites, afin d'inventer de nouveaux gestes et techniques corporelles, au-delà d'un cadre hétéronormatif. Ainsi, des éléments de fiction et des références à la pop culture côtoient des expériences plus personnelles, et la présence, en arrière-plan, de l'artiste en tant qu'auteur et producteur se manifeste de manière indicielle, comme souvent dans son œuvre. Cette imbrication d'éléments autobiographiques et fictionnels, qui caractérise également la sphère du numérique, évoque la possibilité de bouleverser les domaines de l'acceptable et du normatif en matière de représentations — montrant ainsi que le genre n'est en aucun cas une donnée stable de l'identité, mais qu'il procède au contraire de la répétition active de scénarios, de gestes et de mises en scène.

Céline Matter
Traduction: Lucile Dupraz

Mittelpunkt der für Plattform20 entstandenen Installation von James Bantone bildet ein schwarzes Sofa, auf dessen ledernen Sitzen sich eine intime Situation zwischen zwei Figuren — die eine sitzend, die andere vor ihm tanzend — beobachten lässt. Ihre in wärmeisolierende Neoprenanzüge und lederne Handschuhe und Stiefel gehüllten Körper referieren auf den androgynen Charakter HIM aus der amerikanischen Kultserie Power Puff Girls, der darin als Antagonist und flamboyanter Bösewicht auftritt. Was in der Serie kategorisch konstituiert wird (Richtig und Falsch, Gut und Böse), schreibt sich in der Installation als neues Narrativ ein: Die Identität des zerstörungswütenden Teufels wird nicht mehr in der Negation seiner Gegnerinnen sondern in der Begegnung seiner Selbst definiert und dabei in ein neues Selbstverhältnis überführt. Losgelöst von kulturellen Markierungen, werden so die mit sexueller Energie und verletzlicher Offenheit vibrierenden Körper zum Vehikel für eine kritische Neuartikulation des eigenen Selbstverständnisses. Die sie umhüllenden Kleidungsstücke lesen sich dabei als Spuren einer emanzipatorischen Bestimmung und verdichten sich, teils Schutz, teils Ausdrucksmittel, zu einer fragmentarischen Neuordnung. Autobiografisches und Fiktives werden referiert, neu kombiniert und tradierte Zuschreibungen dekonstruiert, um Gesten und Körpertechniken jenseits einer heteronormativen Logik zu erforschen. Dass dabei fiktionalisierte Erzählungen und popkulturelle Referenzen Seite an Seite mit persönlichen Erfahrungen treten, äussert sich auch in der latenten Präsenz des Künstlers, die oft in Referenz über seine Person oder Arbeit als Autor und Produzent indexikalisch in in seinen Arbeiten auftritt. Ähnlich der Beschaffenheit digitaler Räume klingt in der Verschränkung von Autobiografischem und Fiktivem klingt somit ein transformatorisches Potenzial an, das Vorstellungen von Akzeptanz und Normativität konfrontiert und zeigt, dass das Geschlecht in keiner Weise eine stabile Identität ist, sondern in einer stilisierten Wiederholung von Handlungen, körperlichen Gesten und Inszenierungen eingeführt wird.

Céline Matter

Sherian Mohammed Forster

I just went Rick the Ruler with the Jeweller
Technique mixte, ébène, ivoire, rubis et or,
argent et zircon/Mischtechnik, Ebenholz,
Elfenbein, Rubin und Gold, Silber und Zirkon
2020

11'59" before Noon
Video, 11'59"
Ethiopia
2020

Décolonial par héritage, américanisé par le hip-hop, diplomatique et diplômé par l'arc lémanique, Sherian Mohammed Forster navigue entre différentes sphères qui alimentent sa pratique artistique. Pour Plattform20, il présente une installation composée d'une vidéo et de deux bagues placées sous vitrine. Sobrement présentée dans son écrin, la première des deux bagues est cerclée d'ébène et d'ivoire surmontés d'un rubis, soit des matériaux extraits en Afrique et manufacturés à Genève dans les années 1980. La bague fait alors écho à l'identité de l'artiste, ayant des origines en Afrique de l'Est et en Suisse. La vente d'ivoire étant désormais illégale, l'objet a été acquis officieusement pour l'exposition en accord avec le bijoutier. La deuxième bague représente un orbe, à savoir un globe surmonté d'une croix chrétienne, dans une réappropriation «cheap» et punk faite d'argent et de faux diamants griffée Vivienne Westwood. Elle est calée sous l'écrin de sa voisine et retournée croix vers le bas, invoquant à la fois une médaille et ses revers: la fonction de béquille empirique* qu'exerce la culture dominante chrétienne pour la colonisation ainsi qu'un de ces prérequis, le travail non payé des femmes. En parallèle, une vidéo tournée en Éthiopie au téléphone portable depuis la fenêtre d'un 4x4 retrace la route d'une zone minière et touristique, entre volcans et déserts. On y voit défiler la ligne jaune délimitant le bord de la route en gros plan, qui ondule au gré

Dekolonial durch Vermächtnis, amerikanisiert durch Hip-Hop, diplomatisch und diplomiert durch die Genferseeregion, bewegt sich Sherian Mohammed Forster zwischen verschiedenen Sphären, die seine künstlerische Praxis speisen. Für Plattform20 schlägt er eine Installation vor, die ein Video und zwei Ringe in einer Vitrine umfasst. Nüchtern präsentiert, ist der erste der beiden Ringe von Ebenholz und Elfenbein umgeben und wird von einem Rubin überragt, einem auf dem afrikanischen Kontinent gewonnenen und in Genf in den 1980er Jahren verarbeiteten Material. Der Ring spiegelt damit die Identität des Künstlers wider, der Wurzeln in Ostafrika und der Schweiz hat. Da der Verkauf von Elfenbein mittlerweile illegal ist, wurde das Objekt in Absprache mit einem Juwelier für die Ausstellung halbamtlich erworben. Der zweite Ring zeigt eine Kugel, und zwar einen von einem christlichen Kreuz überragten Globus, der in einer «cheapen» und punkigen Wiederaneignung aus Silber und falschen, von Vivienne Westwood geschliffenen Diamanten angefertigt ist. Er wurde unter dem Gehäuse seines Nachbarn eingekleimt und kreuzweise nach unten gedreht, wobei er sowohl eine Medaille als auch deren Kehrseiten heraufbeschwört: die Funktion einer «empirischen Krücke»*, die von der dominanten christlichen Kultur für die Kolonisierung ausgeübt wird, sowie eine ihrer Voraussetzungen, die unbezahlte Arbeit von Frauen. Parallel dazu

des irrégularités du terrain. Un effet semblable au Stop-Motion souligne les dynamiques concomitantes de la data collection et de la colonisation par l'image. Au final, l'ensemble de l'installation se joue de l'élasticité de la valeur que l'on attribue aux objets, qu'il s'agisse de valeur sentimentale, symbolique ou marchande. En investissant le budget qui lui a été attribué dans l'achat et le dispositif d'exposition des deux bagues, l'artiste réinjecte l'argent alloué par des fondations publiques et privées dans des matières premières, mimétisant une recherche de valeur refuge. Par un acte de réappropriation et dans une logique proche du «leak», Sherian Mohammed Forster matérialise la fuite en avant d'un capitalisme qui prend l'air familier d'un serpent qui se mord la queue «It's like this saying that goes 'put your money where your mouth is'. Here it would be more like putting your mouth back where your money is. Or simply to put the money back where it originates from. Yet, in the process of theoretically demonstrating, I'm also regaining power through ownership while regaining authority through the narrative.»*

*Citations de l'artiste

Colin Raynal

zeichnet ein in Äthiopien mit dem Handy aus dem Fenster eines 4x4 aufgenommenes Video die Route eines Bergbau- und Touristengebiets zwischen Vulkanen und Wüsten nach. Man sieht darin die gelbe Linie vorbeiziehen, die den Strassenrand markiert und wellenförmig zu den Unebenheiten des Geländes verläuft. Ein Stop-Motion ähnlicher Effekt betont die begleitende Dynamik der Daten-erfassung und der Kolonisierung durch das Bild. Letztendlich spielt die gesamte Installation mit der Elastizität des Wertes, der den Objekten zugeschrieben wird; sei es der sentimentale, symbolische oder Markt-Wert. Indem der Künstler das ihm zugewiesene Budget in den Ankauf und das Display der beiden Ringe investiert, spritzt er die von öffentlichen und privaten Stiftungen bereitgestellten Gelder wiederum in Rohstoffe und mimetisiert damit eine Suche nach dem Zufluchtsort. Durch einen Akt der Wiederaneignung und vergleichbar mit der Logik des «leak», materialisiert Sherian Mohammed Forster die Flucht vor einem Kapitalismus, der die vertraute Luft einer Schlange aufgreift, die sich selber in den Schwanz beisst. Es verhält sich wie dieses Sprichwort, das besagt, man solle sein Geld dort hinführen, wo der Mund ist. Hier wäre es mehr so, dass man seinen Mund zum Geld führt. Oder einfach das Geld dorthin zurückgibt, woher es stammt. Dennoch gewinne ich im Prozess des theoretischen Aufzeigens durch den Besitz auch Macht zurück, während ich durch das Narrativ Autorität zurückgewinne. «It's like this saying that goes 'put your money where your mouth is'. Here it would be more like putting your mouth back where your money is. Or simply to put the money back where it originates from. Yet, in the process of theoretically demonstrating, I'm also regaining power through ownership while regaining authority through the narrative.»*

*Zitate des Künstlers

Colin Raynal
Übersetzung: Deborah Müller

Bookshelf 2 (empty, fragile)
 Papier peint, aluminum, poussière/
 Tapete, Aluminum, Staub
 400×280 cm
 2020

En toile de fond, encadrant la mise en scène d'une bibliothèque vide, un motif ornemental de papier peint (wallpaper) fleuri évoque au moins deux types d'espace mental. D'une part, les intérieurs de pavillons de banlieue d'après-guerre, et d'autre part l'interface algorithmique d'un écran d'ordinateur. Cette manœuvre sémantique réunit l'aspect plat des bureaux, les dimensions multiples des espaces numériques et les profondeurs et plis de l'intimité domestique. Dans cette architecture imaginaire se trouve une bibliothèque vide, trop fragile pour supporter des livres. En construisant une structure dysfonctionnelle et donc inutile, Sitara Abuzar Ghaznawi entreprend un processus de démythification: les connotations valorisantes attribuées par l'histoire occidentale moderne à la bibliothèque et ce qu'elle contient sont ici exposées et remises en question. Privant la bibliothèque de sa fonction et la transformant en un élément de décoration, l'artiste nous rappelle que de tels meubles ne remplissent pas seulement une fonction de contenant, mais permettent aussi de faire l'étalement d'une certaine culture — un dispositif censé exposer connaissances et éducation comme des expressions de privilège et de prestige. L'association entre savoir et prestige est également soulignée par les roses qui recouvrent le mur, un motif récurrent dans les travaux récents de l'artiste. *Bookshelf 2 (empty, fragile)* fait partie d'un ensemble d'œuvres intégrant une série de papiers peints fleuris. Cette litanie de roses donne l'impression de feuilleter un catalogue de magasin de tissus d'ameublement déclinant différents modèles. La tautologie opère ici à plusieurs niveaux: la rose est un élément récurrent des motifs utilisés par l'artiste, tandis que la forme du motif est elle-même un élément récurrent de plusieurs expositions institutionnelles concomitantes, ce qui génère une répétition obsessionnelle. Pourtant, il n'y a pas de répétition, seulement de l'insistance — disait Gertrude Stein. Dans sa dimension momentanée et «perforante» — Rose est une rose est une rose est une rose — l'insistance se prolonge dans le présent continu d'un livre de poésie.

Camilla Paolino
 Übersetzung: Lucile Dupraz

Die dekorative Kulisse einer blühenden Tapete, die die Inszenierung eines leeren Bücherregals rahmt, evokiert mindestens zwei Ordnungen mentaler Räume. Zum einen die häuslichen Innenräume eines Vorstadthauses der Nachkriegszeit, zum anderen das algorithmische Interface eines Computerbildschirms. Ein semantisches Manöver, das die Flächigkeit des Büroarbeitsplatzes mit den vielfältigen Dimensionen des Rechenraums, mit den Tiefen und Falten der häuslichen Intimität kollabieren lässt. In dieser sich überschneidenden, imaginären Architektur steht ein leeres Bücherregal, zu schwach, um ein Buch zu tragen. Durch den Bau einer dysfunktionalen und daher nutzlosen Struktur unternimmt Sitara Abuzar Ghaznawi einen Prozess der Entmystifizierung: Die würdevollen Konnotationen, die dem Bücherregal und dessen Inhalt durch die Geschichte der westlichen Moderne zugeschrieben werden, sind hier entlarvt und werden in Frage gestellt. Indem die Künstlerin das Bücherregal seiner Funktion entleert und zu einem dekorativen Accessoire macht, erinnert sie uns daran, dass dieses Objekt nicht nur als Behälter, sondern ebenso als Display von Kultur fungiert. Eine Vorrichtung, mithilfe der Wissen und Bildung als Ausdruck von Privilegien und Status ausgestellt werden. Die Verschmelzung von Wissen und Status wird ebenso durch das Rosenmuster akzentuiert, welches die Wand bedeckt — und als wiederkehrendes Motiv in den jüngsten Produktionen der Künstlerin auftritt. *Bookshelf 2 (empty, fragile)* ist denn in einen grösseren Werkkorpus eingeschrieben, der eine Reihe von blühenden Tapeten aufnimmt. Der Anblick einer solchen Litanei von Rosen fühlt sich an wie das Blättern im Musterbuch einer Polsterwerkstatt, das eine Reihe von Variationen desselben Musters vorschlägt. Die Tautologie operiert hier auf unterschiedlichen Ebenen: Die Rose akzentuiert das Muster, genauso wie das Muster eine Reihe von parallel stattfindenden institutionellen Ausstellungen der Künstlerin betont und eine obsessive Wiederholung erzeugt. Dennoch gibt es keine Wiederholung, bloss das Beharren darauf — sagte einst Gertrude Stein. Innerhalb der punktuellen und perforierenden Dimension des Beharrens — Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose [rose is a rose is a rose is a rose is a rose] — verewigt in der fortwährenden Gegenwart eines Gedichtbandes.

Camilla Paolino
 Übersetzung: Deborah Müller

Andreas Kalbermatter

not yet titled
Bois de tilleul/
Lindenholz
62×40×14 cm
2019

not yet titled
Bois de tilleul/
Lindenholz
48×43×18 cm
2020

On pourrait dire d'Andreas Kalbermatter qu'il pratique la sculpture sur bois de façon «contingente»: l'artiste ne se cantonne ni à un concept, ni à un médium en particulier. S'il a recours à des méthodes courantes telles que l'utilisation de bois de tilleul, affectionné des sculpteurs pour sa texture tendre, il procède par ailleurs à des sortes de variations à partir de celles-ci. Pour Plattform20, l'artiste est parti de l'une de ses œuvres précédentes, qu'il a complétée d'une nouvelle sculpture sur bois. Il en résulte deux bas-reliefs, qui représentent l'un et l'autre des motifs floraux — figure récurrente dans l'œuvre de Kalbermatter. L'usage constant, de prime abord arbitraire, de ce motif dans une série d'œuvres permet à l'artiste d'explorer les connaissances et les idées qui sous-tendent de façon implicite sa démarche. Celles-ci comprennent non seulement des automatismes acquis lors de ses études, mais aussi la mémoire procédurale des muscles, laquelle entraîne une automatisation du processus créatif à travers la répétition de l'acte moteur consistant à sculpter. Située à la jonction entre un artisanat effectué machinalement, un geste artistique et une matière enseignée dans un cadre institutionnel, la sculpture sur bois est ici envisagée à la fois comme une pratique artistique et comme une expérience de pensée permettant de contourner les schémas de mouvement habituels. La sculpture se révèle être une forme de pensée par le geste, c'est-à-dire un moment structurant de notre rapport au monde, mettant en jeu non seulement un type de savoir incarné, intégré au corps, mais aussi la possibilité d'apprendre et de penser par-delà nos actions déjà porteuses de sens. Or, c'est précisément parce que la gestuelle est ici explorée non pas dans la perspective de la contrôler, mais bien pour sa capacité à ne pas faire sens, que de nouveaux modes de pensée deviennent possibles, en dehors des rapports sémantiques induits par le régime prépositionnel. Tout en employant une technique traditionnelle, Andreas Kalbermatter expérimente de nouvelles formes sculpturales à mesure qu'il développe son œuvre, en faisant appel à sa mémoire musculaire afin de renforcer la conscience qu'il a de lui-même et de ses actes.

Céline Matter
Traduction: Lucile Dupraz

Als eine Art kontingente Wirkungsfelder lesen sich Andreas Kalbermatters Holzschnitze, die sich nicht auf einen Begriff oder eine medien-spezifische Praxis verengen lassen. So bedient sich der Künstler zwar einerseits gängiger Methoden, wie der Verwendung von Lindenholz, das durch seine weiche Beschaffenheit oft Verwendung in der Holzbildhauerei findet, nimmt andererseits jedoch gleichsam variable Änderungen vor. Für Plattform20 hat der Künstler eine bestehende Arbeit um einen weiteren Holzschnitt erweitert. Die zwei Reliefs zeigen beide eine Ansammlung von Blumen — ein Motiv, das wiederholt in Kalbermatters Schaffen auftaucht. Als arbiträre Konstante bildet es das Vehikel, um in der übergreifenden Werkserie das implizite Wissen und Denken zu erforschen, das dem Handlungsprozess zugrunde liegt. So sind es nicht nur die Einflüsse der durchlaufenen Bildungsinstitutionen, die künstlerische Prozesse entlang eines geregelten Systems entwerfen, sondern auch das prozedurale Gedächtnis der Muskeln, das durch motorische Wiederholung des Schnitzens zu einer Automatisierung des Prozesses führt. An dieser Schnittstelle von mechanischem Handwerk, künstlerischem Gestus und institutionalisierter Lernprozesse ermöglichen die Holzschnitze als künstlerisches Mittel und Denkfigur festgefahrene Bewegungsmuster zu unterlaufen. Gleichzeitig wird das Schnitzen als Denken des Gestischen und somit als strukturgebendes Moment menschlicher Weltverhältnisse verstanden, das nicht nur das dem Körper eingeschriebene Wissen sondern auch all jene Wissens- und Denkprozesse umfasst, die abseits einer sinnstiftenden Handlung als Möglichkeit auftreten. Und gerade weil das Gestische nicht unter dem Primat seiner Kontrolle sondern in seiner Loslösung von Bedeutungsrelationen untersucht wird, formt sich die Möglichkeit eines nicht-präpositionalen Denkens. Indem Andreas Kalbermatter folglich neue Formen des Schnitzens erprobt und sein Werk sukzessive erweitert, dient die Aktivierung des Muskelgedächtnisses ihrer eigenen Bewusstwerdung und die Erweiterung als Versuch ein neues Handlungsbewusstsein innerhalb einer tradierten Logik zu schaffen.

Céline Matter

Tiphanie Kim Mall

Hauskatze
Video, Audio
23'
2020

Dans l'œuvre Hauskatze (chat d'appartement) de Tiphanie Kim Mall, nous suivons sur une période de presque six mois le quotidien de son chat équipé d'une caméra. Grimper sur les meubles, regarder par la fenêtre, les croquettes du matin... L'humain et l'animal partagent leur quotidien, comme le montrent leurs interactions directes et, plus encore, les moments où le chat nous permet d'observer l'artiste au travail dans son atelier. Nous percevons cet environnement, ces fragments d'espaces, à travers la perspective du chat. Ses moustaches blanches constituent un détail de l'image nous rappelant constamment que notre regard suit celui d'un animal qui suit sa propre tête et détermine la dynamique et le rythme de chaque séquence. Nous partons avec l'animal domestique à la découverte de l'appartement, la caméra nous permettant de suivre ses faits et gestes, et ainsi, de mieux saisir son comportement. Une caractéristique essentielle des œuvres filmées de Tiphanie Kim Mall est le regard direct, sans fard, qu'elle y porte sur elle-même — un regard par ailleurs démultiplié dans ce contexte. Le caméra la filmant à divers moments du quotidien et dans ce qui semble être son intimité, il devient évident que nous épions non seulement l'animal domestique, mais également l'artiste. Hauskatze (chat d'appartement) emprunte ainsi une ligne de crête ambivalente entre les points de vue de l'objet observé et du sujet observant. Dès lors, une question se pose et s'impose par le biais de cet écran installé sur un mur: qui, au juste, regarde qui?

Im Werk Hauskatze von Tiphanie Kim Mall folgen wir über einen Zeitraum von fast sechs Monaten dem Alltag ihrer Katze, die mit einer Kamera ausgestattet wurde. Sprünge auf Möbelstücke, Blicke aus dem Fenster, die morgendliche Fütterung: Dass sich Mensch und Tier den Alltag teilen, wird neben den direkten Interaktionen, besonders in jenen Momenten deutlich, in denen die Katze die Künstlerin bei der Arbeit im Atelier beobachtet. Die gezeigte Umgebung und einzelnen Raumfragmente nehmen wir aus der Perspektive der Katze wahr. Ihre weissen Schnurrhaare im Bildausschnitt dienen mithin als stetiges Indiz, dass wir der Blickrichtung des eigensinnigen Tieres folgen, das Dynamik und Tempo innerhalb der einzelnen Sequenzen bestimmt. Wir begleiten sie auf den Streifzügen durch die Wohnung, denn die Kamera erlaubt uns, das Haustier zu überwachen und dabei dessen Verhaltensmuster nachzuvollziehen. Massgeblich für die Filmarbeiten von Tiphanie Kim Mall ist ihr unverhohlener, direkter Blick auf sich selbst — ein Blick, den die Künstlerin auch in diesem Kontext erneut auf sich zurückwirft. Die Kamera zeichnet sie in verschiedenen alltäglichen und vermeintlich intimen Momenten auf und führt vor Augen, wie nicht nur das Haustier, sondern auch die Künstlerin zur Beobachteten wird. So eröffnet Hauskatze eine ambivalente Gratwanderung zwischen Dokumentation und Observation. Vermittelt über einen Bildschirm an der Wand stellt sich uns also nicht zuletzt die Frage: Wer blickt hier eigentlich auf wen?

Marlene Bürgi
Traduction: Lucile Dupraz

Marlene Bürgi

A Viral Poem/To Destroy a World–(through)–
The Scales of Everything
Vidéo expérimentale avec filtres digitaux
et altérations vocales
Animation en stop-motion de diagrammes
digitaux avec composition sonore/
Experimentelles Video mit digitalem Filter
und Sprachverzerrung
Stop-Motion Animation von digitalen Diagram-
men mit begleitender Klangkomposition
Dimensions variables/
Dimensionen variabel
2020 (2015–2020)

Pour sa participation à Plattform, Laila Mendieta-Torres a conçu une modélisation sur le thème de l'humanité, pour laquelle elle est s'est inspirée du processus de la division cellulaire. Les spectateurs sont une partie intégrante de cette installation-performance déployée sur le sol de l'espace d'exposition. Une projection en deux parties relate l'essor des sociétés humaines, comme si l'on observait celles-ci depuis le ciel, au travers d'un plancher de verre bâti dans la stratosphère. Un Rubik's Cube se défait lentement, symbole du sort du genre humain et cette composition évolutive comporte des carreaux bleus symbolisant la singularisation et le conditionnement de tout individu (N). Ces éléments permettent à l'artiste d'aborder le thème des identités multiples que revêt chaque personne selon que l'on se place à l'échelle de l'être humain, de la géopolitique ou de la planète. Il s'agit notamment d'interroger les liens entre image de soi, valeur économique et systèmes de production des savoirs: les êtres humains sont ici dépeints comme des créatures participant à une logique défaillante venue se substituer au monde naturel. Cette installation conçue avant la période du confinement devait initialement former un paysage servant de décor à une performance de Torres-Mendieta. L'artiste manie fréquemment le contraste entre l'aspect théorique de ses recherches et sa présence physique. Ses performances jouent sur le désarroi causé par notre manque de nature, tentant de créer une connexion avec les spectateurs en explorant ce sentiment d'aliénation. En raison de la situation sanitaire actuelle, un socle met en présence le corps absent de Mendieta-Torres et son visage s'adresse aux spectateurs à distance, par le biais d'un écran.

Mendieta-Torres' Beitrag für Plattform ist ein Modell der Menschheit, inspiriert vom Vorgang der Zellteilung. Die performative Installation weitet sich auf dem Boden des Ausstellungsraums aus und lässt so die Besucher*innen automatisch Teil werden: Die zweiteilige Projektion bietet sich dem Betrachtenden aus der Vogelperspektive an, von der aus die menschliche Entwicklung wie durch einen Glasboden in der Stratosphäre beobachtet werden kann: Ein schrittweise zerfallender Rubik's Würfel symbolisiert die kollektive Menschheit, ein sich entwickelndes Gebilde von blauen Rechtecken die singuläre Entwicklung und Konditionierung eines beliebigen Subjekts (N). Die multiplen Identitäten, die eine Person gemessen auf einer menschlichen, geopolitischen oder planetären Skala annimmt werden dabei thematisiert. Die Beziehung zwischen dem menschlichen Selbstverständnis und monetärem Wert, wie auch Systeme der Wissensproduktion sind Teil der Recherche: Dabei sind Menschen als logische Wesen, die in einem System fehlerhafter Logik funktionieren definiert, die ihnen als Ersatznatur dient. Vor dem Lockdown konzipierte Torres-Mendieta ihre Installation als Landschaft, vor deren Hintergrund sie eine Performance plante. Die Künstlerin kontrastiert die Resultate ihrer theoretischen Recherchen oft mit physischer Präsenz. In ihren Performances spielt sie mit der Verzweiflung, von der Natur entfremdet zu sein und versucht sich dem Publikum in dieser Entfremdung durch ihre Performance zu nähern. Die aktuelle Situation verunmöglicht dies, weshalb ein Sockel Mendieta-Torres' abwesender Körper ersetzen muss und ihr Gesicht den Betrachter nur durch den Filter des Bildschirm adressieren kann.

Charly Mirambeau

Angles dans la langue
Épicéa, sapin, chiffons, guenilles, laine mérinos,
fils de coton, viscose, lin, soie/
Fichte, Tanne, Fetzen, Lumpen, Merinowolle,
Baumwollgarn, Viskose, Leinen, Seide
Dimensions variables/
Dimensions variabel
2020

Prendre soin d'une révolte, c'est par cette pré-occupation que le travail de Charly Mirambeau peut s'envisager. À Fri Art, la structure géométrique se présente sous une forme ambivalente et fragile, placée à côté d'un pilier recouvert d'une maille ajourée. L'installation se déploie dans l'espace comme une mutation individuelle, un dispositif vulnérable, tiraillé entre les forces externes qui le déforment et les forces internes qui le font émerger, autrement dit la mise en scène d'une lutte. L'ambivalence de la structure et l'autel de la maille ajourée (réceptacle de combats individuels) provoque ainsi une suspension de la révolte: l'insoumission émerge, une résistance politique et poétique. Or, cette insoumission n'est pas celle de l'action publique, mais s'organise dans la solitude et l'individualité de l'insurgé. Chez Charly Mirambeau, la révolte est pensée tout d'abord comme le sentiment d'un délaissement, non pas sous la forme d'un abandon mais plutôt d'un refus de se tenir au-dessus de la manifestation. Le maintien de la structure dans la salle principale de Fri Art, entre les deux piliers centraux, insiste précisément sur l'aspect paradoxal du dernier espoir, celui de l'individu seul dans la révolte collective qui en sauvegarde les éléments et enregistre ses changements. Prendre conscience d'une individualité serait la première démarche à déployer dans l'élaboration du combat. Le prendre soin de l'insurgé est le geste de la mise en place d'un calvaire, le développement dans l'espace d'une installation qui accueillerait bien des histoires, qui s'en souviendrait et les préserverait.

Paolo Baggi

Charly Mirambeau tient à remercier Delphine Coindet, Stéphane Kropf, Gina Proenza, Christian Schulz et Iacopo Spini.

«Sich um eine Revolte zu kümmern» ist das Anliegen, unter welchem sich die Arbeit von Charly Mirambeau genauer betrachten lässt. Im Fri Art wird ein geometrisches Gefüge in einer ambivalenten und fragilen Form neben einer mit durchlöcherterem Gewebe versehenen Stütze gezeigt. Die Installation entfaltet sich im Raum als individuelle Mutation oder vulnerable Anordnung, die hin- und hergerissen ist zwischen den äusseren Kräften, die sie deformiert, und den inneren Kräften, die sie entstehen lässt. Mit anderen Worten: die Inszenierung eines Kampfes. Die Ambivalenz zwischen dem Gefüge und dem Altar des durchlöcherter Gewebes (Behältnis der individuellen Kämpfe) bewirkt damit eine Aufhebung der Revolte. Es entsteht ein Ungehorsam, ein politischer und poetischer Widerstand. Jedoch ist dieser Ungehorsam nicht derjenige einer öffentlichen Klage, sondern wird in der Einsamkeit und Individualität des, resp. der Aufständischen organisiert. Bei Charly Mirambeau wird «Revolte» in erster Linie als ein Gefühl der Vernachlässigung verstanden, nicht in Form einer Verlassenheit, sondern vielmehr als Weigerung, über der Aussage zu stehen. Die Wahrung der Struktur im zentralen Ausstellungsraum des Fri Art betont gerade den paradoxen Aspekt einer letzten Hoffnung, nämlich derjenigen des einsamen Individuums in der kollektiven Revolte, das deren Elemente bewahrt und ihre Veränderungen festhält. Sich der Individualität bewusst zu werden wäre der erste Schritt in der Vorbereitung des Gefechts. Das Sich-Kümmern um den, resp. die Aufständische*n ist die Geste der Bereitstellung eines Martyriums, die räumliche Entwicklung einer Installation, welche viele Geschichten willkommen hiesse, die an sie erinnern und sie bewahren würden.

Paolo Baggi

Übersetzung: Deborah Müller

Charly Mirambeau bedankt sich bei Delphine Coindet, Stéphane Kropf, Gina Proenza, Christian Schulz und Iacopo Spini.

Cœur choral
Technique mixte: vidéo-performance (57'),
broderie, scotchcal doré/
Mischtechnik: Video-Performance (57'),
Stickerei, goldener Scotchcal
Dimensions variables/
Dimensionen variabel
2020

Actuellement en master en scénographie à la Manufacture de Lausanne, Mélissa Rouvinet explore les relations entre corps et espace dans une perspective fédératrice et émancipatrice. Le travail qu'elle présente pour Plattform20 se divise en deux parties complémentaires. D'un côté, une projection vidéo à l'échelle 1:1 montre un groupe d'individus occupé à construire une structure pyramidale à l'aide de lambourdes sur un terrain vague. La nécessité de coopération et de coordination échafaude une chorégraphie minimale et précaire, tandis que la forme archétypale de la structure renvoie à l'idée d'ascension par palier. Non loin de là, un marquage au sol composé de figures géométriques s'inscrivant dans un demi-cercle délimite un espace symbolique au pied d'une petite image brodée accrochée au mur représentant un ours aux allures anthropomorphiques. Telle une amulette, cette figure totémique et guerrière luttant au milieu des flammes incarne un guide protecteur et guérisseur. Quant aux figures au sol, elles marquent le lieu de l'orchestra dans le théâtre antique. Situé entre le public et la scène, le chœur faisait office de médiateur entre les acteurs et les spectateurs en glosant sur le déroulement de l'action à travers des chants à l'unisson. Dans une sorte de rituel invoquant à la fois la résilience et la force du commun, l'ensemble compose un récit choral dont les échos résonneront différemment chez chacun.

Mélissa Rouvinet, die derzeit einen Master in Szenografie an der Manufacture de Lausanne absolviert, erforscht die Beziehung zwischen Körper und Raum aus einer förderativen und emanzipatorischen Perspektive. Ihre Arbeit für Plattform20 gliedert sich in zwei sich ergänzende Teile: Zum einen zeigt eine Videoprojektion im Massstab 1:1 eine Gruppe von Personen, die damit beschäftigt ist, auf einer Brache mithilfe von Balken ein pyramidenförmiges Gerüst zu bauen. Der Bedarf an Zusammenarbeit und Koordination erzeugt eine minimale und prekäre Choreographie, während die archetypische Form des Gerüsts auf die Idee eines stufenweisen Aufstiegs verweist. Unweit davon entfernt begrenzt eine Bodenmarkierung aus zu einem Halbkreis angeordneten, geometrischen Figuren einen symbolischen Raum am Fusse eines kleinen, gestickten Bildes an der Wand, das einen anthropomorphisch anmutenden Bären darstellt. Wie ein Amulett verkörpert diese totemistische und kriegerische, inmitten von Flammen kämpfende Figur einen schützenden und heilenden Anführer. Die auf dem Boden liegenden Figuren markieren den Ort des «orchestra» im antiken Theater. Zwischen dem Publikum und der Bühne platziert, fungierte der Chor als Vermittlung zwischen den Schauspieler*innen und den Zuschauer*innen, die den Ablauf der Handlung durch Lieder im Unisono mit Kommentaren versah. In einer Art Ritual, das sowohl die Belastbarkeit als auch die Stärke des Gemeinsamen beschwört, komponiert das Ensemble eine Gesangserzählung, deren Echo bei jedem Menschen unterschiedlich widerhallt.

Imaginez une ville. Une ville moderne, où des technologies de pointe sont en cours de développement et l'architecture se veut toujours plus osée, les silhouettes de gratte-ciels attirant l'œil toujours plus haut. La ville est vaste et densément peuplée, huit millions de personnes et leurs huit millions d'histoires à raconter. La nuit, dans la lueur vacillante des lumières artificielles, vous pouvez épier chacune de ces personnes et vous lancer à leur poursuite, tandis qu'à pas de loup, par de sombres ruelles, elles cherchent une cachette idéale où se livrer secrètement à quelque acte répréhensible et compromettant. Leur dérive guide votre regard à travers la ville imaginaire, traçant des lignes directrices sur ses réseaux clandestins. Pendant ce temps, des détectives privés tapis dans la pénombre de bars enfumés cherchent des indices. L'appel déchirant des sirènes de police parcourt les rues, précédé par des nuées voraces de robots d'exploration armés de caméras. Mise à nu par l'obstination des forces de l'ordre et des journalistes, la ville ainsi dévêtue présente tout l'inverse de l'urbanité cultivée à laquelle on peut s'attendre. Mise à nu par la lumière électrique qui l'éclaire et dévoile ses secrets, la ville dénudée simplifie sa cartographie au profit des regards indiscrets. Son système circulatoire exposé devient le théâtre d'une enquête policière, les réverbères éclairant parfaitement les scènes de crimes, tels des projecteurs. La ville elle-même se transforme en un outil défectueux aux mains de la nouvelle société de contrôle, tout en constituant un décor de roman policier. Conçu par Mia Sanchez à partir d'une dérive urbaine effectuée dans son quartier, ce dispositif conceptuel nous emmène au cœur battant de la ville nue, une virée à l'atmosphère pleine de saveurs, entre roman noir, anticipation et cinéma. Le recours au mode narratif qui caractérise les œuvres récentes de l'artiste est ici décliné dans une version minimaliste tendant à l'abstraction. Mia Sanchez nous donne un indice, nous indique une piste à suivre, et nous invite à jouer un rôle sans préciser lequel. On peut être détective, victime, robot d'exploration, malfaiteur. Et peut-être, tour à tour, tout cela.

Stell Dir eine Stadt vor. Eine moderne Stadt, mit neuesten Technologien in Entwicklung, immer kühneren Architekturen in der Vorbereitung und das Auge schwebt über immer höhere Skylines. Die Stadt ist riesig und überfüllt, acht Millionen Menschen mit acht Millionen Geschichten. Im Schimmern der künstlichen Beleuchtung kann man sie alle überwachen, sie nachts verfolgen, wenn sie durch die dunklen Gassen kriechen, auf der Suche nach dem perfekten Versteck für irgendeine kompromittierende Untat, die es zu verbergen gilt. Ihr Dahintreiben lenkt Deinen Blick durch die imaginäre Stadt und zieht Leitlinien über ihre geheimen Netzwerke. In der Zwischenzeit lauern Privatermittler*innen undercover im Schatten verrauchter Bars auf der Suche nach Hinweisen. Polizeisirenen heulen durch die Strassen, erwartet von gefräßigen Schwärmen von mit Kameras bewaffneten Nachtschwärmer*innen. Von der Hartnäckigkeit der Gesetzeshüter*innen und Journalist*innen entkleidet, steht die Stadt nackt da und zeigt alles ausser der gebildeten Urbanität, die man erwartet. Entkleidet von elektrischem Licht, das sie heller macht und ihre Geheimnisse enthüllt, steht die Stadt nackt da und vereinfacht dem indiskreten Auge die Kartierung. Ihr Kreislaufsystem, freigelegt, wird zur perfekten Bühne für die Aufklärung eines mysteriösen Mordes, ihre Strassenlaternen zu perfekten Scheinwerfern an Tatorten. Die Stadt selbst wird zu einem defekten Werkzeug in den Händen der neugeborenen Kontrollgesellschaft, während sie gleichzeitig Schauplatz einer Detektivgeschichte ist. Die konzeptuelle Anordnung, die Mia Sanchez basierend auf einem persönlichen Driften durch ihre eigene urbane Umgebung konzipiert hat, führt uns in das schlagende Herz der nackten Stadt und füllt unseren Mund mit «noiren», spekulativen, kinematografischen Aromen. Die erzählerische Praxis, welche die jüngste Produktion der Künstlerin charakterisiert, wird hier bis auf die Knochen abgestreift und in die Abstraktion überführt. Mia Sanchez gibt Dir einen Anhaltspunkt, zeigt auf eine Spur, der Du nachgehen kannst, und lädt Dich ein, eine Rolle zu spielen, ohne anzugeben, welche. Du kannst die Detektivin, das Opfer, Nachtwandler*in oder Verbrecher*in sein. Vielleicht alle, der Reihe nach.

la bruja limpia la casa. ballabiott
(nackt umhertanzend)
acrylic on cotton
110×170 cm
2020

secca scatuli. die Staubmaus
acrylic, colour pencil, photograph
and resin on cotton
40×50 cm
2020

i'll wait for you at the corner. oder wie sich
bakterien der milch in ketten vermehren.
acrylic, encaustic and photograph on cotton
33×40 cm
2020

Dans ses œuvres, Anita Semadeni appréhende des phénomènes ordinaires, découvrant des strates inaccessibles à première vue. L'acuité de ce regard nous fait prendre conscience de certaines réalités jusqu'alors imperceptibles. Avec ses œuvres, Semadeni donne corps à un ensemble de lignes, en découpant la toile pour ensuite la réassembler. Sur la surface picturale ainsi obtenue, ces lignes spatialisées, en saillie, à la fois s'immiscent dans l'espace du spectateur et constituent un élément graphique. Certaines de ces lignes opèrent comme des illusions d'optique; un œil attentif finit par donner sens à ces lignes d'apparence abstraites, semblant alors esquisser un angle ou un plan d'une pièce à vivre. La maison, son intérieur et plus particulièrement la salle de bain, sont des motifs récurrents de l'œuvre de Semadeni. Comme des empreintes du corps, de la saleté et d'une certaine intimité, les équipements sanitaires témoignent de ce qui se déroule dans ce type de pièces. Ce jeu sur la représentation d'une présence se poursuit à travers l'ensemble des œuvres créées par l'artiste pour Plattform: des photographies, des croquis et des éléments textuels sont autant de références directes à ce thème, d'interprétations ou d'évocations de celui-ci. Le regard investigateur de Semadeni, nourri de ses propres expériences, donne des œuvres très suggestives sans être explicites. Ses recherches, qui ne visent ni à nommer quoi que ce soit ni à donner quelque résultat précis, entrent en résonance avec le quotidien ainsi saisi, dans toutes ses implications.

Anita Semadeni fasst in ihren Arbeiten nach Phänomenen des Gewöhnlichen und trägt die Schichten ab, die der erste Blick normalerweise nicht durchdringt. Mit diesem tieferen Schauen werden Realitäten ins Bewusstsein gerückt, die bereits präsent jedoch nicht sichtbar waren. In ihren Werken vergegenständlicht Semadeni die Linie, indem sie die Leinwand zerschneidet und wieder zusammenfügt. Auf der Oberfläche des so behandelten Bildträgers treten nun veräumlichte Linien hervor, die in den Raum der Betrachtenden treten und gleichzeitig der Bildwelt Form geben. Dabei funktionieren einige wie Kippbilder; bei genauer Betrachtung kann das Auge Sinn aus der scheinbaren Abstraktion der Linien machen, die sich zu einer Ecke, einem skizzenhaften Wohnraum oder zusammenfügen. Das Haus und sein Inneres, speziell das Badezimmer, sind wiederkehrende Motive in Semadenis Arbeiten. Objekte der Säuberung deuten indexikalisch auf den Körper, Schmutz und die Intimität der Handlungen, die sich in diesen Räumen abspielen, hin. Das Spiel mit repräsentierter Präsenz zieht sich auch durch die für Plattform erschaffenen Werkgruppe durch: Fotografien, Skizzen und das geschriebene Wort verweisen, deuten und suggerieren. Semadenis inquisitiver Blick durch den Filter ihrer eigenen Erfahrungswelt resultiert in Werken, die bedeutungsschwanger sind ohne auszubuchstabieren. Ihre Erforschungen zielen nicht auf Benennung oder Resultate ab, sondern erschaffen Resonanzräume, in denen das Gewöhnliche mit all seinen Verstrickungen erahnt werden kann.

Paulo Wirz

Embarcação (Watercraft)
Bois et mauvaise herbe/
Holz und Unkraut
190×70×20 cm / 210×80×30 cm /
190×70×20 cm
2020

Il a toujours été dans la nature humaine de vouloir constituer des collections. Cette pratique commune est par ailleurs au fondement des institutions aujourd'hui appelées musées. Dans ce contexte, le fait que des œuvres d'art majeures, mais aussi des objets profanes, du quotidien, revêtent une grande importance, témoigne de la vivacité d'un certain culte des objets et de l'insistance de notre désir de préserver le passé au travers d'artefacts. Paulo Wirz œuvre à jeter un pont entre le passé et le présent, en interrogeant de près la signification sociale d'objets chargés d'une portée symbolique. Le triptyque *Embarcação (Watercraft)* se compose de trois imposantes portes en bois verni de couleur verte dressées dans l'espace d'exposition. Des découpes aménagées dans celles-ci ouvrent sur une vision d'herbes folles. Ces structures d'apparence anodine et pourtant ancestrales que sont les portes — à l'instar des lits, des armoires ou des fenêtres, qui reviennent souvent dans les œuvres de Paulo Wirz — sont solidement ancrées dans les rituels de notre quotidien, ce qui nous permet d'établir des liens étroits avec elles. Nous mangeons, nous attendons, nous rêvons et nous nous reposons à leurs côtés, nous interagissons avec elles et leur accordons une place dans notre vie. Tel un alchimiste, Paulo Wirz transforme les matériaux qu'il utilise et attire notre attention sur leurs caractéristiques ambiguës: il modifie leur aspect — par exemple en les colorant ou en utilisant du feu, de la cire ou des jeux de miroirs — autant sur le plan formel que du point de vue de leur signification. Ses œuvres procèdent donc toujours d'une instabilité intrinsèque, oscillant entre le visible et l'invisible, entre ce qui appartient au passé et ce qui, toujours, persiste.

Marlene Bürgi
Traduction: Lucile Dupraz

Das Bedürfnis zu sammeln, liegt seit jeher in der Natur des Menschen. Gleichzeitig ist es Gründungstypus jener Institutionen, die wir heute als Museen erfahren. Dass in diesem Zusammenhang nicht nur grosse Wertschätzung bedeutenden Kunstwerken, sondern auch profanen Alltagsgegenständen entgegengebracht wird, veranschaulicht der stets florierende Objektkult und menschliche Drang, das Vergangene mittels Artefakten festzuhalten. Ebendiese Brücke zwischen der Vergangenheit und Gegenwart schlagen auch die Werke von Paulo Wirz, mit denen er die gesellschaftliche Bedeutung von symbolisch aufgeladenen Objekten eingehend befragt. Das Triptychon *Embarcação (Watercraft)* besteht aus drei grossen Türen aus grünlasiertem Holz, die in den Raum hineinragen. Kleinere Aussparungen geben den Blick auf wildes Unkraut frei. Diese unscheinbaren, aber säkularen Strukturen, wie Betten, Schränke oder Fenster, die in den Arbeiten von Paulo Wirz oft wiederkehren, sind in unserem ritualisierten Alltag fest verankert und erlauben uns, eine persönliche Beziehung zu ihnen aufzubauen. Wir essen, warten, träumen und ruhen uns auf ihnen aus, wir interagieren mit ihnen und räumen ihnen einen Platz in unserem Leben ein. Ähnlich einem Alchemisten transformiert Paulo Wirz die von ihm verwendeten Materialien und macht uns auf die Mehrdeutigkeit ihrer Eigenschaften aufmerksam: Er verändert ihren Zustand beispielsweise durch Farbe, Feuer, Wachs oder Spiegelungen nicht nur formal, sondern ebenso in ihrer Bedeutung. Den Werken liegt so stets eine intrinsische Wandelbarkeit zugrunde, die zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, dem Vergangenen und Beständigen oszilliert.

Marlene Bürgi

Information

La quatorzième édition de l'exposition Plattform présente à Fri Art une sélection d'artistes ayant obtenu leurs diplômes dans une haute école d'art Suisse durant l'été 2019, offrant ainsi un aperçu de la jeune création artistique. Nomade depuis 2017, l'exposition s'organise à chaque fois dans une institution hôte, soutenant la relève en arts visuels à travers tout le territoire national.

L'organisation et jury de Plattform20 est assuré par Paolo Baggi, Marlene Bürgi, Linda Lämmle, Céline Matter, Camilla Paolino et Colin Raynal.

Écoles partenaires: Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel; Hochschule der Künste Bern; Haute école d'art et de design-Genève; Hochschule Luzern-Design & Kunst; École cantonale d'art de Lausanne; École de design et haute école d'art du Valais; F+F Schule für Kunst und Design, Zürich; Zürcher Hochschule der Künste

L'exposition se déroule en partenariat avec le Prix d'art Helvetia

Horaires:
Lundi et mardi: sur rendez-vous
Mercredi: 12h-18h
Jeudi: 12h-18h
Vendredi: 12h-18h
Samedi et dimanche: 13h-18h

Vernissage vendredi 7 août 2020 dès 15h
Visites guidées gratuites en français et en allemand
Tout les samedis à 14h

www.plattformplattform.ch

Fri Art Centre d'Art Fribourg
Petites-Rames 22
CH-1701 Fribourg

Design graphique:
Alexis Hominal & Tamara Niklaus

Traduction: Lucile Dupraz, Deborah Müller

L'équipe de Plattform20 tient à remercier l'équipe de Fri Art Centre d'art Fribourg: Nicolas Brühlhart, Marie Gyger, Julia Croter, Sacha Rappo, ainsi que le prix d'art Helvetia, en particulier Andreas Karcher et Nathalie Koch

Avec le soutien de:
Abteilung Kultur Basel-Stadt, Ernst Göhner Stiftung, Stiftung Temperatio, Stanley Thomas Johnson Foundation, Erna und Curt Burgauer, Helvetia Versicherung, Susanne und Martin Knechtli-Kradolfer-Stiftung, Stiftung Anne-Marie Schindler, Oertli-Stiftung, Canton de Vaud, Canton du Valais, Ville de Fribourg, Agglomération de Fribourg, Canton de Fribourg, Loterie Romande, Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, Migros pour-cent culturel, Liip

Information

Die vierzehnte Ausgabe der Ausstellungsreihe Plattform zeigt eine Auswahl von Künstlerinnen und Künstlern, die im Sommer 2019 ihr Studium an einer Schweizer Kunsthochschule abgeschlossen haben. Seit 2017 ist Plattform jedes Jahr bei einer anderen Institution zu Gast. Ziel des Vereins ist es, junge Talente zu unterstützen und dem Publikum einen Einblick in ihr Schaffen zu geben.

Die Organisation und Jury von Plattform20 besteht aus Paolo Baggi, Marlene Bürgi, Linda Lämmle, Céline Matter, Camilla Paolino und Colin Raynal.

Partnerschulen: Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel; Hochschule der Künste Bern; Haute école d'art et de design-Genève; Hochschule Luzern-Design & Kunst; École cantonale d'art de Lausanne; École de design et haute école d'art du Valais; F+F Schule für Kunst und Design, Zürich; Zürcher Hochschule der Künste

Die Ausstellung wird in Partnerschaft mit dem Helvetia Kunstpreis durchgeführt.

Öffnungszeiten:
Montag und Dienstag: auf Voranmeldung
Mittwoch: 12-18 Uhr
Donnerstag: 12-18 Uhr
Freitag: 12-18 Uhr
Samstag und Sonntag: 13-18 Uhr

Eröffnung: Freitag, 7. August 2020, ab 15 Uhr
Kostenlose Führungen in Deutsch und Französisch jeden Samstag um 14 Uhr

www.plattformplattform.ch

Fri Art Kunsthalle Fribourg
Petites-Rames 22
CH-1701 Fribourg

Grafikdesign: Alexis Hominal & Tamara Niklaus

Übersetzung: Lucile Dupraz, Deborah Müller

Das Plattform20-Team bedankt sich beim Team des Fri Art Kunsthalle Fribourg: Nicolas Brühlhart, Marie Gyger, Julia Croter, Sacha Rappo, sowie dem Helvetia Kunstpreis, insbesondere Andreas Karcher und Nathalie Zoch

Mit der Unterstützung von:
Abteilung Kultur Basel-Stadt, Ernst Göhner Stiftung, Stiftung Temperatio, Stanley Thomas Johnson Foundation, Erna und Curt Burgauer, Helvetia Versicherung, Susanne und Martin Knechtli-Kradolfer-Stiftung, Stiftung Anne-Marie Schindler, Oertli-Stiftung, Canton de Vaud, Canton du Valais, Ville de Fribourg, Agglomération de Fribourg, Canton de Fribourg, Loterie Romande, Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, Migros pour-cent culturel, Liip

