

Valentin Carron

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

Bovier, Lionel, "On the Plastic Situations of Valentin Carron," *Parkett No. 93*. Zurich: Parkett-Verlag AG, 2014, pp. 52-61

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

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 Parnet 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.

Bovier, Lionel, "On the Plastic Situations of Valentin Carron," *Parkett No. 93*. Zurich: Parkett-Verlag AG, 2014, pp. 52-61



Bovier, Lionel, "On the Plastic Situations of Valentin Carron," *Parkett No. 93*. Zurich: Parkett-Verlag AG, 2014, pp. 52-61



VALENTIN CARRON, "Pergola. Monsieur," exhibition view Palais de Tokyo, Paris, 2010 / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ANDRÉ MORIN)

Valentin Carron

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 Verkehrskreisen 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,

Original und Kopie oder Authentischem und Kitsch (im etymologischen Sinn dieses Begriffs als «Verkitschung») verdingt. 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 aussähe – 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

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



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

(PHOTO: A. BURGER)

«neutralisiert» durch den Vorgang der Unterhöhung des Bedeutungsdeltas. 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 Bestandesaufnahme 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

VALENTIN CARRON, *3 JOURS POUR CONVAINCRE*
(*3 DAYS TO CONVINCING*), 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 ausgestattet 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

Valentin Carron

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)

