Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1991)
Heft: -: Chantal Carrel : sculptures

Artikel: Chantal Carrel : sculptures
Autor: Carrel, Chantal / Morin, François-Yves
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976139

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

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

Chantal Carrel
Sculptures

Chantal Carrel
Sculptures

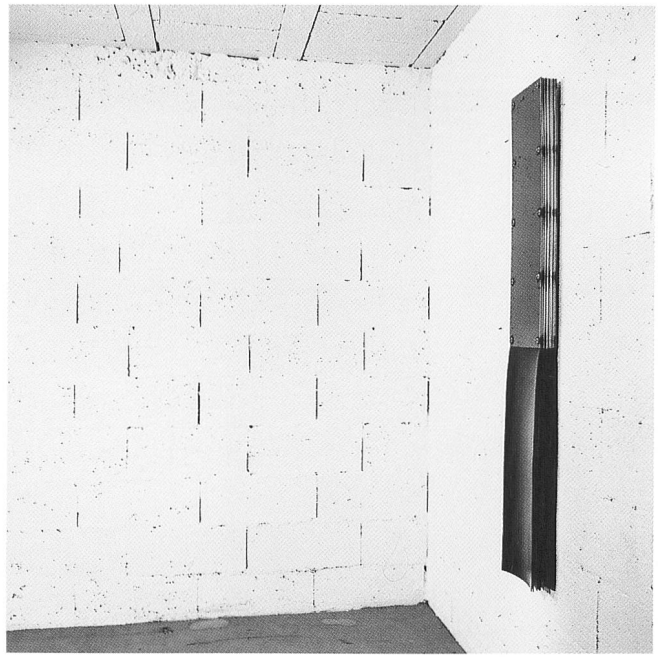
Lumière

La lumière est partout présente – et cela dès le début – dans la sculpture de Chantal Carrel. En 1980, dans une salle obscurcie pour la circonstance, elle construit avec le seul rayonnement solaire cinq colonnes à partir d'autant d'ouvertures pratiquées dans une verrière par ailleurs occultée. La relation de cette installation avec l'architecture permet de saisir la valeur de construction de l'espace qui est accordée aux phénomènes lumineux. Par la suite, des blocs de résine de couleur dorée vont servir à matérialiser la lumière, à la faire intervenir par son volume comme n'importe quel autre objet. Ces blocs, coulés sur des pièces de bois ou même fichés en elles comme des coins viennent en réinterpréter la structure et la prolonger tout naturellement dans l'espace. Ils assurent donc une solution de continuité entre vide et plein, entre volume sculptural et pure spatialité.

Désormais, l'usage de matériaux transparents aura souvent cette fonction de liaison entre forme et données spatiales. Une des dernières pièces réalisée mêle plus intimement encore matière et lumière: des faisceaux de baguettes de plexiglas dynamisent et strient l'espace comme autant de barres de lumière. Selon le point de vue que l'on adopte, la sculpture semble se diluer presque parfaitement dans le lieu.

L'univers qu'explore Chantal Carrel est fait de glissements: le regard n'est jamais vraiment invité à se poser, rien ne l'arrête. Tout au contraire, en équilibre sur l'arête d'un objet, il est gentiment poussé un peu plus loin, dans l'élément lumineux qui l'environne. Mais, plus que visuelle, la sensation qu'il nous procure est d'ordre tactile: le vide n'est jamais vide; il est soyeux, habité, hanté par une quasi-épaisseur très sensuelle.

Sans titre, 1980
installation
calicot, fil nylon
haut. 5,5 m

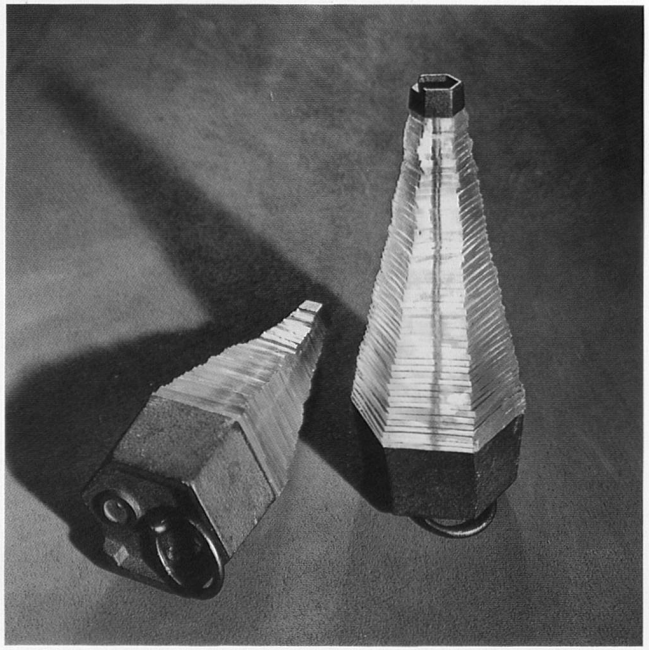


Miroir noir, 1988
plexiglas, néoprène, visserie
haut. 140 cm

Sans titre, 1990
plexiglas, fil de fer
haut. 2 m

1
5 kg 100, 1990
multiple, 3 ex.
éd. Agius-Ramoni
pvc, fonte, visserie
haut. 35 cm

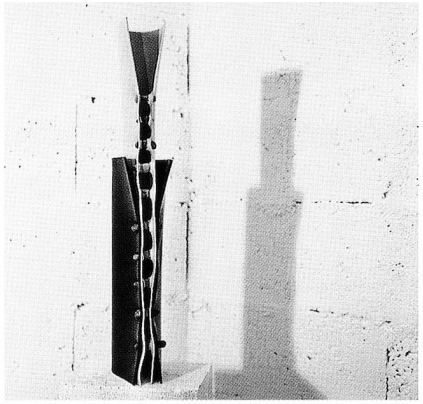
2
Sans titre, 1987
pavé, pvc, pierre
haut. 30 cm



Déprises

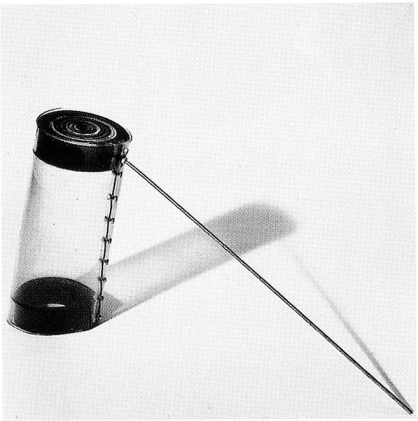
La grande liberté de manipulation que la sculpture acquiert au XXe siècle procède de deux déprises significatives. Sa richesse interprétative actuelle, elle la doit d'abord à un appauvrissement. C'est la roue de bicyclette, c'est la colonne sans fin.
Ici, Duchamp installe l'objet industriel sur le socle du monument. A socle dérisoire (le tabouret), monumentalité dérisoire: l'insignifiant – ou le pauvrement signifiant – commémore l'épique banalité du quotidien, sa beauté involontaire.
Là, Brancusi récuse l'organisation des volumes en une composition au sein de laquelle les données spatiales ne sont actives que par métaphore: Rodin, couturier du dernier manteau de Balzac. Voici le roi nu – mis à nu, comme la mariée. Espace et lumière sont expérimentés directement au moyen d'une pure vibration (interrompue mais inachevée).
Le malentendu perdure pourtant. Témoin le programmatique Art = Vie qui patine sur les schémas d'une rationalité périmée. La sculpture contemporaine travaille ailleurs, dans un champ de décombres. Collectionneurs, bricoleurs, architectes des ruines, arrangeurs du désastre ont fait leurs depuis longtemps les restes de la catastrophe. Ce qui s'est effondré sous les attaques conjuguées de ces deux démolisseurs que sont Brancusi et Duchamp, c'est une logique identitaire qui prétend savoir ce que sont la vie, l'art, la physique, etc. Les héritiers de la roue de bicyclette et de la colonne sans fin se réfèrent pour leur part à une logique des ensembles flous. Logique du peu d'identité, du doute actif, de la migration des objets d'un domaine à l'autre, par-delà des frontières devenues poreuses, en partie effacées, difficilement situables parce que sujettes à de permanentes reconfigurations.

C'est dans cet espace ouvert que travaille Chantal Carrel. Ses sculptures abordent les choses, les phénomènes naturels, les apparences, sans souci de construire autre chose que le fil de ses interrogations.



Sans titre, 1986
néoprène, caoutchouc,
pierres
haut. 55 cm

Sans titre, 1986
caoutchouc, pvc, pierres
haut. 15 cm



Sans titre, 1986
caoutchouc, pvc, visserie
45 × 25 × 10 cm

Assemblages

Depuis qu'elle mélange des matériaux divers, la sculpture s'affronte au problème de leur assemblage. Là où les procédures traditionnelles: collage, soudure, menuiserie s'avèrent inopérantes, il faut avoir recours à des techniques de remplacement. Deacon pose des rivets, Carmen Perrin utilise pinces et serre-joint; l'éventail des solutions adoptées par Chantal Carrel emprunte à différentes techniques. La visserie vient en tête. Elle permet, par exemple, de maintenir une pierre en suspension entre deux plaques de caoutchouc. Pour des tensions moins importantes, c'est une manière de faire plus artisanale qui sera parfois choisie. Les faisceaux de baguettes en plexiglas d'une pièce toute récente sont ligaturés au moyen d'un fil métallique. Certaines œuvres, qui fonctionnent sur la courbure d'une feuille de caoutchouc sont munies de boutonnières (voir «suspension»). Des galets font office de boutons.

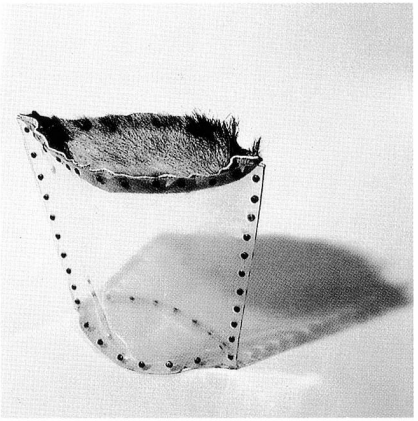
Quelle que soit la solution choisie, les techniques d'assemblage sont toujours apparentes. Il faudrait écrire une histoire de la sculpture contemporaine à partir de ces indices. Dans l'œuvre de Chantal Carrel la fonction d'assemblage met en évidence l'hétérogénéité des matériaux. Elle permet aussi d'introduire un élément naturel (le galet) parmi des matériaux industriels. Il arrive parfois qu'une frange de fourrure dépasse d'une couture: là encore, le mélange des genres s'opère dans l'allégresse d'une manipulation qui fait voisiner les aspects les plus divers de la réalité. La poétique sculpturale qui se dessine ainsi bouscule l'ordonnance des apparences et laisse deviner des proximités inattendues. Les catégories du savoir se voient bousculées, leur rigidité épistémologique résiste mal à la contagion des correspondances que révèle l'attention du sculpteur.

Etagères

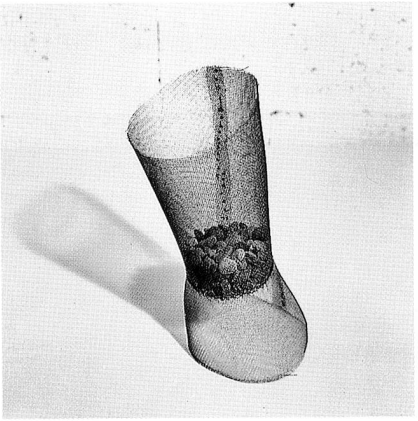
Dans l'atelier, dans les recoins de l'escalier, aux murs de l'appartement, bref un peu partout, on trouve de petites sculptures, tout un peuple minuscule et silencieux mais opiniâtrement présent. Les étagères lui sont un lieu de résidence privilégié. Il ne faudrait pas, en raison de sa petite taille, en minimiser l'importance. C'est un peu le laboratoire où s'expérimentent les grandes pièces. En même temps, ce serait injuste de ne voir dans ces petites sculptures que de simples maquettes. Elles ont une valeur propre et font retentir la rugosité d'une pierre, par exemple, avec une sonorité bien différente de celle qu'elle peut prendre dans une sculpture plus grande.

J'imagine qu'elles pourraient aisément connaître un destin voyageur, faire partie des bagages de Chantal Carrel lors de ses déplacements comme un livre, une brosse à dents, tous objets utiles à la pérégrination.

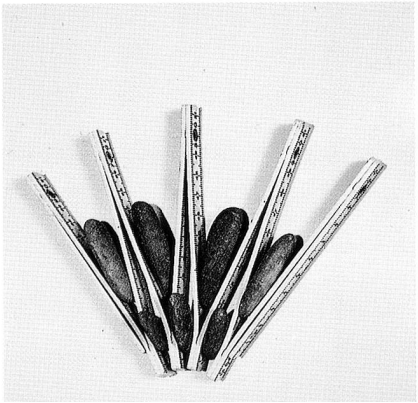
Le seul fait qu'il faille se pencher vers elles pour les apercevoir signale sans ambiguïté leur caractère intime. Que la sculpture puisse ainsi se rapprocher du bibelot et se faire discrète, familière, transportable n'est pas indifférent. J'y vois comme une dimension supplémentaire, rarement explorée, et pour finir précieuse au sens noble du terme: leur faible valeur marchande, leur taille réduite les vouent à une circulation fluide, dédramatisée et, pour ainsi dire naturelle. Circulation qui devrait s'appliquer à toutes les œuvres d'art bien que, presque jamais, ce n'ait été le cas.



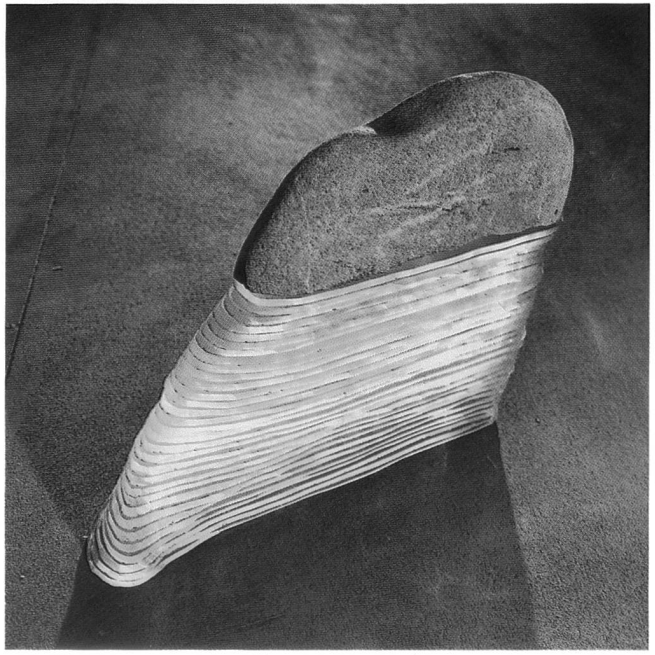
Sans titre, 1986
pvc, peau, visserie
haut. 30 cm



Sans titre, 1986
grillage, pierres
haut. 40 cm



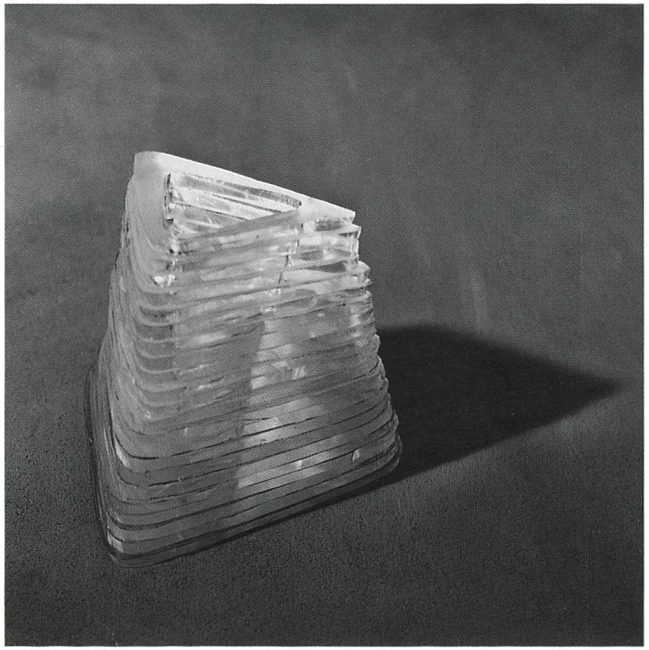
1 mètre, 1990
pièce murale
mètre pliant, pierres
haut. 10 cm



1
Sans titre, 1989
pvc, pierres
50 × 35 × 8 cm

2
Sans titre, 1989
pvc, pierre fendue
haut. 35 cm

3
Sans titre, 1990
pvc
haut. 20 cm



1
Ciel, 1985
feux d'artifice, papier
haut. 10 cm

2
Sans titre, 1985
pierre, caoutchouc
haut. 15 cm

Amenuisement

Depuis la série de travaux regroupés sous le titre «Les anciens s'imaginaient le ciel comme une voûte reposant sur des piliers, les montagnes», la structure du relief est souvent évoquée dans la sculpture de Chantal Carrel. Témoins ces formes accidentées qu'elle construit par empilement de couches alternées de caoutchouc noir et de pvc transparent. D'autres éléments, parfois, y sont intercalés, tels ces poids hexagonaux qui ont pratiquement disparu des étals, remplacés en même temps que les balances à fléau par des machines de pesée électriques.

Il faut savoir que ce schéma figuratif complexe renvoie en premier lieu à l'expérience vécue de la marche en altitude. Nul doute à cet égard que les pièces réalisées, toujours d'assez faibles dimensions, ne synthétisent un ensemble riche de sensations. Mais, par-delà l'élaboration du matériau sensible, les «montagnes» de Chantal Carrel révèlent une organisation beaucoup plus abstraite.

En fait de «montagnes», il serait plus juste de les considérer comme les mises en volume de cartes de niveau précisément destinées à rendre compte de la troisième dimension aux moyens de tracés concentriques (1). Ici, les principes de la carte s'appliquent donc directement sur l'objet. Le travail s'effectue par la répétition de deux gestes: découpe d'une couche et superposition à la précédente.

La rigueur des procédures, le recours à une première abstraction (la formalisation cartographique) permettent de mesurer la distance volontairement entretenue entre le modèle naturel et sa transposition. Si quelque chose est figuré, c'est plus la généralité d'une démarche intellectuelle que tel relief remarquable ou même l'idée générique de la montagne.

A l'instant où j'écris ces lignes, ma table de travail est couverte de documents: catalogues, photographies, livres, notes préparatoires. Ce que je sais, ce que je sens des objets que j'essaie de décrire, provient d'une relation directe: j'ai vu, j'ai touché – mais aussi, à partir d'elle, d'une collection hétéroclite de références et d'expériences rameutées de proche en proche. Un tas. Il me semble que je ne procède pas autrement que Chantal Carrel. Comme elle je découpe des couches (de savoir, de réflexion, d'émotion) et, plus je vais, plus la circonférence s'amenuise. A la fin, il ne reste sans doute plus qu'une idée, simple, insécable, et, sous elle, le tas s'est organisé comme l'amplification de son onde de résonance.

Ce que je sais, je le sais toujours avec. Pas d'objet isolé. Les «montagnes» de Chantal Carrel sont des saisies du monde, elles me renvoient à lui comme à une totalité à venir. Leur signification ne se laisse enfermer dans aucune représentation; leur présence est une libre circulation, sans cesse reprise, d'une couche à l'autre.

[1] «Les courbes de niveau sont des isohypses, projection horizontale des points ayant la même altitude. Leur équidistance varie en fonction de l'échelle de la carte et du relief».
Anne Eleb-Bailly «La 3e dimension, l'altitude», Cartes et Figures de la Terre, p. 345, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

Sans titre, 1988
pvc, granit
haut. 70 cm

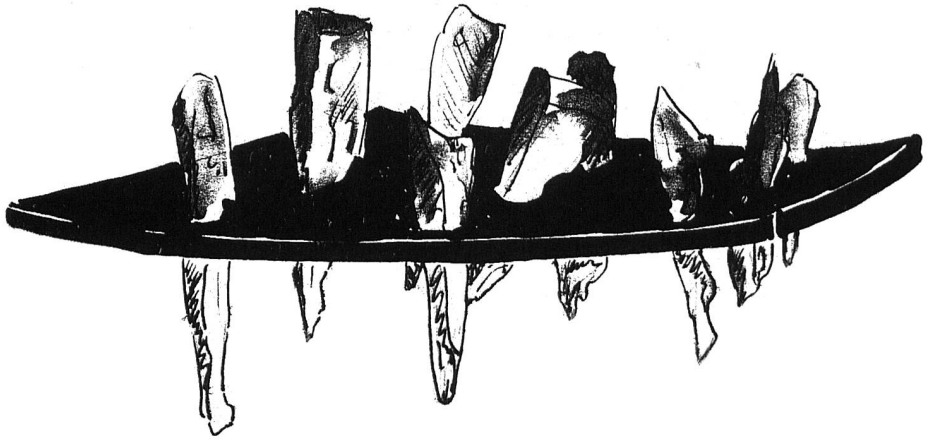
Arrière-plan:
1, 2, 3, 1988
béton cellulaire, plexiglas
haut. 90 cm

Sans titre, 1989
béton teinté, pvc
haut. 150 cm

Sans titre, 1987
pvc, pierres
haut. 110 cm

Suspension

Certaines sculptures de Chantal Carrel sont des plis de lumière. Il arrive alors que le drapé des feuilles de pvc transparent fasse réceptacle. S'y trouvent suspendues des collections de pierres. D'autres fois, ce sont des galets qui servent de boutonnière pour embrasser deux lèvres de matière diaphane. Des objets, des masses lévitent. Leur pesanteur contrariée n'en est que plus apparente. De détermination physique elle devient ainsi élément d'un langage poétique où semble se lire la volonté de recueillir l'écume des choses. Comme si la sculpture était un filet jeté sur le monde et qui ramène entre ses mailles les témoignages les plus humbles de son existence : galets, cailloux des chemins.



Caduta massi, 1987
installation, Meyrin (détail)
roches du Salève, caoutchouc, visserie
haut. 2,5 m

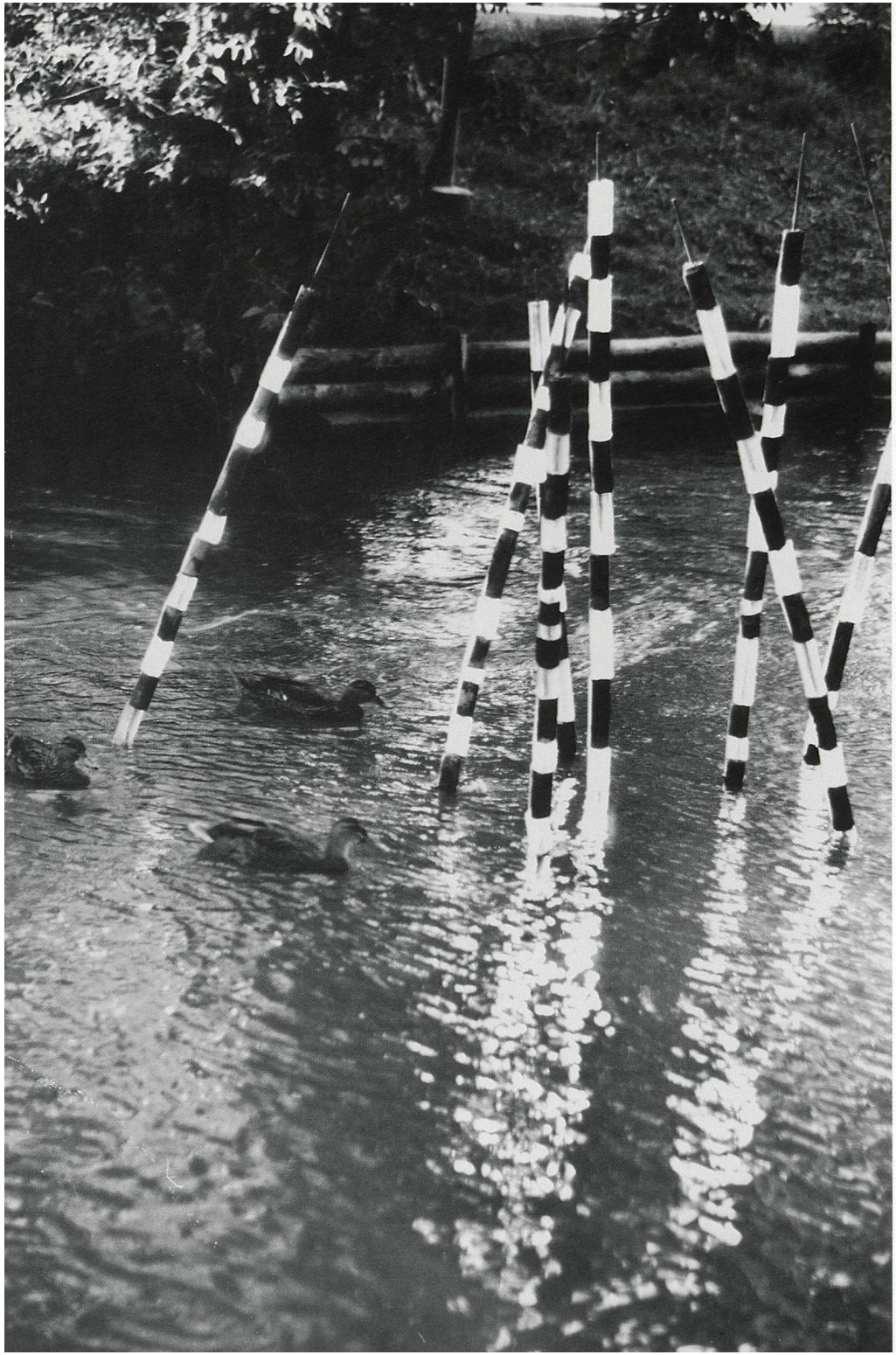
Punks

Ce sont de gros rochers posés sur une langue de gazon, le long du terrain de jeu de Meyrin, en bordure de route. Chantal Carrel les a habillés de bandes de caoutchouc noir. Un système de longues tiges de métal filetées permet de les tenir attachées les unes aux autres tout en les tendant au maximum sur les aspérités de la pierre.

La taille des blocs, leur aspect mal dégrossi, la noirceur et les découpes des bandes de caoutchouc, enfin l'environnement urbain des grands ensembles de cette cité de banlieue font penser à une bande de punks échoués sur l'herbe.

Il y a quelques années, le mouvement punk a utilisé l'outrance verbale, vestimentaire, l'usage paroxystique du bruit, de l'alcool, moins souvent de la drogue, pour mettre à jour l'énorme potentiel de violence calme, rentrée, institutionnelle que la société faisait peser sur la jeunesse des quartiers pauvres des grandes villes. Chantal Carrel agit de façon similaire: son habillage des blocs rocheux vise à ramener à la surface l'extrême tension, le potentiel énergétique imposant qui les habitent. Il y a fort à parier que, ce faisant, elle n'a pas manqué de saisir la dimension politique dont son travail était porteur, et que l'occasion d'une exposition en extérieur, dans les rues de Meyrin, permettait de souligner.

François-Yves Morin



La ligne de partage des eaux, 1990
installation, Burgdorf (détail)
tiges métalliques, béton teinté, résine polyester
haut. 2,2 m

Chantal Carrel
Skulpturen

Licht

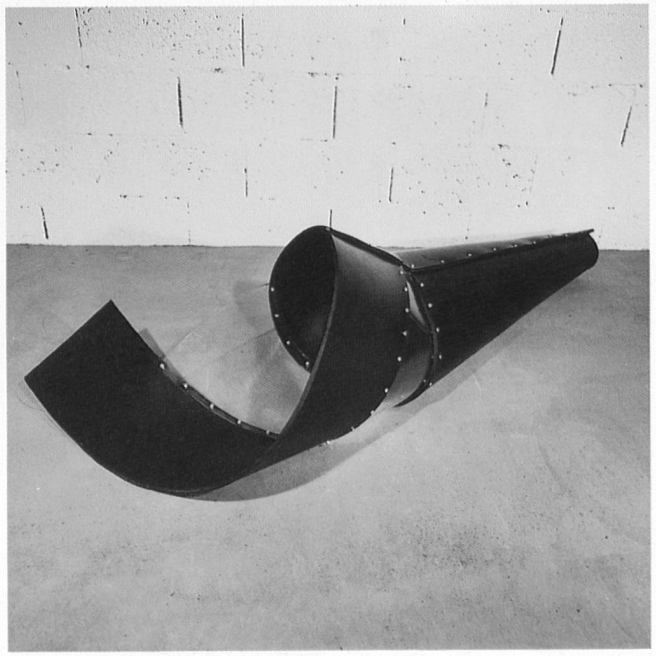
Seit Beginn ihrer Arbeit ist das Licht bei Chantal Carrel allgegenwärtig. 1980 schuf sie nur mit Sonnenlicht in einem extra zu diesem Zweck verdunkelten Raum 5 Säulen, Lichteinfall durch genausoviel Öffnungen in einem ansonsten verhängten Glasfenster. Die Beziehung dieser Installation zur Architektur bringt die Möglichkeiten der Raumgestaltung durch Lichteffekte voll zum Ausdruck. Anschliessend wird das Licht von goldfarbenen Harzblöcken interpretiert und wirkt durch sein Volumen wie irgendein anderes Objekt. Diese Blöcke sind auf Holzelemente gegossen, oder wie Keile hierin eingerammt, und verkörpern so die Struktur und ihre natürliche Weiterführung in den Raum. Sie stellen damit Kontinuität dar, zeigen, wie Leere und voller Raum, skulpturales Volumen und Räumlichkeit ineinandergreifen. Transparente Materialien haben nunmehr oftmals die Funktion der Verbindung zwischen Form und räumlicher Gegebenheit. In einem der letzten Werke von Chantal Carrel verschmelzen Material und Licht noch intimer ineinander: mit Plexiglas-Stäben wird der Raum wie von Lichtstreifen aufgeladen. Je nach Gesichtspunkt kann die Skulptur sich fast total im Raum auflösen. Die von Chantal Carrel erforschte Welt besteht aus ständigem Abweichen: das Augenmerk soll nicht ruhen, nicht verharren. Ganz im Gegenteil wird es vom Zentralpunkt eines Objekts her mehr und mehr zu dessen Lichtumfeld hin gelenkt. Das Empfinden, das dadurch in uns ausgelöst wird, ist allerdings eher greifbarer als visueller Art: der leere Raum ist niemals leer, er ist weich und von beinah sinnlicher Konzentration.

Befreiungen

Die grosse Gestaltungsfreiheit, die in der Bildhauerei im 20. Jahrhundert erreicht wurde, geht von zwei bedeutenden Befreiungen aus. Ihren interpretativen Reichtum verdankt sie zunächst einmal einer Verarmung. Das ist das Rad des Fahrrads, das ist die endlose Säule.
Hier stellt Duchamp das Industrieobjekt auf einen Monumentsockel. Dem lächerlichen Sockel (Hocker) gebührt lächerliche Monumentalität: das Bedeutungslose – oder das unzureichend Bedeutungsvolle – erinnert an die gewaltige Banalität des Alltags, seine unabsichtliche Schönheit.
Dort verwirft Brancusi die organisatorische Anordnung von Volumen, in der räumliche Gegebenheiten nur durch Metaphern Ausdruck finden: Rodin, Schneider des letzten Mantels von Balzac. Seht den König nackt, entkleidet, wie die Braut. Raum und Licht sind direkt in einer reinen Schwingung erfasst (unterbrochen aber unvollendet).
Das Missverständnis hält noch weiter an. Zeuge hierfür ist das programmatische 'Kunst = Leben', das nach dem Muster einer veralteten Rationalität dahingleitet. Die zeitgenössische Bildhauerkunst sucht ihr Wirkungsfeld anderswo, nämlich auf dem Schrottplatz, unter Trümmern. Sammler, Bastler, Architekten von Ruinen haben sich seit langem den überbleibseln von Katastrophen bemächtigt. Was unter den jeweiligen Angriffen dieser beiden Zerstörer, Duchamp und Brancusi, zusammenbricht, ist die Identitätslogik, die von sich behauptet, zu wissen, was Leben, Kunst, Physik usw. sind. Die Erben des Rads des Fahrrads und der endlosen Säule allerdings halten sich an die Logik der verschwommenen Ganzheit, der geringen Identität, des aktiven Zweifels, der Wanderung der Dinge von einem Bereich zum

anderen über die undicht gewordenen zum Teil ausgelöschten Grenzen hinaus, die schwer zu definieren sind, weil sie permanenter Umgestaltung unterliegen.
Dieser offene Raum ist der Wirkungsbereich von Chantal Carrel. Ihre Skulpturen machen Dinge, Naturelemente, das Scheinbare zugänglich, ohne dabei etwas anderes zu wollen, als ständige Suche auszudrücken.

Sans titre, 1986
caoutchouc, pvc
long. 170 cm



Materialverbindungen

Seit die Skulptur unterschiedliche Materialien verwendet, stellt sich das Problem ihrer Verbindung miteinander. Wo die herkömmlichen Verfahren wie Kleben, Schweissen, Schreinern usw. sich als ungeeignet erweisen, muss zu anderen Mitteln gegriffen werden. Deacon vernietet, Carmen Perrin benutzt Zangen und Schraubzwinge, Chantal Carrel verwendet unterschiedliche Techniken, in erster Linie jedoch das Verschrauben. So vermittelt ein zwischen zwei Gummiplatten angebrachter Stein einen Schwebeeffekt. Bei leichteren Gegenständen wird eher eine einfachere Art, die verschiedenen Materialien miteinander zu verbinden, gewählt. Ein Bündel aus Plexiglas-Stäben, eine der letzten Arbeiten von Chantal Carrel, ist beispielsweise mit einem Metalldraht zusammengehalten. Andere Werke zeigen umrandete Gummibögen (s. Schweben), Kieselsteine werden hier zu Knöpfen.
Welche Lösung auch immer gewählt wird, die Technik der Materialverbindung ist immer sichtbar. Auf der Basis dieser Kriterien

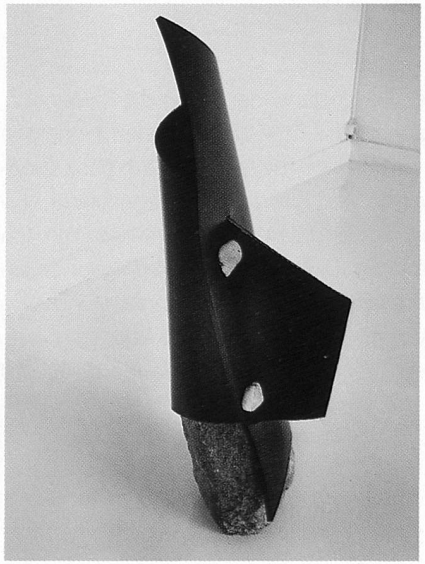
sollte eine Geschichte zeitgenössischer Skulptur geschrieben werden. Im Werk Chantal Carrels ist die Unterschiedlichkeit der Materialien stets durch die Verbindungstechnik besonders hervorgehoben, das natürliche Element – der Kieselstein – findet gemeinsam mit Industrieprodukten – den Gummibögen – Anwendung. Es kommt auch vor, dass Pelzfransen aus einer Naht hervorschauen: die Vermischung unterschiedlicher Elemente findet hier mit einer Leichtigkeit der Gestaltung statt, die verschiedene Realitätsaspekte miteinander existieren lässt. Die Wissensbereiche sehen sich in Frage gestellt, ihre starre Lehre hält der Verwischung von Beziehungen, des Künstlers Absicht, schlecht stand.

Regale

In Ateliers, in Treppenwinkeln, auf Wänden, kurz gesagt überall, findet man kleine Skulpturen, ein winziges, schweigsames Völkchen – aber hartnäckig präsent. Regale sind ihr priviligierter Wohnort. Gross sind sie nicht, deshalb ist ihre Wichtigkeit jedoch nicht zu unterschätzen. Es wäre nicht gerecht, sähe man in den kleinen Skulpturen einfach nur Modelle. Obwohl sie tatsächlich ein wenig das Versuchslabor für Grossteile sind, haben sie durchaus einen Eigenwert und bringen Unebenheiten eines Steines viel besser zur Geltung als dies eine grössere Skulptur beispielsweise vermöchte.
Ich kann sie mir gut als ständige Begleiter vorstellen, zum Beispiel im Gepäck von Chantal Carrel, wie ein Buch, eine Zahnbürste oder ein anderer Gegenstand, der mit auf die Reise geht. Schon allein die Tatsache, dass man sich zu ihnen hinneigen muss, will man sie genau ansehen, bezeichnet sie in ganz spezifischer Weise. Die Skulptur wird hier zum Ziergegenstand, diskret, vertraut, transportabel, und das ist nicht unwesentlich. Ich sehe hierin eine zusätzliche Dimension, sie wird leider selten ausgenützt und ist dennoch sehr wertvoll im wahrsten Sinne des Wortes: ihr geringer Marktwert und ihre kleinen Ausmasse prädestinieren sie geradezu für einen stetigen Umlauf, einfach und sozusagen natürlich. Umlauf, der sich eigentlich auf alle Kunstwerke anwenden lässt, auch wenn dies bisher noch ungebräuchlich ist.

Reduzierung

Seit der Serie von Arbeiten, die unter dem Titel «Die Alten stellten sich den Himmel wie ein auf den Bergen als Pfeilern stehendes Wölbungstorvor» zusammengefasst ist, hat Chantal Carrel die Reliefdarstellung sehr oft in ihren Skulpturen angewandt. Beispiele hierfür sind die unebenen Formen, die sie durch wechselweise Aufschichtung von schwarzen Gummi- und transparenten PVC-Platten konstruiert. Manchmal findet man hier auch andere Gegenstände, wie beispielsweise Sechskantgewichte, die heute aus den Fleischerläden völlig verschwunden sind oder auch alte Waagebalken, die durch Präzisionsgeräte ersetzt wurden.
Hierzu muss gesagt werden, dass diese bildliche Darstellung in erster Linie eine Bezugnahme auf das Erlebte bei einer Höhen-



Sans titre, 1987
caoutchouc,
granit, pierres
haut. 110 cm

wanderung ist. Die Arbeiten von Chantal Carrel, meist nicht sehr gross, stellen in sich zweifellos empfindungsreiche Ganzheit dar. Über den Ausdruck von Sensibilität hinaus, sind die Berge von sehr abstrakter Organisation.

Eigentlich wäre die Betrachtung «der Berge» als Volumen- und nicht als Höhendarstellung richtiger, Zielsetzung ist die Hervorhebung der dritten Dimension durch konzentrische Linienführung (1). Hier haben wir eine Direktanwendung des Kartenprinzips auf das Objekt. Die Technik besteht aus der Wiederholung von zwei Arbeitsgängen: Ausschnitt einer Schicht, Auflegen auf die Vorhergehende.

Die starre Einhaltung der Verfahren und die Anwendung der ersten Abstraktion (die kartographische Formalisierung), machen die Abschätzung der gewollten Entfernung zwischen Naturmodell und seiner Umsetzung möglich. Wenn etwas bildlich dargestellt ist, dann ist es eher das Allgemeine einer intellektuellen Auseinandersetzung und nicht das ungewöhnliche Relief oder gar die Bergidee als solche.

Zum Zeitpunkt, wo ich diese Zeilen verfasse, ist mein Schreibtisch voll von Dokumenten: Kataloge, Fotographien, Bücher, Notizen. Was ich weiss, was ich bei den Werken empfinde, die ich zu beschreiben versuche, stammt aus einem direkten Bezug: ich habe gesehen, ich habe betastet, aber ich habe auch Erfahrungen und Referenzen – von hier und dort zusammengetragen – gesammelt. Materialaufschichtung. Mir scheint, ich gehe nicht anders vor als Chantal Carrel. Wie sie schneide auch ich Schichten aus (Wissen, Überlegung, Emotion), und je weiter ich gehe, je kleiner wird der Kreis. Am Ende steht dann nur noch ein Gedanke, einfach, nicht weiter zerlegbar, unter dem sich die Materialaufschichtung organisiert wie die Verstärkung ihrer Resonanzwelle.

Was ich weiss, weiss ich immer aus dem Zusammenhang, nicht aus einem isolierten Objekt. «Die Berge» von Chantal Carrel sind die Erfassung der Welt, sie verweisen mich, wie sie, an eine zukünftige Ganzheit. Ihre Bedeutung lässt sich in keine Darstellung einengen: ihre Gegenwart ist ein freier Umlauf, von einer Schicht zur anderen, immer wieder erneuert.

[1]«Les courbes de niveau sont des isopypses, projection horizontale des points ayant la même altitude. Leur équidistance varie en fonction de l'échelle de la carte du relief». (Die Höhenlinien sind Isohypsen, das heisst eine horizontale Projektion von Orten gleicher Höhenlage über dem Meeresspiegel. Ihre Abstände variieren je nach Massstab der Reliefkarte.)
Anne Eleb-Bailly, «La 3e dimension, l'altitude», Cartes et Figures de la Terre, p. 345, Centre G. Pompidou, Paris 1980

90°, 1988
béton cellulaire,
plexiglas
220 × 45 × 250 cm

Schweben

Einige Skulpturen von Chantal Carrel sind Lichtfalten. So kommt es dann vor, dass die Drappierung transparenter PVC-Bögen Sammelpunkt für darüberschwebende Steinsammlungen ist. In anderen Fällen sind es Kieselsteine, die zwei Lippen aus durchsichtigem Material umschliessen. Gegenstände, Massen schweben frei; dies steht in starkem Kontrast zu ihrer Schwere, die von ursprünglich physischer Bestimmung nun zu einem Element poetischer Sprache wird, aus der man den Willen, die Schaumkrone der Dinge zu ernten, herauszuhören meint.
Wie wenn die Skulptur ein über die Erde geworfenes Netz wäre, das in seinem dichten Maschennetz ein bescheidenes Zeugnis ihres Seins einfängt: Kieselsteine, Wegsteine.

Punks

Hier handelt es sich um eine Gruppe grosser Felsblöcke, die in Meyrin, entlang eines Spielplatzes am Strassenrand aufgestellt ist. Chantal Carrel hat sie mit einem schwarzen Gummikleid versehen; das sind zum Teil Gummistreifen, die ein System aus kräftigen Metalldrähten miteinander verbindet, und die maximal über den unebenen Steinblöckenausgedehnt sind.
Die Grösse der Steine, ihr grobes, dunkles Aussehen wie auch die schwarzen Gummistreifen, der Gesamtaspekt dieser Randsiedlungen mit ihren grossen Mietshäusern, erinnern an eine Gruppe von Punks auf einer Wiese.
Vor einigen Jahren benutzte die Punkbewegung als Ausdruck gegen die verinnerlichte, ruhige, institutionnelle Gewalt, die von der Gesellschaft her auf der Jugend der armen Grossstadtviertel lastet, exzentrische Sprache und Kleidung, Alkoholmissbrauch, Lärmbelästigung. Chantal Carrel geht auf ähnliche Art und Weise vor: ihre Verkleidung der Felsblöcke soll deren innewohnendes Kraftpotential und ihre Spannung erfahrbar machen. Es ist ihr damit gelungen, einen zweifellos wichtigen Aspekt ihrer Arbeit, nämlich die politische Dimension, einzufangen und diese vordergründig durch die Aufstellung dieser Punk-Gruppe in Meyrin, im Freien, darzustellen.

François-Yves Morin
Übersetzung: Doris Garidi

Chantal Carrel, née en 1954
vit et travaille à Douvaine (Haute-Savoie) et Genève
1975-1980, études à l'Ecole Supérieure d'Art Visuel, Genève

Expositions personnelles

1988 Galerie Andata/Ritorno, Genève
1991 Galerie Rivolta, Lausanne

Expositions collectives

1982 Scène d'intérieur, installation, vitrine de La Placette, Genève
1986 Merkzeichen/Repères, Sierre
Palais Wilson, bourses de la Ville de Genève
1987 Caduta massi, installation, Meyrin-Genève
Halle Sud, bourses de la Ville de Genève
1988 Maison du Grütli, bourses de la Ville de Genève
1989 Fin de série, Spazio Odeonart, Bellinzona
Concours de sculpture, Villa du Jardin alpin, Meyrin
Librairie Agius-Ramoni, Genève
Fax of life, APAC, Nevers
1990 A quoi bon des sculpteurs en temps de crise?
Palais de l'Athénée, Genève
4. Burgdorfer Bildhauer-Symposium, Burgdorf
Galerie IST, Burgdorf
1991 700 ans Confédération helvétique, Saint-Imier
1991-1992 Sculptures dans la Ville, Meyrin

Bourses et prix

1986 et 1987 Bourses Lissignol, Genève
1988 Bourse de la Ville de Genève
1989 2e prix du concours de sculpture de la Ville de Meyrin

Catalogues

Merkzeichen/Repères, le Valais offre ses sites à 58 artistes, 1986
Fin de série, J. Baratelli, C. Carrel, G. Porret, 1989
A quoi bon des sculpteurs en temps de crise? éd. Société des Arts de Genève, 1990
Prix de sculpture de la Ville de Meyrin, J. Fontaine, C. Carrel, S. Suter, 1990
4. Burgdorfer Bildhauer-Symposium, Burgdorf, 1990

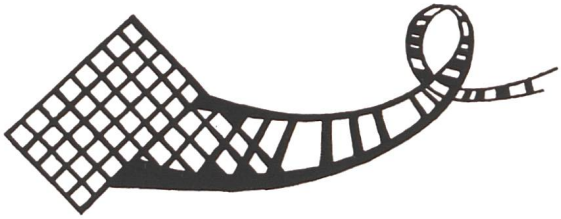
Remerciements:
Jacqueline et Sylvain Rivolta
Hervé Laurent
© 1991

Textes: François-Yves Morin
Traduction: Doris Garidi

Crédits photographiques:
Jacques Berthet, pages 14, 24
Fausto Pluchinotta, pages 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 22

Graphisme: Françoise Bridel

Impression: Cavin SA, Grandson



Cahier d'artiste
Pro Helvetia Fondation suisse pour la culture
CH-8024 Zurich

Künstlerheft
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
CH-8024 Zürich

Ritratto d'artista
Pro Helvetia Fondazione svizzera per la cultura
CH-8024 Zurigo