ALFATIH

DE

*1995, lebt und arbeitet in der Schweiz

alfatih kombiniert künstlerische Forschung mit einem konzeptuellen Ansatz und einem Augenzwinkern. Er untersucht historische Entwicklungen und soziale Systeme. Infrastrukturen werden zum Material seiner Arbeit. Alltägliche Funktionen und vertraute Erwartungen dienen ihm als Ausgangspunkt für spielerische Experimente, Missverständnisse und überraschende Wendungen.

Die zweiteilige Installation *All Proceeds Will Go Towards a Bottomless Pit.* (Alle Einnahmen fliessen in ein Fass ohne Boden.) entstand als Reaktion auf die bürokratischen Hürden der Schweizer Kulturförderung. Der Titel der Spendenbox *All Proceeds Will Go Towards* greift eine gängige Formulierung von Spendenaktionen auf. Der zweite Teil, *a Bottomless Pit.,* ist eine computergenerierte Simulation von Klavieren, die lärmend zu Boden fallen, sobald Geld in die Spendenbox geworfen wird. Durch die räumliche Trennung von Aktion und Reaktion entsteht ein scharfsinniger und ironischer Kommentar zu den kulturellen Verwaltungsprozessen.

Die kinetische Installation setzt sich mit der Binsenweisheit «Glück im Spiel. Pech in der Liebe» auseinander. Sie besteht aus beschrifteten Leuchtkästen, die ursprünglich von einem Restaurant stammen und die alfatih in Bewegung versetzt. Die Wörter drehen sich und fügen sich dabei immer wieder zu unterschiedlichen Aussagen zusammen: «Luck must forget all your time» (Glück muss deine ganze Zeit vergessen), «You will forget our time» (Du wirst unsere Zeit vergessen), «You will destroy our love» (Du wirst unsere Liebe zerstören) … Die Arbeit ist an die sich drehenden Displays von Glücksspielautomaten angelehnt. Statt den Jackpot-Gewinn als Rettung und Hoffnungsträger zu verstehen, thematisiert die Arbeit Verlust und Zerstörung.

EN

*1995, lives and works in Switzerland

alfatih combines research with a conceptual, tongue-in-cheek approach, drawing on histories and social systems. Infrastructure becomes material for his work. Everyday functions and familiar expectations serve as points of departure for playful experiments, misunderstandings and unexpected outcomes.

The two-part installation *All Proceeds Will Go Towards a Bottomless Pit.* was created in response to the bureaucratic obstacles that prevail in the field of cultural funding in Switzerland. The title of the donation box, *All Proceeds Will Go Towards,* avails of a phrase that is common in fundraising campaigns. The second part of the title, *a Bottomless Pit.,* is a computer-generated simulation of pianos falling noisily to the ground, heard as soon as money is put into the donation box. The spatial separation of action and reaction gives rise to a clever and ironic commentary on administrative processes in the cultural sector.

The kinetic installation engages with a saying about chance and success “Lucky at cards, unlucky in love”. It consists of labelled light boxes originally from a restaurant. alfatih sets these in motion so that the words revolve and thereby form ever-changing statements: “Luck must forget all your time”, “You will forget our time”, “You will destroy our love”… This work alludes to the rotating displays in slot machines. Instead of regarding winning the jackpot as salvation and a bearer of hope, the work addresses the themes of loss and destruction.

JAMES BANTONE

DE

*1992, lebt und arbeitet in Genf und Paris

Bedruckte und bemalte Stahlplatten sowie ein Spiegel bilden die Bühne für eine männliche Schaufensterpuppe. Das Bild auf der Bodenfläche ist ein Selbstporträt des Künstlers, für das er die Pose der Puppe einnimmt. James Bantone thematisiert den Prozess der Idealisierung: Nicht die Schaufensterpuppe orientiert sich am Menschen, sondern der Mensch an einer perfekten Figur. Dabei treten die beiden Repräsentationen männlicher Körper in einen Dialog.

Der Spiegel steht als Symbol für Selbstreflexion wie auch Narzissmus. Durch Rost, Kratzer und andere Spuren ist das auf die Stahlplatten übertragene Selbstporträt jedoch fragmentiert und auch die Schaufensterpuppe weist Gebrauchsspuren auf, die ihre glatte, industrielle Erscheinung durchbrechen. Das Werk verweigert somit die Vorstellung eines makellosen Körpers.

Die Auseinandersetzung mit Körperbildern und Identität ist charakteristisch für Bantones künstlerische Praxis. Die Installation fragt nach der Beziehung von Körper und Bild: Was ist Original, was Kopie? Wie beeinflussen Bilder die Wahrnehmung des eigenen Körpers? Und wie prägen gesellschaftliche Ideale den Blick auf sich selbst und andere? Bantones Arbeit macht sichtbar, wie eng Körper und Bild miteinander verbunden sind und wie sehr sie sich gegenseitig beeinflussen.

EN

*1992, lives and works in Geneva and Paris

Printed and painted steel panels, along with a mirror, set the stage for a male mannequin. The image on the floor area is a self-portrait of the artist in which he takes the same pose as the mannequin. James Bantone addresses the theme of the process of idealisation: It is not the mannequin that is mimicking the human being, but the human being imitating the perfect figure. In doing so, the two representatives of the male physique enter into a dialogue.

The mirror is a symbol of both self-reflection and narcissism. However, having been transferred to the steel plates the self-portrait is fragmented due to rust, scratches and other traces, while the mannequin also shows signs of wear and tear that impinge on its smooth, industrial appearance. The work thus rejects the idea of an immaculate body.

This engagement with body images and identity is characteristic of Bantone’s artistic practice. The installation raises questions about the relationship between body and image: What is the original, what is the copy? How do images affect our perception of our bodies? And in what way do social ideals direct our gaze at ourselves and others? Bantone’s work reveals how close body and image are connected and the extent to which they mutually influence each other.

SARAH BENSLIMANE

DE

*1997, lebt und arbeitet in Genf und Beaune

In ihrer Videoinstallation verschränkt Sarah Benslimane Mikro- und Makrokosmos. Mit der Kamera beobachtet sie ihren Garten – Pflanzen, Blumen und die unzähligen Insekten, die ihn bewohnen. Die grüne Oase steht im starken Kontrast zu ihrer Umgebung: Sie liegt inmitten eines betonierten Stadtteils, unweit von Friedhof, Krankenhaus und Leichenhalle. Benslimanes Kamera richtet den Blick auf die Lebendigkeit des Gartens – die kleine Ameisenwelt – ebenso wie auf das Sterben und Leiden seiner Bewohner:innen. Während der Hitzeperiode gelingt es der Künstlerin nicht mehr, die Oase am Leben zu erhalten. Dürre und Insektensterben verweisen dabei auf eine globale Realität: Die scheinbar intime Beobachtung des Gartens wird zum Bild für die weltweite Klimakrise und die damit einhergehenden Sorgen und Ängste.

Für ihre Werke nutzt die Künstlerin die Technik der Assemblage. Sie kombiniert verschiedene Materialien und Objekte, häufig ergänzt durch spiegelnde und reflektierende Elemente. Der Spiegel ist dabei zugleich lebendig und leblos: Je nach Blickwinkel bricht er das Licht und erzeugt Bewegung, während seine glatte, graue Oberfläche den Verlust des Lebendigen verkörpert. Benslimanes künstlerische Praxis fragt danach, wie wir die Welt betrachten und unsere Beziehung zu ihr gestalten. Ordnung und Klassifikation treffen auf Freiheit und Chaos, Leben auf Tod. Im Kontrast dieser Pole wird sichtbar, wie eng das Kleine mit dem Grossen verbunden ist.

EN

*1997, lives and works in Geneva and Beaune

Sarah Benslimane intertwines micro- and macro-cosmos in her video installation. Through her camera she observes her garden—the plants, flowers and countless insects that inhabit it. This green oasis contrasts strikingly with its surroundings. It is located in the middle of a concrete-covered neighborhood, not far from a graveyard, a hospital and a mortuary. Benslimane's camera directs our gaze to the liveliness of the garden—the small ant world—as well as to the death and suffering of its inhabitants. During the heat wave, the artist was no longer able to keep the oasis alive so that drought and dying insects point to a global reality. The apparently intimate observation of the garden becomes an image for the global climate crisis and its attendant worries and fears.

The artist uses the assemblage technique in her works, combining different materials and objects, often complemented by reflecting mirror elements. The mirror is both lively and lifeless. Depending on the angle of vision, it refracts light and causes movement, while its smooth grey surface expresses the loss of everything living, vibrant. Benslimane's artistic practice inquires about how we view the world and shape our relationship to it. Order and classification encounter freedom and chaos, life and death. Just how closely the small and the large are linked comes to light in the contrast between these poles.

DAVINA ANDREA DEPLAZES

DE

*1999, lebt und arbeitet in Luzern

Die Skulpturen von Davina Andrea Deplazes oszillieren zwischen Abstraktion und Figuration. Der angedeutete Kragen der Bronzeplastik *Backbone* (Rückgrat) sowie die Brusttasche und die markanten Seiten erinnern an einen Anzug oder Frack. Die Arbeit zeigt die erste männliche Figur in Deplazes' Werk. An ihr untersucht die Künstlerin Präsenz, Autorität und Rollenbilder. Deplazes interessiert, was Machtpositionen stützt und welche Strukturen im Verborgenen bleiben.

Die Arbeit *Die Liegende* setzt sich mit Darstellungsformen der liegenden zumeist weiblichen Figur in der Bildhauerei auseinander. Material und Figur formen sich gegenseitig: Der Körper liegt nicht nur auf dem Holz, sondern geht aus dessen Struktur hervor. Aus einem verleimten Kirschholzblock geschnitzt, erscheint die Figur geschützt und autonom. Deplazes fragt, wie ein Frauenkörper heute erscheinen kann, ohne vollständig zum Objekt idealisierter oder sexualisierter Projektionen zu werden. Auch die Figurengruppe *Molds* (Gussformen) beschäftigt sich mit der Reproduktion von Rollenbildern. Im Wechselspiel zwischen Form und Abformung untersucht Deplazes, wie Körper durch ihre Umgebung geprägt werden und dies als eigene Haltung weitergeben. Die verschiedenen Materialien stehen dabei gleichzeitig für Anpassung und Eigenständigkeit. Deplazes' Skulpturen und ihre Anordnung im Ausstellungsraum werden zu einer Suche nach Körperlichkeit, in der sich Material, Raum und gesellschaftliche Rollenbilder begegnen.

EN

*1999, lives and works in Lucerne

The sculptures by Davina Andrea Deplazes hover between abstraction and figuration. The collar hinted at in the bronze work *Backbone* as well as the breast-pocket and the striking sides suggest a suit or tailcoat. This work represents the first male figure Deplazes has created. Through it, the artist explores the themes of presence, authority and gender roles. Deplazes is interested in what sustains power and which structures remain hidden.

The work *Die Liegende* (The reclining woman) engages with forms in which a reclining figure, mostly of women, has been represented in sculpture. Here, material and figure form each other: the body not only lies on the wood, it emerges from its very structure. Carved from a block of laminated cherry wood, the figure appears protected and self-sufficient. Deplazes asks how a female body might be depicted today without it becoming solely the object of idealised or sexualised projections. The group of figures *Molds* also deals with the reproduction of role images. The different materials stand both for adaptation and autonomy. Through the interplay between form and imprint, Deplazes explores how bodies are shaped by their surroundings and how they pass on these influences as their own posture. Deplazes' sculptures and their arrangement in the exhibition space constitute a search for a corporeality in which material, space and social role images meet.

unterstützt von / supported by
Albert Koechlin Stiftung, Kulturförderung Kanton Graubünden / Swisslos, Boner Stiftung für Kunst und Kultur,
Tarcisi Maissen SA, Kunstgiesserei St. Gallen

ADJI DIEYE

DE

*1991, lebt und arbeitet in Mailand und Dakar

Der Titel der Skulptur *À l’abri des regards indiscrets* (Vor neugierigen Blicken geschützt) basiert auf Dokumenten eines historischen Stadtentwicklungsvorhabens in Dakar zu Beginn der 1950er-Jahre. Im Archiv der Immobiliengesellschaft SICAP (Société Immobilière du Cap-Vert) werden modernistische Siedlungen und einfache Behausungen einander gegenübergestellt. Das damalige Bauprojekt stand für den modernistischen Versuch, Raum, Geschichte und Identität in Dakar neu zu definieren. Zugleich war es von Vorstellungen von Ordnung, Disziplin, Kontrolle und wirtschaftlichem Denken geprägt. Anhand der Dokumente untersucht Adji Dieye, wie Archive und Architektur die kulturelle Identität beeinflussen: Warum erscheinen bestimmte Formen vertraut? Welche werden mit Fortschritt, welche mit Vergangenheit assoziiert?

Diese Fragen überträgt Dieye auf die Skulptur: Die offene Metallstruktur erinnert an eine Treppe und suggeriert Bewegung und Aufstieg, doch die Treppe lässt sich nicht besteigen. Im Seidenstoff sind Fotografien aus dem Archiv in Jacquard-Technik eingearbeitet. Die Bilder treten erst durch die besondere Webtechnik hervor. Der Stoff macht so gleichzeitig sichtbar und verhüllt. Die Verbindung von Archiv, Architektur und Material verweist auf Prozesse kollektiver Identitätsbildung. Dieyes Auseinandersetzung ist dabei eng mit Fragen des Postkolonialismus und der Nationalstaatenbildung verbunden.

EN

*1991, lives and works in Milan and Dakar

The title of the sculpture *À l’abri des regards indiscrets* (Protected from inquisitive gazes) is based on documents relating to a historical urban planning project in Dakar in the early 1950s. In the archive of the real estate office SICAP (Société Immobilière du Cap-Vert), modernist residential areas and simple housing are compared and contrasted. Simultaneously, the building project represented a modernist attempt to redefine space, history and iden tity in Dakar. At the same time, it was shaped by notions to do with order, discipline, control and economic thinking. With the help of those documents, Adji Dieye examines how archives and architecture influence cultural identity: Why do certain forms seem familiar? Which forms are associated with progress and which with the past?

Dieye transfers these questions to sculpture. The open metal structure recalls a staircase and suggests movement and upward motion. But this staircase cannot be ascended. Photographs from the archive are woven directly into a silk fabric using the Jacquard technique; which enables the patterns or images to stand out. This fabric both reveals and conceals. By connecting archive, architecture and material, the artist is referring to processes of collective identity formation. Dieye’s engagement is thus closely linked with issues to do with postcolonialism and nation-building.

GIULIA ESSYAD

DE

*1992, lebt und arbeitet in Genf

Seit mehr als fünfzehn Jahren verwendet Giulia Essyad ihren Körper als Material: Sie inszeniert ihn für die Kamera und nutzt ihn als Projektionsfläche, um Körperbilder, Identität, Tabus und gesellschaftliche Normen in Frage zu stellen. Die bewusste Selbstobjektivierung stellt einen Akt der Unabhängigkeit und Selbstermächtigung dar.

In der Videoarbeit *I Am All That I Can Be* (Ich bin alles, was ich sein kann) filmt die Künstlerin mit einer Wärmebildkamera den eigenen nackten Körper und wird dadurch sichtbar. Gleichzeitig spricht eine Computerstimme Affirmationen wie «I am lovable because I exist» (Ich bin liebenswert, weil ich existiere). Selbstliebe, Body- und Sexpositivity treffen auf die Ästhetik des Post-Internets und werden auf zahlreichen Screens vervielfältigt. Zwischen Streaming, digitaler Verbreitung und Werbebildern entwickelt Essyad eine kritisch-ironische Reflexion über die Darstellung von Körpern und Sexualität im digitalen Zeitalter. Essyads queerfeministische Perspektive verbindet sie mit Motiven aus der Pornografie. Ergänzt wird die Installation durch kleine Metallfiguren, die als spielerische Alter Egos einen selbstbewussten, befreiten Körper darstellen, der die Codes institutionalisierter Schönheit und gesellschaftlich auferlegter Normen durchbricht.

EN

*1992, lives and works in Geneva

Giulia Essyad uses for more than fifteen years their own body as material. It is staged for the camera and used as a projection screen with the aim of questioning body images, identity, taboos and social norms. This deliberate self-objectification is a declaration of sovereignty and self-empowerment.

In the video work *I Am All That I Can Be* the artist films their own naked body with a thermal camera; body heat renders them visible. At the same time, a computer voice utters affirmations, such as “I am lovable because I exist.” Here, self-love, body and sex positivity meet the aesthetics of the post-internet and are reproduced on multiple screens. Somewhere between streaming, digital dissemination and advertising images, Essyad generates a critical-ironic reflection on the depiction of bodies and sexuality in the digital age. Essyad’s queer-feminist perspective is combined with motifs from pornography. The installation is complemented by small metallic figures which, as playful Alter Egos, represent a liberated, self-aware body that shatters the codes of institutionalized beauty and socially-imposed norms.

SAMUEL HAITZ

DE

*1997, lebt und arbeitet in Zürich

Samuel Haitz untersucht in seiner Arbeit die Kunstgeschichte aus queerer Perspektive: Die Serie *Anthology* (Anthologie) zeigt aufgeschlagene Bücher. Der Künstler nutzt dafür einen offenen Scanner, so dass in der dunklen Umrandung der Doppelseite auch das Umgebungslicht, Kratzer, Staub oder Fingerabdrücke auf der Scannerfläche festgehalten werden. Zu den ausgewählten Texten gehört ein Interview mit Michel Foucault, der über die Überschneidungen homosexueller Lebensumstände und Kunstgeschichte diskutiert, oder das kunsthistorische Buch *Der männliche Akt* von Margaret Walters, das in den 1970er-Jahren erstmals untersucht, wie sich der weibliche und der homosexuelle Blick in der Kunstgeschichte zeigt. Digitale Markierungen und zeichnerische Fragmente verbinden verschiedene Textstellen, Abbildungen und Überlegungen mit dem Hier und Jetzt.

In der Werkgruppe *Genealogies* (Genealogie) untersucht Haitz das Kunstsystem: Wer macht Kunst? Für wen? Und warum? Er präsentiert die Spuren von Künstler:innen in seinem Atelier der Stiftung Binz39. Dieses Atelier wird alle zwei Jahre an eine andere Person vergeben und Generationen von Künstler:innen haben Farbflecken, Kratzer oder Löcher hinterlassen. Für *Genealogies* hat Haitz die Regale im Atelier in ihre Einzelteile zerlegt und diese in Acrylglaskästen eingefasst, wodurch die Spuren künstlerischer Arbeit konserviert werden.

EN

*1997, lives and works in Zurich

Through his artistic work Samuel Haitz explores art history from a queer perspective: The series entitled *Anthology* consists of open books. For this, the artist used an open scanner so that the ambient light, scratches, dust or finger marks on the scanner surface are also captured in the dark border around the double page. Among the chosen texts are an interview with Michel Foucault, who discusses the overlaps between queer living conditions and art history, and the 1970s art-history book by Margaret Walters, *The Nude Male,* which was the first publication to examine how the female and the homosexual gaze manifest themselves in art history. Digital markings and drawing fragments link different text sections, images and considerations with the here and now.

In the group of works entitled *Genealogies,* Haitz explores the art system: Who makes art? For whom? And why? He presents the traces left by artists in his Stiftung Binz39 studio; that studio is made available to a different person every two years, and already generations of artist have left behind splashes of paint, scratches or holes around the room. For *Genealogies,* Haitz dismantled the shelves in the studio into their individual parts and presents them in acrylic glass cases so that the traces of artistic work are preserved.

unterstützt von / supported by
ProHelvetia

GREGORY TARA HARI

DE

*1993, lebt und arbeitet in Paris

House of Endless Corridors (Haus der endlosen Korridore) ist ein künstlerisches Forschungsprojekt von Gregory Tara Hari, das sich mit Geisterhäusern und ihrer Bedeutung in verschiedenen Kulturen auseinandersetzt. Aus historischer und zeitgenössischer Perspektive untersucht er die Themen Spukerscheinungen, Rassismus und Kolonialgeschichte.

Die Skulpturen *Thai House, Victorian House* und *Nidwalden House* sind Nachbildungen von existierenden Geisterhäusern. In Thailand oder Japan sind Geister Teil des Alltags. In Schreinen wie dem *Thai House* werden sie mit Gaben um Schutz und Vergebung ersucht. Das *Victorian House* hingegen steht in westlichen Gesellschaften für das Unheimliche und prägt als Motiv Film, Literatur, Kunst und Popkultur. Das *Nidwalden House* ist die Replik des berühmten Jollerhaus in Stans, das 2010 abgerissen wurde. Knarrendes Holz, flackernde LED-Lichter und zwei Videoarbeiten, die sich mit Spukereignissen befassen, lassen die Häuser lebendig werden.

In der gleichnamigen Performance treffen drei Perspektiven aufeinander: Ein Spukhaus berichtet von seinem Leben, eine Hausherrin aus dem 19. Jahrhundert erinnert sich an ihre Zeit im Haus, und Hari spricht über Rassismus und Queerfeindlichkeit von der Kolonialzeit bis heute, wobei der Song *Queen of Chinatown* (Königin von Chinatown) der Queer-Ikone Amanda Lear den Abschluss bildet.

Die Fotoserie *Carte de visite* (Visitenkarte) greift mit Haris Katze die «Hidden Mothers» (versteckten Mütter) der viktorianischen Studiofotografie auf: Mütter oder Kindermädchen verbargen sich unter Stoffen, um ihre Kinder für die Aufnahme festzuhalten. Dabei erscheinen sie wie Geister.

EN

*1993, lives and works in Paris

House of Endless Corridors is an artistic research project by Gregory Tara Hari that engages with haunted houses and their significance in different cultures. He examines the themes of ghosts, racism and colonial history from both a historical and a contemporary perspective.

The sculptures *Thai House, Victorian House* and *Nidwalden House* are replicas of existing spirit houses. Spirits are part of everyday life in Thailand and Japan. In shrines like the *Thai House* people give them gifts along with requests that the spirits grant protection and forgiveness. The *Victorian House,* by contrast, stands for the uncanny in western societies and is a motif that features in cinema, literature, art and pop culture. The *Nidwalden House* is a replica of the famous Joller House in Stans, which was demolished in 2010. These houses come to life due to creaking wood, flickering LED lights, and two video works that explore haunted events.

In the performance of the same name, three perspectives meet: a haunted house tells its life story; a 19th century lady recalls her time in the house; Hari speaks about racism and discrimination against queer people from the colonial era to today, ending with the song *Queen of Chinatown* by queer icon Amanda Lear.

The photo-series *Carte de visite* (business card), featuring Hari’s cat, takes up the theme of the so-called hidden mothers in Victorian studio photography: mothers or nannies who hid beneath fabric to hold their children for the duration of the take; as a result, the mothers look like ghosts.

Mitwirkende / contributors:
Philippe d’Aurelle de Paladines-Hari, Thom Driver, Natalie Hari, Gion Luginbühl, Lena Schmid, Monika Stalder

Leihgaben / loans:
Nidwaldner Museum, Stans

CYRIL TYRONE HÜBSCHER

DE

*1993, lebt und arbeitet in Basel

Für die *Kites* (Flugdrachen) spannt Cyril Tyrone Hübscher Papier auf dünne Holzleisten. Die zwei Dreiecke scheinen fast zu schweben. Dabei treten sie in Dialog mit der Architektur, können aber auch als überdimensionale Fliege, als Accessoire für Anzüge und Smokings, gelesen werden. Hübschers Arbeit ist vom «Bowtie»-Motiv des niederländischen Malers René Daniëls (*1950) inspiriert. Dieses bekannte Motiv spielt damit, dass ein Raum in einer zugespitzten Zentralperspektive wie eine Fliege wirkt. Der Knoten in der Mitte wird dabei zum Fluchtpunkt des Bildes.

Hübscher überträgt diesen Kippmoment auf den Ausstellungsraum. Die *Kites* sind Malerei und Objekt zugleich, gerade dieser Zwischenzustand, der sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht, interessiert den Künstler. Die Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und unterschiedlichen Medien ist dabei ebenso zentral wie der Arbeitsprozess selbst. Spuren der Materialbearbeitung und der Klebetechnik bleiben sichtbar und verleihen dem Werk eine Ästhetik des Unperfekten. Hübscher bezeichnet seine Arbeitsweise als Bricolage. Seine Werke sind bewusst nicht für die Ewigkeit gemacht: Ihre Fragilität verweist auf den Entstehungsprozess und lässt sie wie Prototypen erscheinen – als Modelle, an denen sich Möglichkeiten von Malerei und Objekt erproben lassen.

EN

*1993, lives and works in Basel

For his *Kites* Cyril Tyrone Hübscher spans paper on thin wooden laths. The two triangles almost seem to be hovering and in doing so enter into dialogue with the architecture. But they can also be read as out-size bow ties, an accessory for suits and tuxedos. Hübscher's work is inspired by the bow tie motif of the Dutch painter René Daniëls (*1950). This well-known motif plays with the fact that in an amplified central perspective a space looks like a bow tie, the knot in the middle then becoming the image's vanishing point.

Hübscher transfers this tipping moment to the exhibition space. The *Kites* are both painting and object. This very intermediate state, eschewing any clear assignment, is what interests the artist. His engagement with art history and with different media is as central to his work as the working process itself. Traces of the material handling and the adhesive technique used are left visible, thus lending the work an aesthetic of the imperfect. Hübscher refers to his working method as bricolage. His works are deliberately not made for eternity. Their fragility points to their genesis, making them seem like prototypes—models with which to test out the possibilities inherent in both painting and object.

JEANNE JACOB

DE

*1994, lebt und arbeitet in Biel

Die grossformatigen Gemälde *Au bord de l'étang* (Am Ufer des Teichs) und *Là où les canards coiquent* (Dort, wo die Enten quaken) zeigen Szenerien am Wasser: Von Sonnenblumen beobachtet begegnen sich Badende, bizarre Geschöpfe und Tiere in einer Traumwelt.

Die Fragilität von Identitäten und sozialen Konstrukten, die Bedeutung von Freundschaften und die Natur bilden Kernthemen von Jeanne Jacobs Kunst. Ihre Gemälde erzählen von den Spannungen und Widersprüchen und versuchen, Emotionen darzustellen, für die es manchmal noch keine Worte gibt. Scheinbar gegensätzliche Empfindungen verflechten sich, Ergreifendes und Anstössiges treffen aufeinander.

Die Künstlerin findet ihre Motive im Malprozess: Ohne vorgefasste Komposition trägt sie eine Schicht nach der anderen auf und lässt so ihre Werke nach und nach entstehen. Dabei verwendet sie Ölfarben, Spray und Grafit, um unterschiedliche Texturen, Farben und Transparenz zu schaffen. Die beiden grossformatigen Werke sind auf eine farbige Grundierung gemalt, die an einigen Stellen zu sehen ist und so den rosafarbenen Grundton erzeugt. Ergänzt werden die beiden Gemälde durch kleinformatige Malereien mit Ölfarbe auf Fotopapier, die sie mit flüssigem Kunststoff überzieht. Mit dieser Technik erzeugt Jacob eine leuchtende Farbigkeit, während das Fotopapier fast transparent wird.

EN

*1994, lives and works in Biel

The two large-format paintings *Au bord de l'étang* (On the banks of the lake) and *Là où les canards coiquent* (Where the ducks croak) depict scenes by the water: Under the gaze of sunflowers, bathers, bizarre characters and animals come together in a dreamlike world.

The fragility of identities and social constructs, the importance of friendships and of nature are at the core of Jeanne Jacob's art. Her paintings explore the tensions and paradoxes and seek to depict feelings for which words sometimes do not yet exist. Apparently contradictory sentiments intertwine; the poignant and grossness meet.

The artist lets herself be guided by the act of painting itself: Working with no preconceived composition, she applies one layer after another, allowing her motifs to emerge gradually. Jacob uses oils, spray paint, and graphite to create different textures, colours and transparency. The two large-format art works are painted against a coloured background, which is visible in some places and thus creates the pink undertone. These two works are complemented by small-format oil paintings on photographic paper which she has covered in epoxy resin. Using this technique, Jacob creates a vibrant colour palette, whilst the photographic paper becomes almost transparent.

DANIEL C. MÜLLER

DE

*1994, lebt und arbeitet in Zürich

Die monumentale Arbeit *The Cosmic* (Das Kosmische) von Daniel C. Müller besteht aus 36 Holzplatten, die sich zu einer komplexen Landschaft verdichten. Helle Schnitzungen und schwarze Druckfarbe treten in einen spannungsreichen Kontrast. Ausgangspunkt ist die Linie: Müller entwickelt seine Komposition zunächst in einer Vorzeichnung. Die Motive mit unterschiedlichen Perspektiven setzt er collageartig zusammen und überträgt das Gesamtbild anschliessend auf die grundierte Holzoberfläche. Erst danach beginnt der aufwendige Schnitzprozess. Die Holzplatten versteht er nicht als Druckstöcke, sondern als eigenständige, haptische Bildträger.

Im Zentrum steht die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Welt. Eine Inspiration dafür ist Albert Trachsels Gemälde *Kosmisches Ereignis* von 1905, das Müller als Motiv aufgreift: Inmitten der dunklen Landschaft erscheint das Strahlen der Sonne als einzig farbiger Bereich. Daneben sind Skelette im Kreis angeordnet. Müller verwendet das Motiv des Totentanzes, das sich im 14. Jahrhundert als künstlerische Antwort auf das grosse Peststerben entwickelte. Eine Reihe von Gräbern ist am Waldboden sichtbar, die der Künstler nach Archivbildern gestaltet.

Müllers Landschaft thematisiert Angst, Gewalt und Zerstörung, aber auch Sehnsucht und Schutz. Der Wald erscheint zugleich als Tatort und Rückzugsort, als Schauplatz vergangener und gegenwärtiger Katastrophen wie Krieg und Klimakrise. In der Wucht und Zeitlosigkeit seiner Bildwelt führt Müller vor Augen, wie die Motive der Vergangenheit erschreckend gegenwärtig erscheinen.

EN

*1994, lives and works in Zurich

This monumental work *The Cosmic* by Daniel C. Müller consists of 36 wooden panels arranged to form a complex landscape. Bright carvings and black printing ink contrast strongly with one another. His point of departure is the line: Müller first develops his composition in a preliminary drawing. He assembles the motifs, which feature different perspectives, in a collage-like manner and transfers the overall image to the grounded wooden surface. Only then does he begin the elaborate carving process. He regards the wooden panels not as printing blocks but as independent haptic image carriers.

The artist’s main focus is on the relationship between human beings and the world. One source of inspiration is Albert Trachsel’s painting *Kosmisches Ereignis* (Cosmic Event) of 1905, which Müller adopts as a motif: In the middle of the dark landscape, the shining sun is the only coloured area. Beside it are skeletons arranged in a circle. Müller also avails himself of the motif of the Dance of Death, which was an artistic response in the 14th century to the huge numbers of people dying of the plague. On the forest floor we see a series of graves which the artist created based on archive images.

Müller’s landscape addresses the themes of anxiety, violence and destruction, but also of longing and protection. The forest is both a crime scene and a place of refuge, the setting of past and present catastrophes, such as war and the climate crisis. Through the force and timelessness of his images, Müller demonstrates just how frighteningly contemporary the motifs of the past can seem.

unterstützt von / supported by
Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung, Kanton Solothurn (Swisslos-Fonds), Kultur ZürichseeLinth

NOEMI PFISTER

DE

*1991, lebt und arbeitet in Basel

Die Gemäldeserie von Noemi Pfister eröffnet Traumwelten, in denen sich Bilder aus Kunstgeschichte und Popkultur überraschend verschränken. So poltert der aus den 1980er-Jahren bekannte Pumuckl durch die Nachahmung eines Vanitas-Stilllebens des 17. Jahrhunderts und stösst dabei die Sanduhr um – ein klassisches Symbol für Vergänglichkeit. Oder ist das Sujet als Kommentar auf die heutige, schnelllebige Zeit zu verstehen?

Pfisters Malerei untersucht wiederkehrende Motive in berühmten Gemälden. In ihren surreal anmutenden Bildwelten verschieben sich vertraute Ordnungen, der Himmel ist beispielsweise grün-orange. Technik, Motive und Stil variieren, doch eines haben alle Werke gemeinsam: Pfister erforscht das Zwischenmenschliche und verortet den Menschen in der aktuellen Zeit. Die Künstlerin hinterfragt zudem, welche Bilder bewahrt werden und in das kollektive Gedächtnis eingehen. Die Aufhängung der Gemälde an der Gitterstruktur erinnert an museale Depots. Welche Bilder werden ausgestellt, welche Perspektiven sichtbar gemacht – und welche geraten in Vergessenheit?

Pfisters Gemälde zeigen einen Kreislauf des Erinnerns, Konservierens und Neuverknüpfens. Ihre Bildwelten laden dazu ein, über das Bewahren hinauszudenken: Welche Bilder sind in Zukunft bedeutsam? Und welche Formen des Zusammenlebens könnten daraus entstehen – gerechter und nachhaltiger?

EN

*1991, lives and works in Basel

This series of paintings by Noemi Pfister reveals dream worlds where images from art history and pop culture intertwine in a surprising way. For example, Pumuckl, from a famous German children's TV series in the 1980s, stomps through a replica of a 17th century Vanitas still life, knocking over the hourglass—a classical symbol of transience. Or is that theme to be understood as a commentary on our current fast-paced era?

Pfister explores motifs that recur in famous paintings. In her own surreal-looking pictorial worlds familiar orders undergo shifts, for example, the sky is a greenish-orange colour. Although the artist varies technique, motif and style, all her works have one thing in common: her exploration of the inter-personal and her location of human beings in our present day. The artist also examines which images are preserved and thus enter into our collective memory. The grid structure in which her paintings are hung recalls museum storage. Which images are exhibited, which perspectives rendered visible—and which are forgotten?

Pfister's paintings present a cyclical system of remembrance, conservation and reconnection. Her imagery invites us to think beyond preservation: Which images will be significant in the future? And which forms of coexistence might result from that—more just and more sustainable ones?

unterstützt von / supported by
DECS Dipartimento dell'educazione, della cultura e dello sport della Repubblica e Cantone Ticino, ArtStore, Kern Studer AG, Samstagern

GINA PROENZA

DE

*1994, lebt und arbeitet in Lausanne

«Du unvernünftige, unvollkommene Kreatur, du Inger: Deines Geschlechts ist nicht gewesen in der Arche Noah.» Die Installation *Trial of Grubs* (Prozess der Engerlinge) erzählt von einem ungewöhnlichen Gerichtsprozess in Lausanne von 1478/79: Die Larven des Maikäfers, sogenannte Engerlinge, wurden für verheerende Ernteausfälle und die daraus resultierende Hungersnot verantwortlich gemacht. Das bischöfliche Gericht verhandelte den Fall und verurteilte die Tiere schliesslich dazu, die Felder zu verlassen.

Gina Proenza befasst sich in ihrer künstlerischen Praxis mit ökologischen und sozialen Zusammenhängen. In *Trial of Grubs* rekonstruiert sie die Gerichtsverhandlung und versetzt die Besucher:innen in die Rolle von Zeug:innen. Ausgehend von historischen Quellen lässt Proenza Ankläger und Anwalt ihre Plädoyers halten, wobei sie mehr Verteidigungsargumente entwickelt, um die Perspektive der Angeklagten zu verdeutlichen. Abfallkörbe und Archivmöbel aus dem Bundesgericht in Lausanne bilden die Szenerie dazu.

Der historische Fall wirft grundlegende Fragen über das Zusammenleben von Menschen, Tieren und Pflanzen auf: Wer darf einen Ort bewohnen? Wer entscheidet über Land und Zugehörigkeit? Und wer hat vor Gericht eine Stimme? Während die Engerlinge damals als Ursache einer Krise galten, verschwinden heute Insekten zunehmend, weil der Mensch ihre Lebensräume durch Landwirtschaft und Pestizide zerstört.

EN

*1994, lives and works in Lausanne

“You senseless, imperfect creature, you grub: none of your species was on Noah’s ark.” The installation entitled *Trial of Grubs* alludes to an unusual court case in Lausanne in 1478/79: so-called grubs, the larvae of the May bug, were accused of causing devastating crop failures that resulted in famine. The episcopal court heard the case and finally sentenced the grubs to leave the fields.

Gina Proenza deals with ecological and social interconnections in her art practice. In *Trial of Grubs* she reconstructs the court hearing and delegates the role of witnesses to the exhibition visitors. Using historical sources, Proenza allows prosecutor and lawyer to make their pleas, in which more defence arguments are presented in order to clarify the perspective of the accused. The scenario is made up of wastebaskets and archive furnishings from the Federal Supreme Court of Switzerland in Lausanne.

The historical case raises fundamental questions about co-existence between human beings, animals and plants: Who may reside in a place? Who decides on matters relating to land and belonging? Who has a voice in court? Whereas the grubs were regarded as having caused a crisis at that time, today more and more insects are disappearing because human beings are destroying their habitats through agriculture and pesticides.

Leihgaben / loans:
Bundesgericht, Lausanne

DAVIDE-CHRISTELLE SANVEE

DE

*1993, lebt und arbeitet in Genf

Davide-Christelle Sanvee untersucht in ihrer Arbeit Alltagsrassismus und Ängste, die sie vor ihrem ersten Auftritt im Kunstkontext verspürte. In *Safe Here* (hier sicher) geht es darum, den Blicken anderer ausgesetzt zu sein und bewertet zu werden.

Im Ausstellungsraum kehrt Sanvee den Blick um: Zwei raumhohe Flutlichter sind mit einer Überwachungskamera ausgestattet. Die Installation verweist auf die Ambivalenz von Überwachung als Schutz vor Gewalt im öffentlichen Raum und als Gefühl permanenter Beobachtung.

Die Arbeit nimmt Bezug auf den US-amerikanischen Autor James Baldwin, der seine Erfahrungen als Schwarzer Mann im Walliser Dorf Leukerbad in seinem Essay *Fremder im Dorf* reflektiert. Ebenso verweist Sanvee auf die US-Bürgerrechtsaktivistin Claudette Colvin, die sich 1955 der Sitzplatztrennung nach Hautfarbe im Bus widersetzt. Beide Referenzen verhandeln öffentlichen Raum als Ort der Begegnung, aber auch der Zuschreibung, Kontrolle und Ausgrenzung. Für manche ist die Unsicherheit Alltag: Jede Bewegung, jedes Wort und jeder Blick wird genau abgewägt, ohne jemals zu wissen, ob er Neugier, Misstrauen oder Verachtung ausdrückt. Wer wird gesehen, wer beobachtet, wer als fremd angesehen? Und wer wird uns glauben, wenn wir sagen, dass wir Angst haben?

EN

*1993, lives and works in Geneva

Davide-Christelle Sanvee’s work explores everyday racism and the fears she experienced before her first appearances in art spaces. *Safe Here* is about being exposed to the gaze of others and being judged.

Inside the exhibition space Sanvee reverses the gaze: two ceiling-high floodlights are fitted with a surveillance camera. The installation points to the ambivalence inherent in surveillance as a protection from violence in the public realm and as a feeling of permanent observation.

The work references the US-American author James Baldwin, who reflects on his experiences as a Black man in the Swiss village Leukerbad in his essay *Stranger in the Village*. Sanvee also refers to the US civil-rights activist Claudette Colvin, who in 1955 opposed the separation of passengers on a bus according to skin colour. These two references regard the public realm as a place of encounter, but also of ascription, control and exclusion. For some, insecurity is an everyday condition: never knowing whether another person’s gaze expresses curiosity, suspicion or contempt. Who is seen? Who observes? Who is regarded as being a stranger? And who will believe us when we say we are afraid?

Mitwirkende / contributors:
Luis Henkes, Dîlan Kiliç, Margot Sparkes

Hinweis / disclaimer
Aufnahmen werden nicht gespeichert.
Photographs are not stored.

REBEKKA STEIGER

DE

*1993, lebt und arbeitet in Luzern und Peking

In ihrem Atelier lässt Rebekka Steiger Bildwelten entstehen: Landschaftsdarstellungen in leuchtenden Farben mit figurativen und mythologischen Motiven. Wer ihr Universum betritt, kommt mit Figuren der westlichen und östlichen Tradition in Kontakt.

Die grossformatigen Malereien beruhen auf einer experimentellen Technik mit Reispapier, die Steiger 2022 in Vietnam entdeckte. Die Künstlerin verwendet Papierstücke, die die bereits aufgetragene, noch feuchte Farbe aufsaugen und dabei Spuren auf der Leinwand hinterlassen. Mit dieser Methode erzeugt Steiger Abstraktion und Bildtiefe. In der Werkserie *Omens* (Omen, Vorzeichen) sind die Umrisse der Papiere zum Teil noch deutlich zu erkennen. Für diese Arbeiten nutzt sie erstmals auch eine Skizze, welche unter dem leicht durchsichtigen Farbauftrag noch sichtbar ist.

Seit über zehn Jahren nimmt die mythologisch aufgeladene Figur des Reiters eine zentrale Position in Steigers Schaffen ein. Das Motiv spielt auf unterschiedliche literarische und historische Bildtraditionen an wie Don Quijote oder den Erlkönig. Gerade diese Omnipräsenz in Kunst und Literatur, die zuweilen etwas kitschig wirken kann, ist für die Künstlerin interessant. Für ihre aktuelle Serie liess sich Steiger von Alexander Pushkins Gedicht *Omen* von 1829 inspirieren. Es beschreibt die Natur als Spiegel der Innenwelt, hebt jedoch auch selbstironisch ebendiese Neigung der Poesie hervor, Gemütszustände auf die Umwelt zu projizieren. Die Werke sind keine Illustration des Gedichts, sondern lassen bewusst offen, welche Geschichte erzählt wird.

EN

*1993, lives and works in Lucerne and Beijing

Rebekka Steiger enables pictorial worlds to emerge in her studio: depictions of landscapes in brilliant colours with figurative and mythological motifs. Whoever enters her universe comes into contact with figures from both the western and the eastern tradition.

For her large-format paintings she uses an experimental technique involving rice paper, which Steiger discovered in Vietnam in 2022. The artist uses pieces of paper that absorb the wet paint that has already been applied, leaving traces on the canvas. By this method Steiger achieves abstraction and pictorial depth. In her series of works entitled *Omens* some of the edges of the pieces of paper are still clearly visible. In these works she also used a sketch for the first time; this remains visible under the slightly transparent layer of paint.

For more than ten years now, the mythologically-charged figure of the rider has occupied a major position in Steiger’s work. This motif alludes to different pictorial traditions in literature and history, such as Don Quixote or the Erlkönig (king of the fairies). It is this very omnipresence in art and literature—which at times can seem somewhat kitschy—that intrigues the artist. For her current series, Steiger took her inspiration from Alexander Pushkin’s poem of 1829, *Omen,* which describes nature as a reflection of the inner world, yet also ironically highlights, this very tendency of poetry to project emotional states onto the environment. Her works do not illustrate the poem, rather they deliberately leave open the question of which story is being told.

KELLY TISSOT

DE

*1995, lebt und arbeitet in Basel

Kelly Tissots grossformatige Schwarz-Weiss-Fotografien zeigen Ausschnitte aus ländlichen Werkstätten von Spielzeughersteller:innen. Neben Holzspänen, Handschuhen und Werkzeugen dokumentiert die Künstlerin Holzfiguren, darunter etwa ein Seemann oder ein Papagei. Die gestochen scharfe Auflösung der Aufnahmen verleiht den Gegenständen eine besondere Präsenz. Menschen sind in Tissots Fotografien nicht zu sehen – zurück bleiben ihre Spuren, die von einer vergangenen, ländlichen Tradition erzählen.

Die in der Haute-Savoie aufgewachsene Künstlerin richtet ihren Blick auf dörfliche Regionen, deren Wandel und in der Serie *The Workshop* auf den stillen Rückgang des Handwerks. Mit ihren Fotografien schafft sie ein Archiv, das zugleich eine Dokumentation des Dorfs bildet.

Im Ausstellungsraum treten die Werke in einen spannungsvollen Dialog mit der Architektur des White Cubes. Die glatten Aluminiumrahmen setzen einen Kontrast zu den handgefertigten Objekten und verweisen zugleich auf die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die leeren Flächen innerhalb der Rahmungen und zwischen den gehängten Bildern fragmentieren die Motive, setzen Akzente und lenken den Blick auf das, was nicht mehr da ist. Tissot macht damit nicht nur Objekte sichtbar, sondern zeigt auf poetische Weise verlassene Orte und die Spuren gesellschaftlicher Veränderungen. Gleichzeitig thematisiert sie, wie Architektur und Präsentation die Wahrnehmung prägen.

EN

*1995, lives and works in Basel

Kelly Tissot’s large-format black-and-white photographs present excerpts from the workshops of rural toy makers. In addition to wood chips, gloves and tools, the artist documents wooden figures, including, for example, a seaman or a parrot. The razor sharp resolution of the photographs imbues these objects with a distinctive presence. There are no people in Tissot’s photographs—but traces of them have been left and speak to us about a past rural tradition.

Having grown up in the Haute Savoie region, the artist focuses her gaze on such rural areas, on the changes they are undergoing and in the series *The Workshop* on the quiet decline of handicrafts. Her photographs make up an archive which simultaneously constitutes a village documentation.

In the exhibition space the works enter into a stimulating dialogue with the architecture of the White Cube. The smooth aluminium frames contrast with the hand-made objects, while at the same time pointing to the distance between past and present. The empty spaces inside the frames and between the hung images fragment the motifs, create accents, and direct our gaze to something that is no longer there. In this way, Tissot not only renders objects visible, but also poetically highlights abandoned places and the signs of social changes. At the same time she addresses the theme of how architecture and presentation can shape perception.

entstanden im Auftrag der / commissioned by
Biennale Gherdëina 10

unterstützt von / supported by
ProHelvetia, Fondazione Nuovi Mecenati