

kamel
mennour 

kamel mennour
Paris 6
47 rue Saint-André des arts
6 rue du Pont de Lodi
Paris 8
28, avenue Matignon
London W1K 4HR
51 Brook Street
+331 56 24 03 63
www.kamelmennour.com

VALENTIN CARRON
PRESSE / PRESS
(selection)

Céleste Témesta

07 Sep - 08 Oct 2017
Vernissage le 07 Sep 2017
_ [galerie kamel mennour](#)

Valentin Carron

L'exposition « Céleste Témesta » à la [galerie parisienne kamel mennour](#) présente de nouvelles œuvres de Valentin Carron. Des collages et une installation offrent une vision brutale de l'époque contemporaine, marquée par une grande pauvreté visuelle et plastique.

Valentin Carron, Bassins, vue de l'exposition « Céleste Témesta », [kamel mennour](#) (6 rue du Pont de Lodi), Paris, 2017 Courtesy the artist and [kamel mennour](#), Paris/London. © Valentin Carron. Photo © archives [kamel mennour](#)

Valentin Carron, Bassins, vue de l'exposition « Céleste Témesta », [kamel mennour](#) (6 rue du Pont de Lodi), Paris, 2017 Courtesy the artist and [kamel mennour](#), Paris/London. © Valentin Carron. Photo © archives [kamel mennour](#)

Valentin Carron, vue de l'exposition « Céleste Témesta », [kamel mennour](#) (6 rue du Pont de Lodi), Paris, 2017 Courtesy the artist and [kamel mennour](#), Paris/London. © Valentin Carron. Photo © archives [kamel mennour](#)

Valentin Carron, Bassins, vue de l'exposition « Céleste Témesta », [kamel mennour](#) (6 rue du Pont de Lodi), Paris, 2017 Courtesy the artist and [kamel mennour](#), Paris/London. © Valentin Carron. Photo © archives [kamel mennour](#)

L'exposition « Céleste Témesta » à la [galerie kamel mennour](#), à Paris, dévoile de nouvelles œuvres de Valentin Carron : des collages et une installation qui réinvestissent les images et objets les plus banals du quotidien dans une mise en lumière cruelle de la pauvreté visuelle et formelle de la modernité.

« Céleste Témesta » : Valentin Carron expose la léthargie ambiante

Le titre de l'exposition, « Céleste Témesta », reprenant le nom d'un célèbre anxiolytique, annonce son enjeu : témoigner, avec humour mais sans ménagement, d'un état de léthargie semblable à celui produit par ce type de médicaments, dans lequel serait plongée la société actuelle. Les œuvres récentes de Valentin Carron renvoient à une perception de la réalité et de ses contrastes qui est comme émoussée.

Dans la première salle de la galerie, une nouvelle série de collages se détache sur les murs peints. Inclus dans des boîtes en bois, ces collages se présentent comme des tableaux dans leur définition la plus élémentaire, à savoir un sujet sur un fond. Les sujets sont collectés par Valentin Carron au fil de la vie quotidienne, il s'agit d'éléments visuels rencontrés par hasard, de bribes du réel : un mur en crépi, un panneau de lambris, une affiche de spectacle, du faux marbre, un jeu « hand spinner », le logo d'un salon de coiffure...

La pauvreté plastique contemporaine vue par Valentin Carron

Chacun de ces sujets visuels capturés sont ensuite réinvestis par Valentin Carron qui utilise leur silhouette ou leur texture et les télescope dans ses collages de découpes de bois. Assemblages de réalités hétérogènes, ces œuvres génèrent des collisions visuelles incongrues dans lesquelles s'immiscent des références à des œuvres emblématiques de l'histoire de l'art, soulignant ainsi la pauvreté visuelle de notre époque.

Dans le deuxième espace de la galerie, l'installation *Bassin (trou)* rassemble des reproductions de bassins de villages. En dédoublant et en sortant de leur contexte ces objets souvent porteurs d'une charge identitaire dans le milieu rural, Valentin Carron expose la vacuité de cette identification. L'installation met brutalement en lumière l'inutilité de ces bassins devenus aujourd'hui purement décoratifs, ainsi que la grande pauvreté de leurs formes.

Expo Solo Show: Valentin CARRON « Céleste Témesta »



© Photo Éric SIMON

Du 8 septembre au 7 octobre 2017

Kamel Mennour est heureux de présenter l'exposition "Céleste Témesta" de **Valentin Carron**. L'exposition se joue, avec humour et brutalité, de l'état de léthargie médicamenteuse, suggérée par le titre, qui atténue les contrastes et nuance les effets de réalité. Dans la première salle, aux murs peints, l'artiste présente une série de nouveaux collages, de tableaux dans leur plus simple définition (un sujet se posant sur un fond), dans des boîtes en bois. « Ces fonds et ces sujets, je vais les chercher.

Je me fabrique un rapport de proximité avec eux. J'aime être témoin de la présence de chacun de ces objets dans le réel. Je circule en voiture, je croise des scènes, des schémas. Je vois les sujets et je les vois déjà

Samuel Gross



"Belt on Office Chair", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel MENNOUR ;© Photo Éric Simon

Né en 1977 à Martigny (Suisse), **Valentin Carron** y vit et travaille.

Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles: à la Kunsthalle de Bern, au Palais de Tokyo à Paris, à la Conservera Centro de Arte Contemporáneo de Ceuti/ Mursia, à la Kunsthalle Zürich, au Swiss Institute de New York, à la Chisenhale Gallery à Londres (avec Mai-Thu Perret), au Centre d'Art Contemporain de Genève (avec Mai-Thu Perret) au Fri Art à Fribourg; et d'expositions collectives: au SculptureCenter à New York, au MuDAC à Lausanne, au Migros museum für gegenwartskunst à Zurich, au Kunsthau à Aarau, au Consortium de Dijon, à la Rubell Family Collection à Miami, au Musée Cantonale d'Art de Lausanne, au CAPC - musée d'art contemporain de Bordeaux.

Valentin Carron a représenté la Suisse lors de la 55ème Biennale d'art contemporain de Venise en 2013.

Kamel MENNOUR

6 rue du Pont de Lodi

Fr - 75006 Paris

<http://www.kamelmennou.com>

inclus sur le support. Cela tourne un peu à l'obsession. Il y a des sujets que je me dois d'avoir. Des sujets que je me dois de prendre.



"The Brief Coma", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel MENNOUR; © Photo Éric Simon

Ces sujets ne m'ont rien demandé. Je les capture. Je les mets sur papier adhésif, je fabrique leurs silhouettes ou je me sers de leurs textures, physiques ou mentales. Tout ça traîne dans l'atelier et je cherche ensuite à les assembler, à produire des collisions et des grincements. » Par collage de découpes de bois, sont donc assemblés des fragments et des archétypes d'iconographies diverses.



"Le soufre", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel MENNOUR, © Photo Éric Simon



"Il cuore sotto l'autostrada", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel [MENNOUR](#); © Photo Éric Simon

Mais les sources si elles proviennent du réel, comme autant de rebuts possibles de l'industrie publicitaire, renvoient aussi très nettement à des œuvres de référence de l'Histoire de l'Art. **Valentin Carron** dans ses compositions acides et tranchantes semble déployer une allégorie de l'ennui las, d'un artiste qui se devrait de constater la platitude morne laissée par la modernité dans notre quotidien. Il nous entraîne en balade dans une nuit sale et triste.

L'atmosphère du second espace en contrebas est toute différente. Une lumière zénithale et des murs blancs nous rassurent. Les œuvres disposées dans le white cube, nous paraissent même familières. Tout semble renvoyer très directement à l'histoire de la sculpture contemporaine. Nous pouvons nous croire en présence d'une ultime réinterprétation de Joseph Beuys ou d'une installation post-post-minimale. Mais, par un effet de perversion, les éléments composant cette installation, sont, en fait, une série de répliques de bassins de villages.



"Bassin (Fissure)" et "Bassin (Rouille)", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel MENNOUR, © Photo Éric Simon



Détail "Bassin (vide creux)", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel MENNOUR ;© Photo Éric Simon



"Bassin (vide creux)" et "Bassin (trou)", 2017 de Valentin CARRON - Courtesy Kamel MENNOUR ;© Photo Éric Simon

« Dans les villages ces bassins n'ont plus aucune fonction. Ils sont devenus purement décoratifs. Ce ne sont même plus des points de rencontre, maintenant qu'il y a des stations-service.

Mais, à travers eux, les petites agglomérations tentent, encore d'agrèer leur identité. À l'épo-que, ces bassins étaient déjà produits sous une forme proto-industrielle. Leur forme est extrêmement régulière, suivant le mode de travail du granite. Ils n'ont pas de décoration. Ils n'ont pas de structure particulière, pas de fantaisies. Ils sont les plus pragmatiques possibles. Ce sont des bassins en pierre dans leur plus simple énoncé. J'estime, toutefois, en faire des représentations naturalistes.

Mes objets sont légers. Mes objets sont faux. Ils sont des doubles avec le plus d'exactitude et le plus d'application possible.» Avec l'attention extrême qu'autorise le dédoublement de ces objets surannés, déçus, saisis sur le vif, **Valentin Carron** se moque des tentatives vaines de distinction identitaire déployées par les autorités pour tenter de nous distinguer les uns des autres. Hors de leur contexte habituel, ces bassins révèlent, certes, les marques que le temps a laissées sur eux, si nécessaires à rassurer nos mairies, mais aussi leur plastique usée et la sincère faiblesse de leurs formes.

Avec "Céleste Témesta", **Valentin Carron** démontre, une fois de plus, sa capacité à percevoir, dans le réel et le proximal, les failles derrière lesquelles nous aimerions collectivement colmater nos sentiments les plus simples.



CULTUREART

Notre shopping à la FIAC, de 500 à 4 millions d'euros



◀ « Gradient, Neon and Dog », de Valentin Carron, 2017. 25 000 euros. Galerie Kamel Mennour, stand 0.B32.



▶ « Suite Milanaise, Silver », de César, 1998. 350 000 euros. Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, stand 0.A58.



Date : JUIN 16
Page de l'article : p.132



VU POUR VOUS / Art Basel

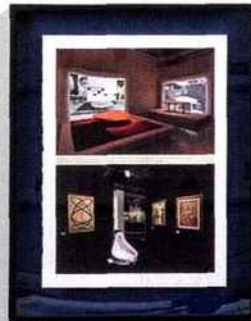
VALENTIN CARRON *Vitrail (série Féchy)*

2016, fibre de verre et résine, 264 x 200 x 8 cm.

GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS

Prix : sur demande

Figure éminente de la scène artistique suisse, Valentin Carron s'inspire de l'art, de l'architecture et des formes d'artisanat, et se les réapproprie. Il en présente une nouvelle lecture qui les rend ambigus et déroutants. Tel ce vitrail qui n'en est pas un. Il en a l'aspect, mais pas les qualités, par l'opacité des matériaux utilisés.



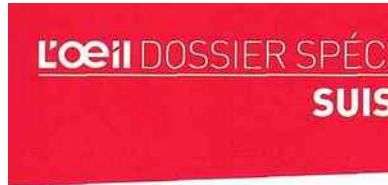
SAÂDANE AFIF *Fountain Archives FA. 0305, 0306, 0307, 0308*

2008-2016, ensemble de 4 impressions offset issues de livres et magazines encadrés, 100 x 80 cm.

GALERIE MEHDI CHOUAKRI, BERLIN

Prix : autour de 4000€ (l'ensemble)

Depuis 2008, Saâdane Afif collecte des publications, catalogues, livres et guides se référant à la célèbre *Fontaine* de Marcel Duchamp. Il coupe les pages montrant l'œuvre et les encadre, faisant naître ainsi un nouveau ready-made. L'artiste, qui a créé de la sorte plus de 500 archives numérotées, compte en produire 1 000.



1_ Fabrice Gygi,
*Dérouleur de tapis
rouge*, 1999, divers
matériaux, Migros
Museum für
Gegenwartskunst,
Zürich.
© Fabrice Gygi.

2_ Valentin Carron,
*Nœud (d'après Piero
Travaglini)*, 2014,
218 x 96 x 40 cm.
© Valentin Carron.



D
e
p
q
s
s
f
P
V
s
p
K
d

VALENTIN CARRON (né en 1977)

À 36 ans, Valentin Carron peut déjà se prévaloir d'un CV impressionnant. Après une première exposition personnelle au Mamco de Genève en 2001, il enchaîne les solo shows au Swiss Institute de New York (2006), à la Kunsthalle de Zurich (2007), au Palais de Tokyo à Paris (2010) avant de représenter la Suisse à la Biennale de Venise en 2013. En décontextualisant les objets traditionnels de son Valais natal ou en réinterprétant certains canons de l'art moderne, Valentin Carron se situe dans la lignée des « appropriationnistes » suisses, de Sherrie Levine à Fischli et Weiss, en passant par Olivier Mosset et John Armleder.

www.kamelennour.com
www.centre.ch

PARIS

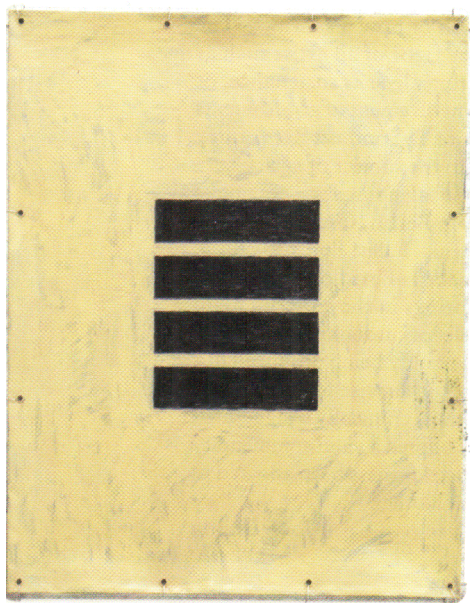
Valentin Carron

GALERIE KAMEL MENNOUR

A direct translation of the title of Valentin Carron's exhibition "*L'Autoroute du soleil à minuit*" yields "Highway of the Sun at Midnight." The romantic-sounding phrase evokes a real highway, the 591-mile-long toll road from Paris through Lyon to the Mediterranean

at Menton; francophone vacationers, their cars stuffed with beach towels and topped with parasols and folding chairs, call this road "*l'autoroute du soleil*." The highway, the first section of which opened in 1960, was designed to serve an emerging European thirst for leisure and consumption. It is an appropriate reference for the artist as he mines the modern visual vernacular. Here Carron transformed the gallery space, literally piercing a false wall in *Un mur cinq trous* (One Wall Five Holes), 2015, while advancing the aesthetics of an imagined village somewhere in contemporary Western Europe. For example, he introduced the wood-slat carpentry of a white-painted barn facade onto the ceiling of the narrowest room of the gallery, making evident the provincial scenography that informs Carron's work.

Seven works, each titled *Belt hanging on the wall*, 2014, were just that, but



Valentin Carron, *Tout près presque dedans (So Close Almost side)*, 2014, vinyl ink on PVC tarpaulin, galvanized steel tubing, metal wire, 35 1/2 x 29 1/2".

not quite. From afar, the snakelike belts crafted in pastel glass and hung in a row like animal pelts suggest Daniel Buren's deliberate patterns of stripes. On view concurrently at Kamel Mennour's new exhibition space two blocks away, Buren's "degree zero of painting" could not have been an unintended subject for Carron's interpretation. Most of the belts mimic a single cut piece of leather, but one, cast in a rich amber glass, is of the woven-leather variety, the kind worn too long by hipsters in high-waisted jeans. When speaking about these works, the artist describes the belts' "menacing" quality and their "domestic virility." But one perceives, instead, a laughable impotence in these sculptures—a sense of defeat that does not take away from their strength as cultural artifacts. A Brutalist-influenced gray sculpture finished with gently faded white stripes, *The great object (after André Gigon)*, 2014, is an identical copy, in polystyrene and resin, of a public work in concrete from the 1950s by a minor Swiss artist. "My materials are artists themselves," Carron has explained. "It's a negation of creativity in a way, because I don't create, I copy." The detached coolness of the artist's works, essentially assisted readymades, is contrasted by his obsessive attention to surface and source material.

"Fundamentally, I've always been a painter," Carron has confessed. Here he presented three paintings, each realized with vinyl ink on PVC tarpaulin and mounted on steel tubing and metal wire. Appropriating the graphic design of book covers from the 1950s and '60s and transferring them onto weatherproof industrial supports most typically used for roadside advertising, Carron exaggerates the aspirations of modern aesthetics. The formal graphic pattern of *Tout près presque dedans* (So Close Almost Inside), 2014, four bold black stripes on a flat yellow background, could be read as either an attempt at Buren-esque Minimalism or cryptic signage for summertime hikers. The undulating black stripes of the large-scale *Père et fils* (Father and Son), 2014, loomed on the wall adjacent to the small, icon-like *Main bleue bougie blanche* (Blue Hand White Candle), 2014, which, we might imagine, futilely seeks to illuminate a stretch of asphalt in the middle of the night.

—Lillian Davies



© Marc Bauck, photo David Betsinger

© Valentin Carron, courtoisie de l'artist et Kamel Mennour, Paris

VALENTIN CARRON
L'Autoroute du soleil à minuit

Des ouvertures dans une paroi, telles des meurtrières dans les façades des architectures vernaculaires de campagne, des ceinturons en verre, des répliques de sculptures modernes d'art public provincial, évocation d'un idéal des années 1950, aujourd'hui nostalgique. Valentin Carron poursuit, dans cette première exposition personnelle chez Kamel Mennour, l'inventaire des formes familières d'une réalité culturelle proche et lointaine à la fois. Mais l'artiste les reproduit ici de manière factice, en plâtre, en résine, en verre, et ce faisant, les fait osciller entre l'étude et l'appropriation. Ainsi mène-t-il sa réflexion sur le rôle de l'art dans le contexte actuel des utopies déçues. DP

Paris, Galerie Kamel Mennour,
du 24 janvier au 15 mars 2015



GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH



VALENTIN CARRON

CIAO N°8

No surprise that Valentin Carron was selected to represent Switzerland at the Venice Biennale in 2013: born in 1977, he is all but a direct descendant of his country's star artists, like Philippe Decrauzat and John Armleder. Like them, he exudes the typically Helvetic brand of geometric abstraction, while still managing to add a more gestural aspect to his post-media practice. Valentin Carron's is an art of reference.

It's a kind of homage, sometimes to Giacometti, sometimes to vernacular practices – he calls it “working with nostalgia”. In that case, “Ciao No. 8” is a variation on obsolescence. In fact, what Valentin Carron has reproduced is a vehicle for marginals: once the preferred means of conveyance for teens waiting to get their licenses and bad drivers waiting to get theirs reinstated. The artist's practice

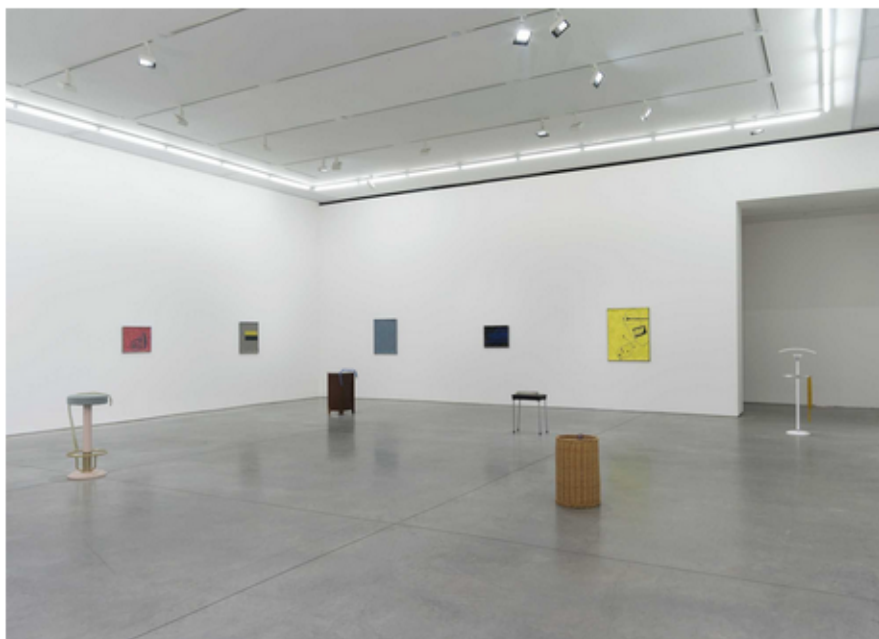
corresponds to that iconic moment in the 2000s that we can now look back on as a revival of historicism – also known as eclecticism. Is a rehash of its own History just what Europe needed over the past decade, during the period of stasis that is now finally giving way to new perspectives?

CHARLOTTE COSSON & EMMANUELLE LUCIANI

COURTESY GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH
PHOTOS : STEFAN ALTENBURGER PHOTOGRAPHY, ZÜRICH

Valentin Carron by Clément Delépine

How to modernize your medium.



Installation view of *Music is a s-s-s-serious thing* at 303 Gallery, New York.
© Valentin Carron, courtesy of 303 Gallery, New York.

Carron was kind enough to give me a tour of his recent exhibition at 303 Gallery in New York, *Music is a s-s-s-serious thing*. The title borrows the words of the Romanian pianist Dinu Lipatti who, despite a very short career, was considered one of the most talented musicians of the 20th century. Carron's first source of inspiration for this exhibition was an LP recorded by the pianist, which features abstract graphic design on the cover, though he eventually parted from any visual reference to it. Much like the sculptures he appropriates, Carron altered the quote with a stammer. A repetition of the consonant *S*, which alleviates the seriousness conveyed by Lipatti's words.

The exhibition juxtaposes reproductions of men's belts indolently positioned on found cabinets and stools and a series of paintings on tarp initiated in 2006. Made of glass and individually molded and pigmented, the sculptures were fabricated in collaboration with the Kunstbetrieb in Basel. They evoke the lassitude of a worker coming home after a hard day's labor, nonchalantly taking off his belt. The paintings reproduce book covers from the early 1950s to the mid-60s. The found motifs are painted on tarp which is then stretched on plumbing pipes in a gesture the artist calls "a pathetic attempt at modernizing painting."

I discovered Carron's works through his attempts at deconstructing Swiss mythologies by creating resin casts of visible beams from a Swiss chalet. Which is telling of Carron's thinking and work process, continuously contemplating a vast range of questions regarding the formulation of identity: How does a collective national narrative form? How does one become an artist? Echoing Rudyard Kipling's poem "If," Carron humbly asks, How does one become a Man?

When I ask him about the shadow of melancholia cast by his works, Carron confesses his fascination with sentimentalism. He is exploring ways to represent such feelings beyond the realm of his own emotions. His approach is somewhat Warholian as he perceptively explores these concepts while remaining on their surface, where ultimately the truth lies.

Valentin Carron Three or four years ago, I took a picture of my drooping belt on a chair for someone who asked me about the brand. I found the image pathetic, and I knew I wanted to reproduce that scene.

Clément Delépine I see a continuation with the snakes that you had defined as "a gaze into suspension." Can the belts be considered a creeping threat?

VC Yes, absolutely. There's an aesthetic continuity. I was also thinking about the concept of the figure, and a certain weariness that is inherent in the reclining nude in which the furniture serves as base.

The supporting furnishings are essentially those of squatted houses, things that I got at Emmaüs, the French equivalent of the Salvation Army. The starting point came as I thought about showing in New York as an opportunity to start a discussion with the American public. In preparation, I tried to examine banal examples of American design.

It's kitsch furniture, from seedy dive bars. I wanted to put this furniture in contrast with high-end craftsmanship, objects that require complex processes to fabricate.

I think that modernity was built on these solitary heroes. I'm a fan of the television show *Les ingénieurs de l'impossible* ("The engineers of the impossible"), which explores how infrastructural devices are made. This furniture in my exhibition directly relates to the imagined furniture of the workers who produced these complex objects.

CD There is a fascination with the concept of the beautiful loser.



Belt on valet stand, 2014. Plastic, metal, glass, paint, 47 x 18 1/2 x 12 in. © Valentin Carron, courtesy of 303 Gallery, New York.

VC Absolutely, I have the feeling that my culture, from the start, operates around this figure. In a way, it reflects a musical culture. The French singer Renaud, who I think was a precursor of grunge, was singing *Je suis une bande de jeunes* ("I am a gang of youths"). As in, I am a gang of youths all by myself. In the music of Renaud, there was a feeling of collectivity. Belonging to a culture is also a way to feel less alone.

CD It's all related to your interest in how to reflect the great narratives of national identity. Your work results in a reproduction of typical architectural elements, dematerialized then recast with lighter materials to in an attempt to only retain their connotative meaning.

VC Absolutely, and their shape, since I was positioning them in space to imbue the objects an authoritarian quality.

CD But those belts are ultimate symbols of authority.

VC Yes, absolutely, it is potentially a weapon, a device for submission. But this authority is disabled here—doubly disabled. By its form and placement, and also by the object's material. As with previous sculptures that I appropriated, I copied them while deactivating them.

CD So do you make them harmless?

VC I don't think so. I make them lighter. These sculptures are often set in public spaces and I use them as images. I lighten the sculpture, I move it, prompting a paradigmatic shift.

CD How did you conceive this exhibition?

VC Originally, I only wanted to have only one piece, just to accentuate the drama. But I ultimately wanted to break my own habits. Usually I play a scenario, a story. By multiplying the possibilities, I multiply the opportunities, the belt twists, the staging.



Belt on braided chair, 2014. Plastic, metal, glass, paint, 28 3/4 x 19 1/2 x 22 in. © Valentin Carron, courtesy of 303 Gallery, New York.

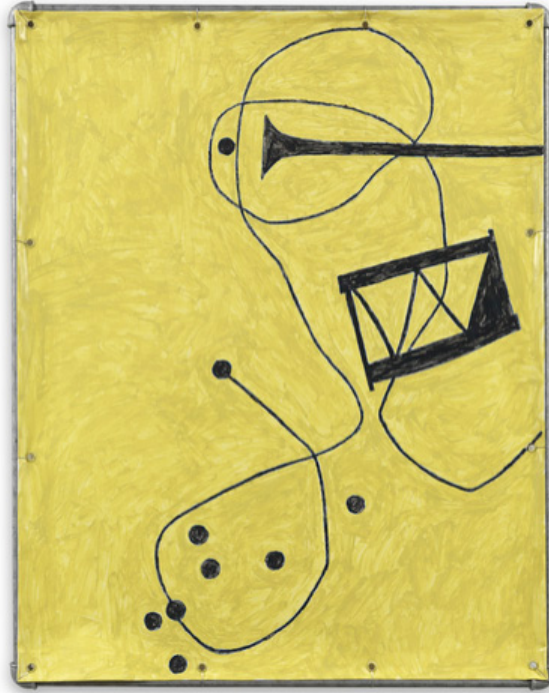
CD You have a real respect for craftsmanship. Even when you dematerialize the pieces, altering the viewer's sense of material by casting it in a lighter matter, you are reasserting an artisanal process.

VC Yes I cannot deny it. But it is an extremely cumbersome process when compared to the ease of the object's discovery. For most of the works, two pieces of furniture were purchased: one as a support for the belt in the initial molding process and a duplicate on which I placed the molded belt. To build the mold, they reproduced the furniture identically, otherwise the trace of the mold would have shown on the presented piece. I also asked that the buckles, the metallic parts, be painted to resemble the originals. The colors are all different, some are warmer, some colder, some silvery. It's pretty specific. I didn't want to make the perfect object. I had to sabotage it a little. I degrade the process. Not focusing too much on the technicalities, altering like that, while trying to do it well. I wanted to make it more Pop and less an experiment made out of glass.

This prompted a number of issues since the color, the transparency of glass depends a bit on the complexity of the molding. Some glasses are more opaque or transparent because they would solidify before the pigments could reach all parts of the object. The choice of color is a bit dictated by choice of shape.

CD You started the series of paintings on tarp in 2006.

VC Fundamentally, I've always been a painter.



Jazz, 2014. Vinyl ink on pvc tarpaulin, galvanized steel tubing, and metal wire, 38 1/2 x 30 1/2 in. © Valentin Carron, courtesy of 303 Gallery, New York.

CD Do you consider painting to be the medium par excellence?

VC It was, in any case when I started it was. I attended a very regional school. I became interested in art in the early '90s. In '92 or '93 maybe, I went into a library where I searched what painting was. What painting of the 19th century is, modern, contemporary. One of the first movements that touched me was the Italian Transavantgarde: Enzo Cucchi, Francesco Clemente. It was a Gerard Garouste period too. Unfortunately or fortunately. I have been painting since the beginning. I've taken it in many different directions, even self portraits

CD You showed only paintings earlier this year at the Kunsthalle Bern. Originally, the motifs all derived from book covers.

VC I'll confess that I have always tried to avoid painting. When I see the result, I understand why (*laughter*).

There is quite a protocol related to these paintings for me. There is the topic of research. Initially I was going to source the books from second-hand bookstores. Mostly hardcovers from the '50s and '60s. These are not luxury items. What really interests me in the end is the subject shown on the cover, not the book itself. The question I want to explore is, How is a novel synthesized and illustrated? At the same time there is something gratuitous in these representations. First comes the discovery of the subject. I go to online shopping sites; I enter some search criteria like "modern library," "postwar," "45-65," "with picture," or "hardcover"; and the results are displayed. Then, I frantically order books according to their visual composition, and go from there.

CD Your paintings often have very poetic titles, while the titles of your sculptures act as descriptors.

VC Yes.

CD I was wondering if with painting you are already in the allegory, while the sculpture stays in the commentary.

VC My sculptures are also concerned with the allegory. It is specifically for this new series that I wanted to stay in the commentary. The titles are very descriptive of what happens. I wanted a rather cold and clinical description. On the other hand it is true that I use these titles for paintings too—well, sometimes I do and sometimes not because I want to give myself total freedom.

In painting, I want to challenge myself. I envisioned a kind of grand modern painting. A painting that could have been done in the '60s. But all this ambition is upended by the fact that this painting is done this way.

For me, the basic protocol, since we spoke before of the beautiful loser, is a pathetic desire to modernize the painting medium. To want to make it evolve.

CD To paint you need to develop a new medium?

VC Yes, this may be why we possibly cannot talk about painting but painted objects, even a paint object. It is a willingness to challenge the idea of painting. I paint, which is traditional. But I want to modernize it by employing industrial materials.

CD It is traditional and desacralized. It's a painting on a tarp stretched with wires on a frame made of plumbing parts.

VC Yes. Modernized in the sense of the use of materials. The canvas is a canvas already waxed. Then the process devolves and becomes very reductive. I copy details. I love it.

CD In a previous interview with Fabrice Stroun, you said you spare no efforts to make it not too bad, not too good.

VC Absolutely. It is very demanding. Knowing that normally when you make a painting, you make a first layer and then put your lines on top. Somehow, I am subjected to the drawing, to the pattern. I use an overhead projector, I trace the outline and then paint. But there is no hierarchy between the background and the subject.

CD There is no perspective, everything is in the foreground?

VC These are issues that also interested me in painting. These are very common questions, but I wanted to explore it through this digression.



Lamento in blue bianco, 2014. Vinyl ink on pvc tarpaulin, galvanized steel tubing, and metal wire, 38 1/2 x 30 3/4 in. © Valentin Carron, courtesy of 303 Gallery, New York.

CD Is it a way of criticizing art history? In that it defines what is art and what is not?

CD Is it a way of criticizing art history? In that it defines what is art and what is not?

VC There is this notion, this labor, at the same time this cowardice. And at the same time there is re-composition. I then fall into the painter's work in a very classical sense. I have my subject, my book cover. How do I reproduce it? Which frame, how big? At what scale, how do I compose? Do I stay as close as possible to the original colors or do try something? I also wish to only make one layer. I don't touch it afterward.

CD You do not do sketch beforehand or correct afterward?

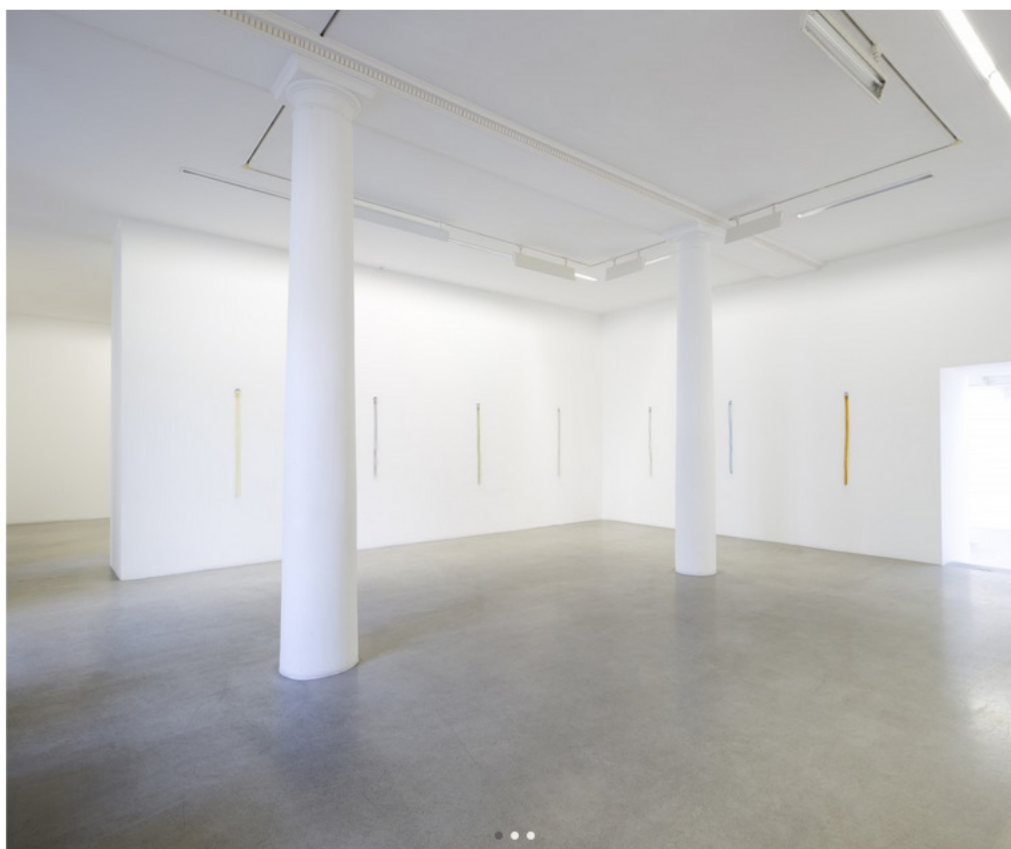
VC Sketches yes, with the overhead projector, which gives me the drawing, and then I keep it as simple as possible. There is no remorse. I will not try to add another layer of paint. And then there is the title, which is the thing I prefer the most.

For these paintings I have the feeling I'm going back to reclaim and reimagine some 20th-century painting. I really see in it a painting of the '50s, quite radical for the time. But it is an act, I get into a role when I paint like that.

CD Do you recall the movie, *Et la tendresse?... Bordel!?* There is a scene where Jean-Luc Bideau tells his son that he will be a man the day he can jump in with both feet in his underwear. And I feel that's what you get confronted with a little, that painting is jumping with both feet into your pants...

VC Yes. I remember the first time I made a monochrome, in art school. I was seventeen or eighteen years old. I stretched it, already with vinyl...leatherette actually. I made a dripped monochrome with enamel paint, classic. And I remember that a teacher had called me and asked how I had come to the monochrome. He said, "not everyone can paint a monochrome." I don't have to justify that. I just hop on the train. Relevance is in the making.

Clément Delépine is Assistant Curator at the Swiss Institute, New York.



Actu, Art Contemporain, Découverte d'Artiste, Événements, Exposition

Actu, Art Contemporain, Découverte d'Artiste, Événements, Exposition

« L'autoroute du soleil à minuit » – Valentin Carron à la galerie Kamel Mennour

Milena Estrada Pedraza on 20 février 2015 / Comments closed

La galerie Kamel Mennour expose rue Saint-André des Arts l'œuvre de l'artiste suisse Valentin Carron. L'exposition intitulée « L'autoroute du soleil à minuit » rend hommage au très à la mode Marcel Duchamp. Valentin Carron est un artiste qui s'amuse avec les codes de l'art en se réappropriant le travail de ses prédécesseurs et contemporains. Il s'interroge sur le sens actuel du mot « profanation » et semble penser que, depuis quelques temps, il n'existe plus de frontières en art.

La démarche artistique de Valentin Carron est celle de l'appropriation : une méthode qui, au premier abord, peut paraître aller contre l'art, mais qui est pourtant pratiquée par de nombreux artistes. Marcel Duchamp, avec ses ready-made, s'employait à transfigurer les objets du quotidien pour exalter la poésie de la vie courante. Valentin Carron cherche également à dénaturer l'objet, sauf que, à l'inverse de Marcel Duchamp, lui tente de faire ressurgir l'aspect industriel de l'œuvre d'art ; *Père et fils* en est l'exemple parfait. Réinventer le ready-made de Duchamp, rendre hommage au maître de toute une génération d'artistes : tel est l'objectif de Valentin Carron. Les références de l'artiste suisse surpassent cependant le « mainstream » artistique puisqu'il s'est également inspiré du travail d'André Gidon et d'André Tomasini pour réaliser les deux sculptures exposées dans la galerie.

La création n'est plus mise sur un piédestal. L'« idée » dont parlait Panofsky n'a plus sa place chez Valentin Carron, qui pense que l'art a quelque chose d'archéologique. L'artiste est un archiviste qui se sert de sa notoriété pour faire connaître d'autres créateurs. Par sa démarche, il cherche également à aider et se place comme le père d'artistes qui n'ont pas encore eu la chance d'être reconnus. Or, le paternalisme inhérent à Valentin Carron est total, et quand bien même il tente d'aider bénévolement ses camarades, il s'érige en figure phalocrate. Le regard arbitraire du suisse s'impose. L'artiste est le détenteur de la vérité et, par conséquent, du pouvoir. Sa volonté machiavélique de gouverner se traduit dans l'œuvre *Belt hanging on the wall*. Cette salle avec des ceintures qui pendent aux murs a une connotation masculine qui renvoie aux « stables » et, par analogie, aux chevaux: animaux qui, par nature, ont du brio et une masculinité inébranlable. Autres images de pouvoir sont les sculptures exposées dans l'espace public, à la vue de tous. En faisant cela, la politique culturelle s'approprie l'espace public et les passants, obligés de voir les œuvres de l'artiste, subissent l'action et voient l'art comme étant sous le dictat des propagandes culturelles. La promotion d'une image par l'intermédiaire de l'art étant un enjeu politique depuis la Renaissance, Valentin Carron souligne de cette manière l'importance de la figure de l'artiste. En se donnant la liberté de copier les œuvres d'autres artistes, le suisse affirme sa place privilégiée dans le monde de l'art et s'élève comme figure de référence de l'art contemporain.

Finalement, les règles du jeu sont toujours les mêmes dans le monde de l'art: celui qui bouleverse, qui transgresse, est le gagnant. L'artiste prend le parti de la « non innovation » en décidant de porter son regard sur ce qui est déjà là. Il questionne cette volonté d'aujourd'hui de se réinventer en permanence et nous invite à regarder ce qui existe, à contempler avec exhaustivité le monde qui nous entoure. La profanation artistique consiste en une prise de recul et un retour à l'idée platonicienne de la mimésis. Avec ses sculptures, Valentin Carron fait acte de révolte. Il décide de ne pas assouvir sa soif de nouveauté et fabrique un art contestataire qui défie les règles du contrat artistique.

ARTFORUM

“Mingei are you here?”

PACE GALLERY | 6-10 LEXINGTON STREET

6-10 Lexington Street, First floor

October 15–January 18

Japanese philosopher-critic Soetsu Yanagi founded the folk craft movement Mingei in the 1920s with the intention of celebrating objects that are “useful, honest with regard to its intended use, authentic, safe, modest, durable” and that avoid “dishonesty, depravity, and luxury.” A Western correlation would be the Arts and Crafts movement of the early twentieth century: Mingei was a similarly humble approach to traditional functional forms as well as a response to the influence of modernizing Western ideas. This attitude is still prevalent today—at least according to the Swiss French curator and critic Nicolas Trembley, who organized this deft exhibition.



View of “Mingei are you here?,” 2013.

“Mingei Are You Here” presents a museum-like frieze of objects ranging from a nineteenth-century woven basket to ceramics created in the 1950s by Bernard Leach (a Mingei founding member) to a recent painting by Stephen Prina, which features a window blind. But this exhibition is not just a celebration of the quotidian—rather Trembley’s broad but considered selection also focuses on art and objects of design. Crucially, he emphasizes the juncture between Eastern and Western cultures and the dichotomy between nature and the natural, the latter of which is best embodied by the works of Isamu Noguchi and Hiroshi Sugimoto.

Sugimoto has contributed two tall elegant sculptures, *Reservoir 1* and *Reservoir 2*, both works 2013, created in collaboration with Kyoto artisans. A subtle light projects from the top of these highly elongated vases, casting a shadow over the ceiling that resembles the tremble of lapping water. Though the spirit of his earlier sculptures, inspired by mathematical formulas, is present, these two pieces celebrate their own materiality (e.g., cypress, tin, and nickel silver) while also evoking a sense of nature in their segmented bamboo-like forms. Instead of documenting a historical moment, “Mingei Are You Here” makes an important and visually intelligent argument for the enduring spirit of the movement.

— Sherman Sam

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY



Valentin Carron, *Petite Prune*, 2013, vinyl ink on tarpaulin, galvanized steel tubing, wire, 24 ¼ x 19 ½”.

BERN, SWITZERLAND

“VALENTIN CARRON: DO RÉ MI FA SOL LA SI DO”

KUNSTHALLE BERN • January 31–

March 23 • Curated by Fabrice Stroun

After his assured handling of the Swiss pavilion in last year’s Venice Biennale, Valentin Carron will now explore Europe’s midcentury modernist vernacular in this solo exhibition, his first to feature painting exclusively. The forty-some works included will be screenprints on industrial tarpaulin stretched across austere tubular steel frames, all executed in an idiom that suggests a kind of colloquial hard-edge, with “mistakes” left ostentatiously unconcealed. The referent? The rugged, cold material aesthetic of overland truck transport—an allusion, Carron claims, to his home canton of Valais in the country’s southwest. This winter in neighboring Bern, Carron adroitly poses as the native son—a Sunday painter singing solfège, albeit one cued to the beat of a different drummer. —*Simon Castets*

[Diesen Artikel drucken](#)

Valentin Carron in Bern

Grabungen im 20. Jahrhundert

Kann man es Nostalgie nennen? Valentin Carrons Erinnerungsstücke in der Kunsthalle Bern

von Elke Buhr 30.01.2014



Valentin Carron "Do ré mi fa sol la si do", 2013, Courtesy the artist und Galerie Eva Presenhuber

Kann man es Nostalgie nennen? Oder ist es eher Ironie, mit der Valentin Carron der Kulturgeschichte begegnet? Der 1977 in der französischen Schweiz geborene Künstler sammelt ästhetische Bruchstücke des gerade vergangenen Jahrhunderts. Er baute einen Giacometti-Mann nach und ließ ihn eine obszöne Geste ausführen, bastelte Mosaike im Stil der 50er-Jahre und gab einem schwarzen Kreuz, das aussieht wie eine Mischung aus abstraktem Statement und strengem christlichen Zeichen, den Titel „I miss the 20th century“.

Den schweizerischen Pavillon auf der Biennale von Venedig 2013 bespielte er unter anderem mit einem restaurierten Exemplar des beliebten Piaggio-Mofas Ciao n° 6. Und auch seine Einzelausstellung mit dem Titel „do ré mi fa sol la si do“ in der Kunsthalle Bern holt vergessenes Kulturgut ans Licht.

December 23, 2013

‘Mokujiki Fever’ Endures

By ALICE RAWSTHORN

LONDON — When Mokujiki Shonin, a Japanese monk from an ascetic Buddhist sect who led a nomadic life eating nothing but raw vegetables, turned 83 in 1800, he vowed to devote his remaining years to carving religious sculptures to deposit at sacred sites throughout the country. He made more than a thousand of them before his death a decade later.

In the mid-1920s, newspapers in the places where he had left the sculptures published reports of “Mokujiki fever” as a group of young intellectuals scoured the countryside to find them. For the group’s leader, Soetsu Yanagi, the search doubled as a research exercise to study the wealth of exquisitely crafted ceramics, metalwork and textiles made by anonymous artisans in towns and villages across Japan.

So inspired was Yanagi by those objects that he coined a name for them, *mingei*, by combining the words “*min*” for people and “*gei*” for art, and devoted the rest of his life to championing their subtle beauty. The *mingei* movement and its enduring influence on artists, designers and artisans is the theme of the exhibition “*Mingei: Are You Here?*” running through Jan. 18 at the Pace Gallery in London.

Combining historic examples of *mingei* and works by Yanagi’s collaborators, including the British potter Bernard Leach, with pieces by contemporary artists and designers who share their fascination with craftsmanship, the exhibition is deftly timed. Just as Yanagi and his peers were drawn to the purity of rustic tradition, partly as a reaction against the aggressive industrialization of Japan during the 1920s, the revival of interest in craft and folklore has been fueled in part by the dramatic impact of digital technology. In an age when so much of our time is spent staring at screens, it is easy to understand why the warmth, intimacy and idiosyncrasies of hand craftsmanship should seem alluring.

In many respects, *mingei* was an early-20th-century Japanese equivalent of the Arts and Crafts Movement that emerged in the United States and Britain in the late 19th century after a similar process of industrialization. Yanagi insisted that *mingei* was a singular phenomenon, but as Yuko Kikuchi, Kim Brandt and other historians have argued, he was familiar with the ideas of William Morris, John Ruskin and other Arts and Crafts pioneers long before the 1920s.

MARCH 2013

**Ken Price / Jay DeFeo / Jeff Elrod
Julia Fish / Scott Burton / Valentin Carron**

JAY DEFEO working
on *The Jewel* at her
Fillmore Street studio in
San Francisco, 1959.
Photo Jerry Burchard.



VALENTIN CARRON:
They I you he we (detail), 2012,
wrought iron, 35 $\frac{3}{4}$ by
15 $\frac{3}{4}$ by $\frac{3}{4}$ inches overall.
Courtesy Galerie Eva
Presenhuber, Zurich.
Photo Stefan Altenburger.



D'une esthétique de la réversibilité

Valentin Carron fonde un art de la sculpture à la lisière du traditionnel, du minimalisme et du factice, comme autant d'occasions de réveiller le goût, l'idéologie et les non-dits tapis dans les formes les plus anodines.

— Par Julien Fonsacq

● ÉVÉNEMENT

JEUDI 04.04.13 / 20 H

Valentin Carron

Invités: l'écrivain Julien Maret, le musicien Francisco Meirino et le plasticien Balthazar Lovay

D'un ours digne d'un casino californien à une colonne torse monumentale en passant par une housse de pneu quatre roues motrices ou une lanterne de brasserie, Valentin Carron déploie un vocabulaire « régional », qu'il soit issu des Alpes suisses ou du Midwest américain. Il révèle ainsi de quoi ce folklore traditionnel ou contemporain est le désir. Plutôt que de thématiser sa soirée, Valentin Carron a décidé d'inviter trois amis. Il y a quelques années, en 2008, l'artiste avait signé une exposition collective au CCS, un portrait en creux comme autant d'occasions de découvrir l'artiste et certains de ses amis (David Hominal, Balthazar Lovay,

Fabian Marti). Il a décidé une nouvelle fois de convier des proches pour une soirée mêlant projections, lectures et performances alors même qu'il se trouve en pleine préparation de son pavillon vénitien. Les Alpes, Paris et Venise ne sont pas les seuls points communs entre Valentin Carron et le peintre Hubert Robert (1733-1808). Les Alpes ont nourri le goût parisien pour le pittoresque au point que l'aménagement des Buttes-Chaumont à la fin du XIX^e siècle s'est élaboré autour d'une montagne artificielle surmontée d'un temple classique. Sous la main d'Hubert Robert, l'antique Tivoli ou l'Arcadie et le mont Lycée sont aussi escarpés que des sommets alpins et la hutte d'un poète spartiate évoque une cabane d'un berger valaisan (cf. Vernes, *Le Chalet infidèle ou les Dérives d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve*, 2006). Valentin Carron ne cesse d'explorer les relations entre paysage édénique et néo-classicisme, réalisme et artificiel. En 2001, il fragilise la neutralité d'un espace d'exposition en présentant une pergola similaire à celle d'une terrasse de pizzeria ou à celle que Le Corbusier s'était efforcé d'effacer pour la reproduction de sa Villa Turque (La Chaux-de-Fonds) dans la revue *L'Esprit nouveau*. Valentin Carron fonde alors un art de la sculpture à la lisière du traditionnel, du minimalisme et du factice, comme autant d'occasions de réveiller le goût, l'idéologie et les non-dits tapis dans les formes les plus anodines.

Dans son exploration, Valentin Carron a répliqué en 2010 (notamment au Palais de Tokyo) des sculptures – simultanément élémentaires et étranges – qui agrémentent les ronds-points et les zones piétonnes de l'arc lémanique. Que ces formes, anonymes et signées, soient autant de partitions à interpréter ou d'instruments avec lesquels improviser, Valentin Carron les emprunte afin d'éprouver ce qu'elles disent, irréductibles, ou ce qu'il peut leur faire dire. Comme pour toute sculpture engageant l'expérience du spectateur, il y est question d'adresse autant que de la construction d'un entourage imaginaire d'artistes qu'il côtoie par procuration.

Nous ne pouvons être surpris que Valentin Carron, enclin à l'appropriation, ait conçu une soirée sur le principe d'invitations. Ses tactiques s'apparenteraient à celles de Fernando Pessoa ayant conçu une œuvre polyphonique aux nombreux hétéronymes fictifs dont il accumulait les vraies fausses lettres reçues par voie postale ou non envoyées, les textes publiés ou manuscrits inachevés. En une formidable malle posthume, l'écrivain fait alors se côtoyer toutes les voies qui l'habitent, tant les proches que les contraires. De la même manière, Valentin Carron mêle tableau et architecture, crépis et vitrail, mobilier et sculpture urbaine, faux béton et peinture expressive, folklore et poésie, parodie et expression de soi.

Pour comprendre cet éclectisme, on peut revenir cette fois vers un contemporain du poète portugais, le peintre italien De Chirico.

Il n'est pas étonnant que ce soit par la fiction que le peintre italien s'exprime, en l'occurrence par l'intermédiaire d'un personnage, Hebdomeros, s'adressant à ses amis: « Quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés; voyez-le de face et de profil, de trois quarts et en raccourci; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect; voyez de quel côté il ressemble au cheval et de quel autre à la moulure de votre plafond [...] ». Entre intérieur et extérieur, ornement fixe et sujet en mouvement, réalisme et magie, ce système de correspondances fait écho à l'incroyable esthétique de la réversibilité qu'élabore si singulièrement l'artiste Valentin Carron. ■

Julien Fonsacq est curateur au Palais de Tokyo.



Valentin Carron, sans titre, 2012



Valentin CARRON, Frieze DE, mars, 2013

The Olympics of the art world

Every two years, die-hard art fans make a point in their calendar to visit two high-profile art openings taking place within the heart of Europe – the Venice Biennale and the Art Basel.

The Grande Dame of art events, the Venice Biennale, is a century-old tradition that is a celebration of the *crème-de-la-crème* of contemporary art; it sets the trends for the coming months for exhibitions and art fairs globally (page 26). Coined the «Olympics» of the contemporary art world, countries send in their finest artists to exhibit in pavilions and palazzos across the city – and Switzerland is no exception. Valentin Carron, the young artist from Valais infamous for his large crucifix in front of the Art Basel fairgrounds, creates art inspired by traditional, religious and folkloristic symbols from his Swiss roots (page 20).

However, the idea of nationalism is slowly taking on new forms, since nationalism is for many artists no longer a relevant framework for them. We live in a transnational, globalized world, where boundaries between countries have largely ceased to determine one's identity or creative output. Many pavilions – including the many collateral events taking part in this year's Biennale – demonstrate how boundaries can be more easily permeated than ever before (page 31). Indeed the cliché of «what to expect from country X» is being questioned at events further abroad. During the recent *Dubai Design Days*, galleries from the West are slowly learning that catering for what they assumed to be an «Arabic» taste, bordering on kitsch, is no longer wanted (page 126).



Courtesy 303 Gallery, New York

Valentin Carron
The dirty grey cube (you) turns around sadly
and screams at us (he) «ca-tarac-ta»

The idealism of a biennale has been adopted by other countries and artist groups, as a tool to raise awareness and transform misconceptions. The *Harlem Biennale* is an example of how an urban area has taken on the concept to showcase artists from a neighborhood going through transformation (page 120).

In summer, yet another Olympiad of the arts will open its doors to the world. Art Basel transforms the sleepy Swiss town into a mecca for collectors and art gurus, making the Art a coveted prize for many galleries when only a few succeed in being included (page 40). This year public and outdoor art will feature prominently, with Art Basel's *Parcours* section inviting the discussion concerning the value and the ownership of public art. A surprising clue for meaning comes in the archetypal design philosophy of fascism, the «Theory of Ruin Value (*Die Ruinenwerttheorie*)» (page 114), whose idea is explored by the institutional collaboration between London's *Tate Modern* and the *Museo de Arte de Lima* in Peru (page 44), with an exhibition that blurs the boundaries between archaeology and fiction.

With stellar events presenting art on such a grand scale, many art lovers will rejoice with «Let the games begin!»

Jasmin Kossenjans

PARKETT

Valentin Carron

VALENTIN CARRON, BERTRAND, 2010, dichroic glass, acrylic lacquer, 2 parts, 15 1/2" x 10 1/4" x 4 1/2", each /
Zweifarbiges Glas, Acryllack, 2 Teile, je 40 x 26 x 11 cm.

IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH / DAVID KORDANSKY GALLERY, LOS ANGELES / PHOTO: REBECCA FANUELE



Valentin CARRON, Parkett, 2013

VALENTIN CARRON, CIAO N° 6, 2013,
Piaggio Ciao restored, 41 ³/₈ x 63 x 25 ¹/₄" /
Restaurierter Piaggio Ciao, 105 x 160 x 64 cm.



culosis—that wheezes and limps from the nineteenth into the twentieth century. In books such as Thomas Mann's *The Magic Mountain* and in reports from patients like Robert Louis Stevenson, the tortures of tuberculosis are countered by the restorative powers (or at least attempts) found in Switzerland: the sanatorium, the milk cure, rest and elusive recuperation, the altitude and dry air of the Alps once thought ideal to return the consumptive to health.

By adopting “to restore” as a Swiss act that also has a sculptural equivalent (an elegant elaboration of Richard Serra's *Verb List* of 1967–68), Carron escapes direct recourse to a known image or object familiar to a consumer of Swiss culture. In so doing, he is able to extend a discourse about national representation that is endemic to his practice without reproducing the critiqued thing itself. Emphasizing the activity of restoration also permits him to engage in the very processes of transformation—the processes of sanitization—that generally attend the passage of an innocent object into a coded and static cultural signifier.

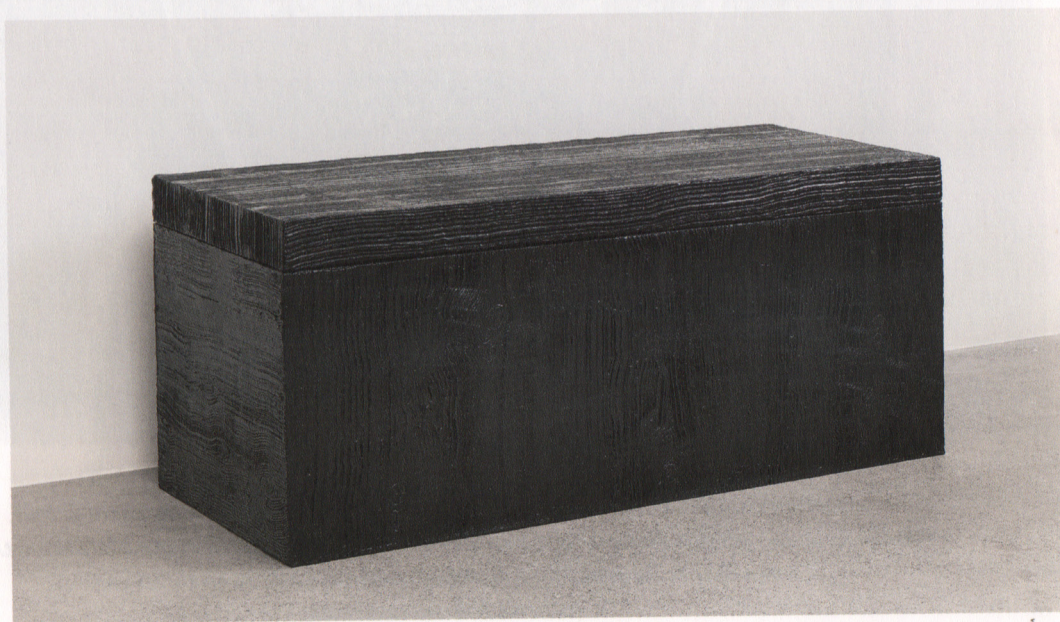
Indeed, it is possible to see the act as double-headed if not Janus-faced. Restoration can be seen simultaneously as the generous and precarious act that endows the compromised object with the functionality to endure and as the obfuscating mechanics that efface wear and deny histories of use. That is, Carron's work on the Ciao reveals any concept of restoration as a cohesive cultural value to be as conflicted and constructed as any cultural sign. In the popular conception of the Swiss sanatorium, it is generally the foreigner who comes to find the cure that already resides there in that preternaturally healthy place. Thus, the Ciao, product of Italy, *comes to Switzerland and is healed*. If the newly pristine machine conjures the dream-state of a national idyll, it is one where that which could harm always comes from outside and that which heals is already within. The phobic object of the nation-state—the immigrant, the foreigner—is now shrouded in Swissness.

For this reason, the taking of the Ciao as the object for Carron's act of restoration is far from a neutral selection. Made in Italy, wealthy Switzerland's poorest direct neighbor, with whom it shares its longest border, the Ciao is not only a product of international trade and the cheapest vehicle available for the least affluent Swiss; it can also be imagined as an economic refugee. A humble object, the Ciao not only stands in for the death of Italian industry⁴⁾ but emblemizes a period of economic cataclysm in Europe that has caused some rich countries, including Switzerland, to engage in isolationist acts. During the week that the Venice Biennale opened, it was reported that Switzerland, for the first time, had applied its European Union immigration quotas, a "safeguard clause" included in the 1999 "Agreement on the Free Movement of Persons" between the Swiss Confederation and the EU, whereby right of entry, residence, and access to paid work is afforded to European and Swiss nationals alike. Immigration is blamed for Switzerland's tepid 0.6% economic growth in the year's first quarter (compared to 1.1% in 2012) as well as an overheated real-estate market. It would seem that any ill is the immigrant's fault.

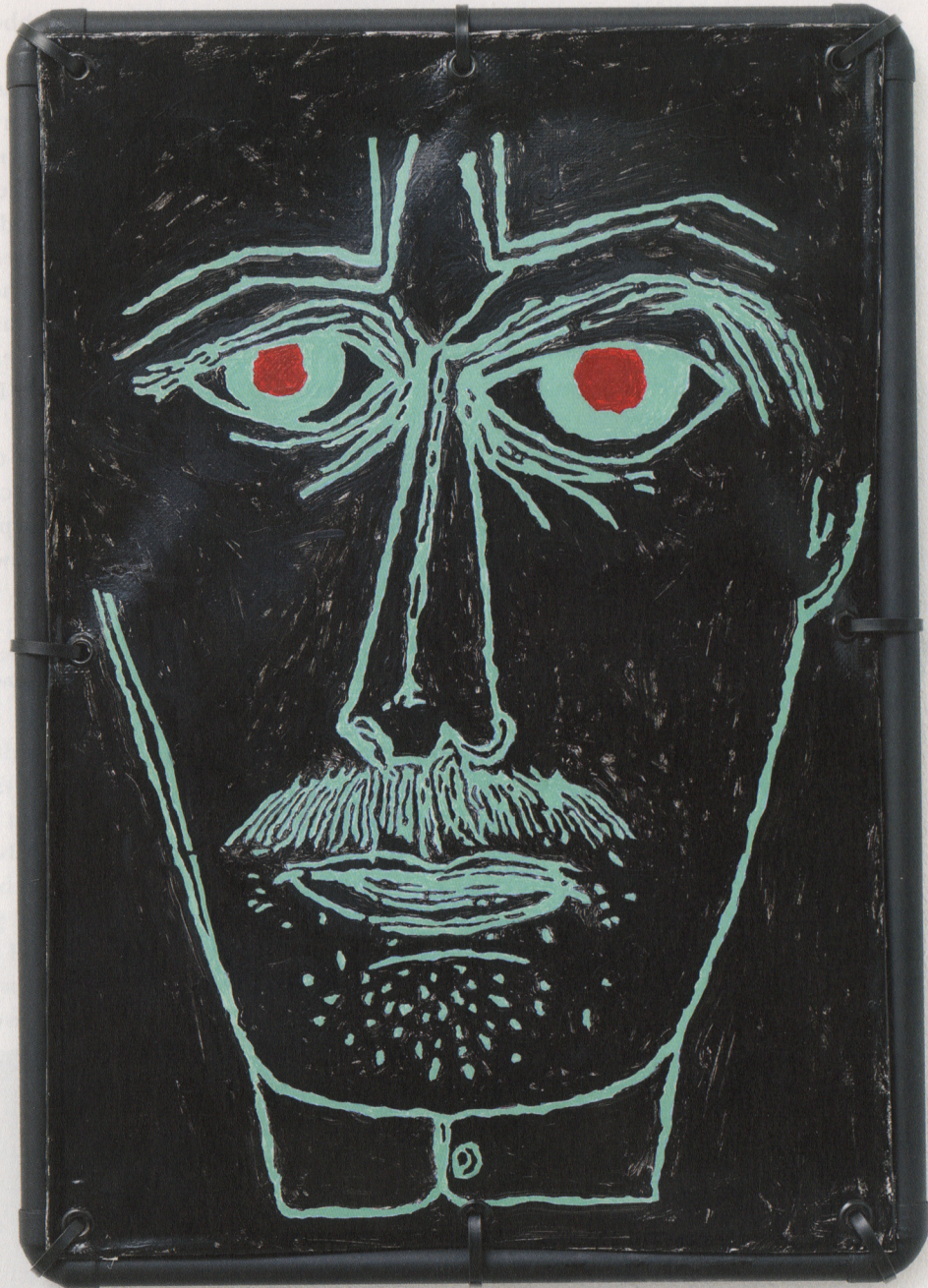
In this context, the Ciao becomes the symbol of the economic troubles that surround and threaten to suffocate Switzerland. But that hardy vehicle, with its fifty-cc engine and maximum speed of thirty miles per hour, is also a reminder of the precarious position of the rider who trembles along on the shoulder of the road. He sits in our rearview mirror, as if immobile. As fortunates, we leave him in the dust.

- 1) Carron, quoted in Aoife Rosenmeyer, "Valentin Carron in the Studio" in *Art in America*, March 2013, p. 137.
- 2) Charles Baudelaire, "On Wine and Hashish" in *Artificial Paradises* (ed. and trans. Stacy Diamond), New York: Citadel Press, p. 7.
- 3) Carron, quoted in Fabrice Stroun, *Valentin Carron* (Zurich: Pro Helvetia, 2004), n.p.
- 4) See Rosenmeyer, "Valentin Carron in the Studio," p. 137, where Carron suggests this.

VALENTIN CARRON, COFFRE (CHEST), 2009, Styrofoam, fiberglass, resin, acrylic paint, hinges, $28 \frac{3}{8} \times 66 \frac{1}{2} \times 27 \frac{1}{8}$ / KISTE, Styropor, Fiberglas, Kunstharz, Acrylfarbe, Scharniere, $72 \times 169 \times 169$ cm.



Valentin Carron



VALENTIN CARRON, *PORTRAIT DU VIEUX ZAZOU (PORTRAIT OF THE OLD ZAZOU)*, 2009,
Tiflex on tarpaulin, galvanized steel tubing, black paint, 18 1/8 x 12 3/8 x 1" / PORTRAIT DES ALTEN ZAZOU,
Tiflex auf Plane, galvanisierte Stahlröhren, schwarze Farbe, 46 x 32 x 2,5 cm.

(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



VALENTIN CARRON, *LES CAPTIVES (THE PRISONERS)*, 2007,
Tiflex on tarpaulin, copper pipe, wire strap, 31 1/8 x 28 3/8 x 3/4" /
DIE GEFANGENEN, Tiflex auf Plane, Kupferröhren, Kabelbinder, 79 x 72 x 2 cm.
(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

*Vielleicht lächeln Sie mir zu. Anhalten könnt' ich dafür nicht:
meine Sache ist die Peripherie.*

– Emily Dickinson, Brief an T. W. Higginson, Juli 1862

DAVID BRESLIN

*Wie sehr Emily Dickinson irrte! Die Hoffnung ist nicht «das Ding mit Federn».
Das Ding mit Federn ist, wie sich herausstellt, mein Neffe. Ich muss mit ihm zu
einem Spezialisten in Zürich.*

– Woody Allen, *Ohne Leit kein Freud*

Valentin Carrons *Akt der Wiederherstellung*

Valentin Carrons restauriertes Moped nahm gerade ein Sonnenbad, als ich es zum ersten Mal im Schweizer Pavillon in Venedig sah. Sein üppig geformter, dunkelblauer Körper – der Farbton etwas tiefer als das Azurblau des Ornaments vorne – saugte gierig das Licht ein, während das Chrom der Radkappen dieses in blendenden kleinen Lichtexplosionen zurückwarf. Gestützt auf seinen Ständer, nach wie vor so reglos wie der abgetakelte Patient, den Carron gerettet hatte, erholte die Piaggio Ciao sich auf eigene Faust, unter freiem Himmel im eingefriedeten Garten, wo sie stumm Besucher empfing. Als ich am nächsten Tag die Biennale erneut besuchte, regnete es und jemand hatte die Ciao unter eine Abdachung geschoben, um sie trocken zu halten. Das Blau wirkte nun stumpf und das Metall eher wie Granit. Hatte der Patient am Tag zuvor noch so ausgesehen, als sei er in Remission, so schlichen sich jetzt Rückfall und Rezidiv – die Rostgefahr in jener feuchten, salzhaltigen Luft – ins Bild.

Die Ciao war die billigste der Motorroller-Baureihen des Herstellers Piaggio, unter denen die stilvolle Vespa die luxuriöseste und modischste ist. Die Ciao ist im Grunde ein motorisiertes Fahrrad und reines Zweckmoped, wobei Carron sogar so weit geht, sie als das «bevorzugte Mofa für Jugendliche und des Führerscheins entledigte Säufer – ein Fahrzeug der Randständigkeit» zu beschreiben.¹⁾ Aber im Jahr 2006 stellte Piaggio nach fast vierzig Jahren ihre Fabrikation ein. Die hochglanzpolierte Ciao, die Carron präsentiert, registriert man

DAVID BRESLIN is associate director of the Research and Academic Program at the Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, as well as the Clark's associate curator of contemporary programs.

VALENTIN CARRON, BLIND BEAR, 2000, polystyrene, fiberglass,
 acrylic resin, paint, 129 $\frac{7}{8}$ " diameter of base 35 $\frac{1}{2}$ " / BLINDER BÄR,
 Polystyrol, Fiberglas, Kunstharz, Farbe, 330 cm, Durchmesser Sockel 90 cm.



zunächst als alltägliches Readymade, das einst bescheidene Objekt, verwandelt durch den Kauf, den Transport und nun die Installation innerhalb der widerhallenden Gartenmauern. Doch das, womit Carron zu dieser Jahrhundertfeier von Duchamps Fahrrad-Rad aufwartet, ist nicht das begleitende Readymade zu jener berühmten Hocker-und-Rad-Kombination und auch nicht wie die hermetisch versiegelten, nagelneuen Staubsauger, die Jeff Koons Anfang der 1980er-Jahre auszustellen begann. Stattdessen bietet Carron uns das Instandgesetzte dar: das Erbärmliche, Verlassene, Veräusserte oder Ungewollte, das wieder aufgepöppelt und in annähernd den Zustand versetzt wurde, in dem es sich befunden hätte, wäre es sorgfältig gepflegt (oder überhaupt nie gebraucht) worden.



VALENTIN CARRON, *L'INTOLÉRANCE (INTOLERANCE)*, 2009, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic, 26 3/4 x 55 1/2 x 6 7/8" / *DIE INTOLERANZ*, Polystyrol, Fiberglas, Harz, Acrylfarbe, 68 x 92 x 17,5 cm.



VALENTIN CARRON, *LE MÉPRIS (CONTEMPT)*, 2009, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic, 26 3/4 x 55 1/2 x 6 7/8" / *DIE VERACHTUNG*, Polystyrol, Fiberglas, Harz, Acrylfarbe, 68 x 92 x 17,5 cm.

Ein Schritt geht allerdings dem Akt der Wiederherstellung – einer an das zeitgenössische bildhauerische (und kulturelle) Ethos des Recyclens angelehnten sowie verschiedenen Appropriationstheorien verpflichteten Tätigkeit – voran, und das ist die Arbeit der Rettung. Der Topos der Rettung und des Geretteten ist älter als das Duchampsche Readymade und das surrealistische *objet trouvé* und rührt an die tiefsten Wurzeln der Moderne. Im Zuge der rasanten Zunahme von Finanzkapital, Urbanisierung und Industrialisierung im Europa des neunzehnten Jahrhunderts wimmelten die frisch verwandelten Städte nur so von verworfenen Dingen und Trümmern der Orte von einst. Im Verworfenen sahen Schriftsteller wie Charles Baudelaire und später Walter Benjamin etwas, was untrennbar mit dem Neuen der aufkeimenden Konsumkultur verbunden war. Betrachten wir zum Beispiel Baudelaires Schilderung der Arbeit des Lumpensammlers im Paris von Georges-Eugène Haussmann:

Hier ist der Mann, der die Aufgabe hat, die Abfälle eines Grossstadttages zu sammeln. Der alles, was die grosse Stadt fortgeworfen hat, alles, was sie verloren hat, alles, was sie verachtet, alles, was sie zerschlagen hat, verzeichnen und sammeln wird. Er liest in den Archiven des Lasters nach, im Auswurf Sodoms. Er trifft eine kluge Auswahl; wie der Geistige den Schatz, sammelt er den Schmutz auf, der durch die Gottheit der Industrie wiedergekaut, wieder zu brauchbaren oder Luxusgegenständen wird.²⁾

Carrons kluge Rettung des ärmlichen und aufgegebenen Mofas verweist auf zwei Grundmuster des Verworfenen: ein Objekt, das sowohl den Launen der Mode als auch einer auf immer höhere Profite ausgerichteten Wirtschaft entzogen ist; beziehungsweise auf eine randständige Bevölkerung, der die Gegenstände zur täglichen Bestreitung des Lebensunterhalts (mit anderen Worten, einer billigen Fahrt zur Arbeit) entzogen sind.

Hat der Akt der Rettung als ästhetischer Akt seine Wurzeln im neunzehnten Jahrhundert, so geht das konzertierte Interesse an der Wiederherstellung und Bewahrung kulturellen Erbes auf die gleiche Zeit zurück. Mit der Gründung der Society for the Protection of Ancient Buildings im Jahr 1877 umriss der vielseitig gebildete William Morris grosszügig das Spektrum jener Objekte, die für den Denkmalschutz infrage kamen. «Würden wir im Übrigen gebeten, näher zu bestimmen, welches Mass an Kunst, Stil oder sonstiger Bedeutung an einem Bauwerk dieses schützenswert mache, so würden wir sagen: alles, was als künstlerisch,

malerisch, historisch, antik oder bedeutend betrachtet werden kann, kurzum, jedes Werk über das zu streiten gebildete, künstlerische Personen überhaupt lohnenswert finden.» Doch lohnt es sich, über die Piaggio Ciao zu streiten? Oder ist dieses aufgegebene, von Erwerbsarmen, Kindern und Säufern benutzte Gefährt aufgrund seiner konnotativen Bedeutung der Wiederherstellung und historischen Reflexion würdig? Vielleicht ist Rettung und Instandsetzung aber einfach nur die ästhetische Gegenreaktion zu jenem wesentlich älteren Akt der Zerstörung, der die Geschichte ebenso wie die Moderne heimsucht.

Darstellungen von Carrons Kunst verankern diese üblicherweise in der sogenannten «Swissness». Seine Nachbildungen und Rekonstruktionen traditioneller Elemente wie architektonischer Details, religiöser Bildmotive, öffentlicher Standbilder und touristischer Nippes aus dem Kanton Wallis, wo er geboren wurde und bis heute lebt, sind als gleichermassen kritisch, zynisch und komisch in ihrer Einstellung zur Bildkultur nationaler Ausdrucksweisen und Identitäten angesehen worden. Ich würde behaupten, dass die Betrachtung der Piaggio Ciao durch die Schneekugel der «Swissness» es uns erlaubt, sie – ebenso wie den italienischen Namen per se – als Reverenz an die vertrauten Themen Carrons und als Verabschiedung von einem formalen, appropriativen Programm zu betrachten, das sein Werk bisher dominiert hat. In Gesprächen – und in der Literatur zu seinem Werk vielfach aufgegriffen – verweist der Künstler auf die Konstruktion einer nationalen Schweizer Identität in einem turbulenten 19. Jahrhundert anhand von Objekten und Bildern, die eine gemeinsame ländliche Idylle – die Heidiland-Ästhetik – beschworen und anschliessend über örtliche und provinzielle (wie auch politische) Unterschiede triumphierten.³⁾ In seiner bisherigen künstlerischen Praxis hatte er versucht, die Wahnhaftigkeit jener Ansprüche auf Authentizität aufzuzeigen, indem er ebensolche Zeichen der «Swissness» in widersprüchlichen Materialien oder absurd vergrößert nachbildete (der typische geschnitzte Holzbär neu aufgelegt in Kunstharz; das ländliche Kreuz nunmehr über 12 Meter hoch und aufgerichtet vor der Basler Messehalle, dem Schauplatz der Art Basel).

Nichts an der Piaggio Ciao ist unbedingt schweizerisch oder deutet auch nur mittelbar auf die Schweiz hin. Gewiss, den Mofas begegnet man in Carrons Kanton, man sieht sie aber auch in Kalkutta, Karatschi, Cleveland oder Caracas. Was aber, wenn Carrons bildhauerische Arbeit des Wiederherstellens nunmehr selbst der kulturell befrachtete und symbolisch aufgeladene Prozess ist? Was, wenn er zumindest bei dieser Serie der Motorroller-Plastiken die Ikonographie der Schweiz für einen Akt – das Restaurieren – eingetauscht hat, der wiederum eine eigene Schweizer Mythologie, Überlieferungen, Geschichte und Authentizitätsansprüche hat? Neben der anonymen, die Moderne durchgeisternden Gestalt des Lumpensammlers humpelt das romantische Bild vom Schwindsüchtigen – der verträumten, jenseitigen, schwächlichen, von der Tuberkulose schwer gezeichneten Figur – keuchend vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. In Romanen wie Thomas Manns *Zauberberg* und in Berichten von Patienten wie Robert Louis Stevenson sind es die in der Schweiz zu findenden Heilkräfte (oder zumindest Heilversuche), die den Folterqualen der Tuberkulose entgegenwirken: das Sanatorium, die Milchkur, Ruhe und eine nicht leicht zu erzielende Erholung, die Höhe und trockene Luft der Alpen, die einst als ideal für eine Gesundung des Schwindsüchtigen galten.

Indem er sich das «Wiederherstellen» als einen schweizerischen Akt zu Eigen macht, der zudem eine bildhauerische Entsprechung hat (eine elegante Weiterschreibung von Richard Serras *Verb List* aus den Jahren 1967/68), vermeidet Carron den unmittelbaren Rückgriff auf ein für Konsumenten Schweizer Kultur vertrautes Motiv oder Objekt. Dabei gelingt es ihm, einen für seine Praxis typischen Diskurs zu nationaler Darstellung weiterzuentwickeln, ohne

die kritisierte Sache selbst zu reproduzieren. Die Betonung der Handlung des Wiederherstellens erlaubt es ihm zudem, sich genau mit jenen Prozessen der Verwandlung – der Sanitisierung – zu beschäftigen, die sich gemeinhin mit dem Übergang eines unschuldigen Objektes in einen verschlüsselten und statischen kulturellen Signifikanten verbinden.

Es ist tatsächlich möglich, den Akt als doppelgesichtig, ja, janusköpfig zu betrachten. Im Restaurieren kann man sowohl den grosszügigen und heiklen Akt sehen, der dem gefährdeten Gegenstand die Funktionalität verleiht, um zu überdauern, als auch die verschleiernde Mechanikerarbeit, die Verschleiss kaschiert und Nutzungsgeschichte verleugnet. Das heisst, Carrons Arbeit an der Ciao macht deutlich, dass jedweder Begriff der Wiederherstellung als ein in sich geschlossener kultureller Wert genauso widersprüchlich und konstruiert ist wie jedes andere kulturelle Zeichen. Nach der landläufigen Vorstellung vom Schweizer Sanatorium ist es in der Regel der Ausländer, der kommt und jene Heilung findet, die an diesem übernatürlich heilkräftigen Ort bereits vorhanden ist. Und so kommt eben auch die Ciao, ein Produkt Italiens, in die Schweiz und wird geheilt. Sofern die von Neuem makellose Maschine den Traumzustand einer nationalen Idylle beschwört, ist dies einer, bei dem alles möglicherweise Gefährdende immer von aussen kommt und das Heilende bereits im Innern liegt. Das Angstobjekt des Nationalstaates – der Zuwanderer, der Ausländer – ist nunmehr in «Swissness» eingehüllt.

Aus diesem Grund ist die Wahl der Ciao als Gegenstand für den Carron'schen Akt der Wiederherstellung alles andere als bedeutungsneutral. Hergestellt in Italien, dem ärmsten der unmittelbaren Nachbarländer der reichen Schweiz, mit dem sie den längsten gemeinsamen Grenzabschnitt teilt, ist die Ciao nicht nur ein Produkt des internationalen Handels und das billigste Fahrzeug, das den weniger wohlhabenden Schweizern zur Verfügung steht; man kann sie sich auch als Wirtschaftsflüchtling vorstellen. Denn die bescheidene Ciao steht stellvertretend für den Tod der italienischen Industrie⁴⁾ und ist zugleich Sinnbild einer Zeit der Wirtschaftskatastrophe in Europa, die einige reiche Länder, darunter die Schweiz, zu isolationistischem Verhalten veranlasst hat. In der gleichen Woche, in der die Biennale von Venedig eröffnet wurde, kam die Meldung, dass die Schweiz zum ersten Mal Zuwandererquoten für acht EU-Mitgliedsstaaten auf der Grundlage der 1999 in das Freizügigkeitsabkommen mit der Europäischen Union aufgenommenen sogenannten «Ventilklausel» eingeführt hatte, ein Abkommen, das europäischen und Schweizer Staatsbürgern gleichermaßen das Recht gewähren sollte, Arbeitsplatz und Wohnsitz innerhalb der Staatsgebiete der Vertragsparteien frei zu wählen. Die Zuwanderung wird für das laue Wirtschaftswachstum der Schweiz im ersten Quartal des Jahres (0,6% im Vergleich zu 1,1% im Vorjahr) sowie für einen überhitzten Immobilienmarkt verantwortlich gemacht. Jedweder Missstand, so scheint es, ist die Schuld der Zuwanderer.

Vor diesem Hintergrund wird die Ciao zum Symbol der wirtschaftlichen Probleme, die die Schweiz umgeben und zu ersticken drohen. Jenes zähleibige Fahrzeug mit seinen 50 cc Hubraum und seinen 45 km/h Höchstgeschwindigkeit erinnert allerdings zugleich an die prekäre Lage des Fahrers, der am äussersten Rand der Strasse dahinstottert. In unserem Rückspiegel sitzt er wie reglos da, während wir Glückliche ihn im Staub zurücklassen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Carron zit. bei Aoife Rosenmeyer, «Valentin Carron in the Studio», in *Art in America*, März 2013, S. 137.

2) Charles Baudelaire, *Die künstlichen Paradiese*, München 1925, Kap. 8.

3) Carron zit. bei Fabrice Stroun, *Valentin Carron*, Zürich, Pro Helvetia, 2004, o.S.

4) Siehe Rosenmeyer, «Valentin Carron in the Studio», S. 137, wo Carron darauf hinweist.



VALENTIN CARRON, OROLOGIO III (CLOCK III), 2008, Styrofoam, gauze, wood, plaster, clock mechanism, aluminum, emulsion paint, $102\frac{3}{8} \times 82\frac{5}{8} \times 7\frac{7}{8}$ " / UHR III, Styropor, Gaze, Holz, Gips, Uhrwerk, Aluminium, Dispersion, 260 x 210 x 20 cm. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

LIONEL BOVIER

ON THE PLASTIC SITUATIONS OF VALENTIN CARRON

A wall painted to create a grayish, roughcast effect; a bear made of polyurethane resin, but looking as though made of chopped wood; a series of modernist sculptures of the kind that might adorn a roundabout or a public square in a European country, but whose preferred materials (marble, metal, concrete) are all “translated” into painted resin; a Piaggio-brand moped (of the Ciao series) restored to mint condition: Each of these objects, brought to life by Swiss artist Valentin Carron, belongs, to a greater or lesser degree, to the category of imitation—or, in French, *simili*. The object may be something that pretends to be something else (a simulation), or it may take the place of something else (a surrogate), or it may degrade or transform the original in a manner that can be deemed, according to a predetermined ideological schema, a loss (a substitute).

Carron’s work has often been seen as presenting a dichotomy between true and false, original and copy, authentic and kitsch (in the etymological sense of the term as reductive transformation), and many critics—myself included—have viewed the artist’s body

of work as a form of appropriation.¹⁾ Something is lacking, however, in this interpretation. One might well wonder what the work of Pierre Menard—Jorge Luis Borges’s fictional character, who has served as a conceptual fulcrum for the practice of artists such as Sherrie Levine—would have been like if he had instead attempted to write a faux *Don Quixote*.²⁾

The appropriation argument assumes that displacement alone (from context, nature, or author) suffices to grant the appropriated object a new meaning. In this way, to rewrite a historically situated text (or rephotograph an image) in a “foreign” language (that of another era or of someone else) and re-present it (as one’s own) modifies its meaning, and renders it irremediably *other*. As correct as this reasoning may seem, it presupposes an origin (of the text or the image) and a context of re-presentation (this gallery or that museum today) that are immutable, as though neutralized by digging into the delta of meaning. Of course, this is more of a laboratory situation than an empirical observation.

When Michelangelo Antonioni’s films *L’avventura* and *L’eclisse* premiered in the early 1960s, polemical debates broke out in the press as to their quality. The films were described as “observations stripped of af-

LIONEL BOVIER is an art historian and curator. In 2004, he founded the publishing house JRP|Ringier in Zurich, which he directs to this day.



VALENTIN CARRON, *exhibition view Kunsthalle Zürich, 2007 / Ausstellungsansicht.*

(PHOTO: A. BURGER)

fect” and were reproached for simply presenting a person’s disappearance or a couple’s separation without dealing with the psychological repercussions. In place of the afterward of drama, the characters seem to exist in a time-out.

In his analysis of Antonioni’s method of presentation, Gilles Deleuze argued that the filmmaker replaced traditional drama with “pure optical drama.”³⁾ The philosopher contested the cliché of Italian Neorealism as passive, explaining that it is a cinema of the “seer” rather than the agent. If the films of Antonioni can be “too much, too beautiful, or too unjust,” this is a reflection of modern society itself, which overwhelms our ability to act. We are continually placed in “optical and aural situations” where our “sensory-motor chains break ... and get jammed.” In

place of the “movement-image”—the cause-and-effect schema of classic cinema—Antonioni introduces the “time-image,” whereby the viewer is projected “inside time itself.”

Valentin Carron’s *SWEET REVOLUTION* (2002) can be described as a stack of three shapes made of faux concrete: a cube balances atop a sphere, which sits on a polyhedron. The sculpture’s elementary geometry, dimensions (six and a half feet high, two and a half feet wide), and apparent material suggest the work of an artist of the mid-twentieth century, but one who practices neither symbolic representation (as in classical sculpture, where every element would imply a relationship with the world) nor radical abstraction (as in, for example, Tony Smith’s 1962 *DIE*). In the

Valentin Carron



VALENTIN CARRON, SWEET REVOLUTION, 2002, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic, popper bottles, 78 3/4 x 31 1/2 x 31 1/2" /

SÜSSE REVOLUTION, Polystyrol, Fiberglas, Kunstharz, Acryl, Popperflaschen, 200 x 80 x 80 cm.

VALENTIN CARRON, UNTITLED, 2005,
wall painting, 70 7/8 x 110 1/4" /
OHNE TITEL, Wandmalerei, 180 x 280 cm.



end, the work is thrust into the realm of decoration and fails at being an object as well as being a monument.⁴⁾ The imitation concrete seems appropriate for an urban location, chosen to resist wear rather than being an aesthetic decision. One could attribute it to a follower of Max Bill, for example, but one can be more or less certain that, in a typical setting, the sculpture would be topped off with a jet of water to serve as a fountain in a small public square, in some provincial town characterized by a certain “modernity”—the International Style that spread after the early modernist experimentations, a commodification much like today’s contemporary art.

When the work is installed in an exhibition, five bottles of poppers are laid on its base—evidence of a cheap way to get stoned that was particularly common in the 1980s. Thus, Carron confronts gallery visitors with more than just a copy or an expropriation of a pre-existing sculpture: The form condenses the observation of such sculptures and their uses. We can imagine a group of more or less idle youths on a Saturday night in a small town that provides little stimulation. They lean their skateboards against one of the lower edges of the sculpture and pull out their little vials of poppers, which they sniff haltingly, between laughter and casual conversation. Perhaps the summer warmth makes them want to stay outside a little longer; perhaps this is only a stop on the way to other nocturnal forays. They probably no longer even notice this monument in the middle of the small square where they are in the habit of gathering. The signs of a few closed stores illuminate and color this object to which they have become accustomed, which represents nothing in particular and spurs no “rebellion” in them.

It is this sort of “optical situation” that the artist offers us. In this sense, Carron’s art of imitation is

more a copy of a moment than an object, reinvesting appropriated forms with a sense of time and a narrative dimension. As a formal analogy, compare 2 SHOES (1992) by Sherrie Levine with Carron’s BERTRAND (2010). For Levine’s work, an edition produced by *Parkett*, the artist hired a manufacturer to make a pair of shoes like those she had found in a second-hand shop and sold in an American gallery at the start of her career.⁵⁾ BERTRAND, on the other hand, shows a partial view of legs adorned with a colored pair of socks with holes in them, cast in glass. While the American artist makes reference to the history of the readymade, Carron freezes an observation and delivers it to us like a time-image, a block of time and sensations we can dive into, without drama or explanation—but whose effects we could never really feel if we limited ourselves to seeing in it nothing more than the contours of a re-presentation.

(Translation: Stephen Sartarelli)

1) Lionel Bovier, *Across/Art/Suisse/1975–2000* (Milan/Paris: Skira/Le Seuil, 2001).

2) See Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, Author of the Quixote” in *Borges, A Reader* (New York: Dutton, 1981).

3) All quotes in this paragraph are from Gilles Deleuze, *Cinéma*, ed. by Claire Parinet and Richard Pinhas, 6 CDs (Paris: Gallimard, 2006).

4) See Tony Smith’s famous comments, cited by Robert Morris in “Notes on Sculpture, Part 2,” *Artforum* (October 1966); reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), pp. 229–30.

5) In 1977, Levine presented “2 shoes for \$2” at 3 Mercer Street Store in New York.



Valentin CARRON, Parkett, 2013



Valentin CARRON, Parkett, 2013

LIONEL BOVIER

VALENTIN CARRONS PLASTISCHE SITUATIONEN

Eine Wand mit einer Bemalung, die wie grauer Putz wirkt; ein Bär aus Polyurethanharz, als wäre er mit der Axt aus Holz gehauen; eine Serie modernistisch anmutender Skulpturen von der Sorte, denen man in Europa im öffentlichen Raum und in Verkehrskreiseln begegnet, nur dass die dort bevorzugten Materialien (Marmor, Metall, Beton) durchwegs in Kunstharz mit Farbanstrich «übersetzt» sind; ein Motorroller der Marke Piaggio (aus der Serie «Ciao»), perfekt «wie neu» restauriert: All diese Objekte aus der Hand des Schweizer Künstlers Valentin Carron passen mehr oder minder «präzise» in eine Kategorie, die man mit «Simili» überschreiben könnte. Entweder handelt es sich um etwas, was vorgibt, etwas anderes zu sein (ein Simulakrum oder eine Simulation), oder das Objekt nimmt den Platz von etwas anderem ein (als Substitut oder Ersatz) oder aber es entstellt, degradiert oder verwandelt dieses andere auf eine Weise, die einem vorgegebenen ideologischen Raster entsprechend als Verlust zu beurteilen ist (als synthetischer Ersatz oder Surrogat).

Kein Wunder also, dass die Rezeption dieses Werkes sich in der Polarität zwischen echt und falsch,

LIONEL BOVIER ist Kunsthistoriker und Kurator. Er leitet den 2004 von ihm gegründeten Verlag JRP|Ringier.

Original und Kopie oder Authentischem und Kitsch (im etymologischen Sinn dieses Begriffs als «Verkitschung») verfiel. Und dass man im Werk des Künstlers insgesamt eine Form von Appropriationskunst zu erkennen glaubte. Ich habe mich seinerzeit selbst darin versucht. Dennoch muss dieser Ansatz zwangsläufig lückenhaft bleiben.¹⁾ Man kann sich tatsächlich fragen, wie das Werk von Pierre Menard aus sähe – jener fiktiven Figur von Jorge Luis Borges, die für Künstler wie Sherrie Levine zum konzeptuellen Dreh- und Angelpunkt wurde –, wenn er versucht hätte, ein «Simile» des *Don Quijote* zu schreiben.²⁾

Der appropriative Ansatz geht davon aus, dass allein die Verlagerung (des Kontexts, der Beschaffenheit, des Autors) genügt, um dem angeeigneten Objekt einen neuen Sinn zu verleihen. Also verändert das erneute Schreiben eines historisch eingebetteten Textes (oder das erneute Photographieren eines ebensolchen Bildes) in einer «fremden» Sprache sowie seine erneute Präsentation (als eigenes) seinen Sinn und macht ihn zu einem unabänderlich anderen. So zutreffend dies scheinen mag, bedeutet es jedoch auch, einen Ursprung (des Textes oder Bildes) und einen Kontext der Neupräsentation (hier und jetzt, diese Zeitschrift oder jenes Museum heute) vorauszusetzen, die unveränderlich sind, gleichsam



VALENTIN CARRON, exhibition view Kunsthalle Zürich, 2007 / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: A. BURGER)

«neutralisiert» durch den Vorgang der Unterhöhung des Bedeutungs deltas. Oder aber, es ist (und bleibt) eher eine Arbeitshypothese, eher eine Versuchsanordnung als eine empirische Feststellung.

Als zu Beginn der 1960er-Jahre die Filme *L'avventura* und *L'eclisse* von Michelangelo Antonioni herauskamen, entbrannte in der Presse eine Polemik über deren «affektfreie Beobachtungshaltung». Man warf ihnen vor, ein Verschwinden oder einen Bruch einfach festzuhalten, ohne deren psychologische Auswirkungen auf die Figuren zu behandeln, die in ein «Danach» gestürzt werden, das eher einer toten zeitlichen Abfolge gleicht als einer dramatischen Entwicklung.

Gilles Deleuze griff in seinen Filmvorlesungen an der Universität Paris-VIII (1981–1983) diese «Methode der Bestandaufnahme bei Antonioni» erneut auf und meinte, sie ersetze das traditionelle Drama durch ein rein optisches Drama. Und indem

er ein Panorama des Scheiterns aller sensomotorischen Denkmuster (Aktion/Reaktion) im Nachkriegseuropa entwirft, tritt er den Ideen entgegen, die einer traurigen oder passiven Sichtweise im italienischen neorealistischen Film entstammen, und spricht stattdessen von einer Empfänglichkeit, einer filmischen «Hellsicht». Dem Unkommunizierbaren und der Einsamkeit in den Filmen Antonionis setzt er ein «Das ist zu stark, zu schön oder zu ungerecht» entgegen, als Bestätigung, dass die moderne Gesellschaft «uns unentwegt in rein optische und akustische Situationen versetzt», und zwar so sehr, bis «die sensomotorischen Ketten reißen (...) und sich verheddern». Und diese Errichtung einer neuen Herrschaft der «optischen Situationen» als Ersatz für die Denkmuster von Ursache und Wirkung, die uns auf ein indirektes Bild der Zeit verwiesen haben, lässt uns in ein Zeit-Bild vorstossen, ja, «katapultiert uns ins Innere der Zeit selbst».³⁾

VALENTIN CARRON, *3 JOURS POUR CONVAINCRE*
(*3 DAYS TO CONVINCEN*), 2008, Styrofoam, fiberglass, resin,
acrylic, 102 1/4", diameter 39 3/8" / *3 TAGE ZUM ÜBERZEUGEN*,
Styropor, Fiberglas, Kunstharz, Acrylfarbe, 290 cm,
Durchmesser 100 cm.
(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



SWEET REVOLUTION (2002) von Valentin Carron kann man als Polyeder bezeichnen, auf dem eine Kugel liegt und auf dieser wiederum ein Kubus, alles in Betonimitat. Die elementare Geometrie, auf der die Skulptur beruht, ihre Grösse – 200 × 80 × 80 cm – und das Material, aus dem sie zu bestehen scheint, lassen an einen Urheber aus der Mitte des 20. Jahrhunderts denken, dessen Praxis sich jedoch weder auf die symbolische Darstellung stützt (wie in der klassischen Bildhauerei, in der jedes Element für einen Bezug zur Welt stünde) noch auf die Radikalität der Abstraktion (im Gegensatz etwa zu Tony Smiths DIE, 1962); die scheinbare materielle Beschaffenheit deutet auf eine urbane Bestimmung, und zwar eher im Sinne einer simplen Abnutzungsresistenz denn als ästhetische Wahl. Letztlich spielt das Werk, das gewisse Leute als «missraten» einstufen würden, mit einem konstruktivistischen Vokabular, das es ins Dekorative abstürzen lässt, sodass es ihm nicht gelingt «weder Monument noch Objekt» zu sein.⁴⁾ Man könnte es zum Beispiel einem Max-Bill-Epigonen zuschreiben, aber man darf sicher sein, dass es seiner typischen Bestimmung nach alle Chancen hätte, zusätzlich noch mit einer Wasserfontäne auf der Spitze ausstaffiert zu werden, um auf einem kleinen Platz als Brunnen zu dienen, in irgendeiner Provinzstadt mit modernem Anstrich oder (echtem) Hang zu einer gewissen «Modernität» – die sich nach den modernen Experimenten in Luft aufgelöst hat, der «internationale Stil» – in dem Sinn, wie man heute von «zeitgenössischer Kunst» spricht.

Wenn das Werk in einer Ausstellung gezeigt wird, werden jeweils fünf Poppers-Fläschchen auf die Polyederbasis gestellt – Hinweise auf eine billige, besonders in den 80er-Jahren verbreitete Art, sich zu «berauschen». Valentin Carron konfrontiert uns also mit etwas anderem als einer blossen Kopie oder Appropriation einer bestehenden Skulptur: Es ist eine Form, die das Betrachten solcher Skulpturen und ihre Verwendung verdichtet. Man stellt sich unweigerlich eine Gruppe Halbwüchsiger vor, die am Freitag- oder Samstagabend in einer Kleinstadt herumhängen, die ihnen wenig Anregung bietet; sie haben ihre Skateboards an eine Sockelkante gelehnt und ihre Poppers-Fläschchen ausgepackt, die sie ruckartig unter Gelächter und zusammenhanglosen Äusserungen einatmen. Vielleicht treibt sie eine

gewisse sommerliche Lustlosigkeit dazu, im Freien zu bleiben, vielleicht handelt es sich auch nur um eine Etappe einer längeren nächtlichen Spritztour. Wahrscheinlich nehmen sie dieses «Monument» gar nicht mehr wahr, das in der Mitte des kleinen Platzes steht, auf dem sie sich jeweils treffen. Einige Schilder geschlossener Geschäfte leihen dem Objekt etwas Licht und Farbe; sie haben sich daran gewöhnt, es ist nichts Besonderes und löst keinen «Aufstand» aus.

Das ist so eine «optische Situation», die der Künstler uns zurückgibt. In diesem Sinn ist seine «Kunst des Simile» eher die Kopie eines Moments als die eines Objektes: Sie gibt den appropriierten Formen ihre Zeitlichkeit und eine narrative Dimension zurück.

Rein formal ist Sherrie Levines Werk TWO SHOES (Zwei Schuhe, Edition für *Parkett* 32, 1992) eine Kopie von Schuhen, die sie im Brockenhaus aufgestöbert und zu Beginn ihrer Karriere in einer amerikanischen Galerie verkauft hatte,⁵⁾ durchaus mit Valentin Carrons BERTRAND (2010) vergleichbar, wo Beinfragmente aus Glas in einem Paar löcherigen bunten Socken stecken. Doch während die Ameri-

kanerin trotz des scheinbar subjektiven Charakters ihres Motivs auf das Readymade anspielt und diese Anspielung in einer Spirale von Reproduktionen Gestalt annehmen lässt, friert Carron eine Beobachtung ein (was durch das «Umfeld» des Objekts noch unterstrichen wird) und bietet sie uns als Zeit-Bild dar, ein Ensemble aus Zeitlichkeit und Empfindungen, in das wir eintauchen, ganz undramatisch, ohne Erklärung – dessen Wirkung wir aber nicht wahrhaft spüren können, wenn wir uns darauf versteifen, nur die Konturen der Re-Präsentation zu sehen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Lionel Bovier, *Across / Art/Suisse/1975–2000*, Skira/Le Seuil, Mailand/Paris 2001.

2) Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, Autor des Quijote», in *Sämtliche Erzählungen*, Carl Hanser Verlag, München 1970.

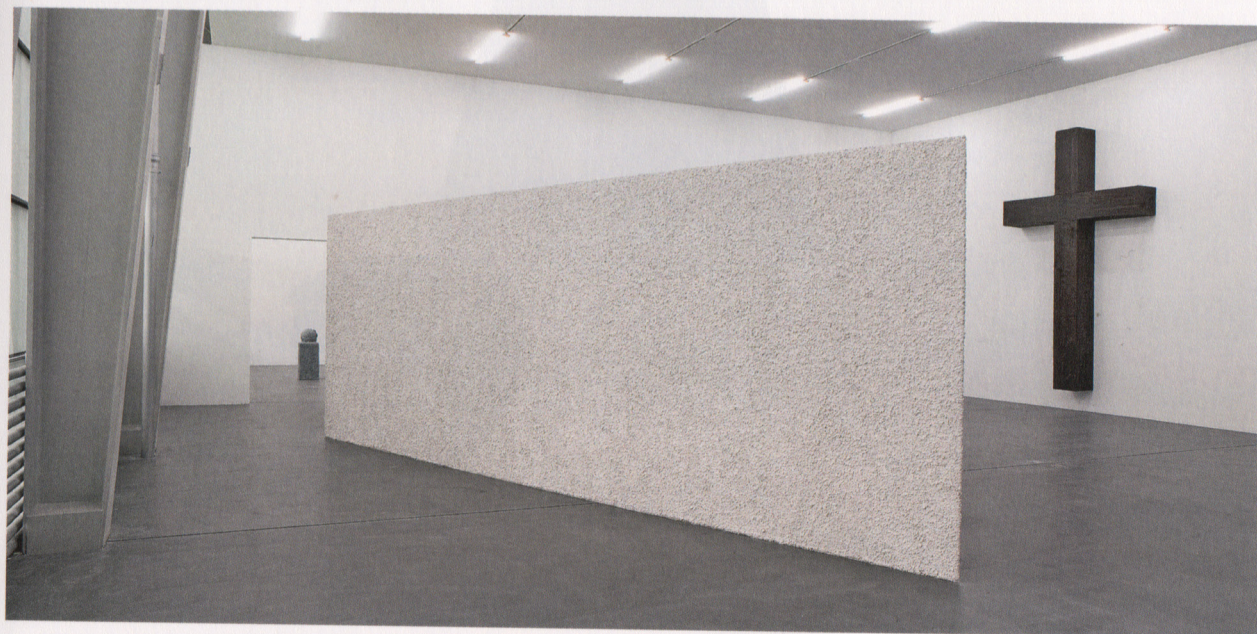
3) Gilles Deleuze, *Cinéma*, hrsg. von Claire Parnet und Richard Pinhas, 6 CDs, Gallimard, Paris 2006.

4) Cf. Tony Smith in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 1995 (1968), S. 16.

5) 1977 zeigte Levine «2 shoes for \$2» bei 3 Mercer Street Store in New York.

VALENTIN CARRON, exhibition view Kunsthalle Zürich, 2007 / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: A. BURGER)



Valentin Carron



The Pavilion of Contrasts

GIOVANNI CARMINE

A snake greeted visitors in the entranceway of the Swiss Pavilion at the 55th Venice Biennale (2013), rising to reveal jaws open in a sly, captivating smile. Instinctively, the visitor stroked its head. This natural act, almost as if to ward off evil—to calm the animal down or subdue an irrational fear—was often followed by another gesture, equally natural in contemporary society: The visitor snapped a picture. Yet the pavilion's sensual guardian was more than a likable companion to pose beside for a memorable photo of the lagoon. Fashioned out of wrought iron, it was at once a sculpture and a line unfolding in space, like the stroke of a pencil on a sheet of paper. In a ges-

GIOVANNI CARMINE is director of Kunsthalle Sankt Gallen, Switzerland. He was the curator of the Swiss Pavilion at the 55th Venice Biennale (2013).

ture typical of Valentin Carron, this archaic symbol and archetypal form questioned its own status as an artwork.

Sculpture lies at the center of the Swiss artist's work. As Carron has often pointed out, he works according to the strategies of appropriation art. Reinterpreting works of art in materials different from the originals, he grants them new meaning, transferring them to new contexts for another generation. The ultimate goal is to reactivate formal motifs that have been lost over the course of time, yet without giving in to nostalgia. In this quest, which is never without a subtle sense of humor, Carron is often inspired by public art as well as by minor architectural details and decorative phenomena he encounters in the region of Valais—from which he hails and where he continues to live—or during his travels. His work

plays on these vernacular traditions and on the misinterpretations to which the idea of "the modern" has often been subject.

Carron's snake was a bicephalic monster, a detail unveiled only to those who followed its turns to the end: The same head that greeted visitors at the entrance reappeared at the tail, emerging over the en-

closure wall. The artist described this snake as a sort of guide, leading the viewer along a predetermined path and back outside. The repetitions in the work's title, YOU THEY THEY I YOU (2013), suggest the sinuous twists the 260-foot snake made through the galleries while its wealth of pronouns alludes to the relationship between sculpture, spectators, and artist.



VALENTIN CARRON, YOU THEY THEY I YOU, 2013, iron, 311' /
DU SIE SIE ICH DU, Eisen, 95 m.

Left / Rechts: Swiss Pavilion, 55th Venice Biennale, 2013 /
Schweizer Pavillon, 55. Biennale von Venedig.
(ALL VENICE PHOTOS: STEFAN ALTENBURGER)

EDITION FOR PARKETT 93

VALENTIN CARRON

BELL, 2013

Bronze cast, wood, diameter $6 \frac{1}{2} \times 2 \frac{3}{4}$ ”,
fabricated by Kunstbetrieb AG, Münchenstein, Switzerland.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Bronzeguss, schwarz patiniert, Holz,
Durchmesser 16 x 7 cm.
Produziert bei Kunstbetrieb AG, Münchenstein, Schweiz.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





Valentin CARRON, Parkett, 2013

Valentin Carron

... of an early twentieth-century barracks in Zurich, whose iron bars are fixed between two snake heads. Carron thus upsets the hierarchy of the fine and applied arts as he transforms a decorative but functional element into a sculpture. In this sense, the artist redefines the form's original purpose and metaphorically overcomes the danger associated with the animal. The viewer is free to indulge in infinite associations with this iconographically rich symbol, from



VALENTIN CARRON, *YOU THEY THEY I YOU*, 2013, iron, 311' / *DU SIE SIE ICH DU*, Eisen, 95 m.

Spectacular in its minimalism, the work is the fruit of an artistic theft, reinterpreting a detail from the window grates of an early twentieth-century barracks in Zurich, whose iron bars are fixed between two snake heads. Carron thus upsets the hierarchy of the fine and applied arts as he transforms a decorative but functional element into a sculpture. In this sense, the artist redefines the form's original purpose and metaphorically overcomes the danger associated with the animal. The viewer is free to indulge in infinite associations with this iconographically rich symbol, from

the Bible's stories of Eden to Aby Warburg's lectures on serpent rituals.

Instead of seeking to stand out amid the general hubbub of Venice by creating a spectacle, Carron offered a classical exhibition of works shown previously, all recently remade. This too, in a sense, was an appropriation: of the 1952 pavilion building, designed by Bruno Giacometti, who conceived of separate galleries for painting, sculpture, and prints and drawings. In the room designated for sculpture, *YOU THEY THEY I YOU* rose up like a parabola, taking on



VALENTIN CARRON, *BLAH BLAH, LABOR, ORANGEY*, 2012, cast bronze /
BLA BLA, ARBEIT, ORANGENÄHNLICH,
Bronzeguss.

VALENTIN CARRON, *installation view, Swiss Pavilion, Venice Biennale, 2013 / Installationsansicht.*



Valentin Carron



VALENTIN CARRON, GIAO N° 6, 2013 / AZURE, URANIUM, UMBRAGE, 2013.

a spatial plasticity, while six wall hangings—cumulatively titled *DIE ZERBROCHENE BRÜCKE EURER REINEN ABER UNERWARTETEN INFAMIEN* (The Broken Bridge of Your Pure but Unexpected Infamies, 2013)—recalled large-scale abstract paintings. These compositions are also replicas of architectural details, reproductions in acrylic resin and fiberglass of stained-glass panes that adorn the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels; the original works, created using the *dalles de verre* technique, are made of thick slabs of glass set in concrete. In his architectural “sampling,” Carron’s strategy echoes that of Gordon Matta-Clark, but the younger artist then translates three-dimensionality into painterly works with strong tactile and rhythmic valences. Placed against a solid wall of the pavilion rather than in openings through which light could pass, Carron’s copies lost their sense of purpose, becoming pure compositions dictated by a rigid formal economy based on repetition. In front of these works, viewers experienced a feeling of estrangement, if not out-and-out exclusion, as they were unable to enjoy the spectacle of light passing through the colored panes, as in Brussels. Instead, they were forced into a frontal contemplation of an architectural detail rendered aphonic.

The walls of the pavilion also served as the support for Carron’s most delicate installation: He lined two walls with white shirt-cotton, striated with a subtle pale-blue grid. This almost invisible gesture created a light vibration in space while moving the modernist building into the architectural context of Venice, where fabrics and wallpaper decorate the elegant palazzi. But Carron’s art often changes register, as brutality and elegance inhabit the same space to create strong narrative tension. Opposite in tone to the gentle intervention of the covered walls, the eight bronzes of *AZURE, URANIUM, UMBRAGE* (2013) were hung rhythmically throughout the pavilion. These

casts of crushed instruments are the product of a performance not without humor, in which the artist stomps on trombones, tubas, and other members of the brass family—an ironic punk gesture. The violence is at once frozen and ennobled by being fixed in bronze. Carron has described these works as “late *Nouveau Réalisme*”—a repetition, perhaps full of intentional misreadings, by an epigone, which is more likely to find its audience at a provincial bar than in a museum. Indeed, it was in just such a bar, near his hometown, that Carron saw a crushed trumpet hanging on the wall.

If *AZURE, URANIUM, UMBRAGE* is the result of a destructive act, *CIAO NO. 6* (2013)—the moped that sat in the pavilion courtyard—is the product of a delicate restoration. Through this object, Carron delves deeply into all the problems connected with the restoration process and the search for the original. How far can he allow himself to go? The result is what art historians might call an assisted readymade. Above all, perhaps, the work is an homage to an industrial culture presently disappearing from Europe: This Italian-made vehicle, popular in the Switzerland of Carron’s youth, is no longer produced. *CIAO NO. 6* is a pop icon, a celebration of movement and modernity a century after Futurism, and a memorial to the desires of adolescence.

Carron took advantage of the Biennale to continue and refine his research, which centers on the complexity of the sculptural genre in the contemporary context. Juxtaposing contrasts and mixing functions, he involves the viewer in a train of thought. It doesn’t matter if a work such as the Swiss Pavilion’s snake, developed with formal and conceptual precision, ends up as a souvenir selfie. Actually, it is better that way, because it provides the sculpture with yet another role.

(Translation: Stephen Sartarelli)

Der Pavillon der Kontraste

GIOVANNI CARMINE

Beim Betreten des Schweizer Pavillons auf der 55. Biennale von Venedig wurde der Besucher von einer Schlange empfangen. Angezogen von dem aufgesperrten Maul mit dem hämischen Grinsen, das sich genau auf Brusthöhe befindet, strich man ihr unwillkürlich über den Kopf. Es war eine unbewusste, ja fast beschwörende Geste, als wollte man ein wildes Tier besänftigen oder eine irrationale Angst bannen. Die verführerische Wächterin des Pavillons war zum beliebten Photomotiv geworden. Aber sie war viel mehr als nur eine sympathische Gesellin, neben der man für ein Erinnerungsfoto aus der Lagunenstadt posiert. Das schmiedeeiserne Tier ist Skulptur und Linie in einem, eine Linie, die sich durch die Räumlichkeiten zog wie ein Strich über ein Blatt Papier. In typischer Manier liess der Walliser Künstler Valentin Carron diese Schlange nicht nur einen Parcours vorgeben, sondern hinterfragte auch den Stellenwert des Kunstwerks und die Bedeutung der Skulptur, ohne vor dem Gebrauch archaischer Symbole und archetypischer Formen oder vor Bezügen zur Kunstgeschichte zurückzuschrecken.

GIOVANNI CARMINE ist Direktor der Kunsthalle Sankt Gallen. Er war der Kurator des Schweizer Pavillons der 55. Biennale von Venedig.

Die Skulptur stand im Zentrum von Carrons Werk, der (wie schon oft betont wurde) mit den Strategien der Appropriation Art arbeitet. Durch die Neugestaltung mit anderen Materialien und die Nachbildung existierender Kunstwerke und Formen verleiht er ihnen eine neue Bedeutung, indem er sie in einen neuen Kontext überführt, auch in den seiner eigenen Generation. Letztendlich geht es ihm um die Wiederbelebung eines Wissens über Ästhetik und die Funktionen der Form, das im Laufe der Jahrhunderte vergessen ging, doch ohne jemals in Nostalgie zu verfallen. Auf seiner Suche lässt sich Carron, nicht ohne eine Prise feinen Humors, immer wieder von Kunst im öffentlichen Raum inspirieren. Oder auch von weniger erhabenen architektonischen Details und dekorativen Elementen, die ihm zuweilen in seiner Heimatregion, wo er auch lebt, oder auf seinen Reisen begegnen. Dabei entwickelt der Künstler konsequenterweise auch einen Diskurs über Regionalismen und nicht zuletzt über die Deutungsmissverständnisse im Zusammenhang mit der Idee des Modernen. Während «modern» für das breitere Publikum vor allem «neu» bedeuten dürfte und oftmals gleichbedeutend ist mit «unverständlich», gilt das Interesse Carrons den Vorstellungen des Unüblichen und dem damit einhergehenden Missbrauch.



VALENTIN CARRON, *YOU THEY THEY I YOU (DU SIE SIE ICH DU)*, 2013 / *CIAO N° 6*, 2013.

Carrons Schlange war ein Ungeheuer mit zwei Köpfen. Dieses Detail erschliesst sich jedoch erst, wenn man den Windungen bis zum Schluss folgte: Der Kopf, der den Besucher am Eingang empfing, wiederholte sich am anderen Ende des Schlangenkörpers, der über die Umfassungsmauer ragte. Der Künstler bezeichnete die Schlange als eine Art Wächterin des Pavillons, deren Aufgabe es sei, den Besucher auf dem vorgegebenen Rundgang bis nach draussen zu geleiten. Mit ihren 80 Metern Länge schlängelte sie sich – wenngleich formal fast auf eine einfache dunkle metallene Linie reduziert – durch

den modernistischen, ultraleichten Bau von Bruno Giacometti aus dem Jahr 1952 und wurde zu einem wichtigen dekorativen Element. Der Titel *YOU THEY THEY I YOU (DU SIE SIE ICH DU)* suggeriert mit seiner Pronomenhäufung die mäandrierenden Windungen der Schlange durch die Ausstellungsräume und verweist darüber hinaus auf die Werk-Besucher-Künstler-Raum-Beziehung. Das in seinem Minimalismus spektakuläre Werk ist die komplexeste Anfertigung einer ganzen Serie von schmiedeeisernen Schlangen in Carrons Schaffen. Sie sind die Früchte eines Kunstdiebstahls, ein umgedeutetes Detail der

Valentin Carron

VALENTIN CARRON, DIE ZERBROCHENE BRÜCKE EURER REINEN ABER UNERWARTETEN INFAMIEN
(THE BROKEN BRIDGE OF YOUR PURE BUT UNEXPECTED INFAMIES), 2013 /
YOU THEY THEY I YOU (DU SIE SIE ICH DU), 2013.





VALENTIN CARRON, *THE SUFFERING WATERFALL IS MOCKING THE WHIMSICAL FOUNTAIN*, 2013, polystyrene, fiberglass, acrylic resin, acrylic paint, varnish, $83 \frac{1}{8} \times 132 \frac{5}{8} \times 3 \frac{1}{2}$ / *DER LEIDENDE WASSERFALL MOKIERT SICH ÜBER DEN WUNDERLICHEN BRUNNEN*, Polystyrol, Fiberglas, Acrylharz, Acrylfarbe, Lack, 211 x 337 x 9 cm.

Fenstergitter einer Zürcher Kaserne des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, bestehend aus zwei Schlangenköpfen zum Fixieren der Stangen. Carron bringt hier also die Hierarchien ins Spiel, indem er ein dekoratives und zugleich funktionales Detail in eine Skulptur umwandelt, die in ihrer Autonomie einen Ausstellungsraum belegt und ihn so ganz in Beschlag nimmt. In diesem Sinne definiert der Künstler eine Funktion neu und bannt metaphorisch auch das Gefühl der Angst, das landläufig mit diesem Tier assoziiert wird. Der Betrachter ist eingeladen, frei zu assoziieren in den Bedeutungen, die ein so universelles und ikonographisch reiches Symbol wie die Schlange bereithält – von den biblischen Vorstellungen des Bösen bis zu Aby Warburgs Vortrag über das Schlangenritual.

Statt sich spektakulär vom venezianischen Gewimmel abzuheben, hat sich Valentin Carron für eine

«klassische» Ausstellung entschieden. Er zeigte bereits bekannte Arbeiten, die eigens für die Biennale neu hergestellt wurden. Auch dies eine Art Appropriation im 1952 von Bruno Giacometti entworfenen Pavillon, dessen Raumfolge eigens für Gemälde, Skulptur und Druckgraphik konzipiert wurde. Carron machte die Funktionalität des Pavillons wieder sichtbar: Im Saal, den Giacometti für Skulptur vorgesehen hatte, erhob sich *YOU THEY THEY I YOU* wie eine räumliche Parabel, während sechs Wandarbeiten, summarisch *DIE ZERBROCHENE BRÜCKE EURER REINEN ABER UNERWARTETEN INFAMIEN* (2013) betitelt, an abstrakte grossformatige Ölmalereien erinnerten. Auch diese Arbeiten sind Repliken architektonischer Details, in diesem Fall Harzglas-Reproduktionen von Fenstern, die ein Palais der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel schmücken. Diese Fenster wurden nach dem «dalles de verre»-Verfahren her-

gestellt; bei diesem werden Glaselemente in Zement gegossen; sie sind typisch für öffentliche und sakrale Bauten der Nachkriegszeit. Bei Carron verlieren sie ihre Funktionalität und mutieren zu reinen Kompositionen, die einer strengen, repetitiven Sparsamkeit gehorchen. Mit seinen architektonischen Entlehnungen geht Carron ähnlich vor wie Gordon Matta-Clark, mit dem Unterschied, dass er das Volumen in Bilder mit starker haptischer und rhythmischer Wirkung überführt. Bei ihrem Anblick verspürte der Betrachter ein Gefühl der Entfremdung, ja sogar regelrechte Ausschliessung, denn statt sich wie in Brüssel an dem spektakulären Licht zu erfreuen, das durch die bunten Glasfenster fällt, wurde er gezwungen, ein opak gewordenes architektonisches Detail frontal anzuschauen.

Die Mauer als Grundelement der Architektur ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv in Valentin Carrons Werk. Aber nicht nur als trennendes und daher für den Standort des Betrachters bestimmendes Element, sondern auch als Träger einer Oberfläche mit spezifischen ästhetischen Eigenschaften. In diesem Sinne ist auch der womöglich feinste Eingriff im Schweizer Pavillon zu deuten: zwei Wände, ausgestattet mit einem weissen Baumwollstoff, den ein feines blaues Gitternetz überzieht. Durch diesen fast unsichtbaren Eingriff liess sich einerseits eine leichte Vibration im Raum erzeugen, andererseits wurde der modernistische Pavillon in das architektonische Umfeld Venedigs eingebettet, wo Stoffe und Wandbekleidungen die wichtigsten Schmuckelemente in den Palazzi sind.

In den Arbeiten von Valentin Carron wird häufig und gerne das Register gewechselt, und wie kaum ein anderer versteht er es, Brutalität und Eleganz in einem Raum koexistieren zu lassen und eine grosse narrative Spannung zu erzeugen. Und so schmückten die Wände des Pavillons, statt eines lieblichen textilen Bezugs, in rhythmischer Abfolge verteilt acht Bronzeplastiken mit dem Titel AZURE, URANIUM, UMBRAGE (Azur, Uran, Anstoss, 2013), die Posaunen, Tuben und andere Blasinstrumente in einem deformierten Zustand zeigten. Sie sind inspiriert vom «Nouveau Réalisme tardif», wie ihn der Künstler selber definiert, das heisst von der Wiederholung – mit allerlei Fehldeutungen vermutlich – durch einen

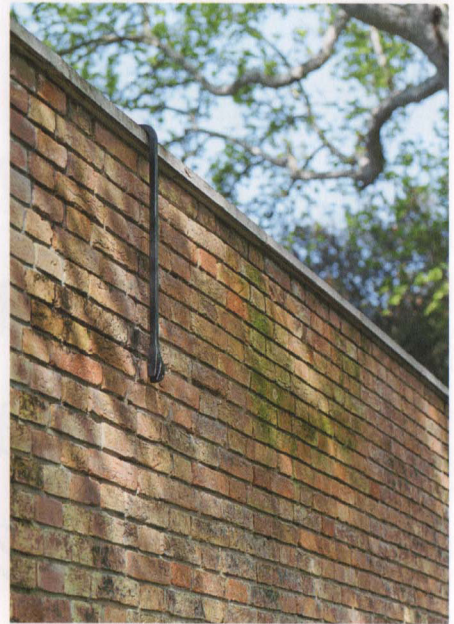
Epigonen. Doch statt ihr Publikum im Museum zu finden, enden diese Nachahmungsversuche meistens an den Wänden irgendwelcher Bars in der Provinz. Carrons Bronzeplastiken sind das Resultat eines performativen Aktes, bei dem der Künstler, nicht ohne einen Anflug von Ironie, einen choleralischen Wutanfall simuliert und echte Instrumente zertritt. Der brutale Akt wird durch das anschliessende Giessen in Bronze festgehalten, geradezu eingefroren und gleichzeitig durch das Material nobilitiert.

Auch das Mofa Piaggio Ciao im Innenhof des Pavillons spiegelte diesen auf die fruchtbare Koexistenz der Gegensätze abzielenden künstlerischen Gestus wider. Während AZURE, URANIUM, UMBRAGE das Resultat eines destruktiven Aktes sind, ist CIAO N° 6 das Ergebnis einer akribischen Restaurierung. Mit diesem Objekt dringt Carron in sämtliche Problematiken des Restaurierungsprozesses und der Wiederherstellung des Originals ein. Wie weit kann ich mich vorwagen? Wie weit dürfen oder sollen die Änderungen gehen? Das Endergebnis ist dann eine Art modifiziertes Readymade, wie die Kunsthistoriker vermutlich sagen würden, vor allem aber ist es eine Hommage an die im Verschwinden begriffene europäische Industriekultur. CIAO N° 6 ist in diesem Sinne nicht nur eine Pop-Ikone, es wird nachgerade zu einem Monument, das hundert Jahre nach dem Futurismus die Ideen der Geschwindigkeit und Moderne einerseits und andererseits die Erinnerungen und Wünsche der Jugend feiert.

Valentin Carron hat sich die Biennale mit ihren Eigenheiten zunutze gemacht, um seine eigene Erkundung fortzusetzen und zu verfeinern, in deren Mittelpunkt die Komplexität der Skulptur im zeitgenössischen Kontext steht. Carrons Diskurs ist elegant in seiner Wirkungskraft, eben weil er sich für die Koexistenz der Gegensätze, die Vermischung der Funktionen und die Einbeziehung des Betrachters in seine Gedankenabläufe entschieden hat. Es ist nicht wirklich von Belang, wenn ein konzeptionell und formal so präzise entwickeltes Werk wie die Schlange im Schweizer Pavillon für den Kunst-Touristen zum Motiv für ein Erinnerungsfoto wird. Im Gegenteil, um so besser, das Werk erhält dadurch noch eine zusätzliche Funktion.

(Übersetzung: Caroline Gutberlet)

VALENTIN CARRON,
YOU THEY THEY I YOU, 2013, iron, 311' /
DU SIE SIE ICH DU, Eisen, 95 m.



Valentin Carron

Perhaps you smile at me. I could not stop for that—My business is Circumference.
—Emily Dickinson, Letter to T. W. Higginson, July 1862

How wrong Emily Dickinson was! Hope is not “the thing with feathers.” The thing with feathers has turned out to be my nephew. I must take him to a specialist in Zurich.
—Woody Allen, *Without Feathers* (1975)

Carron: Valentin Carron’s Restoration Act

DAVID BRESLIN

Valentin Carron’s restored moped was taking sun the first time I saw it at the Swiss Pavilion in Venice. Its lush Oxford blue body, a deeper shade than the azure of the ornament on its front, greedily sucked in the light while the chrome of the wheel covers coughed it back up in blinding little blasts. Propped on its kickstand, still as immobile as the run-down patient Carron rescued, the Piaggio Ciao convalesced on its own, under the open sky and in the walled garden, mutely receiving visitors. It was raining the next day I visited the Biennale, and someone had moved the Ciao under cover to keep it dry. The blue now seemed dull, the metal more like granite. If yesterday the patient seemed to be in remission, today relapse and recurrence—the threat of rust in that damp, salt air—crept into view.

The Ciao was the cheapest line of mopeds made by Piaggio, of which the stylish Vespa is the most deluxe and fashionable. Basically a motorized bicycle, the Ciao is nothing but utilitarian, with Carron going so far as to describe it as the moped “of choice for adolescents and drunkards who have had their licenses revoked—a vehicle of marginality.”¹⁾ But in 2006, after nearly forty years of production, Piaggio discontinued it. The polished and buffed Ciao that Carron presents first registers as your everyday readymade, the once lowly object tran-

DAVID BRESLIN is associate director of the Research and Academic Program at the Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, as well as the Clark’s associate curator of contemporary programs.



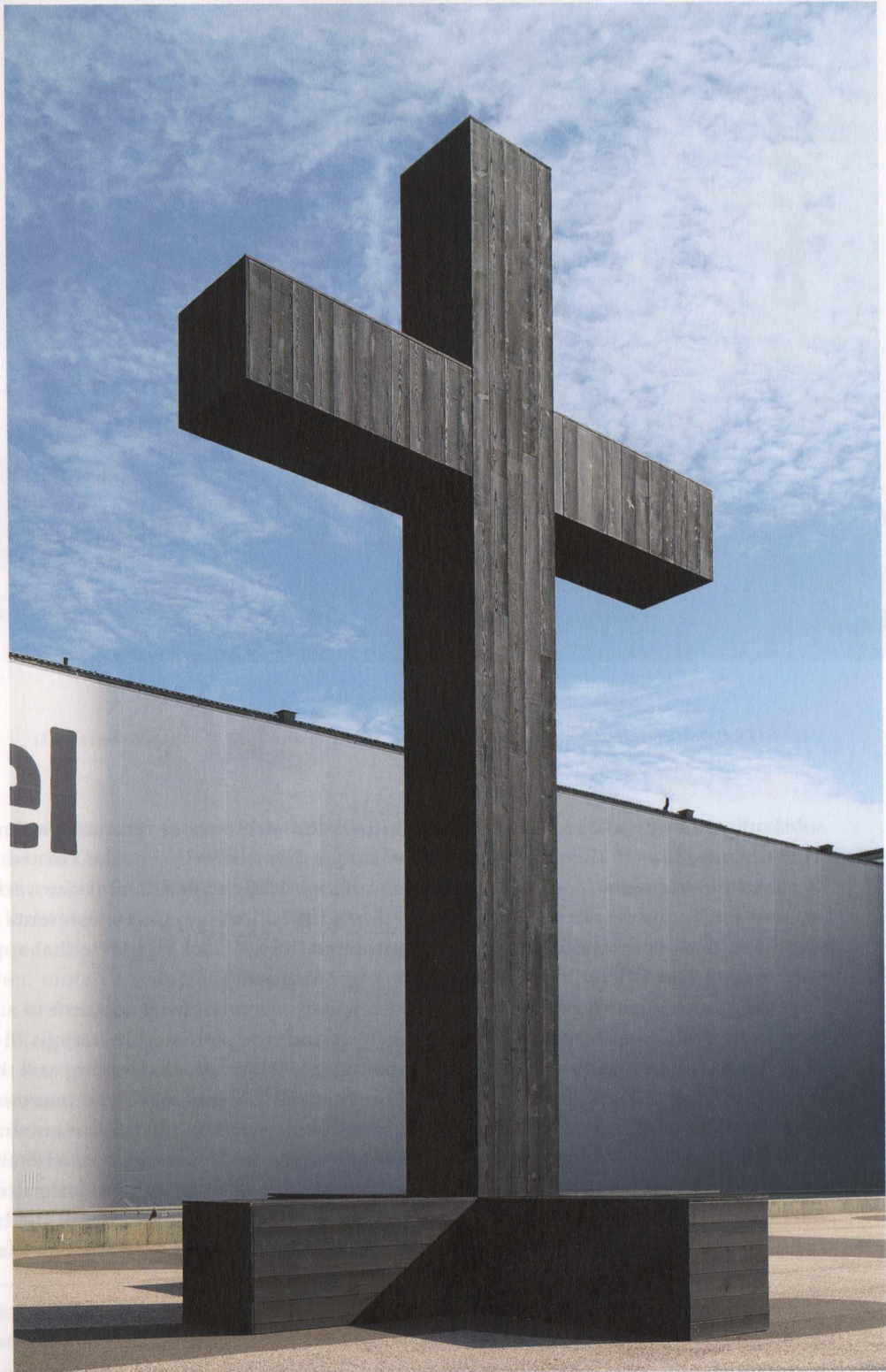
VALENTIN CARRON, *installation view, Swiss Pavilion, Venice Biennale, 2013 / Installationsansicht.*

substantiated by purchase, transport, and installation within those resonant garden walls. But what Carron offers in this centenary of Duchamp's *Bicycle Wheel* is not the assisted readymade of that famous stool-and-wheel hybrid or the hermetically sealed, brand-new vacuum cleaners that Jeff Koons began exhibiting in the early 1980s. Instead, Carron presents us with the *restored*—the abject, abandoned, sold, or unwanted nursed back to a state that approximates what it would have been if it had been cared for (or not used at all).

A step, however, precedes the activity of restoration—an activity adjacent to a contemporary sculptural (and cultural) ethos of recycling and one indebted to various theorizations of appropriation—and that is the work of salvaging. The trope of salvaging and the salvaged precedes the Duchampian readymade and the Surrealist *objet trouvé* and burrows deep into the origins of modernity. With the rapid rise of finance capital, urbanization, and industrialization in nineteenth-century Europe, newly transformed cities teemed with the rejected items and wreckage of the places that used to be. The disclaimed, for writers like Charles Baudelaire and later Walter Benjamin, became inseparable from the new of the burgeoning consumer culture. Take, for example, Baudelaire's description of the work of the ragpicker in Haussmann's Paris:

Here we have a man whose job it is to gather the day's refuse in the capital. Everything that the big city has thrown away, everything it has lost, everything it has scorned, everything it has crushed underfoot he catalogues and collects. He collates the annals of intemperance, the capharnaum of waste. He sorts

Valentin Carron



things out and selects judiciously; he collects, like a miser guarding a treasure, refuse which will assume the shape of useful or gratifying objects between the jaws of the goddess of Industry.²⁾

Carron's judicious salvaging of the humble and discontinued moped gestures toward two exemplars of the refused: an object lost both to the vagaries of fashion and to an economy geared to higher profits as well as a marginalized population bereft of the utilitarian objects that participate in the daily acts that add to subsistence (i.e., a cheap ride to work).

If the act of salvaging as an aesthetic act has its roots in the nineteenth century, a concerted interest in the restoration and protection of cultural patrimony dates from the same period. With the founding of the Society for the Protection of Ancient Buildings in 1877, the polymath William Morris ecumenically articulated the range of objects qualified for preservation. He wrote, "If, for the rest, it be asked us to specify what kind of amount of art, style, or other interest in a building, makes it worth protecting, we answer, anything which can be looked on as artistic, picturesque, historical, antique, or substantial: any work, in short, over which educated, artistic people would think it worthwhile to argue at all." But is it worth arguing over the Piaggio Ciao? Or is it the connotative significance of this discontinued vehicle, used by the working poor, kids, and drunks, that makes it worthy of restoration and historical reflection? But perhaps salvaging and restoration are just the aesthetic counter-reaction to that much older activity of destruction that plagues history and modernism alike.

The familiar narrative about Carron's art grounds it in "Swissness." His reproductions and reconstructions of vernacular items such as architectural details, religious imagery, public statues, and tourist tchotchkes from the canton of Valais where he was born and continues to live have been regarded as equally critical, cynical, and comical in their take on the visual culture of national idioms and identities. I would contend that looking at the Piaggio Ciao through the snow globe of Swissness permits us to see it, like the Italian name itself, as both a greeting to Carron's familiar themes and a goodbye to a formal and appropriative agenda that has dominated his work. In interviews, and often repeated in the literature about his work, the artist points to the construction of a Swiss national identity in a turbulent nineteenth century through objects and images that evoked a shared, pastoral idyll—the "Heidi Land" aesthetic—and that subsequently trumped parochial and provincial (and political) differences.³⁾ His previous practice has sought to reveal the speciousness of these claims to authenticity by reproducing those very signs of Swissness in contradictory materials (the typical carved wooden bear remade in resin) and absurd exaggeration (the countryside cross now at a height of forty feet and plopped in front of Art Basel's main venue).

Nothing about the Piaggio Ciao, however, necessarily reads as Swiss or connotes Switzerland. True, the mopeds can be found in Carron's canton, yet they can also be spotted in Calcutta, Karachi, Cleveland, or Caracas. But what if Carron's sculptural activity of restoring has itself become the culturally freighted and symbolically loaded process? What if, at least for this series of moped sculptures, he has traded the iconography of Switzerland for an act—to restore—that has its own Swiss mythology, lore, history, and claims of authenticity? Along with the anonymous figure of the ragpicker that haunts modernism, it is the Romantic notion of the consumptive—the dreamy, otherworldly, and delicate figure ravaged by tuber-

VALENTIN CARRON, UNTITLED, 2009, wood, steel, paint, 433 1/8 x 247 1/4 x 43 1/4" (sculpture), 43 1/4 x 247 1/4 x 247 1/4" (base) / OHNE TITEL, Eichen- und Tannenholz, verzinkter Stahl, Farbe, 1100 x 628 x 110 cm (Skulptur), 110 x 628 x 628 cm (Sockel).

CRASH

VALENTIN CARRON 303 GALLERY, NEW YORK

Valentin Carron casts a scrutinizing eye on the 20th century, while employing forms found in vernacular culture as well as art history, which he calls "a toolbox near at hand to understand what has gone and what can still be done today." By creating ambivalence through his use of materials and different cultural voices, the artist raises questions of politics, power, and authority through the system of objects and its hierarchy. Here, he reinterprets minimalist art in the form of a "dirty grey cube," which he sets opposite a reinforced concrete window from the 1930s. *LISE GÜHENNEUX*



VALENTIN CARRON, THE DIRTY GREY CUBE (YOU) TURNS AROUND SADLY AND SCREAMS AT US (HE), "CA-TARAC-TA", INSTALLATIONVIEW, 303 GALLERY, NEW YORK, APRIL 6 - MAY 12, 2012.
© VALENTIN CARRON - PHOTO: ALL RIGHTS RESERVED, COURTESY 303 GALLERY, NEW YORK

interview by Timothée Chaillou, translation by Dramé Antasylla

Timothée Chaillou — You say that the sculptures from the Giannada foundation installed in the city of Martigny have a “tribal function” that they are “trophies symbolizing their owner’s power”. While reproducing these sculptures, why do you express such an attraction for glory items that already enlighten a space (such as the traffic circle sculptures, and public parks)? I just can’t tell if there is some inner disgust for power symbols, or some fascination, some kind of a delight in work about the comeback of the inhibited.

Timothée Chaillou — **Ha! The comeback of inhibited! I actually express disgust and fascination at the same time. I reproduce these sculptures, done with really precious materials - steel, marble, or bronze - to evacuate their original materiality. I did them in resin. I weaken them. I truly and effectively lighten them of their weight, while still saving their appearance. My position on this kind of art is something borrowed from the manifesto. With time going by, my opinion regarding this question becomes more ambiguous, and I feel more and more respectful for the so-called “third-zone artists”.**

On this notion of values, Jim Shaw affirms that he presents his paintings from garage sales - his Thrift store paintings - from an urge to resist any interpretation and aesthetic judgment. **Polystyrene or resin allows me to evacuate this notion of value. I use symbols of power the same way Fabrice Gygi does - to turn power against itself.**

Fabrice Gygi says: “I was sometimes blamed for using the same authoritarian figures as the ones used by this society I criticise. But this is just a way of diversion, as a statement saying ‘you have the nuclear bomb, so do I’”.

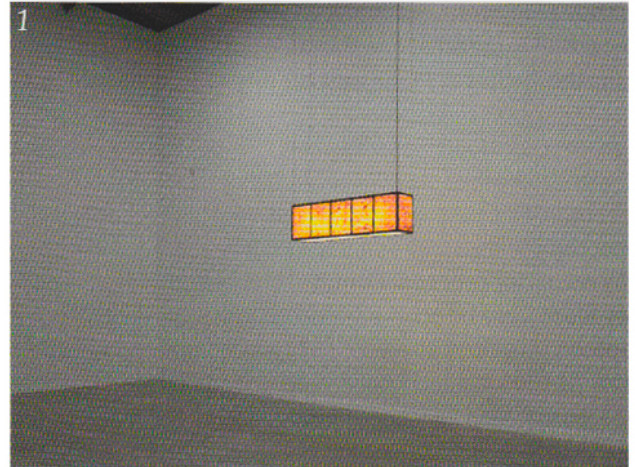
I have the power to reproduce, the power to set a reproduced object in a space, the same as an exhibition organiser who would gather in one place his own sculptures that are in reality set away one from the others. I believe I pay tribute to those sculptures more than I criticise them.

You once said: “I spend my days reproducing in real scale objects that repulse me”.

I think this is a position I tend to move away from.

Can you talk about your Monsieur exhibition¹ at the Palais de Tokyo?

I exposed reproductions of sculptures – copies in the inner sense of the term. There were lamps I saw in this brewery in Basel looking like a tavern. They looked at the same time medieval and pre-Raphaelite in appearance. I removed their figurative substance to shape it as a gestural glass painting.



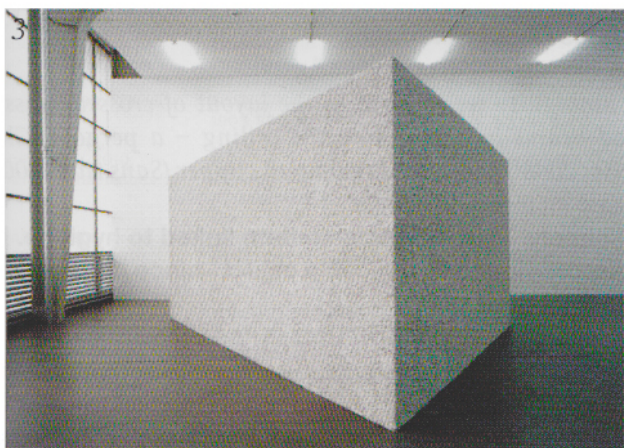
As for the lamps with this “abstract expressionism” pattern, the journey through the exhibition, after walking along the rendered green walls, ends up with the sight of a pale snake⁹ painted on the wall. Is that a metaphor for creeping power? It’s more literal, like a snake trying to get through a rendered wall. It’s the figure of the Delirium Tremens. It allows, in the end, to deflate the massive aspect of the sculptures, lamps and walls. It’s the only element on the wall

facing all the heavy built figures set in the space. I wanted the exhibition to close in a gentle way.

In opposition to this lightness, these green rendered walls, the window shown at the Swiss Cultural Centre (Arrangement in Black and Green)², the white rendered bunker,³ playing the Partisans' hymn while bells were ringing – all had a virile side. These forms make a statement; being that massive, they dominate the space where they're lying, like an occupation of territory. In their weight lies the idea of gravitation.

Indeed, and this is on purpose. These pieces are architectural; they represent the typical materials of suburban properties. By emphasizing a masculine shape, they criticize the idea that it would be possible to subtract a production from any political or critical aspect. At the Palais de Tokyo,⁴ the first rendered wall was shaped to accelerate the space perspective, to strengthen a point at which the viewer would catch an illusion. It's a wall made possible by itself - the possibility of a wall. While progressing through the exhibition I had visions of Giorgio de Chirico paintings, as a way of setting elements into spaces.

Scales and perspectives are connected?



Yes. I'm obsessed by basic shapes and colours, and the idea of territory.

Olivier Mosset likes to fail in his paintings - to make the paint,

Valentin CARRON, Novembre, hiver 2011



and the materials physically more present. The rendering is a rough material, and the sensation of its substance is visually obvious. Would that be a metaphor for the bitterness and the harmfulness?

Maybe. This bitterness is in opposition to minimal art productions - smoothed, polished, chromed.

The rendering hurts when you touch it, it's an unpleasant and aggressive material. Its function was to cover houses as a quick and easy decorative solution - like bad camouflage.

Absolutely. These are the symbols conveyed by rendering that made me use it. Rendering tastes like country. My use of it is at the same time sociological, and tied up to some personal stories. I like these basic contrasts between light and shadow, smoothness and sharpness.

This harsh side of rendering evokes one of the questions Monica Bonvicini asked some workmen: "What does your girlfriend think about your dry rough hands?" Monica Bonvicini also says, "that architecture is a fundamental asset in the identification process". And "we all need a roof above our heads. There's something primal in architecture that I sometimes miss when in art. The wall, the most basic structure in architecture meant everything to me".

I definitely agree with this position, especially about the importance of basic elements and basic shapes - the basics of everyday life.

Can you talk about your music?

I used the Bolero from Ravel for its rhythmic, glorious side, played on a xylophone. The music escapes from a rock with a polecat on its top (Fer de Lance, 2004). The Bolero is world music, a colonial sound. I used Frederic François's song Laissez moi vivre ma vie (Let me live my life) for an antique sculpture reconstitution (Lasciatemi vivere la mia vita, 2005⁵), which is a structure that hangs body pieces, made of bronze. The music helps me to stage this sculpture. At the Swiss Cultural Centre I use to play a bass version of Alain Barrière's song Ma vie (Ma vie 2008). I wanted something nostalgic.

Or romantic.

Yes, it's a self-portrait.



Variety is commonplace. It's a start point, an easily identifiable support. In François Truffaut's movie *La Femme d'a Côté* (1981), Bernard Coudray (played by Gerard Depardieu) worries that Mathilde Bauchard (Fanny Ardant) would lock herself away from the world. Fixing her radio he says: "I'm happy you show some interest toward the news, to get to know what's happening in the world." To which she replies: "No, I'm just listening to the songs, because they say the truth. The most stupid, the most true. Besides, they are not foolish. What do they say? They say 'Don't leave me', 'Your absence ruined my life', or 'I'm an empty house without you', 'Let me be the shadow of your shadow', or even 'Without love we're nothing at all'".

Yes these are the fundamentals, the poetry itself, and the spleen.

The melancholy - the despair - is strong elements in your production.

Yes. In a certain way art always deals with it. For example, I reproduced a piece of bread on a fake greenish wooden beam (*Sans Titre (Le Pain)*, 2010)⁶. It represents at the same time a melancholic form of the family unit, and - as Monica Bonvicini says, a basic - the daily bread. Something essential, which is the same, we find in popular music.

There is frequently in your production this contrast between heroism and its failure. Using falsely authentic elements

- materials inspiring ideas of terror, giving the illusion of a highlander authenticity, a vernacular aestheticism, as in a



tavern. Do you think that's what you're producing, a genuine and honest piece?

In fact, I envy the work of the artists I exploit. I love their honesty, and I'm fascinated by the gentrification, by the Chabrolian countryside, as well as the fierceness of Jacques Chessex farmers.

An ambiguity we retrieve in the layout of crossed massive wood beams hanging from the ceiling - a pergola (*Clair matin*, 2008⁷) - and a tiny gold nail clipper (*Sans titre*, 2009⁸) hooked on one of the walls.

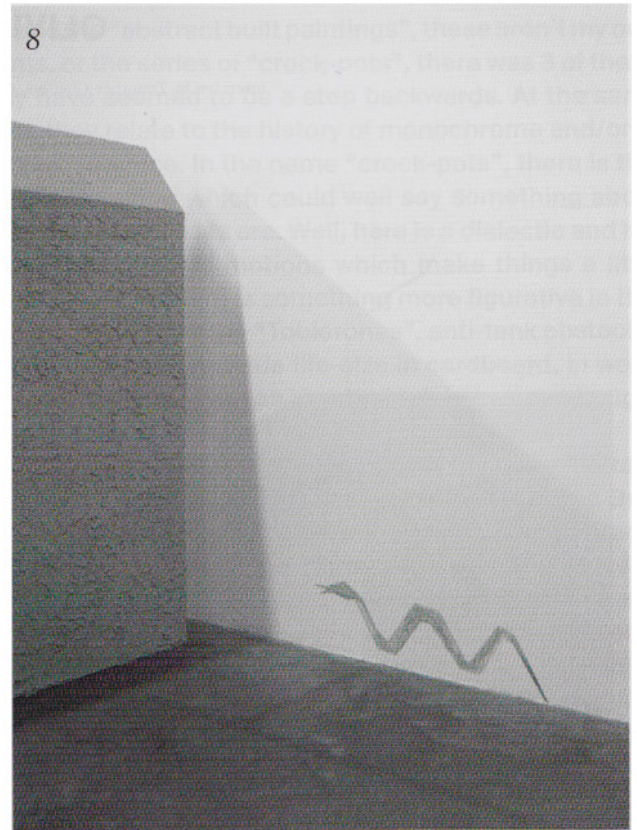
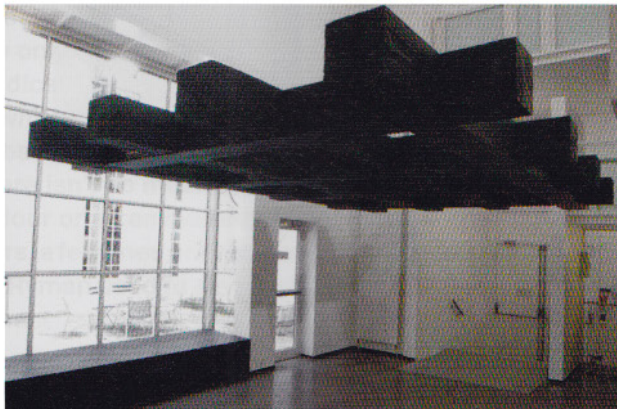
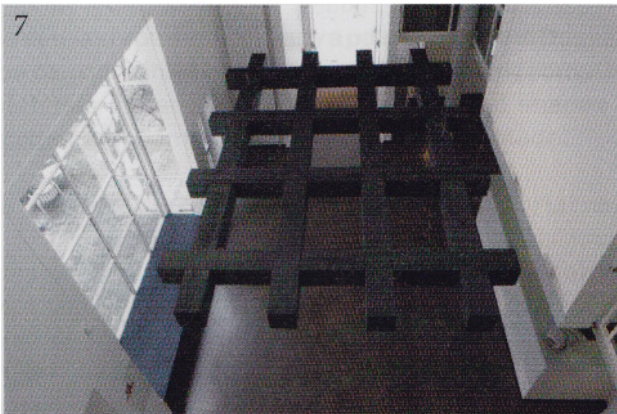
Absolutely. This clipper is an item linked to hygiene. It's a very precious and unusable object - since it's designed from pure gold.

It has the same function as the snake in the exhibition at the Palais de Tokyo.

Yes. Once again it's about contrast. The pergola was a minimal and decorative piece, extremely virile and heavy. The clipper is a tawdry item, useless.

Is that pergola an upside down podium, defining a sociability space, but from the ceiling opposite to the floor?

Definitely. Staged low in the space it's still a symbol of power - a heavy figure that evokes the resting time of a warrior.



1
Exhibition views of *Monsieur*, session Pergola, Palais de Tokyo, Paris (19 février-16 mai 2010)
All photographs by André Morin
Production Palais de Tokyo, courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich et 303 Gallery, New York

Valentin Carron, *l'öwEnzorn*, 2010
Métal laqué noir, verre translucide peint
Unique, 40 x 88 x 28 cm

Valentin Carron, *Rance club IV*, 2010
Mur crépi, dimensions variables

Valentin Carron, *Stark gefräBig nervös*, 2010
Polystyrène, fibre de verre, résine acrylique, peinture acrylique
Unique, 299 x 100 x 100 cm

Valentin Carron, *Erde*, 2010
Polystyrène, fibre de verre, résine acrylique, peinture acrylique
Unique
298 x 100 x 80 cm

Valentin Carron, *5, Place de Rome*, 2010
Mur crépi
Dimensions variables

Valentin Carron, *Löwenzorn*, 2010

Métal laqué noir, verre translucide peint
Unique
33 x 33 x 33 cm

Valentin Carron, *L'inavouable extase*, 2010
Polystyrène, fibre de verre, résine acrylique, peinture acrylique
241 x 123 x 81 cm

Valentin Carron, *Fructus*, 2010
Polystyrène, fibre de verre, résine acrylique, peinture acrylique
190 x 80 x 66 cm

2
Valentin Carron, *Arrangement in Black and Green*, 2007.
Wood, cement, sand, paint
Dimensions adaptable

3
Rance Club II, 2006
Wood, plasterboard, plaster, paint, sound
Installation 240 x 895 x 405 cm / 94 1/2 x 352 3/8 x 159 1/2 inches
Walls: height 240 cm, thickness 30 cm, lengths 700 cm, 328 cm, 549 cm, 545 cm

4
Valentin Carron, *L'inavouable extase*, 2010.
Polystyrène, fibre de verre, résine acrylique, peinture acrylique
241 x 123 x 81 cm

Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich
Photography © André Morin

5
Valentin Carron, *Lasciatemi vivere la mia vita*, 2005.
Metal, polystyrene, fiberglass, acrylic resin, paint
370 x 160 x 90 cm / 145 5/8 x 63 x 35 3/8 inches

6
Valentin Carron, *Sans Titre (le pain)*, 2010
Styrofoam, fibreglass, resin, acrylic paint
Installation 98 x 39 x 39 cm / 38 5/8 x 15 3/8 x 15 3/8 inches
Pedestal 85 x 45 x 45 cm / 33 1/2 x 17 3/4 x 17 3/4 inches
Bread ø 85 cm / 33 1/2 inches, Höhe 13 cm / 5 1/8 inches

7
Valentin Carron, *Clair Matin*, 2007.
Styrofoam, fibreglass, resin, acrylic paint
Object 500 x 340 x 25 cm / 196 7/8 x 133 7/8 x 9 7/8 inches
4 joists: 500 x 25 x 25 cm;

8
Valentin Carron, *Sans titre*, 2010
Peinture murale
23 x 108 cm
Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich, Galerie

Praz-Delavallade, Paris, et 303 Gallery, New York

9
Valentin Carron, *Untitled*, 2009
750 yellow gold
edition of 5

Valentin Carron

By **Fischli/Weiss**

Cover artists, issue 102, 2006

In Valentin Carron's work, massive mock-ups of heavy signifiers emerge as true fakes, deprived of their real weight.

Valentin Carron lives in Geneva, Switzerland. He has had solo shows at

the Palais de Tokyo, Paris, France; Kunstverein Solothurn, Switzerland; and Kunst- und Kulturzentrum Montabaur, Germany. His work was included in 'Tranches de Savoir' (Slices of Knowledge) at the French Embassy, New York, earlier this year.

Valentin Carron

Greenish Light

2010

Watercolour on paper,
silver suspension, clock
and wooden box
42×33 cm



Valentin CARRON, Frieze, septembre 2011



Valentin Carron. / L'inrockuptible extase / 2010. Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zurich. Photo André Morin

Helvétie underground

Signée VALENTIN CARRON, une exposition à la palette suffocante qui lorgne du côté du modernisme et d'une subculture suisse. Magistral.

C'est une exposition atone et aphone que nous offre au palais de Tokyo le suisse Valentin Carron. Sans doute parce que le vert poudreux des pans de murs crépis qui serpentent sous la grande verrière absorbe au passage tout ce qui filtre et parasite dans une exposition classique.

Ici, les sculptures, monumentales et claustrophiles, ponctuent et architecturent l'espace en même temps qu'elles aimantent le visiteur. *"Je voulais étouffer le grand espace de l'entrée et y imposer une sorte de pesanteur pour appuyer et mettre en pression d'entrée de jeu le spectateur, comme un avertissement ou une frontière à passer. J'ai un côté très territorial ! Je marque mes terres. Cette lourdeur se retrouve aussi dans la couleur de l'œuvre, ni pure, ni charmante ou flashy"*, écrivait déjà l'artiste à l'occasion d'une exposition qu'il avait lui-même curatée au Centre culturel suisse en 2008.

Originaire du canton valaisin, en plein massif alpin, Valentin Carron explore depuis ses débuts le filon vernaculaire, l'imagerie d'une Suisse romantique en bois massif. Résultat : ses expositions sont peuplées d'icônes artisanales, à l'image de ce grand ours brun comme taillé dans la masse et encore de ces croix en crépi ou en béton. Sauf que tout est "faux" chez Carron, qui utilise des matériaux (résine, similibois, faux parpaings) hérités davantage du pop art qui, de fait, prennent leur distance avec l'authenticité prétendue de ces motifs. *"Je passe mes journées à reproduire, à l'échelle, les objets de mon aversion"*, s'amuse encore l'artiste qui, mine de rien, et sous couvert d'une œuvre plutôt formaliste, débusque les tenants et les aboutissants d'une culture régionaliste qui mise

d'avantage sur des symboles que sur un terreau identitaire solidement constitué.

Au palais de Tokyo donc, on retrouve des indices de cette subculture helvétique, comme ces lanternes peinturlurées en marron qui obscurcissent l'espace et font penser tout à tour à l'atmosphère calfeutrée des tavernes suisses et aux show-rooms des boutiques de design. Les sculptures sur socle, courbes et mates, renvoient elles aussi à une certaine mélancolie fanée, au temps révolu du modernisme.

Pensée comme une proposition autonome, cette nouvelle exposition de Valentin Carron fait partie d'un ensemble plus vaste baptisé *Pergola* réunissant, entre autres, les expositions de Raphaël Zarka et Charlotte Pose-

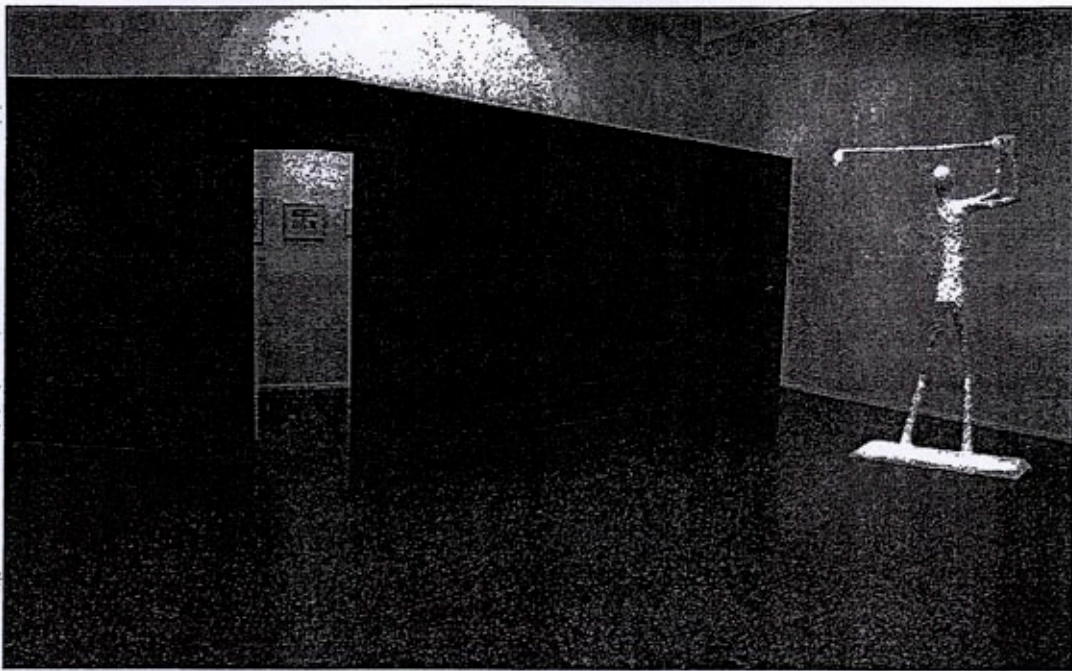
“ J'ai un côté très territorial ! Je marque mes terres. ”

nenske (décédée en 1985) qui tous deux lorgnent du côté de l'héritage moderniste. Le titre énigmatique et anecdotique fait référence à une villa construite en 1916 par Le Corbusier. Avec ce projet, l'architecte visionnaire signa sa première rupture forte avec un art nouveau accusé de flirter avec le superflu. Avec son manifeste *Ornement et crime*, l'architecte viennois Adolf Loos avait largement contribué à cette désunion et, conjointement, à la promotion d'une architecture et d'un design fonctionnalistes purs. Aujourd'hui c'est par la bande, et étrangement du côté de l'art contemporain, chez Valentin Carron et d'autres, que ressurgit la question sans doute un peu vite évacuée de l'art et du décoratif, de l'ornemental et du minimalisme.

Claire Moulène

Pergola Jusqu'au 16 mai au palais de Tokyo, 13, avenue du Président-Wilson, Paris XVI^e, tél. 01.47.23.54.01

/// www.palaisdetokyo.com



Au centre culturel suisse, ce golfeur pastiche clairement Giacometti, Martigny et Stampa, le village du grand sculpteur grison, se rejoignent dans l'imaginaire de Valentin Carron. LDO

Valentin tient son Paris

EXPOSITION Le Valaisan Valentin Carron est l'invité du centre culturel suisse de Paris. Dans son sillage, Balthazar Lovay, David Hominal et Fabian Marti.

VERONIQUE RIBORDY

Il fait partie de la génération de ces artistes suisses, 30 ans à peine, qui cartonnent. Valentin Carron était il y a deux ans l'invité du Swiss Institute à New York, il occupe désormais les espaces du centre culturel suisse de Paris. Le Fullérien a en effet tous les atouts pour représenter une Suisse sexy à l'étranger: très jeune, très tendance, très mallin, et enfin, très suisse. Son œuvre déconstruit les truismes de notre identité nationale, avec un regard particulièrement acéré sur les Alpes et le Valais. L'an dernier, la Kunsthalle de Zurich lui consacrait une exposition personnelle. En même temps, son nom apparaissait dans de nombreuses expositions collectives d'envergure, du Palais de Tokyo où il était l'invité du Suisse Ugo Rondinone, au Kunsthaus à Zurich ou à la Villa Bernasconi à Genève.

Sous le signe de l'autorité

Difficile d'imaginer que les musées valaisans puissent encore s'offrir un Carron, comme le souhaiterait le Genevois Nicolas Tremblay, commissaire de cette exposition parisienne... Avant d'y entrer, il donne quelques clés: «Valentin Carron a remodelé l'espace et mis en scène des pièces d'autres artistes de sa génération, Fabian Marti, David Hominal, Balthazar Lovay. Ils sont liés entre eux par des liens d'amitié qui date de leurs années de formation à Sion et à Lausanne, et par un motto commun, l'autorité, celle du père, des maîtres... Ils essaient de déjouer le lourd héritage du passé. Valentin joue de l'histoire comme d'une boîte à outils.» Au sommet de l'escalier, plongée dans le monde du Fullérien. Murs au crépis agressif qui convoquent des images de carnets ou de vitras sans architecte, de tourments de croix chrétiennes, de

pergolas ou de sculptures de Giacometti (réalisées en résine peinte). Bref, une succession de crimes deèse-majesté.

Tout en paraissant s'amuser de tout, Carron inflige une charge violente à la médiocrité. De l'«Homme qui marche» du grand sculpteur grison, il fait un golfeur, «un golfeur existentialiste» précise-t-il parfois. Aux Suisses de s'y reconnaître. Face à cette verve, difficile de soutenir le rythme.

David Hominal, bien qu'il soit un excellent peintre reconnu par un prix du jury d'Accrochages Vaud en 2006, peine à convaincre avec ses toiles souillées par les scories du fumoir de son père, boucher.

Interdit aux enfants

Les aquarelles de Lovay dérangent mais peinent à s'imposer. Seul le Fribourgeois Fabian Marti tire son épingle du jeu avec des grandes compositions noires et un propos fort autour des symboles de la croix. On repense au mot de Valentin, vu quelques jours après le vernissage, à Martigny: «Il faudrait interdire les expositions aux enfants.»

Valentin a appelé son exposition Apre Mont, d'après Aspro Monte, le berceau de la N'Drangheta calabraise: «Fully aurait pu s'appeler comme ça», et on ne sait trop s'il fait référence au côteau brûlé de soleil ou aux mœurs locales. Il a souvent rappelé que ses références sont issues de l'histoire locale. «J'ai là une immense matière à explorer.» Il parle moins de ses références autobiographiques, dont on soupçonne qu'elles sont tout aussi importantes. Carron met en scène l'autorité abusive, la haidure banale, la fausse authenticité. Un monde où force et faiblesse marchent en fragile tandem.



Valentin Carron: il faut avoir l'humilité de se placer dans une histoire de l'art, tout au bout de cette histoire. C'est là qu'un travail prend sa signification. HOMINAL

Le dernier Lovay

Le Martignerain Balthazar Lovay aurait le métier dans le sang. Neveu de l'écrivain Jean-Marc et de la peintre Christiane, il a fait ses classes aux Beaux-Arts de Sion avec Carron et Hominal. Il présente une série d'aquarelles, toutes en relation avec la figure d'Hitler. Lovay a été frappé par la récurrence, dans les médias les plus divers, de la figure du dictateur, «personnage entré dans l'inconscient collectif». Il l'associe à des effets optiques issus de l'Op Art. Au spectateur de juger de la pertinence de cette confrontation entre obsessions populistes et fantasmagories visuelles. Le traitement par l'aquarelle volontairement simple et dépersonnalisé (Balthazar, tout comme Valentin, ne réalise pas lui-même ses images) achève la



Hitler vu par Balthazar Lovay. LDO

mise à distance. Intéressé par l'image et les bizarreries récurrentes qu'il collectionne, Balthazar partage son temps entre son atelier de Genève, une activité d'éditeur de multiples (éditions Hard Hat) et la programmation des Caves du Manoir.

UNE QUESTION À...



NICOLAS TREMBLAY
CHARGÉ DES PROJETS DU CENTRE CULTUREL SUISSE
«Pourquoi les Suisses s'exportent-ils si bien?»

Cela tient d'abord à la qualité et au professionnalisme des institutions suisses, centres d'art, musées, etc. Il y a de l'argent, des galeries puissantes qui peuvent produire des artistes. Pendant Art Basel, le monde entier va à Bâle, tous les directeurs de musées, les galeristes, les collectionneurs entrent en contact avec la scène artistique locale. Depuis Harald Szeemann, la Suisse s'est fait une tradition de commissaires d'exposition, avec aujourd'hui Marc-Olivier Wahler au Palais de Tokyo ou Hans Ulrich Obrist (biennale de Lyon) qui travaillent avec leur réseau dans le monde. Il faut compter aussi avec la qualité de l'enseignement, l'ECAL par exemple a une offre d'un luxe impensable en France. Nos artistes bénéficient aussi de toute une tradition très appréciée en France de design et de qualité du savoir-faire, que l'on note par exemple dans les travaux de Pierre Vadi.

Un Valaisan à Paris

EXPOSITION La nouvelle exposition du Centre culturel suisse de Paris intrigue. Elle valorise le travail du jeune Valaisan Valentin Carron.

Des sexes masculins en céramique, un visage de Hitler style nain de jardin, une enclume sur un coffre, des poutres assemblées façon carnotset: la nouvelle exposition du Centre culturel suisse de Paris intrigue. Elle s'ouvre dimanche.

Responsable du projet, le Genevois Nicolas Trembley explique qu'elle montre du «*minimalisme rustique*». Elle valorise le travail du jeune Valaisan Valentin Carron.

Celui-ci a invité trois créateurs romands de sa génération et proches de sa démarche artistique: David Hominal, Balthazar Lovay et Fabien Marti. Chacun à sa façon se réapproprie l'art populaire alpestre, voire rural. Le visiteur découvre tout d'abord «*Clair-Matin*» de Valentin Carron, pièce produite pour l'occasion. «*Il s'agit d'une sorte de pergola, un aroncellement de poutres suspendues dans le vide. Cela peut évoquer un carnotset*», explique M. Trembley.

L'artiste valaisan donne à voir deux grandes sculptures en crépis noir, une autre à la manière de Giacometti montrant un golfeur décharné ainsi qu'une pièce géométrique. Il donne aussi à entendre car dans la salle d'exposition est diffusée en boucle une ligne de basse de «*Ma vie*», le slow à succès d'Alain Barrière sorti en 1964.

David Hominal présente douze «*peintures*». Il a placé des toiles dans le fumoir d'un boucher et laissé la suie faire son œuvre. Balthazar Lovay rassemble une série d'aquarelles

montrant le visage de Hitler comme celui d'un nain de jardin ou d'un «*smiley*».

Fabien Marti expose de très grandes photographies abstraites en noir et blanc. Il a aussi accroché au mur une demi-douzaine de sexes masculins, en érection ou non.

Fans de foot

Les œuvres de ces quatre artistes sont réunies sous le titre «*Nous ne marcherons plus jamais seuls*», référence au tube de la comédie musicale «*Carousel*» créée en 1945 devenu un hymne de fans de football. L'exposition se visite jusqu'au 6 avril.

D'autres photographies la complètent. Visibles jusqu'au 17 février, elles sont l'œuvre du Zurichois Lukas Wassmann lequel après une formation de charpentier s'est voué à sa passion pour l'image. Le centre culturel présente quatorze tirages surdimensionnés et très colorés.

Ordre bourgeois

Comme souvent en art contemporain, tous ces travaux intriguent. Ils peuvent être perçus comme une critique du fantasme de l'authenticité, de l'ordre bourgeois voire une satire d'une certaine vision idéalisée de la Suisse. Le Centre culturel suisse de Paris est l'antenne française de Pro Helvetia. ATS

Exposition du mercredi au dimanche de 13 h à 20 h. Jeudi jusqu'à 22 h. 32 rue des Francs-Bourgeois, 75005 Paris. www.ccsparis.com

Befragung des Authentischen

Die Kunsthalle Zürich widmet dem Walliser Künstler Valentin Carron eine Ausstellung

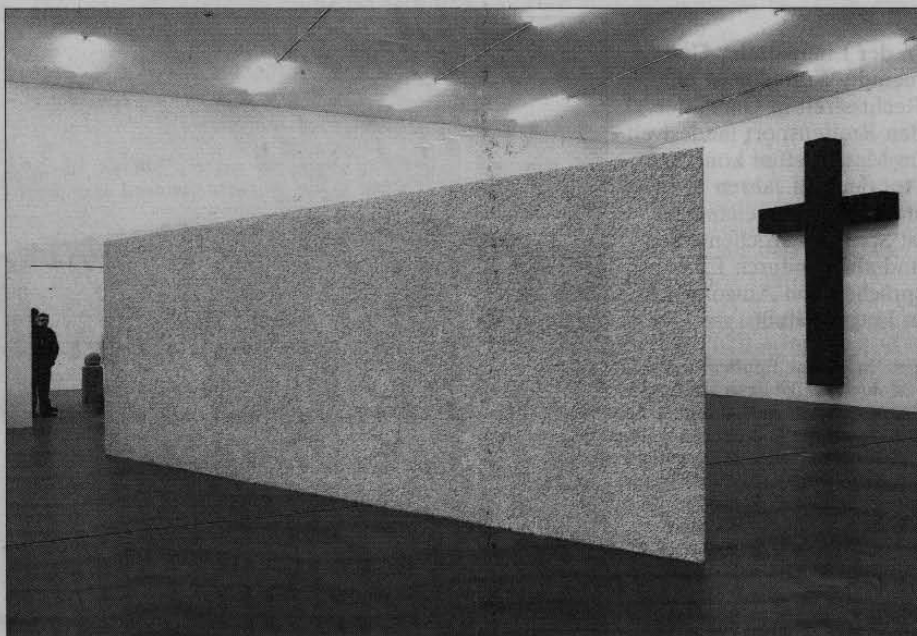
Valentin Carron, der Shootingstar der jungen Schweizer Kunstszene, bildet Kunstwerke, ästhetische Objekte und Elemente aus der Baukunst in synthetischen Materialien nach. In der Kunsthalle Zürich ist derzeit eine Auswahl davon zu sehen.

«Oh, look – a Giacometti», meint spontan ein Besucher in der Kunsthalle Zürich, worauf ihn seine Begleiterin sanft korrigiert: «Of course, it's not a real Giacometti, it's just made after Giacometti.» Der Kommentar des Kunstinteressierten muss ironisch gewesen sein, denn wenn der Walliser Valentin Carron – von dem die angesprochene Arbeit stammt – sich mit so bekannten Skulpturen wie dem «Hund» von Giacometti beschäftigt, enthält das Werk üblicherweise eine Abweichung vom Original. Besagtes Tier schnüffelt zwar immer noch mit gesenkter Schnauze am Boden entlang, tippelt immer noch auf filigranen, dünnen Beinen und scheint noch immer von seinem porös ausgestalteten Leib zu Boden gedrückt zu werden. Doch Carron hat den Hund aus anderen Materialien, nämlich aus Kunstharz und Acryl, nachgeschaffen und ihn dabei verdoppelt.

Kunst als Aneignung

Meisterwerke zu imitieren, sie leicht abzuwandeln oder nachzustellen, sind bekannte Verfahren seit der Kunst des 20. Jahrhunderts. Schon Mitte der sechziger Jahre begann als eine der Ersten und wohl Radikalsten die Amerikanerin Elaine Sturtevant, Werke von Andy Warhol, Jasper Johns oder Robert Rauschenberg eins zu eins zu wiederholen, und stellte damit kritische Fragen zum wahren Wert von Kunst, zum Original und zur Autorschaft – dies zu einer Zeit, als mit Warhols auflagenstarken Siebdrucken die Aura des Originals wieder einmal untergraben wurde. Einen zweiten Höhepunkt erfuhr die direkte und unmittelbare Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler in den frühen achtziger Jahren, als sich die Vertreter der sogenannten Appropriation Art die Arbeiten anderer aneigneten, indem sie sie kopierten, sich ihrer Verfahren bedienten oder die Repräsentationsweise von Kunstwerken in Sammlungen und Museen hinterfragten.

Wenn also Carron in einigen seiner Arbeiten solche Strategien aufnimmt, ist er bei weitem nicht der Erste. Und er ist auch nicht der Originellste. Denn seine Nachbildungen sind allzu geschmeidig und allzu glatt, als dass sie Reibungspunkte und brisante Diskussionen zu Themen wie Aneignung, Imitation oder Illusionismus in Gang



Blick in die Ausstellung von Valentin Carron in der Zürcher Kunsthalle.

BEUTLER

bringen könnten. So bleibt man gegenüber seinen synthetischen Nachahmungen seltsam distanziert und unbeteiligt. Und dies selbst dann, wenn Carron Plastiken aus dem Umkreis der touristisch bedeutenden Fondation Gianadda in Martigny wieder erschafft und in einem Ausstellungssaal der Kunsthalle versammelt: Nachbildungen von Faltenwürfen einer gallo-römischen Marmorstatue, die Skulptur eines lokalen Künstlers, der sich von Henry Moore inspirieren liess, und andere Objekte von verschiedener Qualität und aus unterschiedlichen Epochen treffen da aufeinander. Durch die Nachahmung der Werke und ihre Loslösung aus der angestammten Umgebung wird die kulturelle Bedeutung und Umdeutung zur Diskussion gestellt – und zugleich die Fondation in ihrer Ausrichtung auf kommerziell erfolgreiche Ausstellungen hinterfragt.

Pseudo-Authentizität

Genauso wie Carron – der seit einiger Zeit von der Galerie Eva Presenhuber als neuer Star der jungen Schweizer Kunst propagiert wird – Kunstwerke in synthetischen Werkstoffen nachbildet, überführt er auch andere Objekte der Lebenswelt in neue Materialien. Er malt Amateurbilder nach,

ahmt Pfeiler italienischer Kirchen, christliche Kreuze oder Holzbalken von typischen – wie er sagt: pseudo-authentischen – Walliser Chalets nach. Denn ursprünglich seien die Holzhäuser seiner Heimatregion schon lange nicht mehr, weil das Bild eines romantischen, natürlichen und wilden Kantons Ende des 19. Jahrhunderts künstlich erzeugt worden sei und vor allem dem Entzücken der Touristen diene. Etwas Wahres und Echtes kann er in dieser Baukunst nicht mehr erkennen, wie er überhaupt den Glauben ans Authentische verloren zu haben scheint.

Am überzeugendsten geht er der Frage nach dieser verloren geglaubten Authentizität in seiner Installation «Rance Club II» (2006) nach: Wenn der Künstler eine nicht zugängliche Raumkonstruktion im Ausstellungssaal präsentiert, wenn er mit rau verputzten Wänden eine längst vergangene Oberflächenästhetik heraufbeschwört und er aus dem Innern ein Glockenspiel mit der Hymne der französischen Résistance aus dem Zweiten Weltkrieg erklingen lässt, dann wird man von dieser vielschichtigen Installation berührt wie von keinem anderen Werk in der Ausstellung.

Linda Schädler

Kunsthalle Zürich, bis 18. März, Katalog Fr. 38.–.

Von der hohen Kunst des Nachahmens

Der Walliser Künstler Valentin Carron gehört zu den Jungstars der Schweizer Szene. In der Kunsthalle Zürich erfährt man nun warum.

Von **Barbara Basting**

In einem Haushalt mit Kindern können irritierende kleine Objekte auftreten. Beispielsweise Radiergummis in Erdnussform, auf die man immer wieder hereinfällt. Das ist natürlich der Gag: Will man die Nuss essen, um sie endgültig aufzuräumen, wird man ebenso in die Irre geführt wie beim Anblick des Kindes, das seine Hausaufgaben mit einer Erdnuss bearbeitet.

Der Scherzartikel ist in seiner Trivialität ein hübscher Beleg für die Lust des Menschen am Spiel mit Imitationen. Sie durchzieht die gesamte Kunstgeschichte. Berühmt ist der antike Malerwettbewerb zwischen Parrhasius und Zeuxis. Zeuxis malte Trauben so perfekt, dass die Vögel buchstäblich darauf hereinfliegen; Parrhasius übertraf ihn, indem er einen Vorhang vor einem Bild so naturalistisch malte, dass Zeuxis ihn zur Seite schieben wollte.

Seit Aristoteles ist das Verhältnis von Mimesis (Nachahmung) zu Poiesis (Erfindung) in der ästhetischen Diskussion ein Standardthema. Die Moderne hat den Begriff der Mimesis gnadenlos dekonstruiert. Eine effektvolle Methode war seine Ironisierung. Am nachhaltigsten gelang sie Marcel Duchamp. Seine Lösung hiess Ready Made. Das ins Museum gestellte Urinoir ist perfekter als jede Imitation, denn es ist das Ding selber. Wo auch immer Varianten des Ready Made auftauchen, geht es bis heute im Kern um dasselbe: um das ausserkorene Objekt als solches – und um das mal lustige, mal kenntnisreiche Spiel mit der Verschiebung und Überblendung von Kontexten.

Steigerung der Bedeutung

Valentin Carron, 1977 in Martigny geboren und heute in Fully VS tätig, scheint diese Strategie aus dem Effeff zu kennen. Er mischt sie auf, setzt eigene Akzente. Dabei macht er sich zu Nutze, dass in der Kunst eine Wiederholung nie einfach nur eine simple Wiederholung ist, sondern immer auch eine Steigerung der Bedeutung.

Beispiel eins: In der Alpen-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus begegnete man jüngst Carrons Bärenskulptur. Sie ähnelte einer dieser Kettensägen-Schnitzereien, die man etwa vor Souvenirshops antrifft.



BILD DORIS FANCONI

Ironie und Selbstironie sind wichtige Zutaten seiner Kunst; Der 30-jährige Valentin Carron in der Zürcher Ausstellung.

Das vermeintliche Ready Made freilich war aus Styropor und Kunstharz. Ausserdem fehlten dem «Blind Bear» (2000) die Augen: eine brutale Verfremdung. Die Problembär-Hysterie, die seither über uns gekommen ist, bestätigte Carrons Riecher für aussagekräftigen Trash: Ja, man will Bären in den Alpen, als Touristenmagnet, aber nicht in echt.

Beispiel zwei: In der Kunsthalle Zürich trifft man derzeit auf eine Wand mit jenem unangenehmen Rauputz, der an Kirchgemeindezentren oder rustikale Restaurants aus den 70er-Jahren erinnert. Die Wand bildet zusammen mit zwei anderen ein Dreieck, einen fensterlosen Innenraum. Daraus ertönt im Viertelstundentakt ein Glockenspiel, das angeblich ein Widerstandslied aus Martigny simuliert. Eine in sich geschlossene Welt, in der dubiose Machenschaften stattfinden – das ist die einfachste Assoziation. Über solche Zitate

und Metaphern für Enge hinaus präsentiert Carron hier aber auch ein verqueres Gebilde, das vor dem inneren Auge einen eher abstoßenden Architekturkosmos aufsteigen lässt. Jedenfalls geht es bei dieser Soundskulptur nicht nur um Zitat-Ironie.

Beispiel drei zeigt, dass Ironie und Selbstironie aber durchaus wichtige Zutaten in Carrons Kosmos sind. Ein wahres Gruselkabinett aus Kunstharzskulpturen – vom Henry-Moore-Verschnitt über das museal präsentierte antike Fragment bis hin zur modernistischen Eisenplastik – zitiert Werke aus der Fondation Gianadda in Martigny. Die private Kunstinstitution, die 2006 mehr Besucher zählte als jedes andere Schweizer Kunstmuseum, wird wegen ihrer Anbiederung an den vermeintlichen Massengeschmack vom Kunstbetrieb wenig geschätzt. Carrons schauerlicher Verschnitt ist aber mehr als eine

Gianadda-Glosse. Er lässt die Kunstgeschichte als Müllhalde eines gnadenlos wuchernden Formenkosmos erscheinen. Wie schnell ist der Hype von gestern absurd, banal, beliebig! Aber der Kulturbetrieb mit seinem Hang zur kommerziellen Ausbeutung arrivierter Bildsprachen versucht, uns immer wieder mit totem Zeug zu ködern.

Heikle Gratwanderung

Carrons Lust an der Imitation ist also durchaus vielschichtig und abgründig, und er hat ein Gespür für emotional und historisch aufgeladene Objekte. Allerdings beugt er sich auch auf eine heikle Gratwanderung zum Herumgeblödel, etwa wenn er Giacomettis «Schreitenden» persifliert und ihn eine obszöne Geste andeuten lässt.

Man spürt an solchen Beispielen, dass

Carrons gezielte Ausbeutung von Trash- und Kunst-Folklore sich rasch einmal selbst ad absurdum führen könnte; spätestens, wenn seine Skulpturen in der Fondation Gianadda auftauchen, ist höchste Vorsicht geboten. Aber Scherz beiseite, bis dahin dauert es sicher noch. Jetzt steht erst einmal eine Karriere an. Ihren Teil dazu beitragen wird diese Ausstellung mit lauter allerneuesten Werken, die Beatrix Ruf in der Kunsthalle versammelt hat. Dass Carrons neue Galeristin Eva Presenhuber hierbei tatkräftig mitgeholfen hat und somit in der mit öffentlichen Geldern subventionierten Kunsthalle eine ideale Erweiterung ihrer Räumlichkeiten ein Stockwerk tiefer findet, schadet dabei sicher nicht. Ob es längerfristig reicht, ist eine ganz andere Frage.

Bis 18. 3. Katalog: JRP Ringier, 38 Fr. Im Projektraum: Bernadette Corporation.

valentin carron

cathérine hug

Cathérine Hug: Your exhibition, which we are currently moving through here at Galerie Eva Presenhuber is entitled *Rellik*, which I suppose is an etymological reference to the word “relic.” Can you talk about the nature of the relics you relate in your sculptures, most notably the cannons and the Apollo?

Valentin Carron: Frankly, “Rellik” doesn’t mean “relic,” something that should also be revealed when comparing the different orthography of the two words. Actually, the small “etymologic” story behind this title is that a friend of mine used to tag “Killer” on the walls in my native region (Valais), and for his wedding this spring I offered him a painting in his style of tagging, but with the word “Rellik,” which is his word reversed. So, in fact, it is a palindrome reminiscent of Verlan (l’envers), a way to speak French in reversed syllables, and actually signifies “killer.”

CH: Okay so my association was too rushed and I overlooked the two “Ls” as an orthographical mistake. But let’s speak about the works themselves now. I was curious to know, especially when I saw the cannons and the Apollo, if you like to visit historical museums.

VC: Not systematically. But recently when I was in London and I had the choice between going to the Tate and the Imperial War Museum, I opted for the latter. Actually I have a particular affection for the exhibitions displayed in those kinds of museums, questioning the judgement and responsibility in respect to which objects are historically worthy to be collected and shown.

CH: Speaking of your Apollo sculpture with the song-like title *Lasciatemi vivere la mia vita*, which is a 1:1 reproduction of the Apollo in front of the Fondation Pierre Gianadda building, I was wondering what sort of relationship you have to this art patron of your native city.

VC: I don’t feel so well, please excuse me for a second. [Valentin leaves the room for a few minutes.] You have to know that Martigny

has about 15,000 inhabitants and this guy brings 250,000 visitors to his museum, and if you were to imagine this scale proportionally for Zurich, we are talking about a million people coming here for one single purpose. Gianadda has a lot of power, he has built and owns a lot of the buildings in the city, and in this sense is the Ted Turner of Martigny. But actually this sculpture needs to be seen in the context of the larger body of works I’ve been working on since 2004, and which I call “les grands bronzes” (the big bronzes). Mostly in the scale 1:1 and originating from public sites, my replicas of them urge questions on the potential iconography of the next fascist state, on political fiction, on Robocop, etc.

CH: Continuing in this vein, can you reveal something about the genesis of the huge cannons that are impressively occupying the space next door?

VC: Similar to the Apollo, the cannons were worked on in an act of appropriation. The cannons on display at Les Invalides in Paris, which functioned as models for me, are in disrepair, inoperative, but at the same time they are a kind of trophy and proof of conquest through their heavy presence. What further impressed me is that these cannons, dating from the time of Louis XVI’s reign, are extremely well manufactured.

CH: So already at that time a highly sophisticated and profitable industry...

VC: I chose one of the first epochs when cannons started to be produced systematically under General Gribeauval, who decided to centralize their costly production. Garnishment had also been given up because it was totally useless.

CH: Where do their titles like *L’Hostile* and *Le Conquérrant* come from?

VC: Actually I kept the original names that the soldiers baptized them with. I like the irony, somehow even cynicism, inherent to them.

► **Valentin Carron** *To be fruit*, 2005, painted resin, wall mounting bracket / resina dipinta, sostegno su parete, 73 x 10 x 10 cm.



Valentin CARRON, Tema Celeste, 2006



▲ Valentin Carron *Blind Bear*, 2000, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic paint / polistirolo, vetroresina, resina, pittura acrilica, 90 x 90 x 330 cm. MAMCO Collection / Collezione, Geneva / Ginevra.

CH: Can you tell me something about the materials you work with?

VC: In the case of the cannons, obviously again for pragmatic reasons I was looking for a material that was light as well as malleable, though the sculptures keep their symbolic “phallic” virility. For practical purposes and to play with perception I use fiberglass, and besides, I’m interested in minimal art that has been using this material now for the last 30 years; in addition I use other materials like cast iron or wood that can be considered “virile.”

CH: Speaking of historical art references, I would like to know how it came to be that in the body of paintings reminiscent of Fernand Léger from 2002, you chose the rather unfamiliar support material of stretched mounted leather.

VC: It’s a Native American technique I was very fascinated by and that I don’t think has been used under these circumstances before. I met the craftsman working on these chassis, to whom people usually give, for example, a picture of their dog to be reproduced. After thinking for some time what might be best-suited to being reproduced in this manner, I decided that Léger’s paintings from the

’20s and ’30s might be very interesting. It was a time of hesitation, where he experimented with the formalistic play of mechanical and industrial elements, flirting somehow with abstract painting. Though Léger was Communist, he cultivated a strong fascination for America, and was of the same generation of Diego Rivera, himself a Communist living in Mexico. Léger always dreamed of painting murals for the Communist Party, but in the end, his murals had all been commissioned by churches. On the other hand, the craftsman making these paintings on leather is also very interested in America, albeit on a more abstract level, with his distant view of the Native Americans from his village in the Valais, in the Alpine landscape of Switzerland. It is a medium that is also very well-suited to the nomadic way of life Native Americans used to have before they were stuck together in reservations, very lightweight, but solid enough to rescue a wounded person.

CH: To end our discussion, I was curious to know if the vacuum cleaner, *Gloria*, gliding autonomously between the artworks of your exhibition is merely a pretty, noisy agent provocateur, or is it really



▲ Partial view of the exhibition at / Veduta parziale della mostra presso Galerie Eva Presenhuber, Zurich / Zurigo.

meant to help out the cleaning staff?

VC: I stumbled across Marcel Duchamp's *Dust Breeding* (1920) and Jeff Koons' *New Hoover Convertibles* (1980-1986), and thought it might be nice to speculate about the, so to speak, third-generation vacuum cleaner (ready-made) sold in galleries. But actually, if you move away a little from its relation to art history, and really follow this high-tech domesticated product, you could think about it as an accredited tour guide, in its form reminiscent of a "drone" that helps you discover the most hidden spots of that space, which gets all the more clinical.

Valentin Carron was born in 1977 in Martigny, Switzerland. He lives and works in Geneva. Cathérine Hug is Assistant Curator at Kunsthau Zurich and at Art Unlimited Basel, and a contributor to *tema celeste*. She lives and works in Zurich. Photo Credit: the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich.

valentin carron

Cathérine Hug: La tua mostra alla Galerie Eva Presenhuber dove ci troviamo ora è intitolata *Relik*, che suppongo sia un richiamo etimologico alla parola "reliquia". Mi puoi parlare della natura delle reliquie a cui ti riferisci nelle tue sculture, in particolare dei cannoni e dell'Apollo?

Valentin Carron: In tutta onestà, "Relik" non significa "reliquia", come si dovrebbe anche capire confrontando la diversa ortografia delle due parole. In realtà, la piccola storia "etimologica" dietro al titolo è legata al fatto che un mio amico aveva l'abitudine di scrivere "Killer" sui muri nella mia regione d'origine (Valais), e per il suo matrimonio la scorsa primavera gli ho regalato un dipinto che ricorda i suoi graffiti, ma con la parola "Relik", che è la sua stessa parola a rovescio. Infatti è un palindromo che ricorda il Verlan (l'inverso), un modo di parlare in francese con le sillabe al contrario, e significa a tutti gli effetti "killer".

CH: Ok, la mia associazione era troppo frettolosa e ho semplicemente considerato le due "L" come un errore ortografico. Però ora parliamo delle opere. Ero curiosa di sapere, soprattutto quando ho visto i cannoni e



◀ **Valentin Carron** *Untitled*, 2001, wood, marquetry, tuning mechanism / legno, intarsio, meccanismo di sintonizzazione, 12 x 36 x 100 cm. Fond Municipal d'Art Contemporain, Geneva / Ginevra.

▶ Partial view of the exhibition at / Veduta parziale della mostra presso Galerie Eva Presenhuber, Zurich / Zurigo.

Apollo, se ami visitare i musei storici.

VC: Non sistematicamente. Ma di recente a Londra, dovendo scegliere se andare alla Tate o all'Imperial War Museum, ho optato per quest'ultimo. In effetti ho una particolare affezione per le mostre allestite in quei tipi di musei, che mettono in discussione il giudizio e la responsabilità in base a cui gli oggetti sono storicamente degni di essere raccolti ed esposti.

CH: Parlando della tua scultura Apollo con il titolo simile a una canzone *Lasciatemi vivere la mia vita*, che è una riproduzione in scala 1:1 dell'Apollo di fronte all'edificio della Fondation Pierre Gianadda, mi stavo chiedendo che tipo di relazione potessi avere con questo mecenate dell'arte della tua città natale.

VC: Ti prego di scusarmi un secondo, ma non mi sento molto bene. [Valentin esce dalla stanza per qualche minuto] Devi sapere che Martigny ha circa 15.000 abitanti e che quel signore porta 250.000 visitatori al suo museo, e se dovessi immaginare questa scala in proporzione a Zurigo, stiamo parlando di circa un milione di persone che vengono qui per un unico scopo. Gianadda ha molto potere, ha costruito e possiede molti degli edifici della città, e in questo senso è il Ted Turner di Martigny. Ma in realtà questa scultura dev'essere vista nel contesto del più ampio corpo di lavori a cui sto lavorando dal 2004 e che io chiamo "les grands bronzes" (i grandi bronzi). Le mie repliche, principalmente in scala 1:1 e sviluppate in luoghi pubblici, sollevano domande sulla potenziale iconografia del prossimo stato fascista, sulla finzione politica, su Robocop, ecc.

CH: Continuando su questa traccia, puoi rivelare qualcosa sulla genesi degli enormi cannoni che occupano solennemente lo spazio di là della porta?

VC: Simili all'Apollo, i cannoni sono stati realizzati in un atto di

appropriazione. Quelli esposti a Les Invalides di Parigi, che sono stati i miei modelli, sono in rovina, non funzionanti, ma allo stesso tempo, attraverso la loro pesante presenza, sono una sorta di trofeo e la prova della conquista. Ciò che mi ha impressionato ancor di più è il fatto che quei cannoni, che risalgono al periodo del regno di Luigi XVI, siano stati realizzati estremamente bene.

CH: Allora già a quell'epoca c'era un'industria altamente specializzata e redditizia...

VC: Ho scelto una delle prime epoche durante le quali si è cominciato a produrre cannoni sistematicamente sotto il Generale Gribeauval, che ha deciso di centralizzare la loro costosa produzione. Anche le decorazioni sono state del tutto abbandonate poiché totalmente inutili.

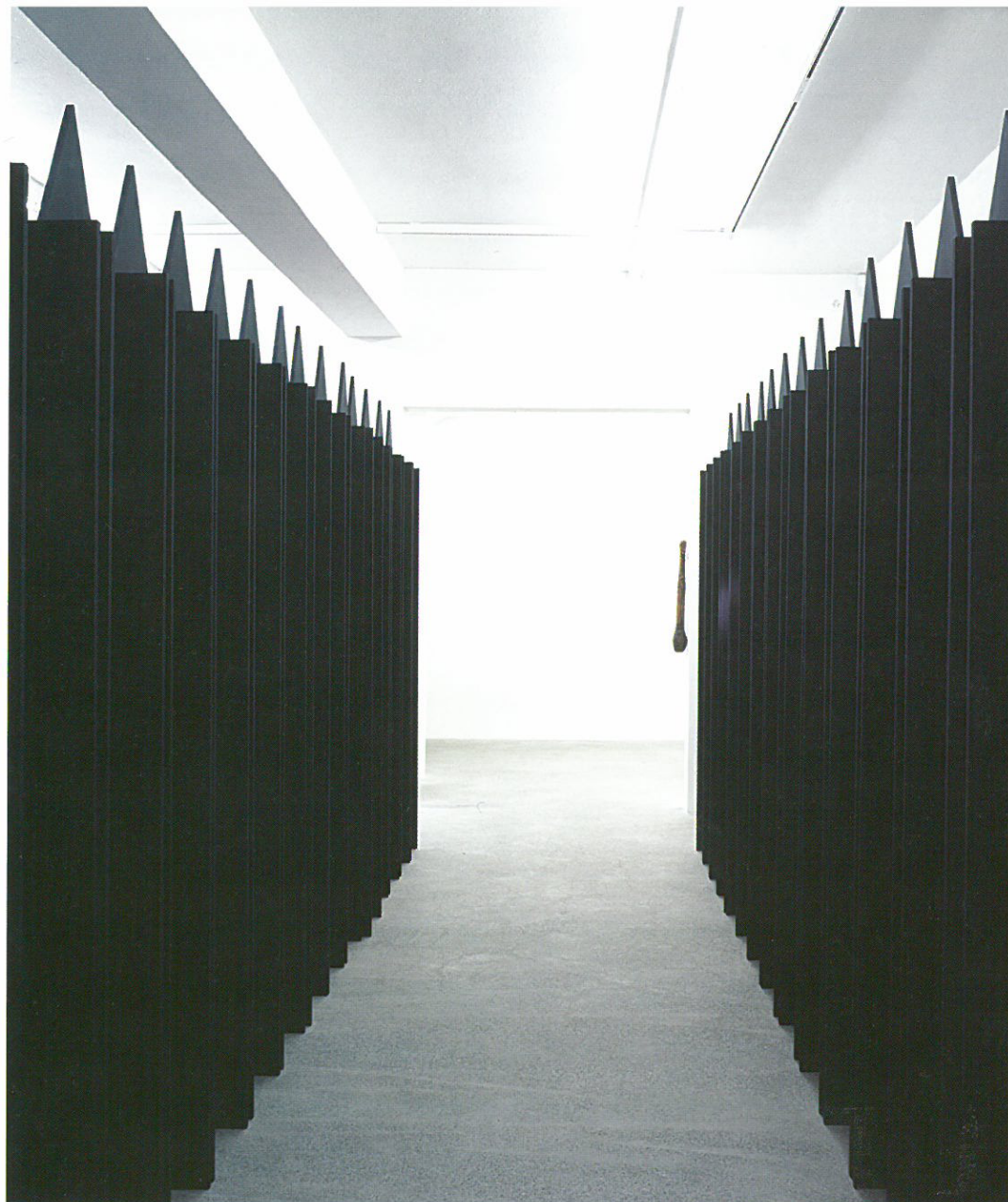
CH: Da dove provengono i loro titoli come *L'Hostile* e *Le Conquérant*?

VC: Ho mantenuto a tutti gli effetti i nomi originali con cui erano stati nominati dai soldati. Amo l'ironia, qualche volta persino il cinismo che appartiene loro.

CH: Puoi dirmi qualcosa sui materiali con cui lavori?

VC: Nel caso dei cannoni, ovviamente sempre per ragioni pratiche, ero alla ricerca di un materiale che fosse leggero e allo stesso tempo malleabile, sebbene le sculture mantengano la loro simbolica virilità "fallica". Per ragioni pratiche e per giocare con la percezione utilizzo la vetroresina, e inoltre m'interessa l'arte minimale che usa questo materiale da 30 anni, e impiego altri materiali come la ghisa o il legno che possono essere considerati "virili".

CH: Parlando di riferimenti alla storia dell'arte, mi piacerebbe sapere come mai, nel gruppo di dipinti del 2002 che ricordano Fernand Léger, hai scelto un materiale di supporto piuttosto insolito, la pelle tirata e montata.



VC: È una tecnica dei Nativi d'America che mi affascinava molto e che credo non sia mai stata usata prima in queste circostanze. Ho incontrato un artigiano che lavorava su questi telai, a cui la gente generalmente dà, per esempio, una foto del cane da riprodurre. Dopo aver pensato per un po' quale cosa sarebbe stata più adatta per essere riprodotta in questo modo, ho deciso che i dipinti di Léger degli anni Venti e Trenta sarebbero stati molto interessanti. Era un periodo di indecisione in cui l'artista ha sperimentato il gioco formalistico degli elementi meccanici e industriali, flirtando in qualche modo con la pittura astratta. Sebbene Léger fosse comunista, coltivava una forte attrazione per l'America, ed era della stessa generazione di Diego Rivera, anch'egli comunista, che viveva in Messico. Léger ha sempre sognato di dipingere murali per il Partito Comunista ma alla fine tutti i murali gli sono stati commissionati dalle chiese. D'altro canto, l'artigiano che realizza questi dipinti su pelle è a sua volta molto interessato all'America, sebbene a un livello più astratto, con la sua visione distante sui Nativi d'America dal suo paesino del Valais, in mezzo al paesaggio alpino della Svizzera. Inoltre è un mezzo molto appropriato al modo di vita nomade che i Nativi d'America avevano prima di essere ammassati nelle

riserve: molto leggero, ma abbastanza solido da trasportare persino un ferito.

CH: Per concludere la nostra discussione, ero curiosa di sapere se l'aspirapolvere *Gloria*, che striscia autonomamente tra le opere della tua mostra, è solo un grazioso e rumoroso agente provocatore o ha veramente lo scopo di dare una mano a chi si occupa delle pulizie.

VC: Sono incappato in *Dust Breeding* (1920) di Marcel Duchamp e in *New Hoover Convertibles* (1980-86) di Jeff Koons e ho pensato che sarebbe stato carino speculare sulla, per così dire, terza generazione di aspirapolveri (ready made) venduti nelle gallerie. Ma in effetti, se ci si discosta un po' dalla sua relazione alla storia dell'arte e si segue realmente questo prodotto high tech addomesticato, si potrebbe pensare a una guida turistica accreditata, per di più nella sua forma che rievoca un "drone" che ci permette di scovare i punti più nascosti di quello spazio, che rende il tutto più clinico.

Valentin Carron è nato nel 1977 a Martigny, Svizzera. Vive e lavora a Ginevra. Cathérine Hug è assistente curatrice alla Kunsthaus Zurich e di Art Unlimited Basel, e collabora con *tema celeste*. Vive e lavora a Zurigo. Credito fotografico: l'artista e Galerie Eva Presenhuber, Zurigo. Traduzione di Daniele Perra.

ZURICH

Valentin Carron

GALERIE EVA PRESENHUBER

“Relik,” the title of young Swiss artist Valentin Carron’s debut, refers to the English word “relic” with its span of connotations, from disdained leftover to religious veneration. Reading it backward, however, it becomes “Killer.” Apparently, “Relik” is also the nickname of the first graffiti tagger from Martigny, Carron’s hometown in western Switzerland. The pun is typical of Carron’s practice, which draws on symbols of cultural identity—always with an awareness of their complex (sub)cultural recoding. Carron comes from the canton of Valais, typically thought of as the most authentic, “wild,” and traditional part of Switzerland—though these traditions turn out to have been fabricated in the nineteenth century out of a need for national identity. Carron makes copies of symbolically charged objects, not only from his own culture but also from many others, always questioning the meaning of tradition and authenticity. His hybrid, deeply ironic sculptures often have a martial character. Fetched from the abysses of cultural heritage and reformulated in synthetic materials, they slowly unveil their highly ambiguous symbolic meanings.

Eight replicas of eighteenth-century French cannons were displayed in the gallery’s first room. Made of painted polyester, they bear such titles as *Le Conquérant* (The Conqueror), *Le Souffleteur* (The Boxer of Ears), and *Le Dédain* (Contempt; all works 2005). Two leaned against the wall, six others rested on pedestals—unadorned, immobile, and functionless. The presentation was clearly in a museum-like minimal aesthetic, but the objects themselves, with their individual greenish faux-bronze patina, recall more the cheap replicas sold in souvenir shops or sitting on mantelpieces in certain living rooms.

Valentin Carron,
Lasciatemi vivere la mia vita (Let Me Live My Life), 2005.
Polystyrene, fiber, resin, metal rods, and acrylic paint.
12' 1½" x 5' 3" x 3' 9".

A second room was divided by a structure made of rows of black imitation iron stakes with dangerously sharp teeth, resembling a dark sci-fi vision of a Gallic defensive rampart. This fence, titled *Rance Club*, obscured the other objects displayed in the room. Locked between the last row and the rear gallery wall stood the sculpture *Lasciatemi vivere la mia vita* (Let Me Live My Life), a reproduction of a Roman warrior from the Fondation Pierre Gianadda in Martigny—or rather, his sparse remains: one arm and a leg, fitted together by iron rods to reconstruct a human figure in the form of a cartoonlike modernist sculpture. The walls around the fence were decorated with psychedelic computer prints—not exactly the kind of art you expect to see in that kind of gallery. The prints were made by a friend of Carron from Martigny, an outsider artist. Gathering such heterogeneous objects moots discordant understandings of what defines art. Carron plays the role of a patron here, representing his hometown via its most diverse artistic wares.



Between the two rooms a little robot, *Gloria*, wandered like a funny outer-space creature. In truth, it was an automatic vacuum cleaner. While the cannons are fakes, this one was real, a readymade—and a winking quotation of various art-historical moments, from Duchamp to Jeff Koons.

—Eva Scharrer

markiert auch in der Malerei den Übergang zur Verwendung einer Vielzahl von Medienbildern einerseits und zu einem wiederkehrenden Interesse an der Natur andererseits.

Die vielleicht offensichtlichste Veränderung in der slowenischen Gegenwartskunst des vergangenen Jahrzehnts, wie sie sich in der Ausstellung darstellt, ist jedoch der Übergang von den großen Diskursen zu kleineren persönlichen Geschichten. Viele Künstler untersuchen das Verhältnis zwischen Öffentlichem und Privatem, kritisieren die sozioökonomischen Gesellschaftssysteme und Kunstinstitutionen in sehr poetischen, intimen Ausdrucksweisen. So bestätigen die präsentierten Projekte durch ihre Verwandtschaft mit internationalen Strömungen, dass sich die slowenische Kunst bereits in jene integriert hat.

MAJA VARDAN

Valentin Carron

„Relik“

Galerie Eva Presenhuber, Zürich

5.11.–23.12.2005

KILLER

Bis 1993 fuhr man bei der Einfahrt in den Hauptbahnhof Zürich an „Wohlgroth“ vorbei, einem 1991 besetzten und autonom verwalteten Fabrikareal mit Wohnhäusern und Räumen für alternative Kultur. Auf dem Dach hatten die BesetzerInnen im Stil der Schweizerischen Bundesbahnen SBB mit weißer Schrift auf blauem Hintergrund das Logo ZUREICH gemalt. Seit ein paar Tagen steht in unmittelbarer Nähe des ehemaligen Squats die Plakatwand einer internationalen Telefongesellschaft, die ZUREICH als Werbung für ihre tiefen Preise verwendet.

Verschiebungen dieser Art – sie sind pervers, überraschend, komplex und normal – liegen den Arbeiten des jungen Schweizer Künstlers Valentin Carron zugrunde. Er gehört seit Neustem zu den Künstlern der Zürcher Galerie Eva Presenhuber und hat dort seine erste Ausstellung eröffnet. Im größeren Raum stehen acht schöne Kopien einer Kanone aus der Zeit vor der Französischen Revolution, so wie sie bis heute in vielen historischen Museen stehen, aber auch als Nippes auf Kaminsimsen. Das Arrangement der Kanonen ist museal und minimal, sodass die nachgebauten Relikte auch als autonome Skulpturen für moderne Menschen erkenntlich sind. Früher hingen sich die Leute Wagenräder unter die Decke. Der zweite Raum ist barocker artikuliert, wenn auch hier Strenge vorherrscht. Er wird durch „Rance Club“ (2005), einen Palisadenzaun aus schwarzen, spitz zulaufenden Brettern, in vier Zonen geteilt, wobei in der letzten die Replik eines römischen Bronzekriegers des Museums Fondation Pierre Gianadda in Martigny (Schweiz) steht, dessen fehlende Körperteile durch Eisenstangen abstrakt nachempfunden wurden.

Der Wand entlang aufgehängt sind computergenerierte Drucke, wie sie Freunde des Neo-Gothic in schlaflosen Photoshop-Nächten entwerfen. Alle drei Werkgruppen stehen in starker Abhängigkeit zur Geschichte der Kunst, ihrer Stile und deren Überführung in ein lokales Stilempfinden. Die beiden Räume werden durch „Gloria“ (2005) verbunden, einen vollautomatischen Staubsauger, der demütig um die Skulpturen schlängelt und bei Energiemangel wie ein geschlagener Hund zur Aufladestation zurückfährt.



CARRON VALENTIN
Lasciatemi vivere la mia vita, 2005
Styropor, Faser, Harz, Metallstangen, Acrylfarbe
370 x 160 x 90 cm
Courtesy: Galerie Presenhuber, Zürich

Valentin Carrons Arbeit kreist immer wieder um die Frage des Verhältnisses der Kunst zum Vernakulären (Umgangssprachlichen, Alltäglichen) und umgekehrt. Es geht um die lokale Kultur, um die „Folklore“, wie sie sich in peripheren Gegenden in einer Mischung aus Kitsch und Authentizität hält und in urbanen Gegenden Teil einer ironieerprobten, elitären Szenekultur ist. 2001 baute Carron eine „Pergola“ aus Polyesterharz, ein Schlüsselbild westlicher Sehnsuchtsikonografie, eine Kleinarchitektur mit wirklicher Funktion und Geschichte und eine abstrakte geometrische Skulptur. Natürlich ist das Interesse am Vernakulären nicht neu, spätestens Pop Art, Camp und „Learning from Las Vegas“ (1972) haben das Thema benannt und in seiner Ambivalenz dargestellt. Der Unterschied zu damals ist, dass die internationale zeitgenössische Kunst und Kultur vom Vernakulären kaum mehr zu unterscheiden ist, weil auch dort Vorstellungen von Kitsch und Authentizität koexistieren, weil sich Minimalismus und Psychedelik, Abstraktion und Gothic nicht ausschließen