

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2019)
Heft: 143: Ralph Bürgin

Artikel: Ralph Bürgin
Autor: Lunn, Felicity
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869381>

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

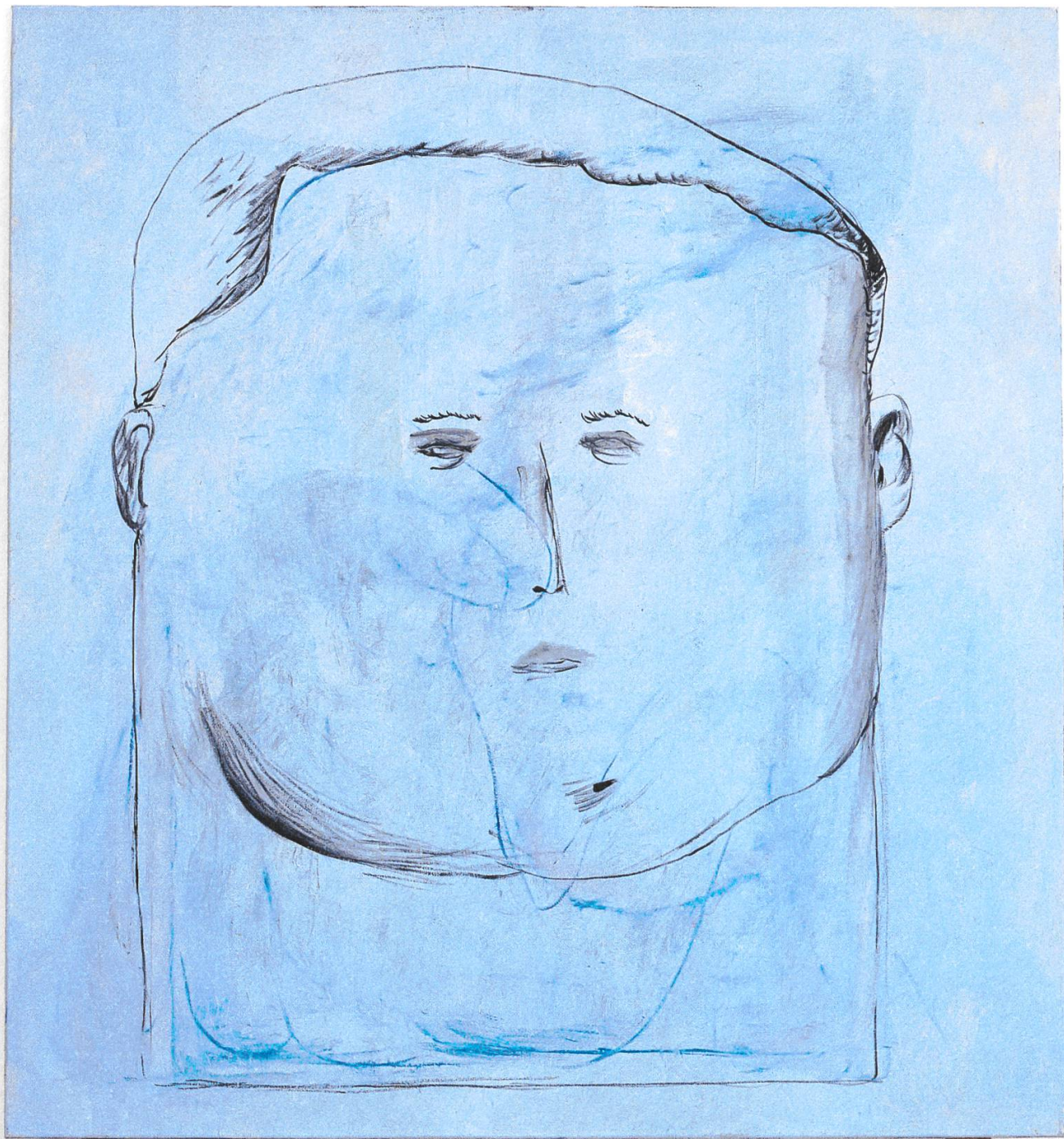
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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

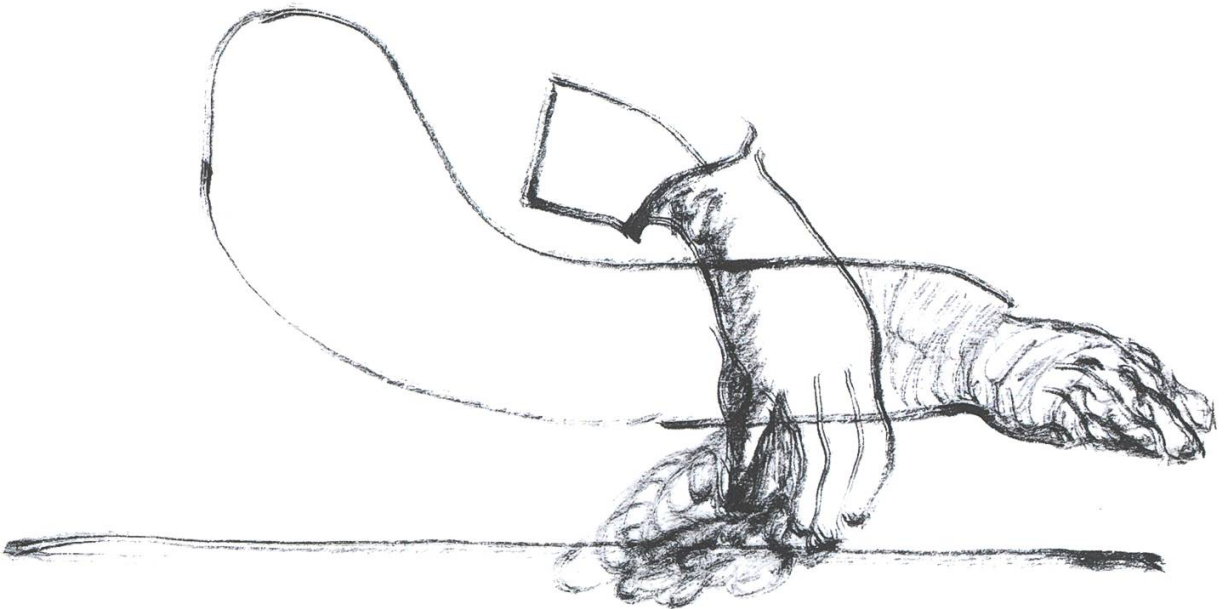
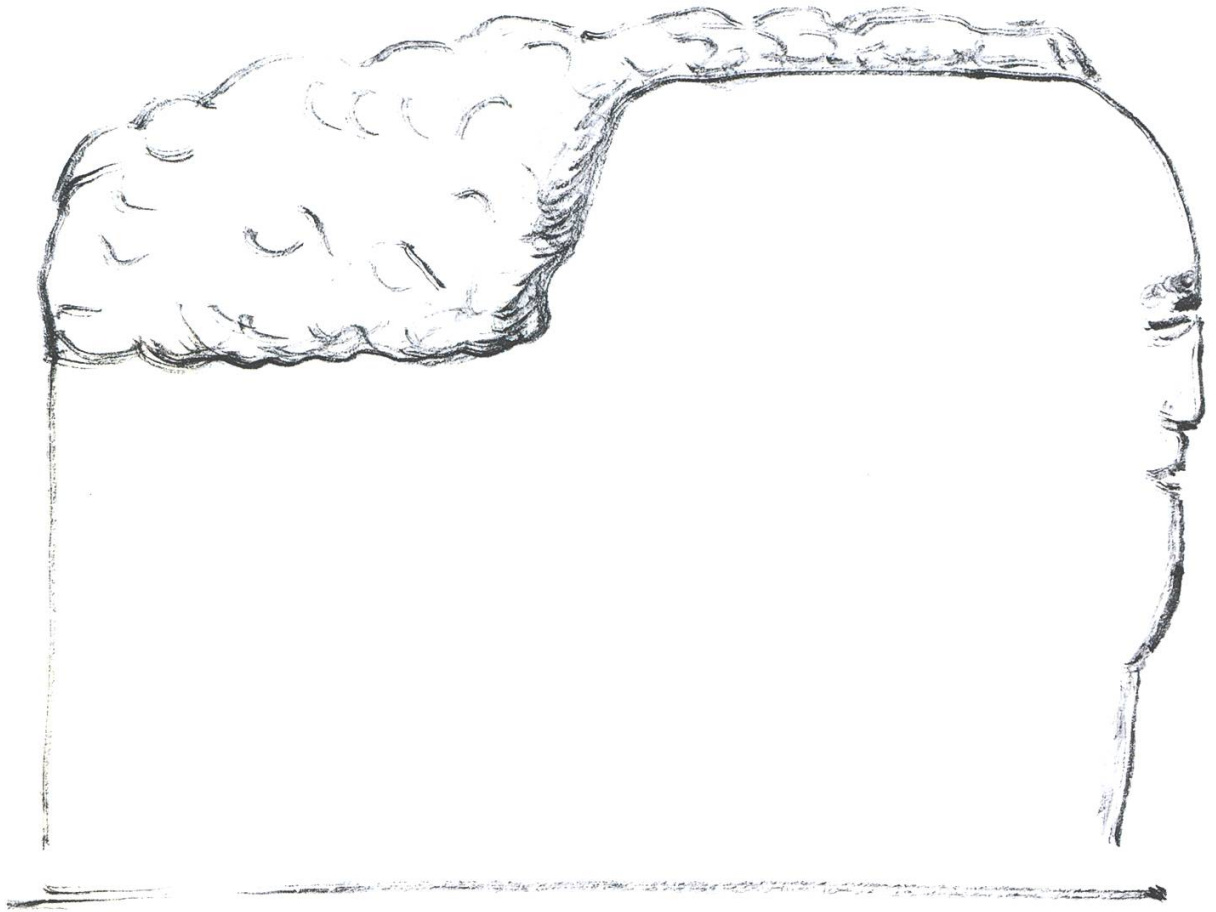
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

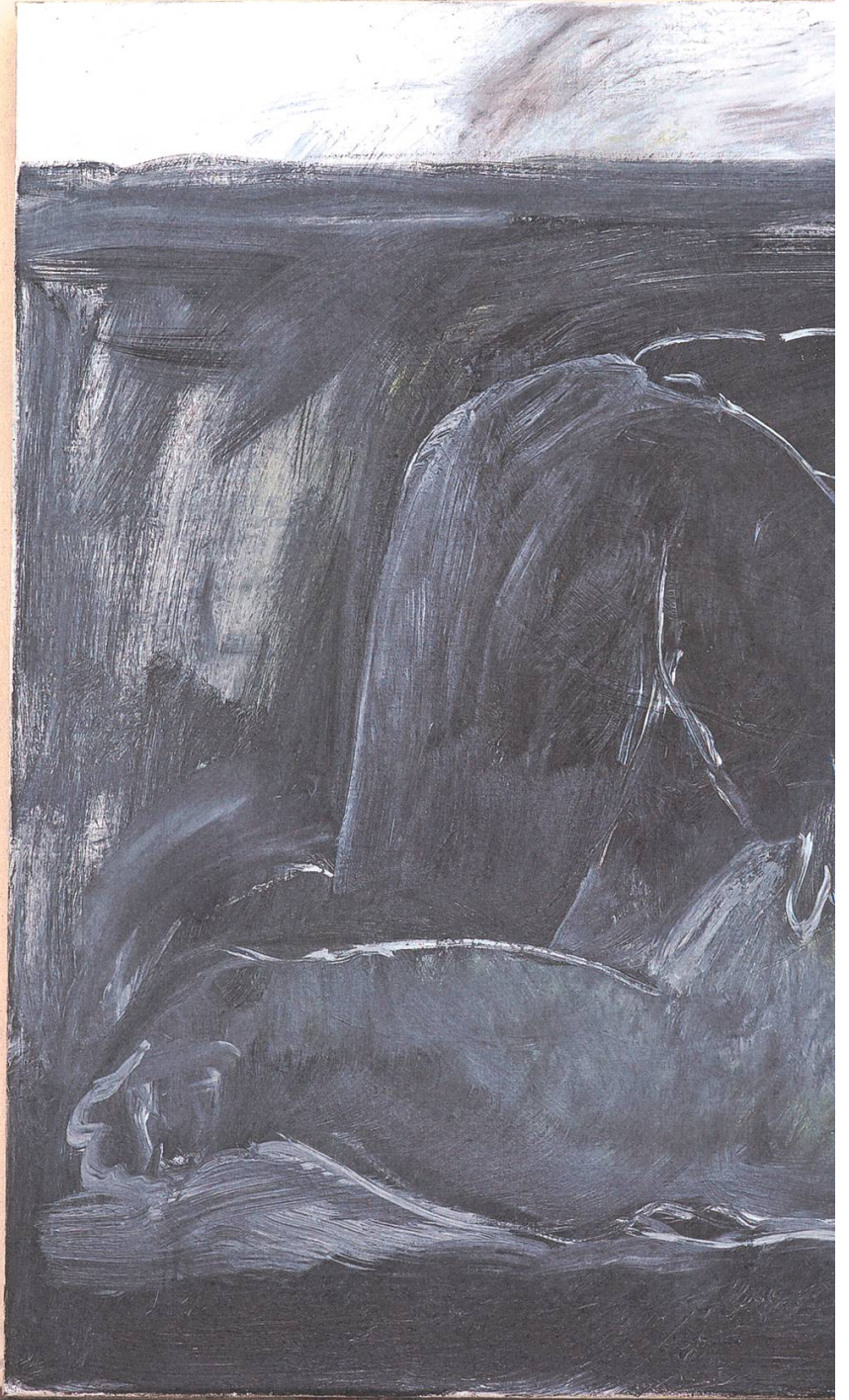
Download PDF: 06.02.2026

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

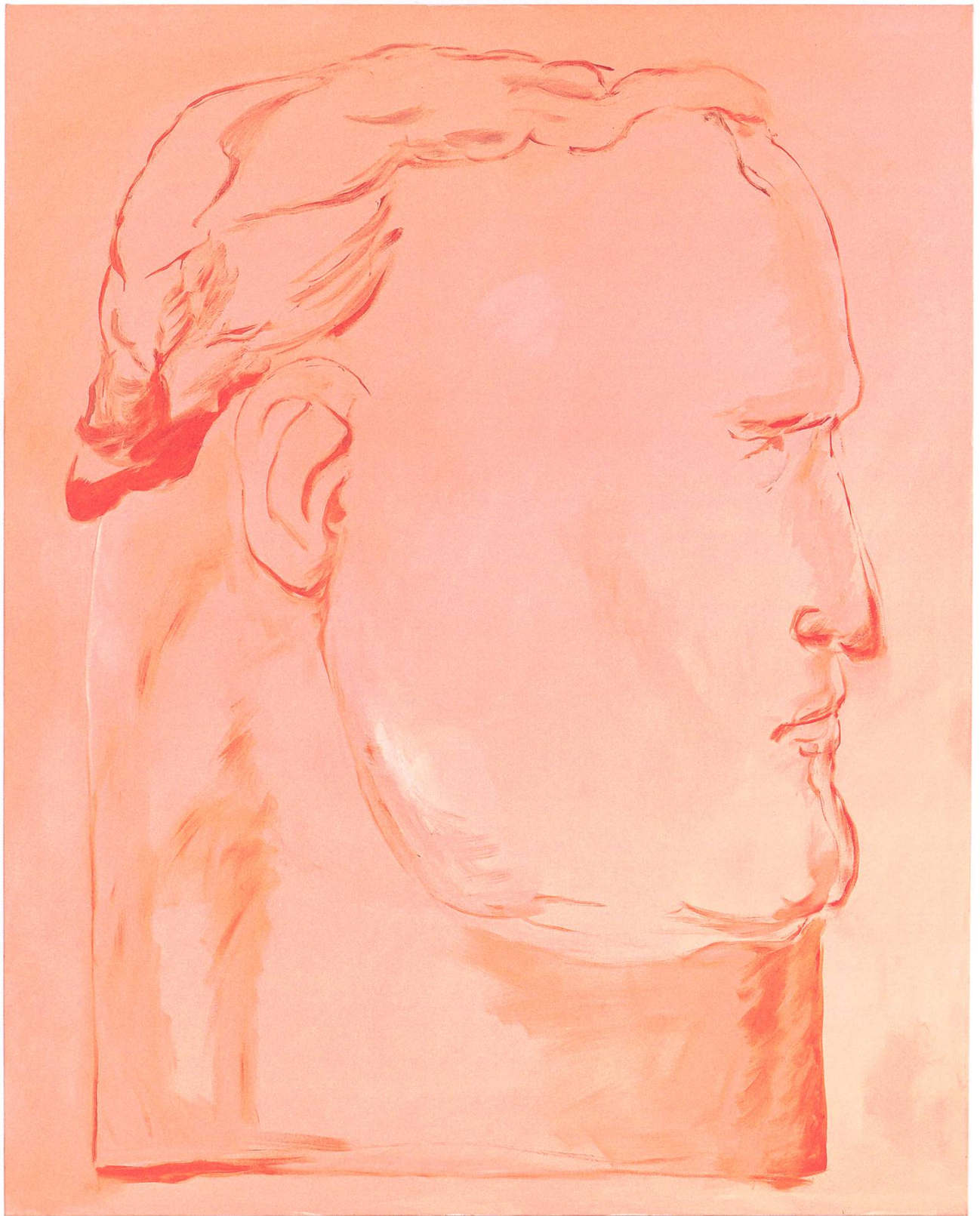


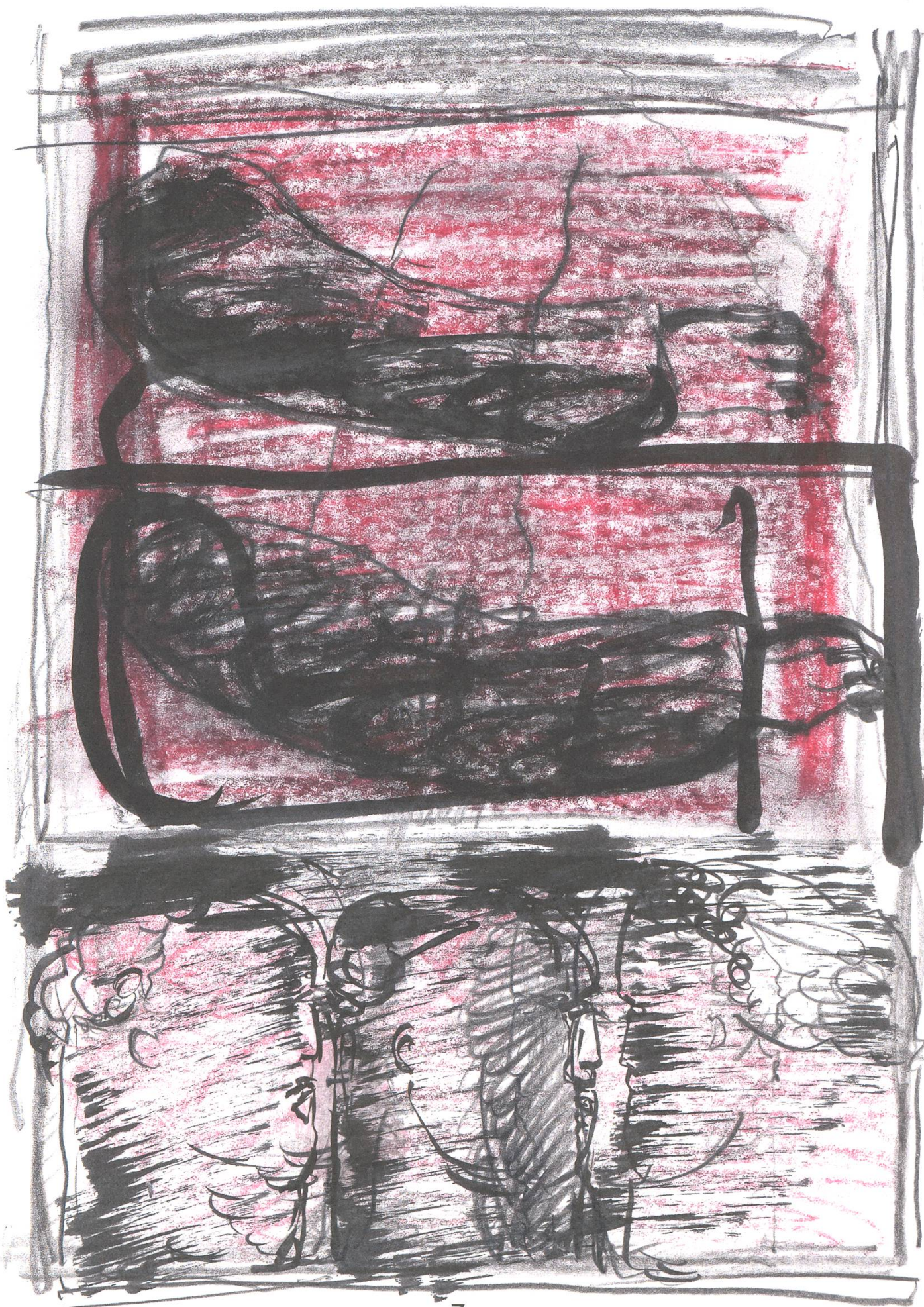


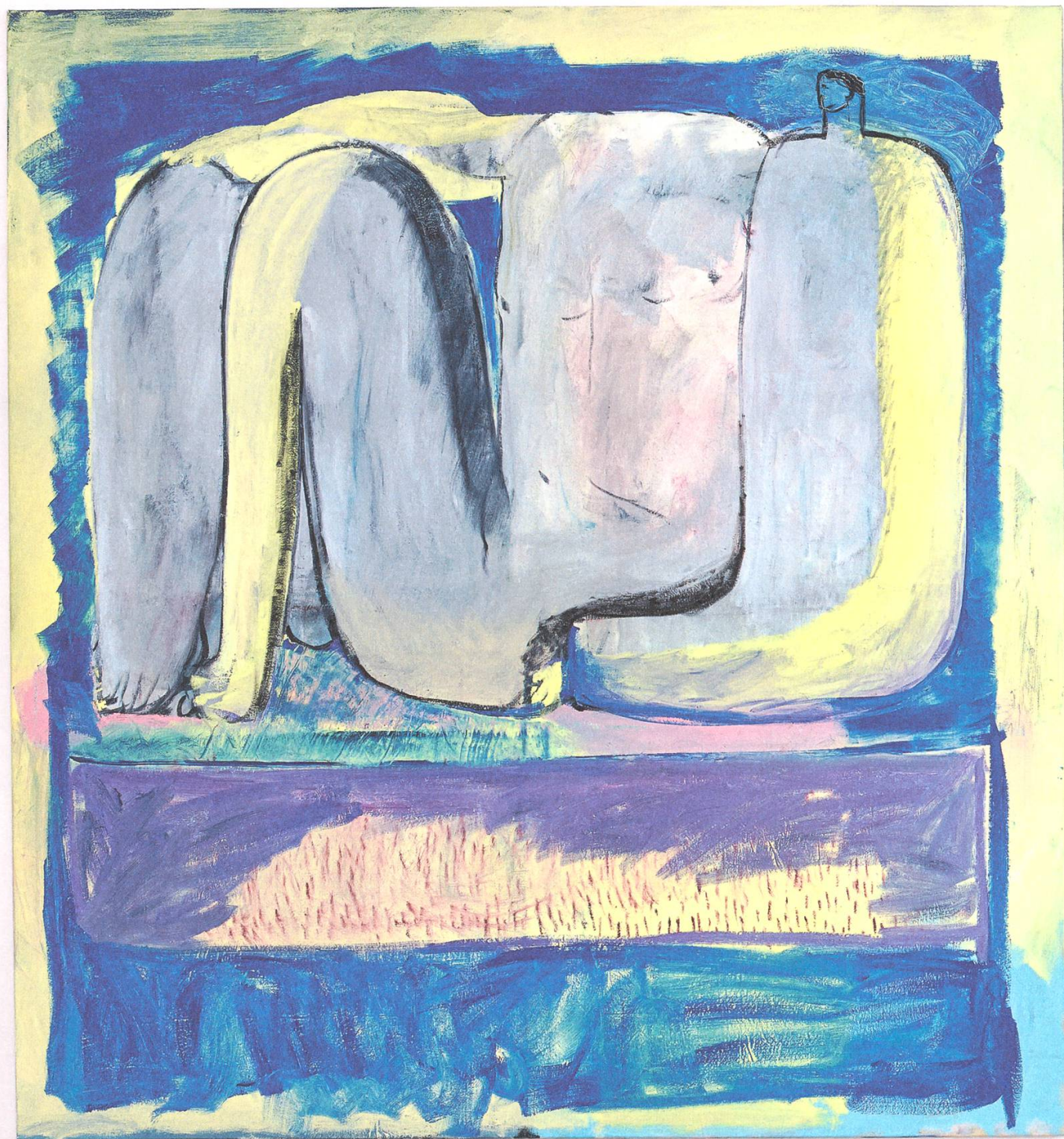














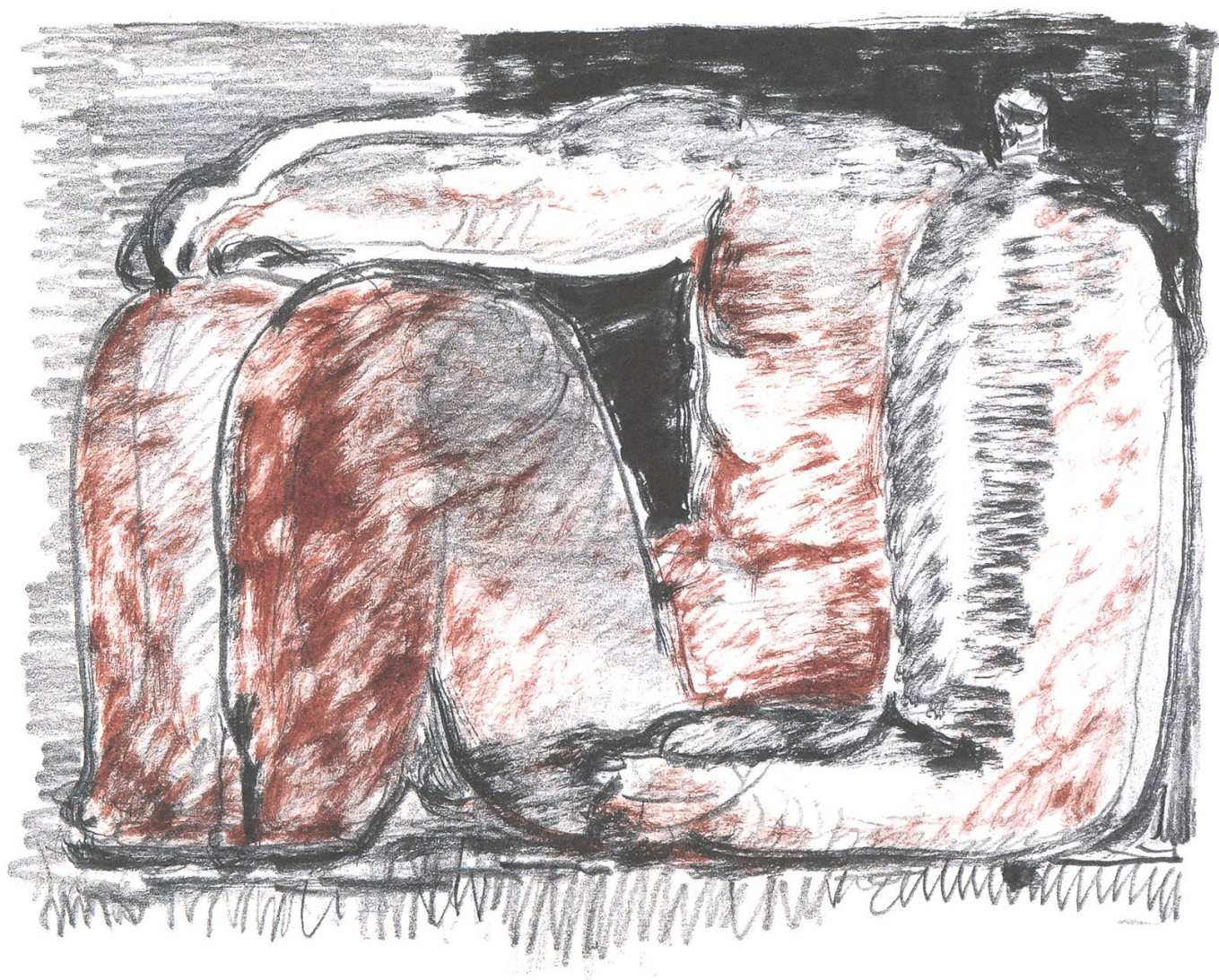


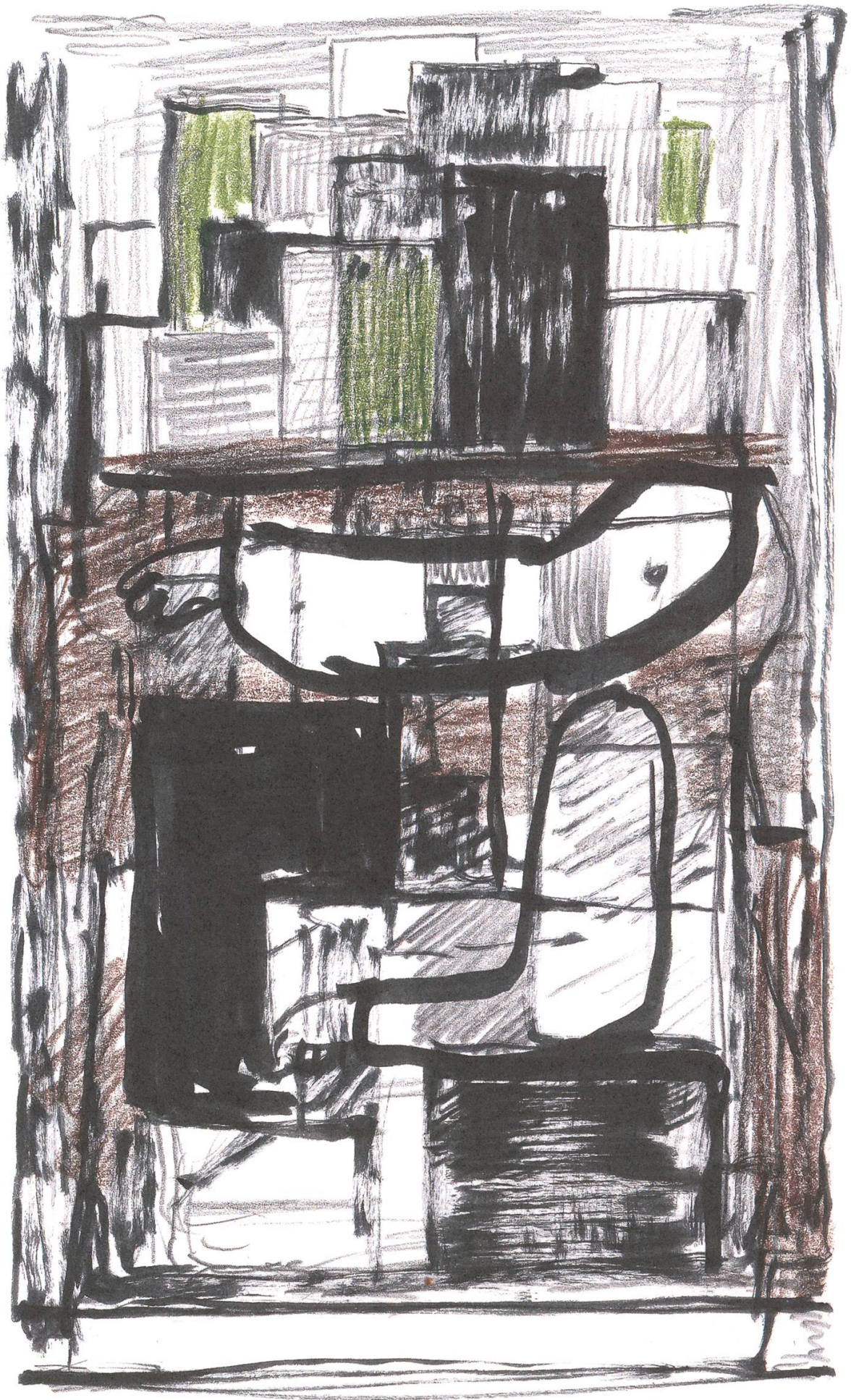




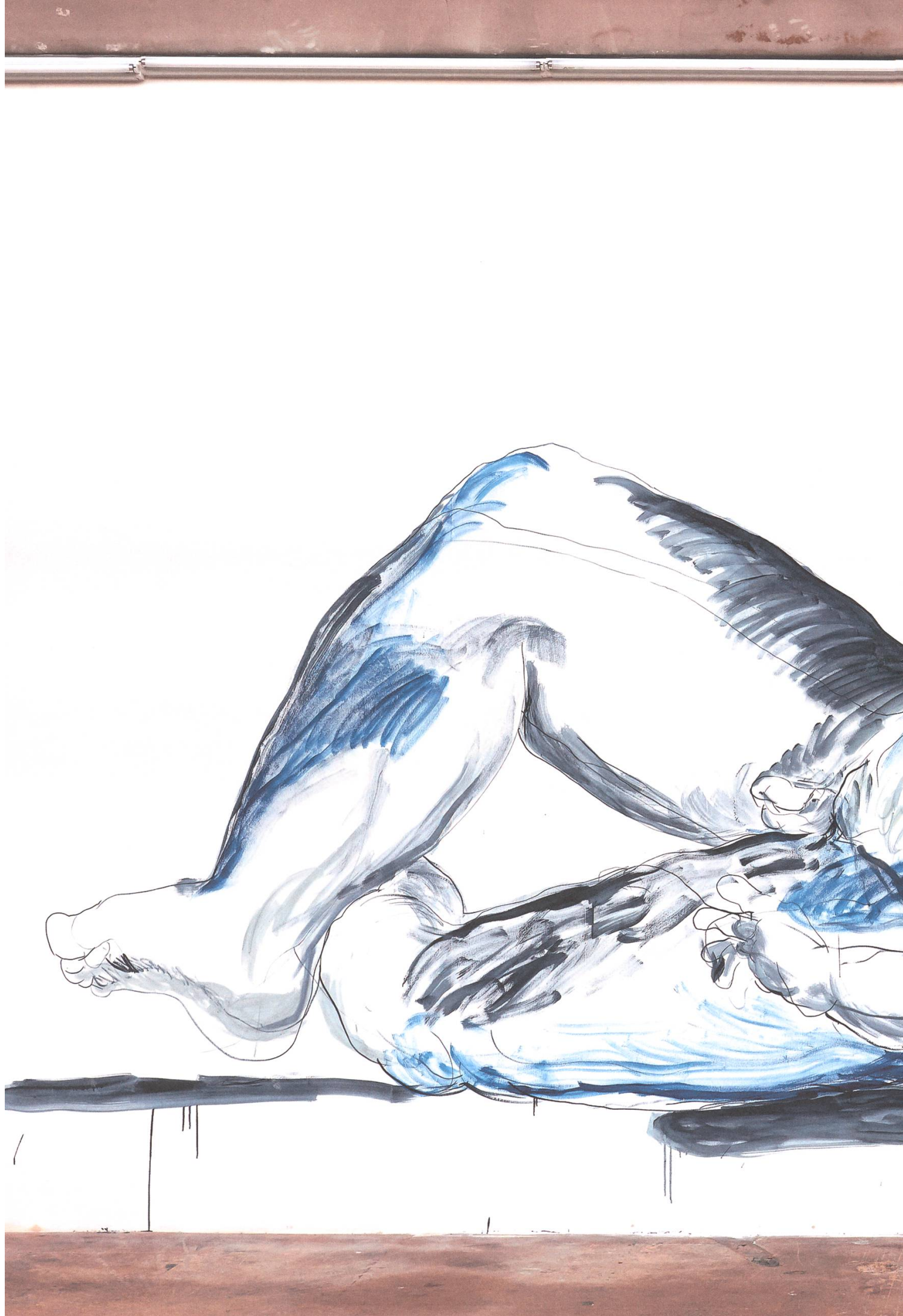








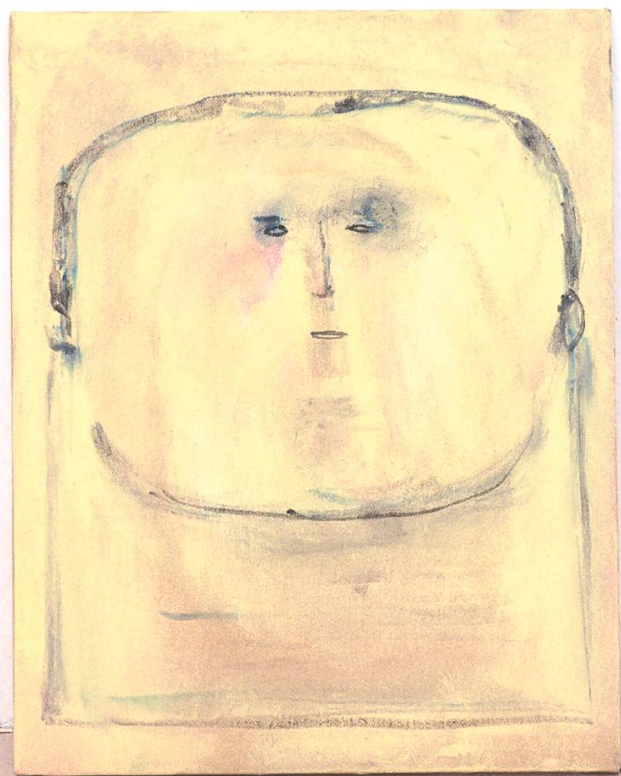






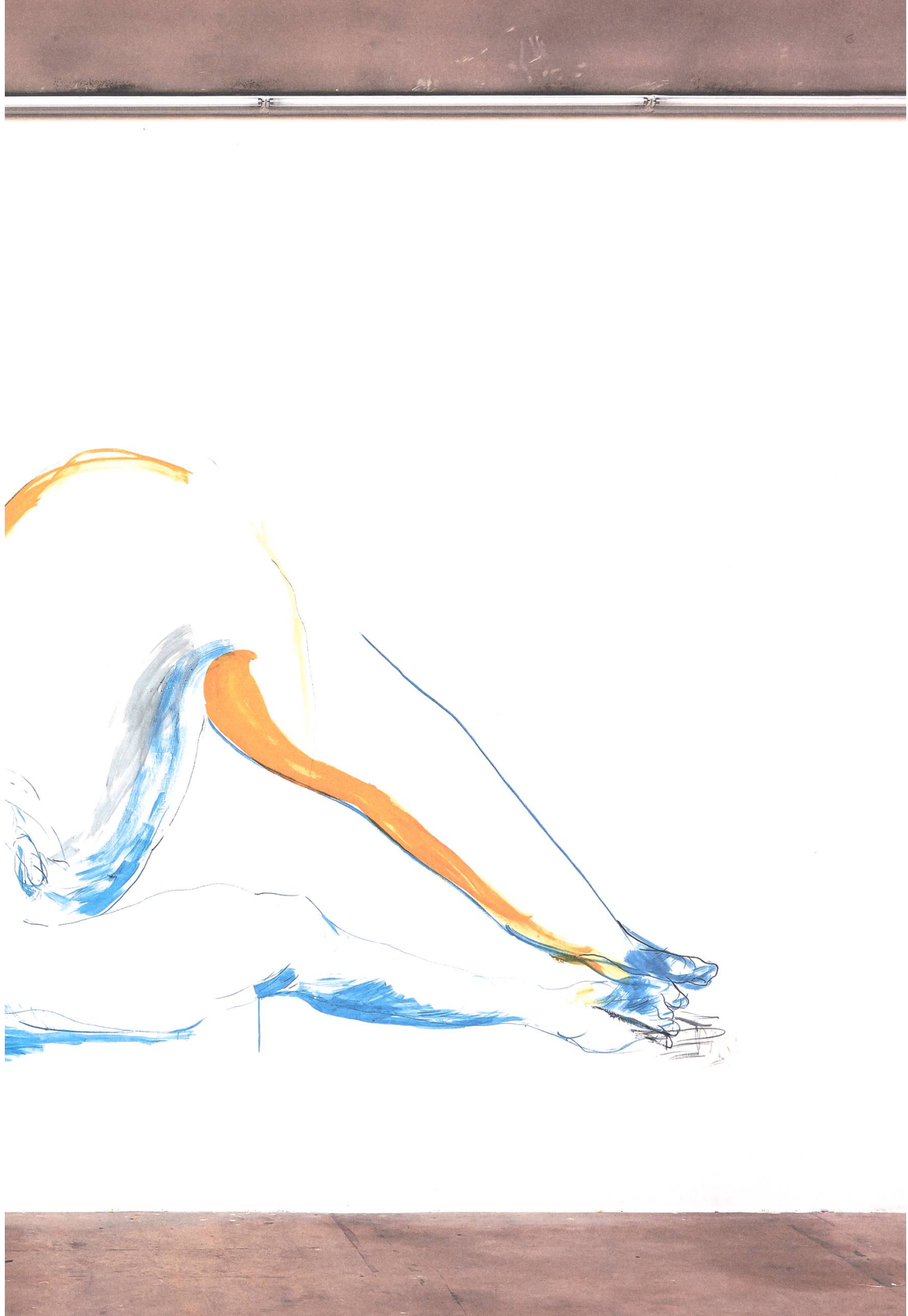




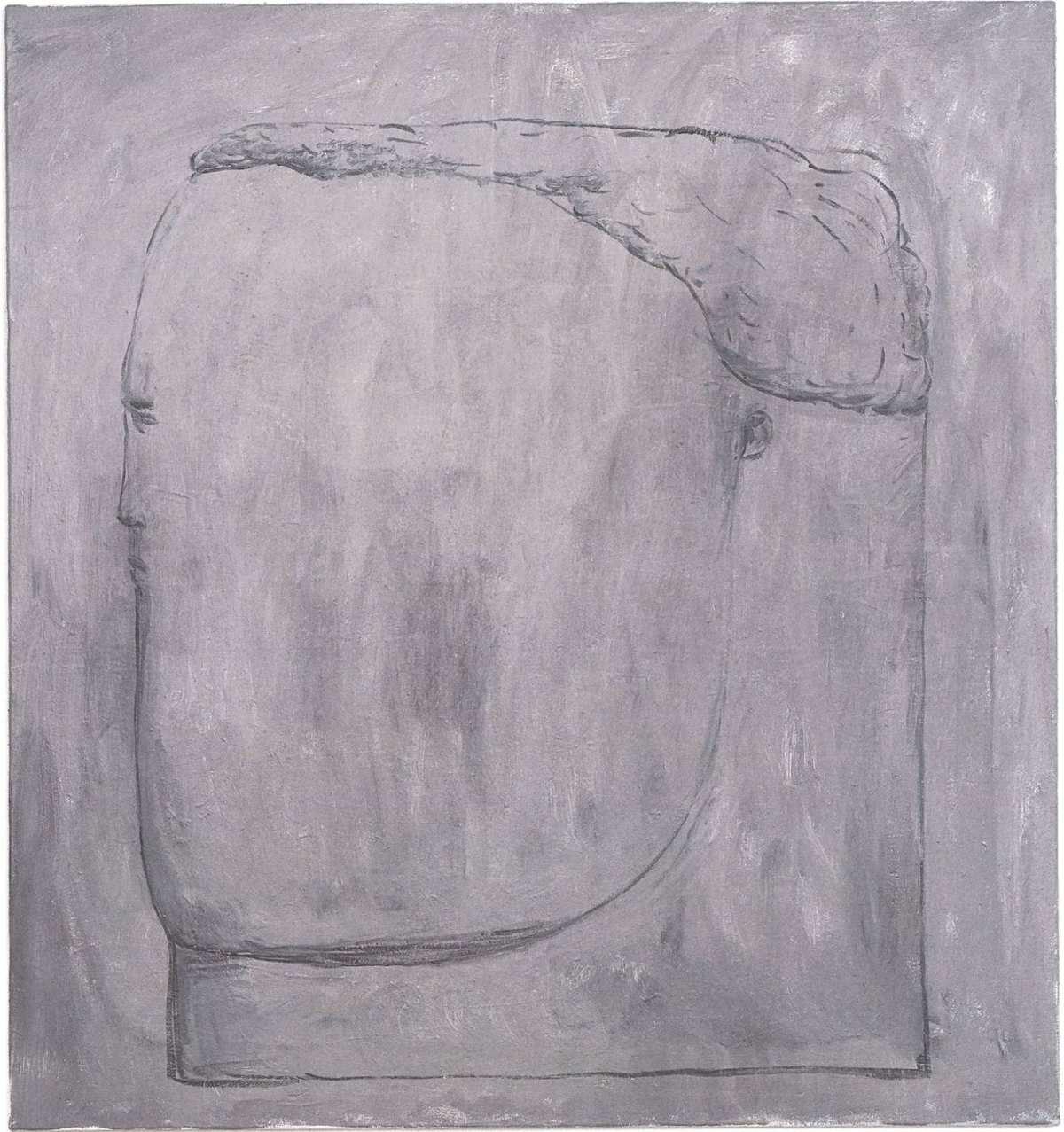












1
**Le frère inconnu,
2017**
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
140×130 cm

2
End of Love 1, 2017
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
50×70 cm

4/5
Secret Block, 2017
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
80×120 cm

6
Stone Field, 2017
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
250×200 cm

8
Protection, 2018
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
180×170 cm

9
La Brise, 2018
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
180×170 cm

10
Perla, 2019
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
50×40 cm

13
**Tête qui regarde,
2018**
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
180×170 cm

14
Atlanta, 2018
Beton
Concrete
183×85 cm

17
Silencio, 2017
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
150×118 cm

18/19
linke Figur / left figure
**I know somebody
from Italy, 2017**
Tusche auf Wand
ink on wall
305×1100 cm

21
Other Fruits, 2017
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
250×200 cm

22
Siesta, 2019
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
50×40 cm

23
Iris, 2018
Beton
Concrete
62×68 cm

24/25
rechte Figur / right figure
**I know somebody
from Italy, 2017**
Tusche auf Wand
ink on wall
305×1100 cm

27
Palace, 2019
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
140×130 cm

29
**Nature Morte,
2015**
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
68×50 cm

30
Christopher, 2018
Beton
Concrete
161×110 cm

32
Concerto, 2017
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
140×130 cm

33
In Daylight, 2017
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
140×130 cm

34/35
Panorama, 2017
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
80×120 cm

36
**Grande Nature
Morte, 2016**
Öl auf Baumwolle
Oil on cotton
200×160 cm

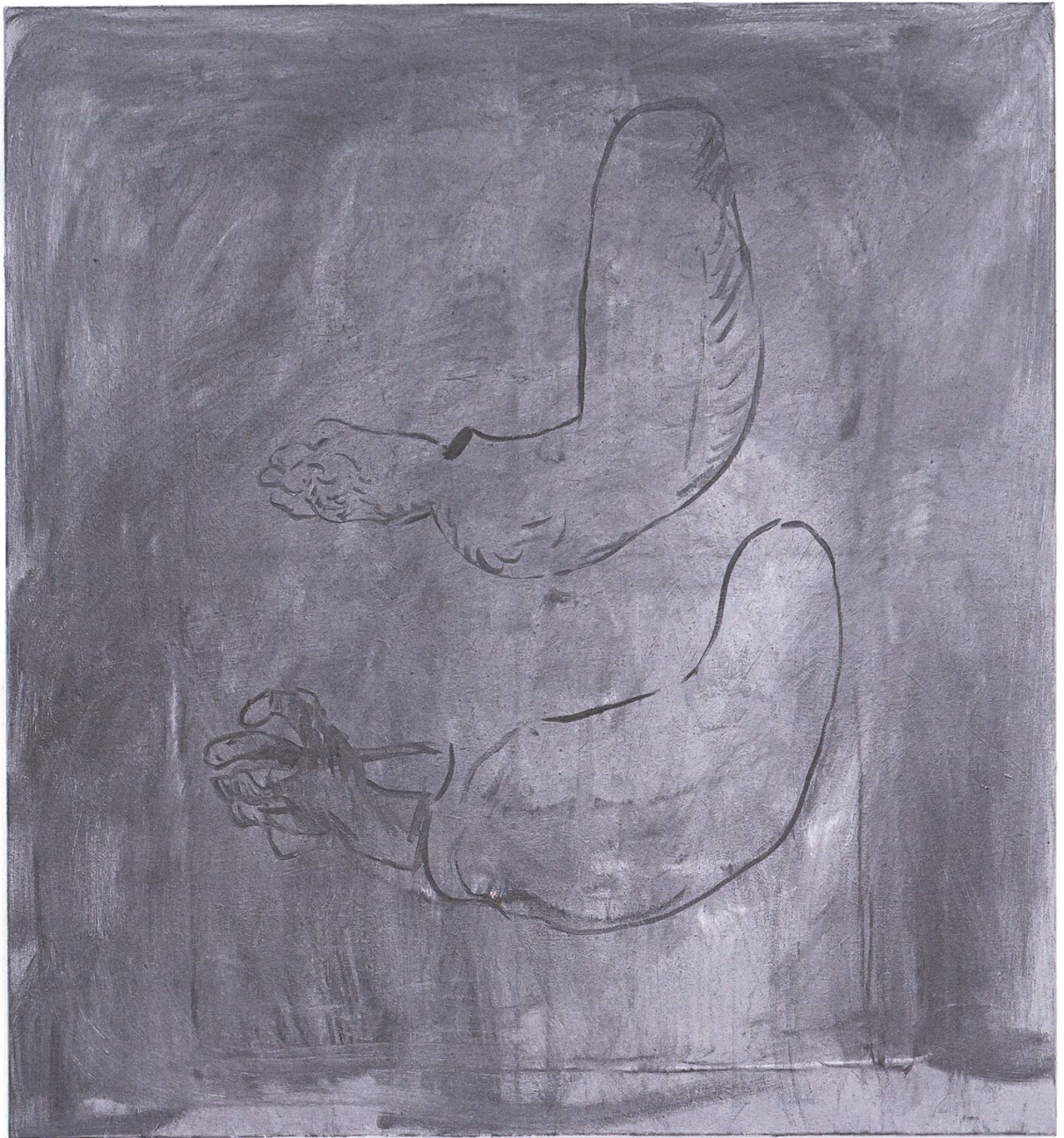
34/35
**Born as a Dancer,
2017**
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
80×120 cm

Zeichnungen / Drawings
Auszüge aus dem
Skizzenbuch / excerpts from
the sketchbook:
**From Underground,
2018**
Mischtechnik auf Papier
Mixed media on paper
22×15,5 cm









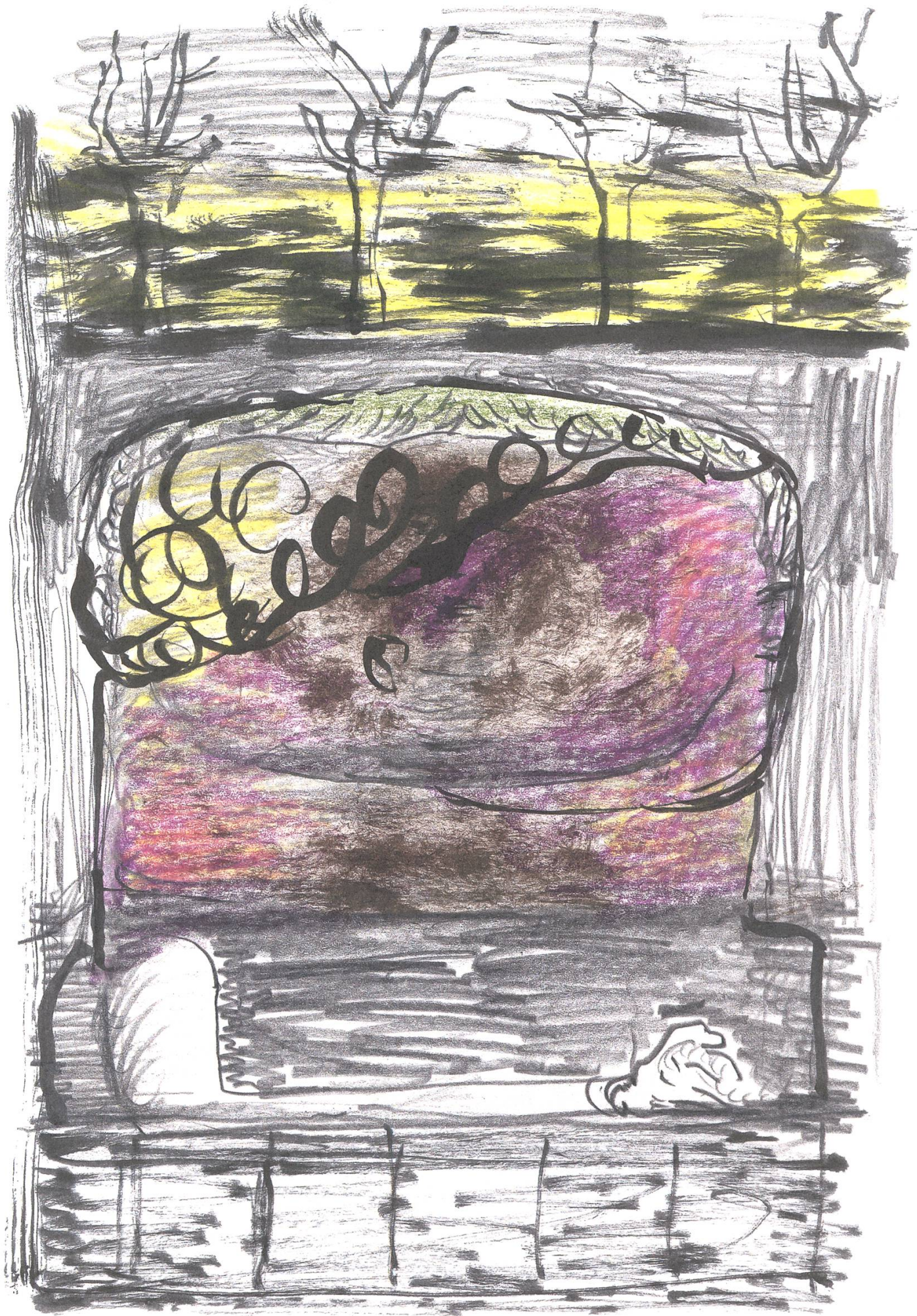


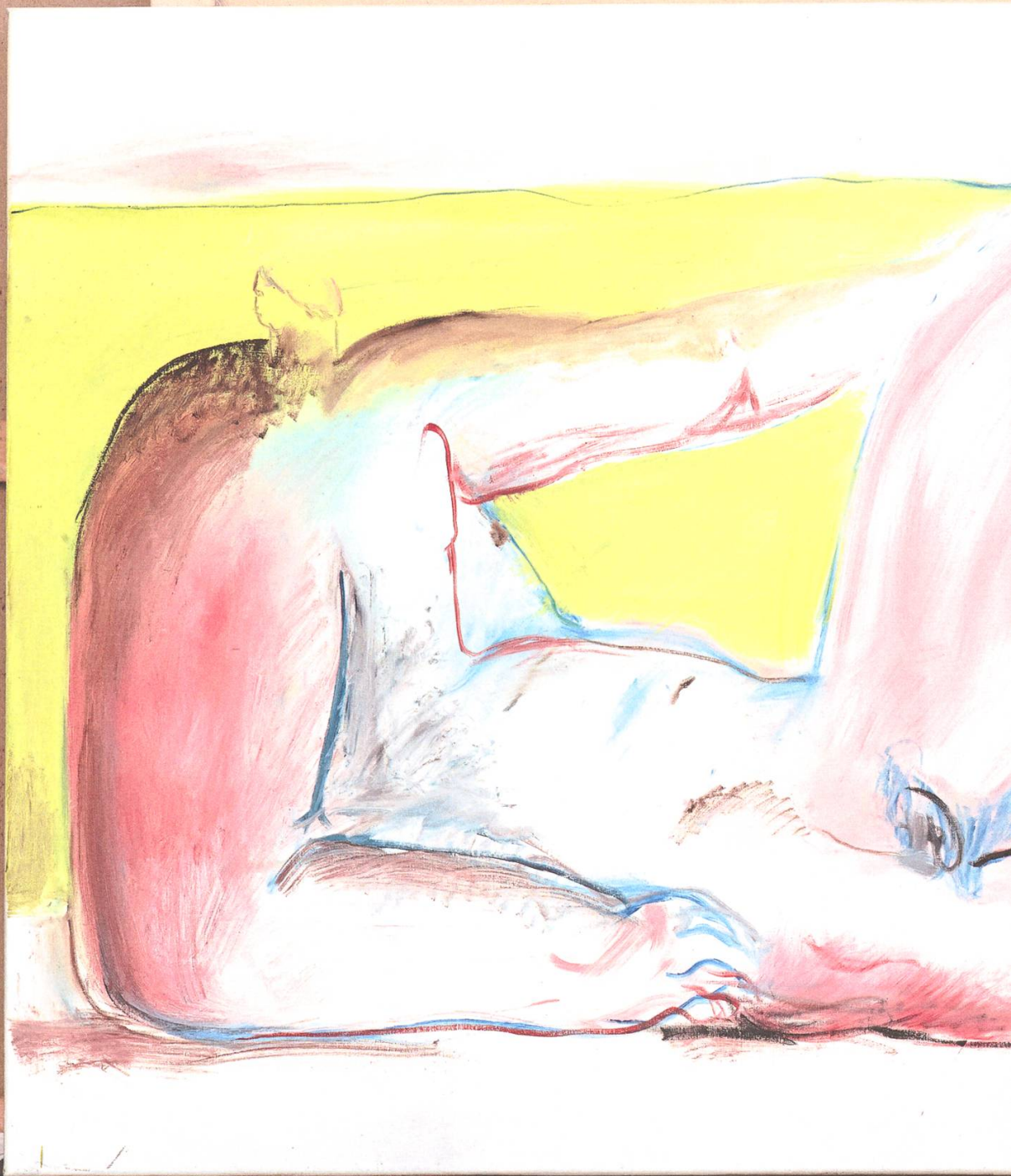




sculpture
Born as a sculpture
2012







185





**Felicity
Lunn**

**Ralph
Bürgin**

Felicity Lunn

Ralph Bürgin

→ Seite 47

Ralph Bürgin

Ralph Bürgin occupies a singular position in the current Swiss art scene. Although he appears at first glance to be a conventional painter of figurative motifs in oil on canvas, it quickly becomes apparent that his images are surprising, disconcerting and impossible to categorise. Bürgin unabashedly appropriates from art history to make paintings that are entirely of their time, disregards proportion and scale, and combines styles, palettes and subject matter that are not easy to reconcile. Perhaps the most immediately evident aspect of Bürgin's practice is his affinity with a period in art in which the figure was distorted, extended and abstracted in the exploration of the relationship between form and emotion. He nurtures a love of early twentieth-century sculpture, especially the work of Henry Moore and Marino Marini, and acknowledges the inspiration of their re-interpretation of classical themes through modern concerns and techniques.

In the last two years Bürgin has focused primarily on the possibilities for depicting volume with minimal means. It is notable that during this period he has painted increasingly from the perspective of a sculptor, transferring devices such as volume, relief and surface modelling into his paintings as a way of attaining freedom from both depth and proportion. In this, he is influenced by modern artists such as Giorgio Morandi, who used tonal subtlety combined with flat areas of colour to lend his paintings of simple objects an architectonic quality, and Amadeo Modigliani, whose sculpture informed the abstract and linear vocabulary of his paintings. A work made in 2016, *Grande Nature Morte* → p.36, can be understood as an important transition from Bürgin's earlier overtly figurative paintings to more complex explorations of depth. In this painting a massive foot, clearly appropriated from classical sculpture, is combined with forms that are not only more abstract, but also rendered primarily as line drawing. Apart from tones of grey, the only other colours are the bright blue highlighting of the simple outlines of fruit and the discrete wine-red surface on which the objects are placed. Bürgin openly demonstrates his admiration for modern art in the sketchy drawing of the foot, painted to summarily indicate volume, in the minimalist application of colour to create flattened objects, and in the reduction of what could be two figures to line and form.

An invitation to make an 11-metre-long wall painting entitled *I know somebody from Italy* → p.23 at the art space FABRIKculture in Hégenheim in 2017 marked a sea change in Bürgin's approach to painting by challenging him to think large-scale. Two monumental

figures in the same pose, one seen from the front and the other from behind, fill the entire wall. They are essentially line drawings with the addition of minimal modelling. The distorted pose of the figure seen from behind, as well as the tiny heads of both recall Picasso's style of the late 1920s. Since then, in the two main areas of focus during this period — paintings of entire figures and individual heads — Bürgin has consciously scaled up his motifs. These new dimensions and the ambiguity they engender affect the observer's relationship to the subject: it is unclear how large the figure really is, or how the shrunken heads influence our reading of the massive bodies they sit astride.

The theme of the reclining figure has a central place in the works of modern artists such as Matisse, Picasso or Cézanne but has largely disappeared from contemporary painting. It is compelling, therefore, that Bürgin's investigation of the continuing possibilities for his medium has focused in the last two years on depictions of the reclining figure and that this series is ongoing and seemingly inexhaustible. He considers it unnecessary to depict more than a single figure at a time — a strategy that contributes to the shallow depth of the image — and his figures are without exception generic. Following the wall painting at FABRIKculture he made medium-format canvases such as *Panorama* and *Born as a Dancer* → p.34/35, both 2017, in which, on the one hand, the contours of the figures are more fully fleshed out with a palette of ochre, blue and pink while, on the other, the heads have shrunk to faintly drawn outlines. The physicality of their execution is inscribed in the material presence of these works, the loose, broadly applied brushstrokes also locating Bürgin's approach to painting in the lineage of modern painters. The rose colour of the ground is also the main tone of the figure, with the curvilinear contours applied only as the final stage to add volume to the indicated weight and fleshiness of the massive bodies. Only in the work *Secret Block* (2017), → p.4/5 is the pastel palette replaced with a white contour against a black ground, the two-dimensional given minimal modelling by the scant shading in white (enhancing the impression of a photographic negative), and by the hint of a horizon line. Bürgin's figures are without exception masculine. However, perhaps as an unconscious counterbalance to his references to heroes of antiquity, these are created exclusively in pastel tones that recall both the colours of the Mediterranean but also 1980s fashion. In two other significant respects the artist distances himself from his avant-garde forefathers, giving a contemporary twist to the classical subject: not only are there very few male nudes in the history of

painting, but Bürgin's masculine figures are invariably depicted in the traditional female pose of one leg placed dancer-like over the other.

Simultaneously with the images of entire figures, Bürgin has produced a series of paintings that focus on the head. As though he were modelling the face in clay, he smears the paint to create volume, with small details, such as the bridge of the nose or the incision of a mouth, employed to model the motif. Like the figures placed between the surface on which they recline and a parallel indication at the top of the canvas of a horizon line, the heads are compressed even further into an internal framing device. The squared contours of the head and torso depicted in *Tête qui regarde* (2018), → p.13 also functions as the border that distinguishes the figure from the space it occupies; in *Silencio* (2017), → p.17 the head is squeezed into the space of the painting, framed by the outline of the image. The compelling ambiguity at play in this work indicates the direction that Bürgin's practice subsequently took: the image exists as a drawing, with only the figure's hair and chin painted in order to indicate volume, yet the straight lines of the back of the head and the neck, as well as the isolation of the motif on a flat surface, have a clearly object-like quality.

All these devices contribute to a further abstraction of the image that Bürgin has experimented with in other ways in works focusing on limbs that have been separated from the rest of the body but interact with each other. In the painting *Daylight* (2017), → p.33 for example, arms, shoulders and hands form the contours of a cube-like form whilst reaching into the centre of the painting. The circular dynamic that ensues renders it even harder to distinguish the different body parts or indeed to decipher the meaning of the work. While this painting is essentially a line drawing depicted in tones of grey, a new series of small-format drawings titled *From Underground* (2018) have a painterly quality. Made in ink, pencil and coloured pencil, these have been produced especially for the *Cahiers d'Artistes* and give the impression that they were drawn directly in the book. Experimenting with a new compositional device for deconstructing the figure, Bürgin divides the pictorial space in these drawings into compartments or zones. Heads are lined up above or below individual arms; autonomous torsos, heads and limbs are compressed in various combinations into the different segments, each in a single colour to give volume and depth. It's possible to discern here an echo of Henry Moore's anthropomorphic drawings of the figure, in which the distinction between recognisable body parts and abstract forms was often ambiguous. Significantly, Bürgin never erases marks during the

process of making drawings, but rather retains the history of their making, the juxtaposition of two or more marks creating a playful sense of spatiality and rhythm. The simultaneity of a “false” and a “correct” mark emphasises the estrangement of Bürgin’s figures from the actual human body, with, for example, a toe becoming an ankle bone.

Together with the flattened-out paintings, these drawings are a significant transition to the concrete relief works that Bürgin embarked on in 2018, the three different media coming together in what are ultimately three-dimensional line drawings. He has looked at many classical busts, depicted in profile on antique coins. However, it is Matisse’s explorations of the relief form in his series of bronzes, *Female Nudes from Behind*, made between 1909 and 1930, that have exerted a significant influence on Bürgin’s decision to experiment with the genre. It is perhaps no coincidence that Matisse was also a painter-sculptor, who transferred elements of the relief into his canvases, specifically the contrast of strong contours with shallow perspective.

Although he is interested in the technical and material challenges of sculpture, Bürgin’s main aim in these works is to understand how the shallow perspective of relief images on the surfaces of objects can be created and, above all, how this knowledge can influence his painting. The relief form in Bürgin’s practice is, then, an interface between the two mediums of sculpture and painting. It also represents a kind of freedom, a liberation from the concept of depth and the conscious decision to make images of the human figure that we perceive as three-dimensional, but which stylistically remain as true as possible to the flat surface on which they are depicted. Another significant development in Bürgin’s practice was embarked on in these works in the division of the space of the picture plane, echoing the experimentation in the drawings. The two larger concrete reliefs, *Christopher* → p.30 and *Atlanta* → p.14, separate the space of the head in the top third of the work from the lower part encasing the limbs. The figures’ limbs are taken apart, truncated and combined with the head, thereby further removed from a real body.

Such strategies are developed within Bürgin’s self-imposed confines of repeating over and again the same forms, colours and motifs. He is not an inventor of the new, yet as an explorer of existing subject matter, his re-arrangements, shifts and inversions of what we thought we knew are quietly and determinedly radical.

Felicity Lunn

Ralph Bürgin

← page 41

Ralph Bürgin

In der gegenwärtigen Kunstlandschaft der Schweiz nimmt Ralph Bürgin eine herausragende Stellung ein. Mag er auch auf den ersten Blick wie ein konventioneller Maler erscheinen, der figurative Motive in Öl auf Leinwand bannt, wird doch recht rasch deutlich, dass seine Bilder überraschend, verwirrend und unmöglich einzuordnen sind. Bürgin bedient sich unverfroren aus der Geschichte der Kunst, um Gemälde zu schaffen, die ganz in die Gegenwart gehören, er ignoriert Proportion und Massstabsordnung und kombiniert Stile, Farbpalette und Sujets, die nicht einfach miteinander in Einklang zu bringen sind. Der vielleicht augenfälligste Aspekt in Bürgins Kunstpraxis ist seine Nähe zu einer Kunstepoche, in der die Figur verzerrt und verdreht, erweitert und abstrahiert dargestellt wurde, um so das Verhältnis zwischen Form und Emotion zu erproben. Er liebt die Skulptur des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere das Werk von Henry Moore und von Marino Marini, und bekennt sich zu ihr als Inspirationsquelle der Neuinterpretation klassischer Themen durch moderne Bezüge und Techniken.

In den letzten beiden Jahren hat sich Bürgin in erster Linie auf die Möglichkeiten konzentriert, Volumina mit minimalen Mitteln darzustellen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass er während dieser Zeit in zunehmenden Masse aus der Perspektive eines Bildhauers gemalt hat und dabei Aspekte wie Rauminhalt, Relief und Oberflächenmodellierung in seine Arbeit mit hereingenommen hat, um auf diese Weise sowohl zu Tiefe wie Proportion Abstand zu gewinnen. Hierin lassen sich Einflüsse moderner Künstler wie Giorgio Morandi erkennen, der die Raffinesse von Farbtönen mit matten Farbfeldern auf eine Weise kombiniert, dass seine Gemälde einfacher Gegenstände eine architektonische Qualität anzunehmen beginnen, und von Amedeo Modigliani, dessen Skulpturen das abstrakte und geradlinige Vokabular seiner Bilder geprägt haben. Eine Arbeit wie das 2016 entstandene *Grande Nature Morte* → s.36 darf als wichtige Belegstelle für die Wende von Bürgins früherer, offen vertretener figurativen Malerei hin zu einer komplexeren Erforschung der Tiefe angesehen werden. In diesem Gemälde wird ein massiger Fuss, der eindeutig der klassischen Bildhauerei entnommen ist, mit Formen zusammengebracht, die nicht einfach nur abstrakter sind, sondern in erster Linie als Strichzeichnungen begriffen werden können. Abgesehen von Grautönen sind die einzigen anderen vorkommenden Farben ein leuchtendes Blau, das die einfachen Umrisse von Früchten unterstreicht, und ein diskretes Weinrot, vor dessen Hintergrund die Gegenstände sich abheben. Die skizzenhafte zeichnerische

Ausführung des Fusses – nur gemalt, um ohne viel Aufhebens Volumen anzudeuten – und der minimalistische Farbauftrag, der abgeflachte Gegenstände erzeugt, sowie die Reduktion dessen, was zwei Figuren sein könnten auf Linie und Form, demonstrieren Bürgins offensichtliche Bewunderung für die Kunst der Moderne.

Die Einladung aus dem Jahr 2017, ein elf Meter langes Wandgemälde mit dem Titel *I know somebody from Italy* → s. 23 für den Kunstraum FABRIKculture in Hegénheim zu schaffen, stellte für Bürgins Herangehensweise einen grundlegenden Wandel dar, war er doch nun dazu herausgefordert, in grossen Dimensionen zu denken. Zwei monumentale Figuren in derselben Haltung, eine von vorne zu sehen, die andere von hinten, füllen den gesamten Bildraum der Wand. Im Grunde genommen handelt es sich dabei um Strichzeichnungen, denen auf geringfügige Weise Formtiefe verliehen wurde. Die verdrehte Pose der Figur, die man von hinten sieht, wie auch die winzigen Köpfe beider Figuren erinnern an den Stil Picassos aus den späten 1920er-Jahren. Seit dieser Arbeit hat Bürgin auf den beiden für ihn wesentlichen Feldern seines Interesses während dieser Zeit – die Darstellung ganzer Figuren und einzelner Köpfe – den Massstab seiner Motive bewusst vergrössert. Diese neuen Grössenverhältnisse und die Mehrdeutigkeit, die sie erzeugen, wirken sich auf das Verhältnis zwischen Betrachter*in und Sujet aus: Es bleibt unklar, wie gross die Figur tatsächlich ist, oder auf welche Weise die geschrumpften Köpfe unsere Interpretation der massigen Körper, denen sie aufsitzen, beeinflussen.

Das Sujet der ruhenden Figur nimmt in den Werken moderner Künstler wie Matisse, Picasso oder Cézanne einen zentralen Platz ein, ist aber aus der zeitgenössischen Malerei weitgehend verschwunden. Deshalb ist es überzeugend, dass Bürgins Erkundungen sich in den letzten zwei Jahren auf die fortbestehenden Möglichkeiten der Darstellung ruhender Figuren in seinem Medium konzentriert haben, eine solche Serie laufend fortgesetzt werden kann und anscheinend unerschöpflich ist. Jeweils mehr als eine einzelne Figur darzustellen hält er für unnötig – eine Strategie, die zur geringen Tiefenstruktur des Bildes beiträgt –, und seine Figuren sind ausnahmslos allgemein gehalten. Nach dem Wandgemälde für FABRIKculture schuf er mittelgrosse Leinwände wie *Panorama* und *Born as a Dancer* → s. 34/35 (beide aus dem Jahr 2017), auf welchen einerseits die Kontur der Figuren mit einer Farbpalette von Ocker, Blau und Pink verstärkt herausgearbeitet wird, wohingegen die Köpfe andererseits zu undeutlichen gezeichneten Umrisslinien zusammengeschrumpft sind.

Die Körperlichkeit ihrer Ausführung ist in die materielle Präsenz dieser Arbeiten eingeschrieben, und auch der lockere, breit aufgetragene Pinselstrich verortet Bürgins Malansatz in der Herkunftslinie der Malerei der Moderne. Die rosenfarbige Grundierung entspricht auch der hauptsächlichen Farbigkeit der Figur mit ihrer kurvenförmigen Kontur, die erst in der letzten Phase des Malprozesses eingebracht wird, um dem angedeuteten Gewicht und der Fleischigkeit der massigen Körper Volumen zu verleihen. Nur in der Arbeit *Secret Block* → s. 4/5 aus dem Jahr 2017 wird die Pastell-Farbpalette durch eine weisse Kontur vor schwarzem Bildgrund ersetzt, wodurch das Zweidimensionale durch die geringfügige Schattierung in Weiss (was den Eindruck, man hätte es mit einem fotografischen Negativ zu tun, noch verstärkt) und durch die Andeutung einer Horizontlinie ausgestaltet wird. Bürgins Figuren sind ausnahmslos männlich. Möglicherweise als unbewusst gesetztes Gegengewicht zu dieser Bezugnahme auf Heldengestalten der Antike sind sie ausschliesslich in Pastelltönen gehalten, die sowohl die Farben des Mittelmeeres wie auch die Mode der 1980er-Jahre evozieren. Auch in zwei weiteren bedeutsamen Aspekten distanziert sich der Künstler von seinen Ahnen der Avantgarde und verleiht dem klassischen Sujet eine zeitgenössische Wendung: Nicht nur gibt es in der Geschichte der Malerei nur wenige nackte Männerdarstellungen, sondern Bürgins maskuline Figuren sind darüber hinaus stets in traditioneller weiblicher Pose dargestellt, wobei ein Bein tänzerisch über das andere geschlagen ist.

Gemeinsam mit den Bildern ganzer Figuren hat Bürgin eine Reihe von Malereien geschaffen, bei denen der Kopf im Zentrum steht. Als ob er das Gesicht in Ton modellieren wollte, trägt er Farbe auf, um Volumina zu erzeugen, mit kleinen Details, wie etwa dem Sattel der Nase oder dem Einschnitt des Mundes, welche dazu ausersehen sind, das Motiv zu gestalten. Wie die Figuren, die zwischen der Oberfläche, auf der sie ruhen, und dem parallel gesetzten Anhaltspunkt oben auf der Leinwand in Form einer Horizontlinie platziert sind, werden die Köpfe hier sogar noch weiter in eine innere Rahmenvorrichtung gezwängt. Die quadratischen Konturen des Kopfes und Torsos, wie sie sich in *Tête qui regarde* → s. 13 (2018) zeigen, funktionieren als eine Grenze, welche die Figur vom Raum unterscheidet, den sie besetzt; in *Silencio* → s. 17 (2017) wird der Kopf in den Raum des Gemäldes gepresst, vom Umriss des Bildes gerahmt. Die fesselnde Ambiguität, die bei dieser Arbeit im Spiel ist, bezeugt die Richtung, die Bürgins Schaffen in der Folgezeit einschlägt: Das Bild existiert als Zeichnung, wobei nur das Haar und das Kinn der Figur gemalt werden, um Volumen

anzudeuten; die geraden Linien auf der Rückseite des Kopfes und des Nackens wie auch die Vereinzelung des Motivs auf der flachen Oberfläche besitzen jedoch deutlich gegenständliche Qualität.

All diese Massnahmen tragen zu einer gesteigerten Abstraktion des Bildes bei, mit denen Bürgin auf andere Weise mit der Darstellung von Gliedmassen, welche vom Rest des Körpers abgetrennt wurden, sich dabei aber weiterhin aufeinander beziehen, experimentiert hat. In dem Gemälde *Daylight* → s. 33 aus dem Jahr 2017 etwa sind es Arme, Schultern und Hände, die den Umriss einer Form bilden, die einem Würfel ähnelt, während sie in die Bildmitte hineingreifen. Die zirkuläre Dynamik, die sich auf diese Weise einstellt, macht es noch schwieriger, die unterschiedlichen Körperteile voneinander zu unterscheiden oder gar den Bedeutungsgehalt des Werkes insgesamt zu entziffern. Während jenes Gemälde im Grunde eine Strichzeichnung in Grautönen ist, besitzt eine Serie kleinformatiger Zeichnungen mit dem Titel *From Underground* (2018) malerische Qualität. Ausgeführt in Tinte, Bleistift und Buntstift, wurden diese Zeichnungen eigens für die *Cahiers d'Artistes* geschaffen und vermitteln den Eindruck, sie seien direkt in das Buch hineingezeichnet worden. Indem er mit einer neuen Kompositionsvorrichtung operiert, um die Figur zu dekonstruieren, unterteilt Bürgin den Bildraum in diesen Zeichnungen in Abteilungen oder Zonen. Köpfe werden ober- oder unterhalb von einzelnen Armen aufgereiht; alleinstehende Torsi, Köpfe und Gliedmassen werden in unterschiedlichen Kombinationen in die verschiedenen Segmente zusammengedrängt, jeweils in einer einzigen Farbe, um Volumen und Tiefe zu erzeugen. Es ist hier möglich, einen Widerhall auf Henry Moores anthropomorphe Figurenzeichnungen auszumachen, bei denen die Unterscheidung zwischen erkennbaren Körperteilen und abstrakten Formen häufig uneindeutig bleibt. Bezeichnenderweise löscht Bürgin seine Markierungen, die im Entstehungsprozess der Zeichnungen auftreten, niemals, sondern hält vielmehr an ihnen als Bestandteile der Entstehungsgeschichte fest, wobei die Nebeneinanderstellung von zwei oder mehreren Markierungen ein spielerisches Gefühl für Räumlichkeit und Rhythmus vermittelt. Die Gleichzeitigkeit einer «falschen» oder einer «korrekten» Markierung unterstreicht die Entfremdung von Bürgins Figuren vom tatsächlichen menschlichen Körper, wenn zum Beispiel eine Zehe zum Fussknöchel gerät.

Gemeinsam mit den abgeflachten Gemälden sind diese Zeichnungen eine charakteristische Überleitung zu den Reliefarbeiten aus Beton, auf die sich Bürgin 2018 eingelassen hat. Hier treffen die drei verschiedenen Medien aufeinander und bilden etwas, das

man im Grunde genommen als dreidimensionale Strichzeichnung begreifen kann. Er hat sich zahlreiche klassische Büsten angesehen, die als Profilbilder auf antiken Münzen dargestellt wurden. Matisses Erkundungen der Reliefform in seiner Serie von Bronzen mit dem Titel *Nu de dos* – die zwischen 1909 und 1930 entstanden sind – indes sind es, die einen nachdrücklichen Einfluss auf Bürgins Entscheidung hatten, sich mit diesem Genre zu beschäftigen. Es ist wohl kein Zufall, dass auch Matisse ein Maler-Bildhauer war, der Elemente des Reliefs auf seine Leinwände übertrug, insbesondere den Kontrast strenger Konturen zu einer flachen Perspektive.

Obgleich er an den technischen und materiellen Herausforderungen der Bildhauerei interessiert ist, bleibt es Bürgins Hauptanliegen mit diesen Arbeiten zu verstehen, wie eine flache Perspektive auf Reliefbildern auf der Oberfläche von Gegenständen erzeugt werden kann und vor allem wie ein solches Wissen seine Malerei zu beeinflussen vermag. Die Reliefform in Bürgins Schaffen stellt folglich die Schnittstelle zwischen den beiden Medien Bildhauerei und Malerei dar. Sie stellt aber auch eine Art von Freiheit her, eine Befreiung vom Konzept der Tiefe. Es handelt sich um die bewusste Entscheidung, Bilder der menschlichen Gestalt, die wir als dreidimensional wahrnehmen, zu schaffen und dabei stilistisch der flachen Oberfläche, auf der sie dargestellt werden, treu zu bleiben. Eine weitere wesentliche Entwicklung in Bürgins Schaffen in diesen Arbeiten wurde durch die Aufteilung des Raumes auf der Bildebene erreicht, was ein Echo der Experimente bei den Zeichnungen bedeutet. Die beiden grösseren Betonreliefs *Christopher* → s.30 und *Atlanta* → s.14 separieren den Kopf-Raum im oberen Drittel der Arbeit vom unteren Teil, der die Gliedmassen einschliesst. Die Gliedmassen der Figur werden auseinandergenommen, abgeschnitten und mit dem Kopf gemeinsam wieder zusammengesetzt, dabei aber noch weiter von einem realen Körper abgesetzt.

Diese Strategien werden innerhalb von Bürgins selbstauferlegten Beschränkungen, dieselben Formen, Farben und Motive immer wieder zu wiederholen, entwickelt. Nicht Erfinder des Neuen ist er, aber als Erforscher bestehender Thematiken sind seine Umgestaltungen, Verschiebungen und Inversionen all dessen, von dem wir dachten es zu kennen, unaufgeregt und entschieden radikal.

Felicity Lunn (b. 1963) studied German and French at Cambridge University and History of Art at Essex University, GB. She was curator at the Whitechapel Art Gallery in London 1990–98, director of Kunstverein Freiburg 2005–08 and curator of the UBS Art Collection in Zurich 2009–11. She has been director of the Kunsthhaus Pasquart in Biel since 2012, where she has curated exhibitions with, among others, Bharti Kher, Roger Hiorns, Marie José Burki, Guillermo Kuitca and Dexter Dalwood. She has represented the visual arts on the board of experts of the Swiss Arts Council Pro Helvetia since 2012.

Felicity Lunn, geboren 1963, studierte Germanistik und Romanistik in Cambridge und Kunstgeschichte an der Universität Essex, GB. Sie war 1990–98 Kuratorin an der Whitechapel Art Gallery in London, 2005–08 Leiterin des Kunstvereins Freiburg und 2009–11 Kuratorin der UBS Art Collection in Zürich. Seit 2012 ist sie Direktorin des Kunsthhaus Pasquart in Biel, wo sie Ausstellungen mit u.a. Bharti Kher, Roger Hiorns, Marie José Burki, Guillermo Kuitca und Dexter Dalwood kuratiert hat. Seit 2012 vertritt sie die bildende Kunst in der Fachkommission der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

Ralph Bürgin

*1980

Lives and works in
Lebt und arbeitet in
Basel

Education
Ausbildung
2018
Master of Arts FHNW
in Fine Arts
Institut Kunst, Hochschule für
Gestaltung und Kunst, Basel
2004
Hochschule für Gestaltung und
Kunst, Basel
Abteilung Bildende Kunst
Medienkunst, Diplom FH
2001
Hochschule für Gestaltung und
Kunst Zürich, Vorkurs

Solo Exhibitions
Einzelausstellungen
2017
Pieces and Shadows,
Kunstverein Diessenhofen
2014
Souterrain, Galerie Sturm,
Nürnberg, D
New Works, Lokal-int,
Biel-Bienne
2011
Thank You for Coming,
Schwarzwaldallee, Basel
2010
Die Unsichtbaren,
Ausstellungsraum Klingental,
Basel
2007
Solo Show, Roche Art Gallery,
Hoffmann-La Roche, Basel

Group Exhibitions
Gruppenausstellungen
2019
*Le ciel, l'eau, les dauphins,
la vierge, les flics, le sang des
nobles, l'ONU, l'Europe,
les casques bleus, Facebook,
Twitter, Forde, Genève*

2018
Atlas of Heavens, Kunsthaut
Baselland, Muttentz
Revitalize, BolteLang, Zürich
Alpina Huus, Arsenic, Lausanne

2017
Regionale18, T66 Kulturwerk,
Freiburg im Breisgau, D
Offline, Up & Coming, Zürich
In my Garden, FABRIKculture
Hégenheim, F

2016
Ping-Pong, Basel / Miami,
Los Angeles, USA

2014
Kunstcredit Basel-Stadt,
Werkbeiträge 2013,
Kunsthalle Basel
Melancholie Studio,
Villa Renata, Basel

2013
The Karlsruhe Connection,
Kunst Raum Riehen, Basel

2012
No Man is an Island, Kunsthaut
Baselland, Muttentz

2011
Closer, Binzwanger & Kuhn, Basel

2009
Frühjahrsrundgang, LIA (Leipzig
International Art-Programme),
Spinnerei Leipzig, D

2008
Young and beautiful,
Kunst Raum Riehen, Basel
I am a groupie, Wirzhaus, Basel

2006
Regionale 7, Kunsthalle Basel

Grants & Residencies
Stipendien & Preise

2019
Collection Cahiers d'Artistes,
Pro Helvetia, Schweizer
Kulturstiftung

2013
Werkbeitrag, Kunstcredit
Basel-Stadt

2009
Werkbeitrag, Kunstcredit
Basel-Stadt
iaab-Atelierstipendium,
Leipzig, D
Christoph Merian Stiftung,
Basel
LIA (Leipzig International
Art-Programme) Spinnerei
Leipzig, D

2007
Werkbeitrag, Kunstcredit
Basel-Stadt

2006
iaab-Atelierstipendium,
Helsinki, FIN
Christoph Merian Stiftung,
Basel

2005
Werkbeitrag, Kunstcredit
Basel-Stadt

Collection Cahiers d'Artistes 2019

A project of the Swiss Arts Council
Pro Helvetia for promoting the Visual Arts

Ein Projekt der Schweizer Kulturstiftung
Pro Helvetia für die Promotion der Visuellen Künste

N° 143

Ralph Bürgin

ISBN 978-3-906016-97-9

N° 144

Chloé Delarue

ISBN 978-3-906016-98-6

N° 145

Tarik Hayward

ISBN 978-3-906016-99-3

N° 146

Markus Kummer

ISBN 978-3-906016-96-2

N° 147

Mélo die Mousset

ISBN 978-3-906016-50-4

N° 148

Yoan Mudry

ISBN 978-3-906016-94-8

N° 149

Martina-Sofie Wildberger

ISBN 978-3-906016-09-2

N° 150

Pedro Wirz

ISBN 978-3-906016-95-5

Impressum

Essay

Text

Felicity Lunn, Zürich

Editor

Redaktion

Flurina Paravicini, Luzern

Head of publication

Publikationsleitung

Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Translation

Übersetzung

Andreas L. Hofbauer, Berlin

Proofreading

Korrektur

Flurina Paravicini, Luzern
Catherine Schelbert, Hertenstein
Achim Huber, Friedberg/Hessen
Louise Stein, London

Design

Gestaltung

Bonbon, Zürich

Photography

Fotografie

Bildpunkt AG, Robert Bayer,
Münchenstein

© Martin P. Bühler,
(pp. 14, 18/19, 23, 24/25, 30)

Printing

Druck

von Ah Druck AG, Sarnen

Binding

Bindung

Bubu AG, Mönchaltorf

Font

Schrift

Atak, www.outofthedark.xyz

ISBN

978-3-906016-97-9

© 2019 Pro Helvetia
Artiste & auteur
Artist & author

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo
Museggstrasse 31
CH—6004 Luzern
mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Pro Helvetia
Marianne Burki
Head of Visual Arts
Leitung Visuelle Künste
www.prohelvetia.ch

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, the Swiss Arts Council selects eight artists every two years, who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984, and since 2006 the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Swiss Arts Council
Pro Helvetia

Mandated by the Swiss Confederation, Pro Helvetia supports Swiss arts, audience awareness of the arts, cultural exchange within Switzerland and the dissemination of Swiss culture abroad. The Swiss Arts Council is primarily involved in contemporary arts.

www.prohelvetia.ch

Mit der Collection Cahiers d'Artistes ermöglicht Pro Helvetia vielversprechenden Schweizer Kunstschaaffenden im Bereich Visuelle Künste die Publikation einer ersten Monografie. Auf Empfehlung einer Fachjury wählt die Schweizer Kulturstiftung alle zwei Jahre acht Künstlerinnen und Künstler aus, die sich auf eine Ausschreibung hin beworben haben. Die Gestaltung der Hefte erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den Kunstschaaffenden. Die Begleittexte verfassen renommierte Persönlichkeiten der internationalen Kunstszene. Die Cahiers d'Artistes von Pro Helvetia wurden 1984 ins Leben gerufen und erscheinen seit 2006 beim Verlag Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Schweizer Kulturstiftung
Pro Helvetia

Im Auftrag der Eidgenossenschaft fördert Pro Helvetia das künstlerische Schaffen in der Schweiz, trägt im Inland zum kulturellen Austausch bei, fördert die Verbreitung von Schweizer Kultur im Ausland und setzt sich für Kunstvermittlung ein. Der Fokus der Kulturstiftung liegt im Bereich der zeitgenössischen Kunst.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Ralph

Felicity
Lunn

Collection
Cahiers d'Artistes
2019

Edizioni
Periferia

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Swiss Arts Council

Bürgin