

LITTLE SUN  
BACK HERE

A POST PERIPHERY POEM

by  
Badel/Sarbach

## PREFACE

*Little Sun Back Here*: the title of this exhibition presented by artist duo Badel/Sarbach at the Valais Art Museum on the occasion of the 2019 Valais Manor Art Award reminds me of an event that recently left a mark on the international contemporary art scene. I am thinking of *Sun & Sea (Marina)*, the Lithuanian Pavilion of the 2019 Venice Biennale (winner of the Golden Lion), which was expressed through music with an opera on an artificial beach. Wearing swimsuits, the singers recounted the disaster of a planet exhausted by consumption, of sunburns and of sunscreen, applied to breathless bodies.

A source of life but also a threat of death, the sun is what guarantees our balance. Beyond the worrying perspectives for our ecosystem, the sun's rays shine as brightly as my encounters with the brilliant creations and intelligence of certain artists. Every exchange with Flurina Badel (\*1983, Lavin, Grisons) and Jérémie Sarbach (\*1991, Binn, Valais) is conducive to this sense of wonder: from the start, I appreciated their work for what it says about our relationship with the environment in the age of globalization and technological saturation. Their approach seemed so relevant to us that the video *De Novo* (2018) immediately joined the Museum's collections. Like a grammar book or a dictionary, this work offers the keys to understanding all the creations of this duo, who like to freely blend video, installations, performance, design and writing with constant philosophical openness.

When I met Flurina and Jérémie, they had been working together since 2014. Ambitious and hyperactive, they were preparing their first major project *Our Bedroom* (2015) by conceptualizing their relationship through an x-ray view of their intimacy, thwarting voyeuristic expectations. From their workshop in the hilltop village of Guarda in the canton of Grisons, but also from the village of Binn in Upper Valais, they have already presented their work at

several exhibitions in Switzerland and abroad. Now that they have received this prestigious contemporary art award<sup>1</sup>, our artists took the opportunity to carry out a major, three-part project: at the Museum, they repurposed a tanning bed to slowly tan wooden boards; in the village of Binn, they rotated a granary 180° to partly expose it to daylight; and finally, they published this book object with a solar calendar to hang in the kitchen.

These three elements can be understood in terms of the expression *a post periphery poem*, part of the exhibition's title. Badel/Sarbach reversed the order of things by moving the production space to the heart of the museum – often situated at the “center” – and the exhibition space to a small village – perceived as a “periphery.” This clever inversion of the foreground and the background mixes up the usual bearings of our mental landscape. In this slightly surreal universe where the challenges of proximity are reinvented, the whole classical perspective is questioned, whether ecological or relational.

Céline Eidenbenz

<sup>1</sup> Under the Manor Award rules, we assembled a professional jury, choosing, in addition to the foundation comprised of Pierre-André Maus (representative of Maus Frères SA) and of Chantal Prod'Hom (director of mudac, Lausanne), three people with a particularly sharp eye for modern art: artist Emmanuelle Antille, art historian Magali Le Mens and curator Mélanie Mermot.

## PRÉFACE

*Little Sun Back Here*: le titre de cette exposition présentée par le duo d'artistes Badel/Sarbach au Musée d'art du Valais à l'occasion du Prix culturel Manor Valais 2019 m'évoque un événement qui a marqué la scène de l'art contemporain internationale récemment. Je pense à *Sun & Sea (Marina)* du Pavillon lituanien de la Biennale de Venise 2019 (lauréat du Lion d'or) qui se déployait en musique à travers un opéra, sur une plage artificielle. En maillots de bains, des chanteurs y déclamaient le désastre d'une planète fatiguée à force de consommation, de coups de soleil et de crèmes anti-UV, étalées sur des corps à bout de souffle.

Source de vie mais aussi menace de mort, le soleil est garant de nos équilibres. Au-delà des perspectives préoccupantes pour notre écosystème, l'éblouissement que j'éprouve face aux rayons de l'astre solaire est comparable à celui de mes rencontres avec la brillance de la création et l'intelligence de certain-e-s artistes. Chaque échange avec Flurina Badel (\*1983, Lavin GR) et Jérémie Sarbach (\*1991, Binn, VS) est propice à cet émerveillement: d'emblée, j'ai aimé leur travail pour ce qu'il dit de notre relation à l'environnement, à l'ère de la globalisation et de la saturation technologique. Leur approche nous a paru si pertinente que la vidéo *De Novo* (2018) a aussitôt rejoint les collections du Musée. À l'instar d'une grammaire ou d'un lexique, cette œuvre offre des clés de lecture pour toute la création de ce duo qui aime croiser librement les pratiques de la vidéo, de l'installation, de la performance, du dessin et de l'écriture – avec une ouverture philosophique constante.

Lorsque j'ai rencontré Flurina et Jérémie, ils travaillaient en duo depuis 2014. Ambitieux et hyperactifs, ils préparaient leur premier projet d'envergure *Our Bedroom* (2015) en thématisant leur couple à travers une radiographie de leur intimité, déjouant l'horizon d'attente voyeuriste. Depuis leur atelier dans le village perché de Guarda aux Grisons, mais aussi depuis le village de Binn dans le

Haut-Valais, ils ont à ce jour déjà présenté leur travail dans le cadre de plusieurs expositions en Suisse et à l'étranger. Face à la prestigieuse distinction de l'art contemporain qui leur est aujourd'hui attribuée<sup>1</sup>, nos artistes ont saisi l'occasion de réaliser un projet d'envergure en trois volets: au Musée, ils détournent un solarium de son usage habituel afin d'y bronzer patiemment des planches de bois; dans le village de Binn, ils imposent une rotation de 180° à un grenier afin de révéler sa partie préservée au grand jour; pour finir, ils publient le présent livre-objet, avec un calendrier solaire à accrocher dans sa cuisine.

Ces trois éléments se comprennent à l'aune de l'expression *a post periphery poem*, sous-titre de l'exposition. Badel/Sarbach renversent l'ordre des choses en déplaçant la fabrique au cœur du musée – souvent situé au «centre» – et le lieu d'exposition dans un petit village – perçu comme une «périphérie». Cette habile inversion entre le premier et l'arrière-plan trouble les repères habituels de notre paysage mental. Dans cet univers un peu surréaliste où les enjeux de proximité se réinventent, c'est toute la perspective classique qui est remise en question, qu'elle soit écologique ou relationnelle.

Céline Eidenbenz

<sup>1</sup> Selon la règle du Prix Manor, nous avons réuni un jury professionnel en choisissant, en plus du socle de base constitué de Pierre-André Maus (représentant de Maus Frères SA) et de Chantal Prod'Hom (directrice du mudac, Lausanne), trois personnes dont le regard sur l'art d'aujourd'hui nous semblait particulièrement aiguisé: l'artiste Emmanuelle Antille, l'historienne de l'art Magali Le Mens et la curatrice Mélanie Mermot.

## VORWORT

*Little Sun Back Here:* Der Titel dieser Ausstellung, die das Künstlerduo Badel/Sarbach im Rahmen des Manor Kunstreis Wallis 2019 im Kunstmuseum Wallis zeigt, erinnert mich an ein Ereignis, das vor kurzem in der internationalen zeitgenössischen Kunstszene für Aufsehen gesorgt hat. Ich denke an *Sun & Sea (Marina)* des litauischen Pavillons der Biennale von Venedig 2019 (Gewinner des Goldenen Löwen) – eine musikalische Performance in Opernform, die sich an einem künstlichen Strand abspielte. In Badekleidung kündeten Sänger vom Desaster eines konsummüden Planeten, von Sonnenbränden und Anti-UV-Cremes für schlaffe Körper.

Die Sonne, Quelle des Lebens, aber auch tödliche Bedrohung, ist Garant für unser Gleichgewicht. Über die für unser Ökosystem besorgnisregenden Aussichten hinaus ist der Glanz der Sonnenstrahlen, die mich blenden, vergleichbar mit der Brillanz der Kreativität und Intelligenz einiger Kuntschaffender, denen ich begegne. Jeder Austausch mit Flurina Badel (\*1983, Lavin GR) und Jérémie Sarbach (\*1991, Binn, VS) steigert mein Staunen: Von Anfang an schätzte ich ihre Arbeit aufgrund dessen, was sie über unser Verhältnis zur Umwelt im Zeitalter der Globalisierung und der technologischen Sättigung aussagt. Ihr Ansatz erschien uns so überzeugend, dass wir das Video *De Novo* (2018) sofort in die Museumssammlung aufnahmen. Wie eine Grammatik oder ein Lexikon bietet dieses Werk Schlüssel zum Verständnis des gesamten Schaffens dieses Duos an, das es schätzt, in konstanter philosophischer Aufgeschlossenheit Videokunst, Installation, Performance, Zeichnung und das Verfassen von Texten ungezwungen miteinander zu verknüpfen.

Als ich Flurina und Jérémie kennenlernte, hatten sie schon seit 2014 als Duo gearbeitet. Ehrgeizig und hyperaktiv, bereiteten die beiden damals ihr erstes grosses Projekt vor, *Our Bedroom* (2015), in dem sie ihr Dasein als Paar in einer Radiografie ihrer Intimität

thematisierten, dabei jedoch jegliche voyeuristische Erwartung enttäuschten. Von ihren Ateliers im hochgelegenen Bündner Dorf Guarda und in Binn im Oberwallis aus präsentierten sie ihre Werke bereits im Rahmen mehrerer in- und ausländischer Ausstellungen. Die namhafte Auszeichnung der zeitgenössischen Kunst, die sie nun erhalten<sup>1</sup>, bietet ihnen Gelegenheit, ein bedeutendes dreiteiliges Projekt zu realisieren: Im Museum nutzen sie ein Solarium auf ungewohnte Weise, indem sie in ihm geduldig Holzbretter bräunen, in Binn wenden sie einen Kornspeicher um 180 Grad, um seine bisherige Schattenseite dem Sonnenlicht auszusetzen, und schliesslich veröffentlichen sie dieses Buchobjekt mit einem Sonnenkalender, den man zu Hause aufhängen kann.

Diese drei Elemente entsprechen dem Untertitel der Ausstellung: *a post periphery poem*. Badel/Sarbach stossen die Ordnung der Dinge um und verlegen die Werkstatt ins Herz des Museums – das sich oft im «Zentrum» befindet – und den Ausstellungsraum in ein – als «Peripherie» wahrgenommenes – kleines Dorf. Diese geschickte Umkehrung von Vorder- und Hintergrund erschüttert die gewohnten Anhaltspunkte unserer mentalen Landschaft. In dieser leicht surrealistischen Welt, in der das Thema der Nähe neu erfunden wird, sieht sich die gesamte klassische Perspektive in Frage gestellt, ob sie nun ökologischer oder beziehungsmässiger Natur ist.

Céline Eidenbenz

<sup>1</sup> Gemäss den Bestimmungen des Manor Kunstreis haben wir eine professionelle Jury vereint. Zum Basisteam mit Pierre-André Maus (Vertreter der AG Maus Frères) und Chantal Prod'Hom (Direktorin des mudac, Lausanne), kamen drei weitere Personen hinzu, die unseres Erachtens einen besonders scharfen Blick auf die aktuelle Kunst werfen: die Künstlerin Emmanuelle Antille, die Kunsthistorikerin Magali Le Mens und die Kuratorin Mélanie Mermod.

## THREE SUNS FOR MOBILE THINKING

*Si le soleil ne revenait pas* (literally, “If the sun were never to return”)? Charles-Ferdinand Ramuz dared to imagine in his fantasy novel published in 1937. Is it a story or a menacing inevitability? The sun determines the rhythm of the seasons, shapes our daily lives and fuels the imagination. Its radiance has always fascinated and challenged humanity. Now more than ever, this question is being voiced by contemporary artists, such as Americans Robert Irwin (\*1928), James Turrell (\*1943) and even Olafur Eliasson (\*1967), whose works have featured the sun in monumental installations mixing art and science. A more recent example is French artist Stéphane Thidet (\*1974), whose installation *D'un soleil à l'autre* (2016) suggests the frequencies emitted by the sun: all recreate and invoke its enigmatic, formidable power.

But what if the sun's path is thwarted? What happens if its light is artificially created? What if the natural order is distorted? Will our frame of reference be disrupted? Flurina Badel and Jérémie Sarbach explore these issues, shaking up our thought systems in a lively way. At the heart of their work: our relationship with the land and the environment and the powerful primacy of movement. *Little Sun Back Here – a post periphery poem* is a three-part work that unfolds in three locations, challenging popular beliefs while opening our imagination to new horizons.

Thwarting the order of things:  
a plunge into strangeness

In the exhibition hall of the Valais Art Museum in Sion, the duo begins the first part of their project by installing a five-meter-long larch trunk and a tanning bed. Cut into boards and subjected daily to the machine's ultraviolet rays, the freshly cut wood becomes tinged with a patina as it is exposed.

From the outset, the artists create disorder, replacing the human body with a plant whose thick flesh turns brown in a repurposed tanning bed. This cut, dried wood continues to change color due to its contact with the light, revealing organic matter that is still alive and constantly evolving. This ambivalence is reinforced by the contrast between the sensuality of the wood and the clinical appearance of the tanning bed, whose immaculate hull radiates a strange, violet light: is it a sarcophagus, coffin or shroud for this immense, recumbent figure? In the hollow of this white cocoon, UV radiation, harmful to the conservation of works of art and particularly feared in the museum space, shelters the work in progress and shapes it in real time. We are reminded of Dennis Oppenheim (1938–2011) and particularly of *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), which plays in a similar way with the sun's effect on the skin of the artist himself<sup>1</sup>. Badel and Sarbach revisit this idea, but this time, they place a plant at the center of their installation, questioning the link between man and nature with this almost surreal substitution.

A destructive force but a source of life, formidable, dangerous energy but also beneficial and creative, artificial light but real patina: so many paradoxes, and Badel and Sarbach play with them humorously. By inviting the sun into the Museum, they cause discrepancies and disorient our frames of reference.

Six months later, the two artists invite us to follow the sun's path and its effect on wood outdoors. In the heart of the village of Binn (Vallée de Conches) stands an old granary with three larch façades facing east, south and west, browned by the sun over the centuries. Only the northern façade, barely exposed to the light, has escaped this coloring. In a bold move, Badel and Sarbach

<sup>1</sup> Dennis Oppenheim lay in the sun for several hours, a book resting on his bare chest. At the end of this exhibition, the work left a rectangular mark on his red skin.

subject the building to a 180-degree rotation in order to expose its light-colored façade to full sun and make it “tan” gradually.

Located at a site of national importance registered with the ISOS<sup>2</sup> and a witness to the history of agriculture in the alpine environment, this ancient granary is part of the heritage of Valais today, a symbol of rural life that has vanished. By rotating it on its axis, the artists question the immutability of these values. Turned backwards, this granary, which has become the exception compared to those around it, disorients the viewer: different from the rest, the sole variation in a uniform whole, it seems to claim its independence. The remarkable invention of Tina Z'Rost and Markus Schwander, 44<sup>o</sup>, part of the *Querfelden* (*A travers champs*) project carried out in 2008 in the municipality of Münster-Geschninen (VS), also featured, but in a more demonstrative way, a completely reconstructed building, outdoors and overturned on its roof, questioning the gap between a rural past and current social reality. How should we understand the authenticity of a heritage frozen in time? Is change a sign of deterioration, or does it promise a breath of fresh air? In Binn, with an almost invisible and more subtle gesture, disrupting the landscape without adding or subtracting, Badel and Sarbach thwart the order of things in their own way, contradicting ready-made ideas and provoking debate.

#### Towards “active uncertainty”

Unlike British artist Roger Ackling (1947–2014), who uses the sun as a hyper-mastered tool for burning lines into small wooden objects, Badel and Sarbach deliberately leave part of their work to chance. Once it leaves the tanning bed, the larch will resume life and continue to brown in the sunlight indefinitely. As for the Binn granary, depending on the sun and evolving over the years independently, it will recover its original position among the others 10 years later. Similar to the works of Simon Starling (\*1967) focused

on metamorphoses and displacements, the duo stages processes of change. But while Starling, with his surprising “pirogue shed” – *Shedboatshed (Mobile architecture No 2)* (2005) – completely masters his process<sup>3</sup>, Badel and Sarbach let their work escape them. With this living, still unfinished imprint of light, they capture the ephemeral while allowing nature to intervene. Their ever-changing installations show critical thinking far removed from any dogmatism, one that prefers variations in shade and the fragility of doubt to categorical affirmation; an “active uncertainty”<sup>4</sup> favoring alternative points of view and encouraging us to rethink the plurality of our societies in a “Whole World” envisioned by Édouard Glissant<sup>5</sup>. This mindset is found again at the heart of the third part of their project.

In the form of an ephemeris, an astonishing calendar transcribes the sun’s trajectory over the studio of the two artists, located in Guarda (Grisons), day by day. On each sheet for the year 2021, a precisely calculated curve indicates, right to the minute, the sun’s exact position compared to the horizon in their small village. In an era of GPS and meteorological measurements, this simple paper object, reminiscent of the wood from which it comes, instantly and magically connects our living space to that of the two artists, inviting us to join them mentally wherever we are. Challenging the conventional opposition of the center and the periphery, the artists attempt to rethink distances by bringing the Guarda sun into our homes in an inventive way. By a sleight of hand, here and there meet.

Faced with the inability of our globalized, hyper-connected societies to communicate beyond their own differences, at a time when nationalism is hardening and the gap between the human being and the environment is widening, the two artists question such impasses. “[...] Is there still a place for the indefinite today?” asks Raphaël Brunner in his essay *L’Art et la culture*<sup>6</sup>. Certainly, Flurina Badel and Jérémie Sarbach seem to respond. Actively giving up the ability to control everything and preserving a margin

of uncertainty creates an indispensable space for freedom where thought can circulate, and exchange can be restored.

*Little Sun Back Here – a post periphery poem* resolutely stages the process and the transformation of all things. Through a drama in three acts – an artificial sun inside the museum, a natural sun under the Binn sky and a paper sun to take home – the artists invite us to rethink otherness. Physical displacement, changes in perspective, and going from one place to another create a space “[...] defined as much, if not more, by the path as by the fixed points,”<sup>7</sup> where the dialog of the parts inspires thinking and sets it in motion. It manifests everything in nuances, like three stanzas of the same poem (to evoke the title), where shifting from one to the other gives meaning and life to the whole. This is the challenge and the bold promise of the three suns of Flurina Badel and Jérémie Sarbach.

Maelle Tappy

<sup>2</sup> Federal register of sites of national importance to be protected in Switzerland.

<sup>3</sup> *Shedboatshed (Mobile architecture No 2)* is a wooden house that transforms into a functional boat – which the artist sailed down the Rhine – before being turned back into a house after reaching its destination.

<sup>4</sup> Ralph Rugoff, “L’art comme modèle d’expériences et de contradictions,” interview by Jean-Marie Durand, *The Art Newspaper*, French edition, supplement to the May 8, 2019, issue.

<sup>5</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris: Gallimard, 1997.

<sup>6</sup> Raphaël Brunner, *L’Art et la culture. A l’épreuve du réel*, Sierre: CRIC, 2000, p.22.

<sup>7</sup> Dominique Chateau, “La dynamique du lieu,” in Dominique Berthet, *L’Art dans sa relation au lieu*, Paris: L’Harmattan, 2012, p.71.

# TROIS SOLEILS POUR UNE PENSÉE MOBILE

*Et Si le soleil ne revenait pas?* osait imaginer Charles-Ferdinand Ramuz dans son roman fantastique paru en 1937. Fable ou fatalité menaçante? L'astre solaire rythme les saisons, façonne notre quotidien et nourrit l'imaginaire. Depuis toujours, son rayonnement fascine l'humanité et la questionne. Il s'agit là d'une interrogation dont les artistes contemporains se font plus que jamais les porte-voix, comme les Américains Robert Irwin (\*1928) et James Turrell (\*1943) ou encore Olafur Eliasson (\*1967), dont les œuvres ont mis en scène le soleil dans des installations monumentales croisant l'art et la science. Plus récemment l'artiste français Stéphane Thidet (\*1974) dont l'installation *D'un soleil à l'autre* (2016) donne à entendre les fréquences émises par le soleil: tous rejouent et invoquent sa puissance énigmatique et redoutable.

Et si la trajectoire du soleil était contrariée? Sa lumière créée artificiellement? L'ordre naturel détourné? Nos repères en seraient-ils bouleversés? Flurina Badel et Jérémie Sarbach engagent ces questions et bousculent avec esprit nos systèmes de pensée. Au cœur de leur travail: notre relation au territoire et à l'environnement, et la primauté puissante du mouvement. *Little Sun Back Here – a post periphery poem* est une œuvre en trois volets qui se déploie sur trois lieux et remet en question les idées reçues tout en ouvrant notre imaginaire à d'autres horizons.

## Déjouer l'ordre des choses: une plongée dans l'étrangeté

Au Musée d'art du Valais à Sion, le duo inaugure le premier volet de son projet par l'installation, dans la salle d'exposition, d'un tronc de mélèze de cinq mètres de long et d'un solarium. Débité en planches et soumis chaque jour aux rayons ultraviolets de la

machine, ce bois fraîchement coupé se teinte d'une patine au fur à mesure de son exposition.

D'emblée, les artistes créent un trouble, substituant à l'humain un corps végétal dont la chair épaisse brunit dans un solarium détourné de son usage habituel. Un bois coupé et séché qui ne cesse pourtant de se colorer au contact de la lumière, révélant une matière organique toujours vivante, en évolution permanente. Une ambivalence renforcée par le contraste entre la sensualité du bois et l'apparence clinique du solarium dont la coque immaculée irradie d'une étrange lumière violette: sarcophage, cercueil ou linceul pour cet immense gisant? Au creux de ce cocon blanc, les rayonnements UV, nocifs pour la conservation des œuvres d'art et particulièrement redoutés dans l'espace muséal, abritent pourtant l'œuvre en devenir et la façonnent en temps réel. On pense à Dennis Oppenheim (1938-2011), et notamment à *Reading Position for Second Degree Burn* (1970) qui joue de façon similaire avec l'action du soleil sur la peau de l'artiste lui-même<sup>1</sup>. Badel et Sarbach revisent cette idée mais en plaçant cette fois-ci le végétal au centre de leur installation, questionnant par cette substitution presque surréaliste le lien entre l'homme et la nature.

Force destructrice mais source de vie, énergie redoutable mais aussi bénéfique et créatrice, lumière artificielle mais patine vraie: autant de paradoxes dont Badel et Sarbach se jouent avec humour. En invitant le soleil à l'intérieur du Musée, ils suscitent des décalages et désorientent nos repères.

Six mois plus tard, les deux artistes nous invitent à suivre hors les murs la course du soleil et son action sur le bois. Au cœur du village de Binn (Vallée de Conches) se dresse un ancien grenier avec trois façades en mélèze orientées à l'est, au sud et à l'ouest, brunies par le soleil au fil des siècles. Seule la façade nord, peu exposée à la lumière, a échappé à cette coloration. Par un geste fort, Badel et Sarbach soumettent la bâtie à une rotation de 180 degrés, de façon à exposer sa façade claire en plein so-

leil et à la faire «bronzer» progressivement.

Situé sur un site d'importance nationale inscrit à l'ISOS<sup>2</sup> et témoin de l'histoire de l'agriculture en milieu alpin, ce grenier ancestral fait aujourd'hui partie du patrimoine valaisan, symbole d'une vie rurale disparue. En le faisant pivoter sur son axe, les artistes interrogent l'immuabilité de ces valeurs. Tourné à l'envers, ce grenier, devenu l'exception parmi ceux qui l'entourent, désoriente le promeneur: différent parmi les autres, unique variation dans un ensemble uniforme, il semble revendiquer son indépendance. L'intervention remarquée du tandem Tina Z'Rost et Markus Schwander, 44°, dans le cadre du projet *Querfeldein (A travers champs)* mené en 2008 dans la commune de Münster-Geschinen (VS), présentait elle aussi, mais de manière plus démonstrative, en plein air et renversé sur le toit, un mazot reconstitué de toutes pièces, interrogeant l'écart entre un passé rural et la réalité sociale actuelle. Comment penser l'authenticité d'un patrimoine figé dans le temps? Le changement est-il signe d'altération ou promet-il au contraire un souffle vivifiant? À Binn, par un geste presque invisible et de façon plus subtile, perturbant le paysage sans effectuer d'ajout ni de soustraction, Badel et Sarbach à leur manière déjouent l'ordre des choses, contrarient les idées toutes faites et provoquent le débat.

## Vers une «incertitude active»

Contrairement au britannique Roger Ackling (1947-2014) qui se sert du soleil comme d'un outil hyper maîtrisé pour tracer des sillons sur de petits objets de bois, Badel et Sarbach laissent une part délibérée de hasard à leur ouvrage. Une fois sorti du solarium, le mélèze reprendra sa vie propre et continuera en plein jour à brunir indéfiniment. Quant au grenier de Binn, tributaire du soleil, évoluant au fil des ans de façon autonome, il retrouvera dix ans plus tard sa position initiale parmi les autres. Proches des travaux d'un Simon Starling (\*1967) centrés sur les métamorphoses et les déplacements, le duo met

en scène des processus d'altération. Mais si Starling avec sa surprenante «cabane-pirogue» – *Shedboatshed (Mobile architecture No 2)* (2005) – maîtrise entièrement son procédé<sup>3</sup>, Badel et Sarbach laissent l'œuvre leur échapper. Par cette empreinte vivante et toujours inachevée de la lumière, ils capturent l'éphémère tout en laissant la nature intervenir. Leurs installations en constante transformation témoignent d'une pensée critique loin de tout dogmatisme, qui préfère à l'affirmation péremptoire les variations de la nuance et la fragilité du doute; une «incertitude active»<sup>4</sup> favorisant les points de vue alternatifs et incitant à repenser la pluralité de nos sociétés dans un «Tout-Monde» rêvé par Édouard Glissant<sup>5</sup>. Il s'agit là d'une disposition d'esprit que l'on retrouve au cœur du troisième volet de leur projet.

Sous la forme d'une éphéméride, un étonnant calendrier transcrit au jour le jour la trajectoire du soleil au-dessus de l'atelier des deux artistes, situé à Guarda dans les Grisons. Sur chaque feuillet de l'année 2021, une courbe calculée avec précision indique à la minute près, dans leur petit village, la position exacte du soleil par rapport à l'horizon. À l'heure des systèmes de géolocalisation et des mesures météorologiques, ce simple objet papier qui rappelle le bois dont il est issu relie instantanément et comme par magie notre lieu de vie à celui des deux

<sup>1</sup> Dennis Oppenheim s'est allongé en plein soleil durant plusieurs heures, un livre posé sur sa poitrine nue. Au terme de cette exposition, l'ouvrage laisse sur sa peau rouge une marque rectangulaire.

<sup>2</sup> Inventaire fédéral des sites construits d'importance nationale à protéger en Suisse.

<sup>3</sup> *Shedboatshed (Mobile architecture No 2)* est une maison de bois qui se transforme en embarcation fonctionnelle – avec laquelle l'artiste a navigué sur le Rhin – avant d'être remontée en maison, une fois arrivée à destination.

<sup>4</sup> Ralph Rugoff, «L'art comme modèle d'expériences et de contradictions», propos recueillis par Jean-Marie Durand, *The Art Newspaper*, édition française, supplément au numéro du 8 mai 2019.

<sup>5</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris: Gallimard, 1997.

artistes, et nous invite, où que nous soyons, à les rejoindre mentalement. Bousculant l'opposition conventionnelle du centre et de la périphérie, les artistes engagent à repenser les distances en amenant – de manière inventive – le soleil de Guarda jusqu'à dans nos maisons. L'ailleurs et l'ici, par un tour de passe-passe, se rejoignent.

Face à l'incapacité de nos sociétés mondialisées et hyper connectées à communiquer au-delà de leurs propres différences, au moment où les nationalismes se durcissent et l'écart se creuse entre l'être humain et l'environnement, les deux artistes questionnent de telles impasses. « [...] reste-t-il aujourd'hui une place pour l'indéterminé? » se demande Raphaël Brunner dans son essai *L'Art et la culture*<sup>6</sup>. Assurément, semblent répondre Flurina Badel et Jérémie Sarbach. Renoncer activement à pouvoir tout contrôler et préserver une marge d'indétermination, c'est ménager cet espace de liberté indispensable où la pensée peut circuler et l'échange se rétablir.

*Little Sun Back Here – a post periphery poem* met en scène de manière engagée le processus et la transformation de toute chose. Par une dramaturgie en trois actes – un soleil artificiel à l'intérieur du musée, un soleil naturel sous le ciel de Binn et un soleil de papier à emporter chez soi –, les artistes nous invitent à repenser l'altérité. Le déplacement physique, les changements de perspectives, le passage d'un lieu à un autre créent un espace « [...] autant défini, sinon davantage, par le trajet que par les points fixes<sup>7</sup> », où le dialogue des parties ouvre la pensée et la met en mouvement. Manifeste tout en nuances, comme trois strophes d'un même poème – pour reprendre leur sous-titre – où le glissement de l'une à l'autre donne sens et vie à l'ensemble. Tels sont l'enjeu et la promesse audacieuse des trois soleils de Flurina Badel et Jérémie Sarbach.

Maelle Tappy

<sup>6</sup> Raphaël Brunner, *L'Art et la culture. A l'épreuve du réel*, Sierre: CRIC, 2000, p.22.

<sup>7</sup> Dominique Chateau, «La dynamique du lieu», in Dominique Berthet, *L'Art dans sa relation au lieu*, Paris: L'Harmattan, 2012, p.71.

## A POST-TEMPORAL POEM

There is an enormous slit drum on display at the Rietberg Museum. Like a spaceship, it has travelled all the way to contemporary Switzerland from the Sepik region of Papua New Guinea<sup>1</sup>. Three metres long, it was made from the wood of the garamut tree (*vitex cofassus*) in the early 20th century. At first sight, you might mistake it for a canoe, an actual ship, a vessel to cross the archipelagic waters formerly known as the South Seas<sup>2</sup>. At second sight, it resembles a stack of planks, the sawn-apart larch (*larix decidua*), which, as a part of Badel/Sarbach's work *Little Sun Back Here – a post periphery poem*, awaits its illumination through a "post-peripheral poem"<sup>3</sup>.

The garamut tree, also known as New Guinea teak, is used to build houses in an area extending as far as the Philippines. However, in Oceania proper, it is considered a material for the drums that could also be canoes, but serve as a means of transportation between times and spaces in either case. Beings of other spheres such as ancestors and other ghosts may both manifest in the drum, and thus be present, and speak to their community through the drum. At the same time, the drums may be used to convey messages to other spheres or, more mundanely, from one village to the other<sup>4</sup>.

The classic trichotomy of past/present/future we tend to insist on is all but suspended by the existence of this "world canoe". Time becomes an interconnected system of multiple islands<sup>5</sup>, an archipelago of what is simultaneously possible at any given time.

Based on the assumption that works of art are subject to a linear temporality, we are used to situating them on a specific point on a timeline. While duly reviewed by the community, books such as Manuel De Landa's *A Thousand Years of Nonlinear History* or concepts such as Peter Osborne's

"contemporaneity" failed to make an impact in the visual practice of art reception and production. This in contrast to literature, which progresses in a linear fashion but nonetheless has been celebrating the possibility of the simultaneous, the temporally dislocated and the retrogression of the contra effect since the beginning of the modernist era. In the General Secretary's Report to the International Necronautical Society (INS)<sup>6</sup> titled *Navigation Was Always a Difficult Art*, Tom McCarthy and Simon Critchley talk about Queequeg, the Polynesian harpooner from *Moby-Dick*, who, despite already having built his coffin from Nantucket wood (*quercus velutina*), decides not to die, after all. The manifesto recounts how, in the novel, the coffin's dark wood colour reminds Queequeg of the trees of his native island. Similarly, the Nantucket

<sup>1</sup> Of course, that's not true; it was purchased in a colonial setting and, in keeping with the rules of the art market, found its way to a museum which, in turn, benefited from this colonial setting.

<sup>2</sup> Oceania's complex settlement history extends over several waves. Each outrigger boat drifting across the sea's open infinity in Polynesia, Micronesia or Melanesia covered far more than just a geographical space. The island world saw itself as a mirror image of the stars in the sky and the spaces in between that needed crossing were simultaneously zones of nothingness and "hiking trails" waiting to be explored.

<sup>3</sup> Very much in the spirit of the INS (of which more later), the concept of the post-peripheral is understood to be spatial and temporal in equal measure in this essay.

<sup>4</sup> What the West calls ambivalence is simply considered the possible simultaneity of object ontologies in other cultures.

<sup>5</sup> Possible islands include the practical, everyday village community, the tree's continued existence in the drum, its kinship with the canoe, the ancestors of those living in the village, the future ancestors of those who will live in the village, and the transformed enemies, who now also live in the village.

<sup>6</sup> The INS is a society whose self-declared goal it is to map the spaces that lie beneath the limits of death and which are of key significance to the arts. In their 1999 founding manifesto, they declare under point 1 "[t]hat death is a type of space, which we intend to map, enter, colonise and, eventually, inhabit." and continue, under 2., "[t]hat there is no beauty without death, its immanence. We shall sing death's beauty – that is, beauty."

custom of setting dead whalers adrift in small boats felt familiar to him, "for it was not unlike the custom of his own race, who, after embalming a dead warrior, stretched him out in his canoe, and so left him to be floated away to the starry archipelagoes; For not only do they believe that the stars are isles, but that far beyond all visible horizons, their own mild, uncontended seas, interflow with the blue heavens; and so form the white breakers of the milky way."

As a novel, Melville's *Moby-Dick* decisively puts the myth of the epic to rest<sup>7</sup>. In his 1916 "The Theory of the Novel"<sup>8</sup>, Georg Lukács differentiates the novel against the epic and declares the novel form an expression of "transcendental homelessness". He says that, in contrast to the epic, where the hero's life is endowed with meaning – a meaning which the hero then carries into posterity and thus, infinity, the plot of a novel is characterised by its inner development against the tyranny of time, in opposition to any eternal meaning. Lukács argues that, in the case of the epic, the meaning is inscribed into the fabric of life, while it is separated from life in the novel<sup>9</sup>. In modernism, the essential and the temporal no longer concur.

Twenty years on, Walter Benjamin, who was familiar with Lukács' theory of the novel, further developed<sup>10</sup> these observations in his essay *The Storyteller*, which included the following assertion: "Death is the sanction of everything the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death. In other words, it is natural history to which his stories refer back."<sup>11</sup> He puts the epic into context with a time sphere beyond civilisational temporal axes, places it at the centre of a deep time, which has again become the nucleus of artistic narration at the beginning of the 21st century, the anthropocene. Badel/Sarbach draw from this core, yet simultaneously distrust it – like Melville, Lukacs and Benjamin before them. Their works do not seek inscription into a turbo-capitalist collector's world, which claims authority to define what constitutes art worth preserving for posterity<sup>12</sup>. Nor do they adopt the prevalent narrative struc-

tures that superimpose themselves over the deep time today. Instead, they elevate the peripheral to the realm of the poetic. A post-peripheral poem is no geographical denotation, it does not refer to the centre or to the periphery of a discourse, it falls from the axis of time and exists in a concentric temporal continuum, in its inner and outer rings.

The stacked larch planks, which are ready to be illuminated by an artificial sun, are drum and canoe in equal parts – a vessel for a temporal and fractal voyage. *Little Sun Back Here – a post periphery poem* consists of three parts and the individual elements ("Solar-Baum" (tanning bed tree), "gedrehter Spycher" (turned storage shed) and publication/graphic solar calendar) extend each other and are mutually dependent. The ostensibly eternal course of the sun is juxtaposed with its "technical reproducibility" and its local effects. The future extinction of the sun, which is implied in its temporary near-absence (after all, the title "Little Sun Back Here" is ambiguous in its meaning), necessitates a realm of shadows – the very realm that the International Necronautical Society seeks to map<sup>13</sup>. Those who build solar calendars, like, for instance, the Mayans or the ancient Egyptians, already imply their own end, death being the conditionality of all narration. In contrast, Queequeg's stars, these small, distant suns mirroring the eternal island world<sup>14</sup>, are perpetual emergence and vanishing.

In his essay mentioned earlier, Benjamin remarks on this as follows: "The art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out. This, however, is a process that has been going on for a long time. And nothing would be more fatuous than to want to see in it merely a "symptom of decay", let alone a "modern" symptom. It is, rather, only a concomitant symptom of the secular productive force of history, a concomitant that has quite gradually removed narrative from the realm of living speech and at the same time is making it possible to see a new beauty in what is vanishing." The productive forces mentioned

here present in the materialised shape of the tanning lamp<sup>15</sup>, the Spycher, the processed wood of the larch<sup>16</sup> and in the phototype process. The poetic narration occurs between these objects, in the spaces between. The post-peripheral poetologies are therefore entirely contemporary if we consider the words of the above-mentioned Peter Osborne. His theory of the contemporary postulates a simultaneity of the past and the possible future, a multi-perspective view of the spaces in between of the allegedly grand narration after the modernist era<sup>17</sup>. In other words, it talks about the simultaneity of various temporalities – the geological, botanical (and that would include trees, for instance), stellar and human (after the estrangement from death) temporality.

The simultaneity of temporalities lies at the centre of *Little Sun Back Here – a post periphery poem*. Temporalities are rearranged and reduced to absurdity in a humorous way. The grey back of the Spycher, which is intended to remain in the shade, is turned towards the sun. The wood of the dead tree is illuminated by an artificial sun. The sun does not revolve around us (even though, graphically, it might appear like it), but us around it. The contemporary narrations designed by Badel/Sarbach, their post-peripheral poetry, reveal themselves gradually, but with great force. Again, in Benjamin's words: "One must imagine the transformation of epic forms in rhythms comparable to those of the change that has come over the earth's surface in the course of thousands of centuries."

Damian Christinger

<sup>7</sup> This might explain why *Moby-Dick* started out as a commercial flop. In this sense, Captain Ahab may well be the original modern anti-hero. Ulysses, the destiny-driven hero no longer occupies the centre of human existence, his place has been taken by this figure driven from within, a victim of his own obsessions who pulls everybody around him into the depths of the vortex created by the whale.

<sup>8</sup> "The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature" was first published in the science of art magazine *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, which seems fitting for the work discussed in this essay.

<sup>9</sup> This while the letters of the novel inscribe themselves into the fabric of the paper, that is, the processed and therefore productive tree. This fact will eventually attain great importance for Walter Benjamin.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov," published in 1936 in *Blätter für Theologie und Soziologie*, which might shed a dubious light on the observations in this essay...

<sup>11</sup> Only a mischief-maker would consider Ovid's myth of Narcissus, reflection and death, the original myth of the Western world, as the humanist, architect and art theorist Leon Battista Alberti suggested in 1435 in an effort to forever place art in the perennial conflict between unrequited self-love, deception and self-awareness. Quote from Benjamin, W. (1936). *The Storyteller – Reflections on the Works of Nikolai Leskov*. In: *Illuminations* [2019]. Translated by Harry Zohn. Boston/New York: Mariner.

<sup>12</sup> The shorthand for this, of course, being the art scene. The incredible acceleration of the art market and its influence on the art world is in fact its own kind of temporality and perhaps it is not unreasonable to draw comparisons with captain Ahab's final voyage...

<sup>13</sup> This realm may be imagined as a valley of shadows, as the surging waves of the South Pacific, as one's moments of awe when standing in front of a Mammoth tree (*sequoiadendron giganteum*) for the first time.

<sup>14</sup> Much like the reflection of Narcissus in the water.

<sup>15</sup> The tanning bed might be most paradigmatic object of Western neoliberalism, which started in the 80s.

<sup>16</sup> Two possible after-lives are attributed to both the garamut and the larch once they have been felled and wrested from the nourishing sun: they might become a resource to build a house or a shed, or a drum, an instrument of invocation and thus poetry.

<sup>17</sup> Post-modernist thinkers such as Lyotard are not the first ones to point out that the end of the so-called "history of civilisation" of the West (starting with the ancient Greeks by way of the humanism of the Renaissance to the enlightenment and the subsequent industrial revolution) already happened with the first world war – something the dadaists and the surrealists always knew.

# EIN POST-TEMPORALES GEDICHT

Im Museum Rietberg steht eine wuchtige Schlitztrommel. Wie ein Raumschiff ist sie aus dem Sepik-Gebiet Papua-Neuguineas in der Schweiz der Gegenwart gelandet<sup>1</sup>. Sie misst ca. 3m und wurde am Anfang des 20. Jh. aus dem Holz des Garamut-Baumes (*Vitex cofassus*) gefertigt. Auf den ersten Blick könnte man sie für ein Kanu halten. Also tatsächlich für ein Schiff, für eines jener Gefährte, die den archipelagischen Raum der Inselwelten durchmassen, die man einmal «Südsee» nannte<sup>2</sup>. Auf einen zweiten Blick gleicht sie dem Bretterstapel, der aufgesägten Lärche (*Larix decidua*), die als Teil des Werkes *Little Sun Back Here – a post periphery poem* von Badel/Sarbach darauf wartet, von einem «post-peripheren Gedicht» beleuchtet zu werden<sup>3</sup>.

Der Garamut-Baum, auch Neuguinea-Teak genannt, wird bis in die Philippinen hinein im Häuserbau verwendet, gilt in Ozeanien selbst aber als Material für jene Trommeln, die auch Kanu sein könnten, die auf jeden Fall aber Fortbewegungsmittel zwischen den Zeiten und Räumen darstellen. Wesen anderer Sphären, wie Ahnen und andere Geister, können sich sowohl in der Trommel manifestieren, also anwesend sein, als auch durch die Trommel mit der jeweiligen Gemeinschaft sprechen. Gleichzeitig können Nachrichten zu anderen Sphären übermittelt werden, oder auch ganz praktisch von Dorf zu Dorf<sup>4</sup>.

Die klassische Dreiteilung von Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft, auf die wir immer wieder bestehen, wird durch die Existenz dieses «Weltenkanus» ausser Kraft gesetzt. Die Zeit wird zu einem zusammenhängenden System aus verschiedensten Inseln<sup>5</sup>, zu einem Archipel des gleichzeitig Möglichen.

Wir sind es immer noch gewohnt, dass sich Kunstwerke in einem Zeitstrahl verorten, dass sie einer linearen Temporalität folgen. Bücher wie *A Thousand Years of Nonlinear History* von Manuel De Landa oder Konzepte

wie «Contemporaneity» von Peter Osborne wurden zwar rezipiert, um dann aber in der visuellen Praxis der Kunstbetrachtung und -produktion fast keine Rolle zu spielen. Anders in der Literatur, die zwar linear forschreitet, jedoch die Möglichkeiten des Gleichzeitigen, temporal Verschobenen, den Krebsgang der Gegenläufigkeit seit dem Beginn der Moderne feiert. Tom McCarthy und Simon Critchley verweisen in ihrer zweiten offiziellen Mitteilung der International Necronautical Society (INS)<sup>6</sup> mit dem Titel *Navigation war schon immer eine schwierige Kunst auf Queequeg*, den polynesischen Harpunier aus *Moby Dick*, der sich, obwohl sein Sarg aus Nantucket-Holz (*Quercus velutina*) bereits gezimmert war, entschloss, noch nicht zu sterben: «Das Holz (des Sarges) ist dunkel, wie das auf Queequegs Heimatinsel und darüber hinaus, so erzählt Melville, erinnere ihn die auf Nantucket herrschende Sitte, verstorbene Walfänger in kleinen Booten auszusetzen, an den Brauch seiner eigenen Rasse, einen toten Krieger erst einzubalsamieren und dann in ein Kanu zu legen, auf dass er zu den Inselwelten der Sterne treibe. Diese Wilden glauben nämlich, dass die Sterne Inseln sind, und sie glauben auch, dass weit hinter dem sichtbaren Horizont ihre sanfte, von keinem Kontinent gesäumte See mit den blauen Himmeln zusammenfliesst und die weisschäumende Brandung der Milchstrasse bildet».

Melvilles *Moby Dick* schliesst als Roman endgültig mit dem Mythos des Eischen ab<sup>7</sup>. 1916 untersucht Georg Lukacs in seiner «Theorie des Romans»<sup>8</sup> diesen in Abgrenzung zum Epos und konstatiert für den Roman eine «Form von transzendentaler Obdachlosigkeit». Im Gegensatz zum Epos, in dem das Leben des Helden von Bedeutung erfüllt sei, eine Bedeutung, die sich durch ihn für die Nachwelt und somit für die Ewigkeit tradiere, sei die Handlung eines Romans dadurch gekennzeichnet, dass sich ihre innere Entwicklung gegen die Tyrannie der Zeit wende, gegen jedwede ewige Bedeutung. Im Epos sei diese in die Fasern des Lebens eingeschrieben, während sie im Roman vom Leben getrennt werde<sup>9</sup>. Das Essenzielle

und das Temporale kämen in der Moderne nicht mehr zusammen.

20 Jahre später wird Walter Benjamin, der Lukacs Romantheorie kannte, diese Überlegungen in seinem Essay zum *Erzähler* weiterführen<sup>10</sup> und in den Sätzen kulminieren lassen: «Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tod hat er seine Autorität geliehen. Mit anderen Worten: es ist die Naturgeschichte, auf welche seine Geschichten zurückverweisen»<sup>11</sup>. Er stellt das Epische also in einen Zusammenhang mit einer Zeitebene jenseits der zivilisatorischen Zeitachsen, versetzt es in das Zentrum einer tiefen Zeit, die am Anfang des 21. Jahrhunderts – im Anthropozän – wieder zum Nukleus der künstlerischen Narration geworden ist. Badel/Sarbach schöpfen aus diesem Kern und misstrauen ihm zugleich, wie zuvor Melville, Lukacs und Benjamin. In ihren Werken geht es weder darum, sich in eine zeitgenössische, turbokapitalistische Sammlungswelt einzuschreiben, die von sich behauptet, zu definieren, was Kunst für die Nachwelt sein solle<sup>12</sup>. Noch übernehmen sie die vorherrschenden Erzählstrukturen, die sich heute über die tiefe Zeit legen. Vielmehr erheben sie das Peripherie zum Poetischen. Ein post-peripheres Gedicht ist keine geografische Bezeichnung, es verweist nicht auf die Zentralität oder Randzone eines Diskurses, es fällt aus der Zeitachse, befindet sich in einem konzentrischen Zeitkontinuum, in den äusseren und inneren Ringen.

<sup>1</sup> Natürlich stimmt das nicht: Sie wurde in einem kolonialen Zusammenhang erworben und gelangte, den Gesetzen des Kunstmärktes gehorchend, in ein Museum, das von den kolonialen Zusammenhängen profitierte.

<sup>2</sup> Die Besiedlungsgeschichte Ozeaniens ist komplex und erfolgte in mehreren Wellen. Jedes Auslegeboot, das in die offene Unendlichkeit des Meeres in Polynesien, Mikronesien oder Melanesiens fuhr, durchmass nicht nur einen geografischen Raum. Die Inselwelt verstand sich als Spiegelung der Sterne am Firmament, die Zwischenräume, die es zu durchqueren gab, waren gleichzeitig Zonen des Nichts und zu erkundende «Wanderwege».

<sup>3</sup> Der Begriff des Post-Peripheren soll hier sowohl räumlich als auch zeitlich verstanden werden, ganz im Sinne des INS, von dem später die Rede sein wird.

<sup>4</sup> Was aus Westlicher Perspektive Ambivalenz genannt wird, bezeichnet in anderen Kulturen nichts anderes als die möglichen Gleichzeitigkeiten von Objektkontingenzen.

<sup>5</sup> Mögliche Inseln sind: die praktische und lebensweltliche Gemeinschaft des Dorfes, die Weiterexistenz des Baumes in der Trommel, die Wesensverwandtschaft zum Kanu, die Ahnen der im Dorf Lebenden, die zukünftigen Ahnen jener, die im Dorf leben werden, die transformierten Feinde, die nun im Dorf leben etc.

<sup>6</sup> Die INS ist eine Gesellschaft, die es sich zum Ziel gesetzt hat, jene Räume zu vermessen, die hinter der Grenze des Todes liegen und welche für die Kunst von so zentraler Bedeutung sind. In ihrem Gründungsmanifest von 1999 hält sie unter Punkt 1 fest: «Der Tod ist eine Art Raum, den wir kartieren, betreten, kolonisieren und schliesslich bewohnen wollen», um bei Punkt 2 fortzufahren: «Es gibt keine Schönheit ohne den Tod, der allem innewohnt. Wir besingen die Schönheit des Todes – also die Schönheit».

<sup>7</sup> Und wurde vielleicht gerade deswegen zuerst zu einem kommerziellen Flop. Kapitän Ahab wäre so gelesen vielleicht die Stunde Null der Erste aller modernen Anti-Helden. Nicht mehr der schicksalsgetriebene Held Odysseus steht im Zentrum der menschlichen Existenz, sondern ein aus sich selbst heraus Getriebener, ein Opfer seiner Obsessionen, der alle um ihn herum in den Abgrund des vom Wal verursachten Strudels zieht.

<sup>8</sup> «Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epopä» wurde 1916 zuerst in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft* veröffentlicht, was die Untersuchung für diese Seiten geradezu prädestiniert.

<sup>9</sup> Wobei sich die Buchstaben des Romans in die Fasern des Papiers, also des verarbeiteten, produktiv gewordenen Baumes, einschreiben. Eine Tatsache, die später für Walter Benjamin zentral wird.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows», 1936 veröffentlicht in den *Blätter für Theologie und Soziologie*, was die Betrachtungen dieser Seiten verdächtig macht...

<sup>11</sup> Ein Schein, wer hier den Narziss-Mythos des Ovid, Spiegelung und Tod, als Ursprungsmythos der Westlichen Kunst betrachten würde, so wie dies der Humanist, Architekt und Kunsthistoriker Leon Battista Alberti 1435 vorschlägt, um die Kunst fortan in den ewigen Zwiespalt zwischen unerfüllbarer Eigenliebe, Täuschung und Selbsterkenntnis zu stellen.

<sup>12</sup> Was man gemeinhin als Kunstbetrieb apostrophiert. Die unglaubliche Beschleunigung des Kunstmärktes und seine Einflüsse auf die Kunst Welt stellt eigentlich eine eigene Art von Temporalität dar, vielleicht könnte man hier sogar Bezüge zu Kapitän Ahabs letzter Reise herstellen...

Die gestapelten Lärchenbretter, die bereit-liegen, um von einer künstlichen Sonne beleuchtet zu werden, sind zugleich Trommel und Kanu; Schiff für eine temporale und fraktale Reise. *Little Sun Back Here – a post periphery poem* ist dreiteilig, wobei sich die Elemente (Solarium-Baum, gedrehter Spycher und Publikation/grafischer Sonnenkalender) gegenseitig erweitern und bedingen. Dem vermeintlich ewigen Lauf der Sonne werden ihre «technische Reproduzierbarkeit» sowie ihre lokalen Auswirkungen entgegengestellt. Das zukünftige Verlöschen der Sonne, die sich in ihrer temporären Beinahe-Absenz («Little Sun Back Here» ist ja zweideutig) andeutet, bedingt ein Reich des Schattens, jenes Reich, das die International Necronautical Society kartografieren möchte<sup>13</sup>. Wer einen Sonnenkalender erstellt, so wie zum Beispiel die Maya oder Ägypter, bezieht sein Ende mit ein, den Tod als Bedingtheit jeder Narration. Die Sterne des Queeqeg hingegen, jene kleinen, fernen Sonnen, die die ewige Inselwelt wiederspielen<sup>14</sup>, sind ewiges Werden und Vergehen.

Benjamin bemerkte dazu in seinem oben zitierten Essay: «Die Kunst des Erzählens neigt sich ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt. Das aber ist ein Vorgang, der von weither kommt. Und nichts wäre törichter, als in ihm lediglich eine «Verfallserscheinung», geschweige denn eine «moderne», erblicken zu wollen. Vielmehr ist es nur eine Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte, die die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt hat und zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwinden fühlbar macht». Die hier angesprochenen «Produktivkräfte» finden sich bei Badel/Sarbach materialisiert in der Solariumslampe<sup>15</sup>, dem Spycher, dem verarbeiteten Holz der Lärche<sup>16</sup> und im Lichtdruck-Prozess. Die poetische Narration findet zwischen diesen Objekten – in ihren Zwischenräumen – statt. Die post-peripheren Poetologien sind dadurch ganz und gar zeitgenössisch im Sinne des oben erwähnten Peter Osborne. Seine Theorie des Zeitgenössischen postuliert eine Gleichzeitigkeit des Vergangenen und des möglich Zukünf-

tigen, eine multiperspektivische Sicht auf die Zwischenräume der vermeintlich grossen Narration nach der Moderne<sup>17</sup>. Oder um es anders zu formulieren: Sie referiert über die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitlichkeiten – der geologischen, pflanzlichen (also zum Beispiel auch von Bäumen), stellaren und menschlichen (nach der Entfremdung vom Tod).

Die Gleichzeitigkeit der Zeitlichkeiten steht im Zentrum von *Little Sun Back Here – a post periphery poem*. Temporalitäten werden umgeordnet und humorvoll absurdum geführt. Die graue Rückseite des Spychers, die eigentlich im Schatten bleiben sollte, wird der Sonne zugewendet. Das Holz des toten Baumes wird von einer künstlichen Sonne bestrahlt. Die Sonne dreht sich nicht um uns (auch wenn es grafisch so aussehen kann), sondern wir uns um sie. Die zeitgenössischen Narrationen, die Badel/Sarbach entwerfen, die post-periphere Poesie, entfalten sich langsam, aber mit Wucht. Noch einmal Benjamin: «Man muss sich die Umwandlungen von epischen Formen in Rhythmen vollzogen denken, die sich denen der Verwandlung vergleichen lassen, die im Laufe der Jahrtausende die Erdoberfläche erlitten hat».

Damian Christinger

<sup>13</sup> Man kann sich dieses Reich als ein Tal der Schatten vorstellen, als wogende Wellen des Südpazifiks, als jene Momente des Staunens, wenn man das erste Mal vor einem Mammutbaum (*sequoiadendron*) steht.

<sup>14</sup> So wie sich Narziss im Wasser wiederspiegelt.

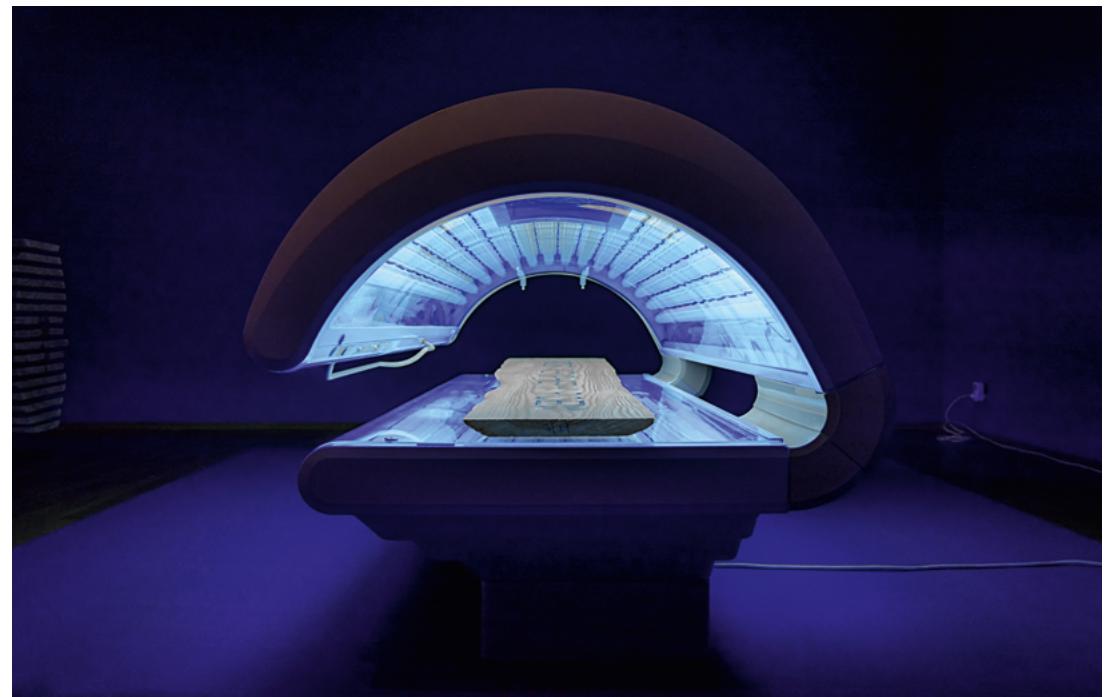
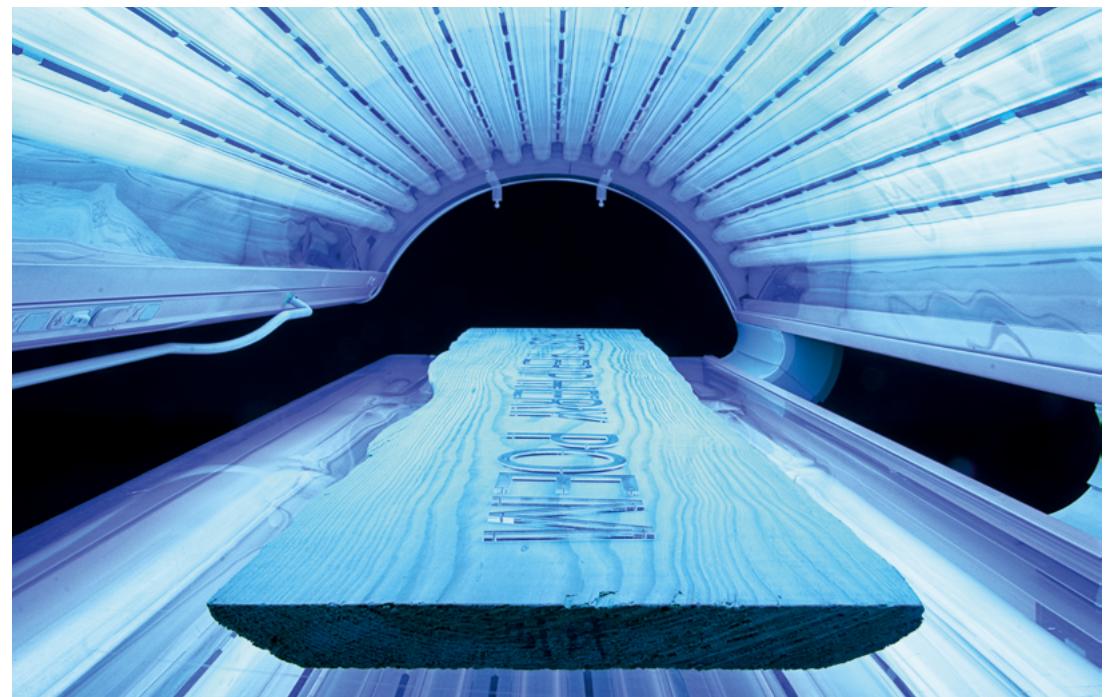
<sup>15</sup> Dem vielleicht paradigmatischsten Objekt der 80er Jahre des sich etablierenden westlichen Neoliberalismus.

<sup>16</sup> Sowohl dem Garamut als auch der Lärche sind zwei mögliche Nachleben zugeschrieben, nachdem sie der nährenden Sonne entrissen, also gefällt, wurden: Sie können als Produktionsmittel für Haus oder Schopf werden, oder zur Trommel, zum Instrument der Anrufung und somit zur Poesie.

<sup>17</sup> Auf deren Ende uns spätestens post-moderne Denker wie Lyotard hinweisen: das Ende der sogenannten «Zivilisationsgeschichte» des Westens (ausgehend von den Griechen über den Humanismus der Renaissance bis zur Aufklärung und der daraus resultierenden industriellen Revolution) war eigentlich spätestens mit dem 1. Weltkrieg gegeben, was zum Beispiel die Dadaisten und Surrealisten genau wussten.



Bader/Sarbach, *Little Sun Back Here – a post periphery poem (solarium)*, 2019–2020, installation, 90 larch wood planks, plexiglas letters and tanning bed, Valais Art Museum, Sion





Badel/Sarbach, *Little Sun Back Here – a post periphery poem (board)*, 2019, larch wood plank, 1/90, 45×170×3 cm, Valais Art Museum, Sion, inv. BA 3502





Badel/Sarbach, Little Sun Back Here – a post periphery poem (granary), process documentation, May 2020, Binn



30



31



32



33

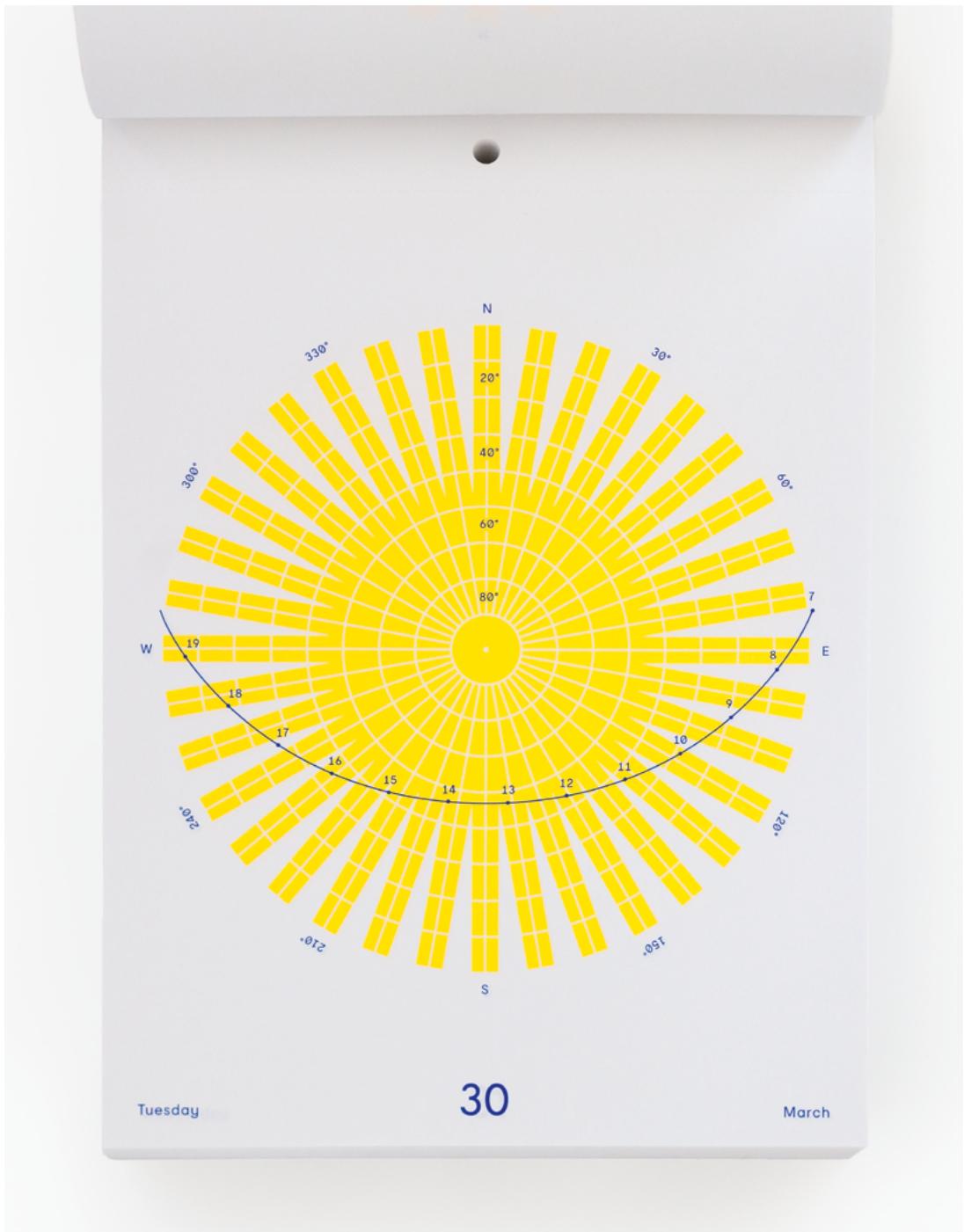


34



Badel/Sarbach, Little Sun Back Here –  
*a post periphery poem (granary)*, as of June 2020,  
intervention, Binn

35



Badel/Sarbach, *Little Sun Back Here – a post periphery poem (calendar)*, 2020, solar calendar 2021

## Acknowledgements

We would like to thank all those who have made this exhibition and publication possible, and particularly:

Hanspeter Aregger; Jean and Heidi Badel; Sophie Badel; Geri Clausen and Clausen Kran AG; Peter Clausen; Viviane Ehrensberger; Jürg Gautschi; Gemeinde Binn, Jacqueline Imhof and Manfred Imhof; Josiane Imhasly and Andy Stahel; Marco Imhof; Roland Jentsch and Binna Holzbau AG; Landschaftspark Binntal, Dominique Weissen Abgottspion; Sibylle Omlin; Isaline Pfefferlé; J.Ruckstuhl AG; Siegfried and Simone Sarbach; Service des bâtiments, monuments et archéologie/ Dienststelle für Hochbau, Denkmalpflege und Archäologie, Maria Portmann and Klaus Troger; Roland Sprenger; Francesco Walter; Florence Zufferey.

Valais Art Museum would like to thank its colleagues from the Valais Cantonal Museums:

Management and Administration  
Pascal Ruedin (Director), Zita Broccard, Nathalie Huguet, Cynthia Melly, Brigitte Zen-Ruffinen (Administration), Daniel Rey and Emile Roduit (Logistics), Caryl Mottet (Security)

Communications and Promotion  
Line Dayer (Communications), Ludivine Alberganti and Marie de Camaret (Promotion and Marketing)

Collections and Technical  
Romaine Syburra (Head), Dominique Bianco and Thierry Mertenat (Technical), Audrey Carron (Photo Library)

Mediation and Reception  
Séverine Debons (Head), Sabine Bertschi (Mediation), Nicole Mayor and team (Reception)

Mediamatics  
Jonathan Cotter (Head), Olivier Spigolis and Lucas Morel (Trainees)

And the AMAV, Amis du Musée d'art du Valais – Freunde des Kunstmuseums Wallis.

## Imprint

Published on the occasion of the 2019 Valais Manor Art Award exhibition

LITTLE SUN BACK HERE  
a post periphery poem

from 30 November 2019 to 8 November 2020  
Valais Art Museum, Sion

Valais Art Museum  
Céline Eidenbenz (Director), Maelle Tappy (Scientific Collaborator and Curator), Laura Salamin (Inventories), Mélanie Mariéthoz (Administration), Isaline Pfefferlé (Intern)

General Concept  
Badel/Sarbach

Translation and Proofreading  
Muriel Constantin Pitteloud and Hubertus von Gemmingen (D), Curl Translations and Myriam Frey (E), Valais Art Museum

Photography  
Badel/Sarbach, Marina Gärtner (it's mee) (p.36–37), Florence Zufferey (p.22 (top)–23)

Design  
it's mee, Studio for Visual Communication

Production  
werk zwei – Print + Medien Konstanz GmbH

Edition  
600

For this edition  
ISBN 978-3-9821198-2-3

© 2020  
Badel/Sarbach, Valais Art Museum Sion, Prima.Publikationen and the authors.

[www.primapublikationen.com](http://www.primapublikationen.com)



MANOR PRIMA.

ISBN 978-3-9821198-2-3  
Prima.Publikationen