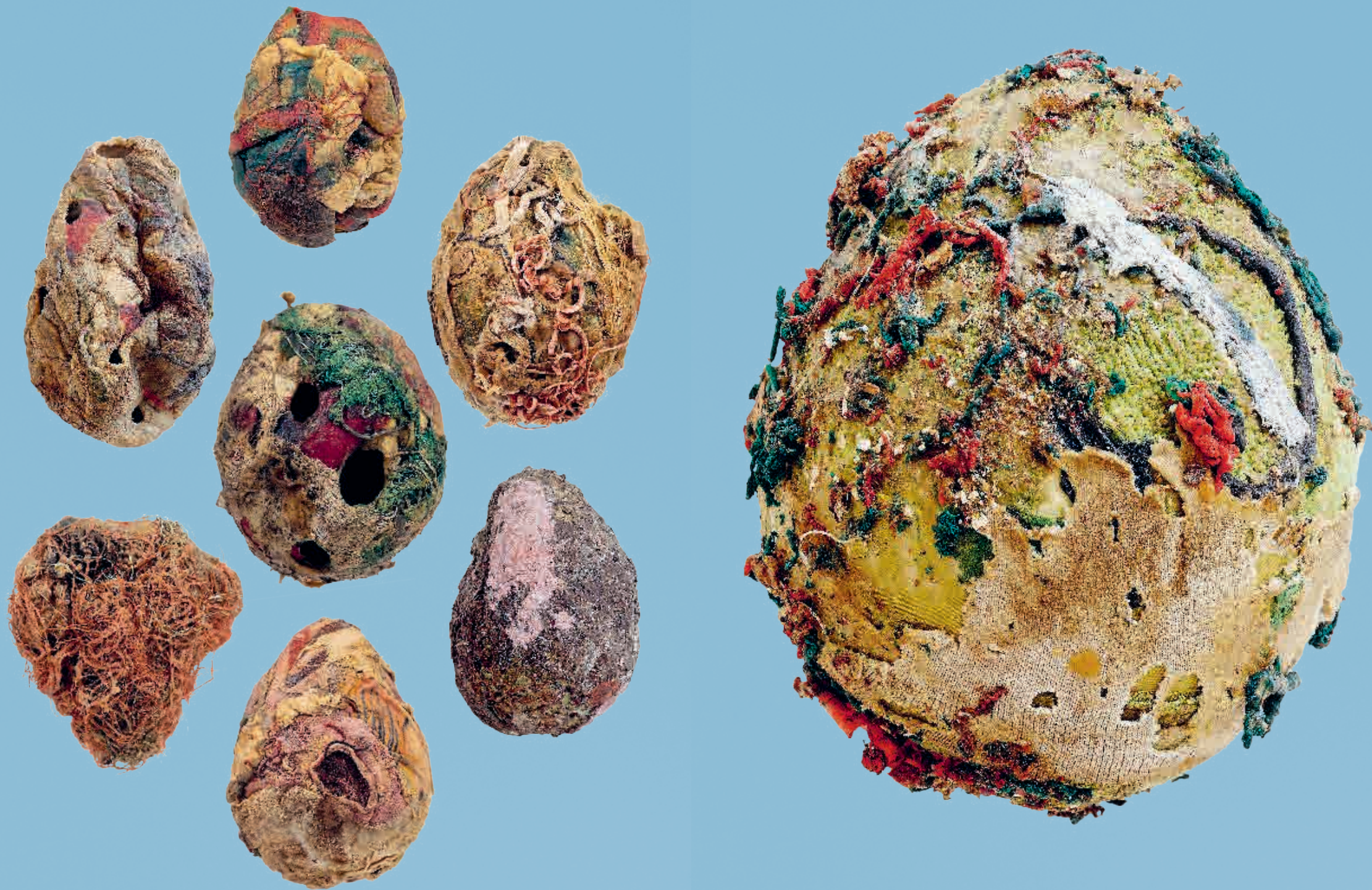




Everything is food for something



Ovo por Olho (An Egg for an Eye), 2016 – on going
Fabric debris, latex, organic matter, variable dimensions (approx. 15ø × 20 cm)



Ovo por Olho (casting)
Fabric debris, latex, organic matter, 30ø×25cm



Ovo por Olho (An Egg for an Eye), 2016 – on going
Fabric debris, latex, organic matter, variable dimensions (approx. 15ø×20 cm)



Trilobites, 2013–2017

Stone, cast silicon, paint / Boulder, cast bronze, paint, variable dimensions (13×20×7cm to 170×120×80cm)



Glyphsetters (No(s)z), 2017
Cast bronze, 70cm ø×45cm



Glyphsetters, 2017
Cast bronze (Edition of 3 + AP), approx. 60×30×40cm



Glyphsetters (Mama), 2017
Cast bronze (Edition of 3 + AP), approx. 60×30×30 cm



My home is my dinner, 2018
Soil, wood glue, styrofoam, chicken wire, beeswax cast, bronze cast, plaster cast, acrylic paint, 320×150ø cm



Apple Pie, 2018
Soil, wood glue, old toys, 36×27×5 cm



Guard'águas (Mangueira), 2017
Fired clay, plaster, acrylic paint, 45ø×5 cm



Guard'águas, 2017
Fired clay, plaster or beeswax, acrylic paint, Dimensions Variable



Guard'águas (branca), 2017
Fired clay, plaster, acrylic paint, 35ø×5cm



Untitled (Perequê), 2016
Plaster, clay, 20ø×30cm



Untitled (Perequê), 2016
Plaster, clay, 30ø×40cm



Untitled (Perequê), 2016
Plaster, clay, Dimensions Variable



Untitled (Perequê), 2016
Plaster, clay, 30ø×40 cm



Vigília de Junho (June Vigil), 2016
Cast colored silicone, 65×55×3 cm



Vigília de Setembro (September Vigil), 2016
Cast colored silicone, 60×55×15 cm



Vigília (Vigil), 2016
Cast colored silicone, variable dimensions



Vigília (Vigil), 2016
Cast colored silicone, variable dimensions



Novos Amigos (New Friends), 2013
Glazed ceramics, variable dimensions



Novos Amigos (New Friends), 2013
Glazed ceramics, variable dimensions



Mãe do Ouro (Gold's Mother), 2018
Soil, wood glue, fired clay, plaster, twigs, wire, 30×50×50 cm



Casa-Ninho-Bixo, 2018
Soil, wood glue, paper mache, animal tail, 35×35×35 cm



Ministério Morto (Dead Ministry), 2019
Soil, chicken wire, red clay, paper mache, fabric debris, twigs, 41×23×18 cm



Untitled (Nests), 2015 – on going
Fabric debris, latex, acrylic binder, organic matter, variable dimensions



Untitled (Nest), 2015
Fabric debris, latex, acrylic binder, organic matter, 15ø×20 cm



Untitled (Nests), 2015 – on going
Fabric debris, latex, organic matter, variable dimensions



Rat King, 2018
Found leather glove, beeswax, twigs, 36×27×5 cm



Chão Seco (Dry Ground), 2018
Glazed ceramic, approx. 36×35 cm





Consoantes Líquidas (Liquid Consonants), 2019
Fabric debris, beeswax, plaster, variable dimensions



**Chus
Martínez**

**Chance
in Motion**

**Chris
Sharp**

**Becoming
Egg**

Caldeirão (Culdron), 2019

Soil, styrofoam, chicken wire, wood glue, twigs, fabric debris, beeswax, 85×50×50 cm

**Chus
Martínez**

**Chance
in Motion**

**Möglichkeit
in Bewegung**

→ Seite 47

**Chris
Sharp**

Ei-Werden

→ Seite 47

**Becoming
Egg**

Pedro Wirz's work can best be defined as chance in motion. His work—like himself—is based on the conviction that if he moves halfway to resolve the conditions he has invented for himself, the rest will materialize in the act itself. It is not always easy for a viewer and an art context persuaded of its own conventions to understand the extent of the meaning of the frame “the conditions he has invented for himself”: rules, actions... a chain of actions and connections intended not so much to attain a specific, planned result but to understand the forces that influence the artistic action. What are the forces that compel materials to create forms? If not connected to each other in a dynamic balance, what are the forms that convey a certain tension between the work and the space, the space and the viewer?

From very early on, Pedro Wirz showed an interest in sculpture, addressing questions of space, dirt, touch, formed and unformed dynamics, but also the presence or absence of colour and the scale of all the different elements. The pieces are works and, at the same time, they have the ambition to become parts, parts of an artistic microcosm—which here means to say that the artist mixes media of all types to implement ideas that are both direct and unequivocal, thereby proving that traditional categories and boundaries—the bondage of a conservative age—can, indeed must, be erased to bring about a catharsis.

The egg as form and symbol plays a central role in the work of Pedro Wirz. It can be seen throughout his practice in a multitude of sizes, textures, and compositions, almost as if it were a constellation that undergirds and unites what he does, both conceptually and formally. Indeed, it is a constellation of eggs which itself takes place within a greater constellation of eggs distributed throughout 20th and 21st century art history. Its constituents are variegated and multitudinous. With the early 20th century, one thinks of everyone from Brâncuși and his *Le commencement du monde* (1924), nicknamed “Brâncuși's egg”, to Salvador Dalí's numerous depictions of eggs. The American surrealist Joseph Cornell was quite fond of featuring eggs in his boxes, while Marcel Broodthaers later used them in serial form in

The work of Pedro Wirz is often perceived or spoken about as having a lineage with the art of Latin America. Somehow, his insistence on investigations of nature, his inclination towards materials and situations inside the works that defy a Cartesian or academic formalization of the results, leads to a feeling that the practice is more “Latin” than “Swiss”. However, if we look closely at the history of the Brazilian avant-garde, we will find a host of works about relations, therapy, even social exercises, but few that explore informality as Pedro does. Certainly, there is an interest in nature in certain periods, but it is no more or less intense than the interest artists would express in other latitudes. On the other hand—and even if Swiss contemporary art is not opening up to it so quickly—the question of nature, alternative ways of living and alternative remedies, has an incredible importance in the understanding of an autonomous life in Switzerland. Unlike Modernity and its expressions of the autonomous critical subject, the body in Switzerland needs to be kept in balance and stability, like the political and social orders, and this balance depends directly on the capacity to relate to the remedies at hand, to techniques that are oriented to the continuous prevention of the malady. The mountains, the rivers, the lakes, the seasons, the plants, the exercise: everything requires simple integration into our understanding of the body. The trust in biochemical processes expresses itself in a wild coexistence of premodern wisdom and the rise of a pharmaceutical

numerous works. More contemporary examples include, of course, Jeff Koons, Robert Gober, Wolfgang Laib, João Maria Gusmão + Pedro Paiva, and Wirz's compatriot Erika Verzutti, who inhabits a similar symbolic universe. But perhaps more importantly than this, it goes almost without saying that few forms are more universal. As a form and symbol, it occupies a special place in virtually every culture and mythology, from the east to the west to pre-Colombian and pagan religions and legend. A form could hardly be more charged to begin with, not to mention strange, but Wirz manages to charge it even more (much more) and render it much more strange than it normally is. Hybrid mutations of uncertain origins, his eggs look like they could be cult or even fetish objects, works of art, or even, at times, scatological, yet no less fertile

world power. Unlike in places where the industrial revolution marked the character of the product and its trade, creating for it an expansionist rhetoric, Switzerland did not need to address this way of including many different practices of the past in the present with the characteristic wellness rhetoric. Unlike in the US—to present a wild example—the introduction of kale, soya milk or superfoods, as well as the suppression of gluten and lactose is not quite so widespread. Like in history, the country does not surrender to superfoods or fight super enemies, but is defined by an historical and constant effort to reach a consensus between traditional ways of being in relation to nature and—more timidly—new ones.

It would be inaccurate to maintain that Pedro Wirz's practice responds directly to this situation, but it is important to note that this particular view of our relation to organic ingredients and substances represents a growing common interest among many artists of his generation to explore the question of life. Life is an important notion, one that motivates Wirz to keep proposing works that sustain a level of energy. Life is important, not as a metaphor, but as the principle that gives meaning to the question of transmission. Nests, eggs resting on gigantic stones, productive earth... all those elements address technology and the question of transmission outside the context of the broadcast or the network. An artwork is at the same time theory and art; it creates the possibility of a possible artwork.

monstrosities, engendered by the depths of the Brazilian forest itself or laid by prehistoric creatures or those which have yet to exist. They are known to be composed of a surprising variety of materials, ranging from the organic to the synthetic, such as soil, branches, grass, hay, fabric, silicon, latex, bronze, plaster, and paint. As such, they evoke not only a multitude of contexts but also temporalities, which comprise and transcend human time. These eggs seem, at once, to belong to us and to be completely foreign, indeed inscrutable entities. The fertility they contain and describe often appears to be no less inscrutable or, perhaps better, unfathomable, promising the parturition of something that is both alarming and fascinating—that, for all the artfulness of these eggs, promises to exist as they seem to. And herein

In other words, it creates the theory of a work. The exercise of doing art is only one of the theoretical versions of this art. In Wirz's view, the works generate themselves—as life does—but they also generate the possibility of thinking about all the worlds that an artwork opens in relation to other forms of life. Art possesses an ability to respond to what we don't know. In the past, this unknown appeared as the possibility of not having a function, of defying a form or opening up to nonsensicality. Now, an artist like Pedro Wirz sees that the biggest unknown is what nature has to say, the interspecies communication, the co-existence of forms of intelligence that defy the human decision-making processes and the very old notion that the planet belongs to us.

From very early times, the Modern mind imposed upon itself a view of nature as opposed to culture. It is in this distance that judgement can emerge; it is in its dialectical relation that the fiction of causality and progress can be anchored. But the notion of opposition can be described as always following a norm.

If one thing is opposed to another, the two are not necessarily contradictory. If there is a lesson to be learned, it is that in art there are no opposites. The artist's discipline consists in trying to understand how a yes and a no can live together, or how a yes and a yes, a no and a no, can live together. There is a voice in Brazil, the theoretician Newton da Costa, who proposed a very beautiful notion

lies one of the more compelling conceits of Wirz's eggs. They are redeemed from being mere symbols by their complex material compositions. For they are objects which truly do seem to have a life of their own, to exist in their own right, well beyond the purview of language and explication. As such, they touch upon a certain incommensurability insofar as what they are, which necessarily includes what they will be (the egg like the cocoon always implies a future, which it generates and is no more), cannot be reduced to or flattened by language. Indeed they are objects which, despite their clearly delineated contours and boundaries, always already overflow themselves (*qui se débord*). Essential vessels of optimism, they are always a beginning, and, it just happens, an end. And where some, as symbols and real things, are

to introduce this; he called it the paraconsistent logical model. The working method of Pedro Wirz seems to embody the paraconsistent logic model: a paraconsistent mode of thinking, the yes and the no each find a space in the works, a space where they are not valid.

more certainly predictable than others, Wirz's eggs definitely exist and point toward the realm of the unknown. In Wirz's universe they elaborately, if sanguinely, point toward a palpable becoming.

Chus Martínez

Chance
in Motion

← page 41

Möglichkeit in Bewegung

Chris Sharp

Becoming
Egg

← page 41

Ei-Werden

Am besten lässt sich das Werk von Pedro Wirz wohl als Möglichkeit in Bewegung beschreiben. Seine Arbeiten gehen – wie er selbst auch – von der Überzeugung aus, dass sich auf halber Wegstrecke die eigenen selbstgesetzten Bedingungen aufzulösen beginnen und alles Übrige sich im Zuge eines solchen Aktes ganz von alleine materialisieren wird. Für die Betrachter*in und für den Kunstkontext, der von den eigenen Konventionen überzeugt ist, ist es nicht immer leicht den Bedeutungsumfang einzuschätzen, der mit einem Rahmen wie «die eigenen selbstgesetzten Bedingungen» abgesteckt wird: Regeln, Handlungen ... eine ganze Kette von Aktionen und Anknüpfungen, die weit weniger beabsichtigen ein speziell geplantes Resultat zu erzielen, als vielmehr versuchen, die Kräfte zu verstehen, welche die künstlerische Aktion beeinflussen. Welche Kräfte zwingen Materialien dazu Form anzunehmen? Was sind das für Formen, die, ohne untereinander durch ein dynamisches Gleichgewicht verbunden zu sein, eine bestimmte Spannung zwischen dem Werk und dem Raum, zwischen dem Raum und der Betrachter*in vermitteln?

Sehr früh schon begann Pedro Wirz sich für die Skulptur zu interessieren und beschäftigte sich mit Fragen des Raumes, des Schmutzes, der Berührung, mit ausgestalteten und ungestalteten Entwicklungskräften, aber auch mit der Anwesenheit oder Abwesenheit von Farbe und dem Massstab all der unterschiedlichen Elemente. Die Stücke sind Werke und streben gleichzeitig danach, Teile zu werden, Teile eines künstlerischen Mikrokosmos; was an dieser Stelle andeuten soll, dass der Künstler verschiedenartige Medien mischt, um Ideen implementieren zu können,

Das Ei als Form und Symbol spielt im Werk von Pedro Wirz eine zentrale Rolle. In vielerlei Grössen, Texturen und Ausgestaltungen findet es sich in seinem Kunstschaffen, so als ob es sich um eine Art Gefüge handeln würde, das sein Tun sowohl begrifflich wie formal abstützt und zusammenfasst. Und in der Tat handelt es sich um eine Konstellation von Eiern, die selbst wiederum in eine grössere Anordnung von Eiern eingesetzt ist, die sich durch die Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts zieht und deren Elemente vielfältig und zahlreich sind. Im frühen 20. Jahrhundert denkt man dabei etwa an Constantin Brâncușis *Le commencement du monde* (1924), dem man den Spitznamen «Brâncușis Ei» gab, und an Salvador Dalís zahllose Eier-Darstellungen. Der amerikanische Surrealist Joseph Cornell war von Eiern sehr angezogen, die er in seinen Kästen zeigte, während Marcel Broodthaers sie später seriell für zahlreiche Arbeiten nutzte. Zeitgenössische

die ebenso unmittelbar wie unzweideutig sind und womit er den Beweis erbringt, dass die herkömmlichen Kategorien und Begrenzungen – die knechtische Gebundenheit an ein konservatives Zeitalter ausser Kraft gesetzt werden können, ja ausser Kraft gesetzt werden müssen, um eine Läuterung zu ermöglichen.

Häufig werden die Arbeiten von Pedro Wirz als der Kunst Lateinamerikas entstammend besprochen und entsprechend wahrgenommen. Sein Beharren auf Naturuntersuchung, sein Hang zu Materialien und Situationen innerhalb des Werks, die sich einer cartesianischen oder akademischen Formalisierung der Resultate widersetzen, erzeugen das Gefühl, dass wir es hier mit einer Praxis zu tun haben, die eher «südländisch» als «schweizerisch» ist. Betrachten wir jedoch die Geschichte der brasilianischen Avantgarde etwas genauer, dann werden wir zahlreiche Arbeiten zu Beziehungen, zu Therapie, sogar zu Gesellschaftsentwürfen finden, wenige aber nur, die das Informelle untersuchen, wie es Pedro tut. Zweifellos findet sich in gewissen Epochen ein gesteigertes Interesse an der Natur, doch ist dieses weder intensiver noch weniger intensiv als bei anderen Künstler*innen in anderen Breitengraden. Andererseits hingegen – und sogar die zeitgenössische Kunst in der Schweiz findet dazu nicht so rasch Zugang – hat die Frage nach der Natur, nach alternativen Lebensentwürfen und alternativen Heilmitteln, eine unglaubliche Bedeutung für das Verständnis des autonomen Lebens in der Schweiz. Anders als in der Moderne mit ihren Ausdrucksformen eines autonomen kritischen Subjekts, muss in der Schweiz der Körper, und mit ihm die politische und gesellschaftlich Ordnung, in Gleichgewicht und

Beispiele liefern selbstverständlich Jeff Koons, Robert Gober, Wolfgang Laib, Pedro Paiva und João Maria Gusmão sowie Erika Verzutti, eine Landsmännin von Wirz, die ein ähnliches symbolisches Universum besiedelt. Doch bedeutsamer in diesem Zusammenhang ist es wohl – und versteht sich geradezu von selbst –, dass kaum eine Form so universal ist wie die des Eies. Als Symbolform nimmt es seinen besonderen Platz in beinahe jeder Kultur und Mythologie ein, sowohl im Osten als auch im Westen, ebenso in den präkolumbianischen und paganen Religionen und Überlieferungen. Kaum eine Form ist folglich aufgeladener, ganz abgesehen von ihrer Eigentümlichkeit; Wirz gelingt es jedoch, sie sogar in noch höherem Masse (in weitaus höherem Masse) aufzuladen und sie noch eigentümlicher zu präsentieren, als dies für gewöhnlich der Fall ist. Als Hybridmutationen ungesicherter Herkunft gleichen die von ihm geschaffenen Eier Kult- oder gar

stabil gehalten werden. Und eine solche Balance hängt unmittelbar von der Leistungsfähigkeit der vorhandenen Arzneimittel ab, von den Techniken, die auf fortgesetzte Krankheitsvermeidung ausgerichtet sind. Die Berge, die Flüsse, die Seen, die Jahreszeiten, die Pflanzen, die körperliche Ertüchtigung: Alles erfordert die unumwundene Integration in unser Körperverständnis. Schon das Vertrauen in biochemische Vorgänge selbst bringt sich in einer wilden Koexistenz von vormoderner Weisheit und dem Aufstieg zur pharmazeutischen Weltmacht zum Ausdruck. Anders als an Orten, wo die industrielle Revolution die Beschaffenheit der Produkte und den Handel mit ihnen geprägt hat, für diese also eine expansionistische Rhetorik entwickelt hat, hat es die Schweiz nicht nötig, diese vielen verschiedenen Praktiken aus der Vergangenheit mit der charakteristischen Wellness-Rhetorik in die Gegenwart zu überführen. Anders als in den USA – um hier ein wüstes Beispiel anzuführen – ist hierzulande die Einführung von Grünkohl, Sojamilch oder Superfoods wie auch die Vermeidung von Gluten und Laktose bei weitem nicht so verbreitet. Wie in seiner Geschichte kapituliert das Land nicht vor Superfoods oder kämpft gegen Superschurken, sondern definiert sich durch die historische und fortgesetzte Bemühung, einen Konsens zwischen den traditionellen Daseinsformen mit ihrer Naturverbundenheit und den – zaghafter auftretenden – neuen Lebensentwürfen auszuhandeln.

Es wäre falsch zu behaupten, das Kunstschaffen von Pedro Wirz reagiere unmittelbar auf eine solche Situation, dennoch bleibt es wichtig festzuhalten, dass diese besondere Sicht auf unsere Beziehung zu bioökologischen Zutaten und Substanzen für ein wachsendes gemeinsames

Fetischobjekten, Kunstwerken oder zuweilen skatologischen Monstrositäten, fruchtbaren allerdings, in den Tiefen des brasilianischen Regenwaldes entstanden, oder gelegt von prähistorischen Kreaturen oder solchen, die es noch gar nicht gibt. Man bemerkt sofort, dass sie aus einer überraschend vielfältigen Reihe von Materialien gestaltet sind, die vom Organischen bis hin zum Kunststoff reichen – Erde, Zweige, Gras, Heu, Stoff, Silikon, Latex, Bronze, Gips und Farbe. Als solche beschwören sie nicht nur eine Unzahl von Kontexten herauf, sondern evozieren auch Zeitlichkeiten, welche die menschliche Zeit einbeziehen und überschreiten. Diese Eier scheinen unmittelbar mit uns zu tun zu haben und bleiben doch völlig fremdartige, ja ganz und gar rätselhafte Gebilde. Auch die Fruchtbarkeit, die ihnen innewohnt und die sie beschreiben, erscheint in vielen Fällen undurchschaubar oder, besser gesagt, unergründlich; sie versprechen die

Interesse vieler Künstler*innen seiner Generation steht, die sich mit der Frage des Lebens auseinandersetzen. Leben ist eine wesentliche Idee, die Wirz dazu veranlasst Werke vorzulegen, die ein Energieniveau halten. Das Leben ist wichtig, nicht als Metapher, sondern als Prinzip, das der Frage nach der Übertragung Bedeutung verleiht. Nester, Eier, die auf riesigen Steinen ruhen, fruchtbare Erde ... all diese Elemente verweisen auf Technik und die Frage der Übertragung jenseits des Kontexts von Sendung oder Netzwerk. Ein Kunstwerk ist gleichzeitig Theorie und Kunst; es eröffnet die Möglichkeit eines möglichen Kunstwerks. Mit anderen Worten: es erschafft die Theorie eines Werks. Die Ausübung des Kunstschaffens ist nur eine der theoretischen Varianten dieser Kunst. Nach Wirz' Ansicht bringen sich die Werke – gleich dem Leben – selbst hervor, sie generieren aber auch die Möglichkeit, über all diese Welten, die ein Kunstwerk eröffnet, im Bezug auf andere Lebensformen nachzudenken. Die Kunst verfügt über die Fähigkeit, dem zu antworten, was uns unbekannt ist. Früher erschien dieses Unbekannte als Möglichkeit, keine Funktion zu besitzen, der Form zu trotzen oder sich auf den Unsinn hin zu öffnen. Jetzt begreift ein Künstler wie Pedro Wirz in dem, was die Natur zu sagen hat, in der die Arten übergreifenden Kommunikation, in der Koexistenz von Intelligenzformen, die sich den menschlichen Entscheidungsprozessen und der sehr alten Vorstellung, dass dieser Planet *uns* gehöre, widersetzen, das grösste Unbekannte.

Sehr früh schon legte sich der Geist der Moderne eine Naturauffassung zu, die im Gegensatz zur Kultur stand. Dieser Abstand erlaubt

Geburt von etwas, das ebenso erschreckend wie faszinierend ist – von etwas, das trotz all der Raffinesse dieser Eier ebenso zu existieren verspricht wie die Eier selbst. Und hierin liegt eine der überzeugenden Selbstüberhebungen der von Wirz geschaffenen Eier. Durch ihre komplexe materielle Komposition wird ihr Dasein als blosses Symbol zurückgenommen. Denn sie sind Objekte, die wahrhaftig ein Eigenleben führen, weitab vom Geltungsbereich der Sprache und der Erklärung. Auf diese Weise nähern sie sich einer gewissen Inkommensurabilität an, insofern das, was sie sind – wozu notwendigerweise gehört, was sie sein werden (wie ein Kokon impliziert auch ein Ei stets eine Zukunft, die von ihm hervorgebracht wird und in der es nicht mehr sein wird) – nicht auf Sprache reduziert oder verflacht werden kann. Tatsächlich handelt es sich um Gegenstände die, ungeachtet ihrer klar umrissenen Konturen und Begrenzungen, je immer schon sich

es Urteile zu fällen, innerhalb dieser dialektischen Beziehung kann die Fiktion der Kausalität und des Fortschritts verankert werden. Aber die Idee des Gegensatzes kann als etwas beschrieben werden, das stets einer Norm folgt.

Setzt man etwas als Gegensatz von etwas anderem, dann widersprechen einander die beiden nicht notwendigerweise. Wenn es eine Lehre zu ziehen gibt, dann lautet sie wohl: In der Kunst gibt es keine Gegensätze. Der Wissenszweig der Künstler*in stellt den Versuch dar zu verstehen, wie ein *Ja* und ein *Nein*, oder wie ein *Ja* und ein *Ja* und ein *Nein* und ein *Nein*, zusammenleben können. In Brasilien gibt es eine Stimme, die eine wunderbare Vorstellung davon gegeben hat, wie sich dies einführen liesse. Sie gehört dem Mathematiker und Logiker Newton da Costa, der diesen seinen Vorschlag ein parakonsistent-logisches Modell genannt hat. Die Arbeitsweise von Pedro Wirz verkörpert anscheinend dieses parakonsistente Logikmodell: Eine parakonsistente Denkweise, bei der *Ja* und *Nein* jeweils ihren Platz in den Werken finden, in Räumen, in welchen sie keine Gültigkeit besitzen.

selbst überborden (*qui se débord*). Als unerlässliche Gefäße des Optimismus sind sie immer ein Anfang und, wie sich herausstellt, ein Ende. Dort wo sich einige Symbole und reale Dinge gewiss besser prognostizieren lassen als andere, existieren die von Wirz geschaffenen Eier mit Bestimmtheit und weisen in die Gefilde des Unbekannten. In Wirz' Universum weisen sie kunstvoll, ja sogar heiter, auf ein greifbares Werden.

Chus Martínez has a background in philosophy and art history. Currently she is the Head of the Institute of Art of the FHNW Academy of Arts and Design in Basel. Before, she was the Chief Curator at El Museo del Barrio, New York, and dOCUMENTA (13) Head of Department and Member of Core Agent Group. Previously she was Chief Curator at MACBA, Barcelona (2008–11), Director of the Frankfurter Kunstverein (2005–08), and Artistic Director of Sala Rekalde, Bilbao (2002–05). For the 51st Biennale di Venezia (2005), Martínez curated the National Pavilion of Cyprus, and in 2008 she served as a Curatorial Advisor for the Carnegie International and in 2010 for the 29th Bienal de São Paulo.

Chus Martínez hat Philosophie und Kunstgeschichte studiert. Derzeit ist sie Leiterin des Institut Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst der Fachhochschule Nordwestschweiz – FHNW in Basel. Davor war sie Chefkuratorin von El Museo del Barrio, New York, und Leiterin der kuratorischen Abteilung sowie Mitglied der Agenten-Kerngruppe der dOCUMENTA (13). Vorher amtierte sie als Chefkuratorin des Museu d'Art Contemporani–MACBA, Barcelona (2008–11), als Direktorin des Frankfurter Kunstvereins (2005–08) und als künstlerische Leiterin der Sala Rekalde, Bilbao (2002–05). An der 51. Biennale di Venezia 2005 kuratierte sie den Pavillon Zyperns, 2008 war sie kuratorische Beraterin für die Carnegie International und 2010 für die 29. Bienal de São Paulo.

Chris Sharp is a writer and curator based in Mexico City where he co-runs the project space *Lulu*. He is a contributing editor to *Art Agenda* and has appeared writing his appeared in many publications, online forums and magazines.

Chris Sharp ist Autor und Kurator, lebt in Mexico City, wo er die Co-Leitung des Projektraums *Lulu* innehat. Er ist mitwirkender Redaktor bei *Art Agenda* und schreibt für diverse Online-Foren und Magazine.

Pedro Wirz *1981

pedrowirz.com

Lives and works in
Lebt und arbeitet in
Zürich

Education
Ausbildung

2011
Bachelor's degree at FHNW
Basel, Institute of Arts

2010
Erasmus at the Staatliche
Akademie der Bildenden Künste
Stuttgart, DE

Solo and two-person
Exhibitions
Einzel- und Zwei-
Personen-Ausstellungen

2019
Galerie Nagel Draxler, Berlin, DE
Kunsthalle Langethal

LongTang, Zürich
Centre culturel suisse, Paris, FR
Galerie PHILIPPZOLLINGER,
Madulain

2018
Kai Matsumiya Gallery,
New York, USA

Nagel Draxler Diko-Reisen,
Köln, DE

2017
Instituto Tomie Ohtake,
São Paulo, BR

Nuno Centeno Gallery, Porto, PT
2016

David Dale Gallery, Glasgow, GB
Kai Matsumiya Gallery,
New York, USA

2013
Centro Cultural São Paulo,
São Paulo, BR

Mendes & Wood DM Gallery,
SP, BR

Dortmunder Kunstverein,
Dortmund, DE

2012
Künstlerhaus Stuttgart,
Stuttgart, DE

Kunstraum Kreuzlingen,
Kreuzlingen

2011
Kunsthalle Basel, Basel
(*Back Wall Project*)

SALTS, Birsfelden
Deuxpiece, Basel

2018
Group Exhibitions
Gruppenausstellungen

2018
Zeitspuren, The power of now,
Centre Pasquart, Biel

2017
20 Jahre Kunst Raum Riehen,
Kunst Raum Riehen, Basel

2017
Sculpture Park Cologne #9, DE
Ex Situ – Samples of Lifeforms,
Copenhagen Contemporary, DK

2016
Prière de Toucher, Tinguely
Museum, Basel

2015
Tableau, Kai Matsumiya Gallery,
New York, USA
Môtiers 2015 – Art en plein air,
Môtiers

2014
Moves and Countermoves, CCS
Bard Hessel Museum of Art, USA

2014
Union, Union Pacific Gallery,
London, GB
*Tell Me What I See, When I
Look Into Your Eyes*, BolteLang,
Zürich

2013
Mitologias por procuração,
MAM-SP, São Paulo, BR

Club des Sous l'Eau,
Palais de Tokyo, Paris, FR

2012
Les Urbaines Art Festival,
Lausanne

LOT, Cul de Sac, London, GB

Plattform 12, Kunstwollen,
Zürich

*If I had eight hours to chop
down a tree (...)*, Kunst Raum
Riehen, Riehen

2011
Mitologias I Mythologies,
Cité des Arts, Paris, F

How to Work (more for) Less,
Kunsthalle Basel, Basel

7, Kunstverein Duisburg,
Duisburg, DE

2010
Regionale 11: Village Cry,
Kunsthalle Basel, Basel

2009
Regionale 10, Kunstverein
Freiburg, Freiburg, DE

Awards & Scholarship
Preise & Stipendien

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

2017
Young Academy, Akademie
der Künste, Berlin, DE

2016
Artist in Residence,
Swiss Institute Rome, Roma, IT

2014
Artist in Residence, IAAB
Exchange Program, Residency
Unlimited, New York, USA

2012
Werkbeitrag, Kunstkredit
der Stadt Basel, Basel

2012
Artist in Residence,
Post Studio Tales, Berlin, DE
Peter-Hans-Hofschneider-
Preis, Kunststiftung Baden-
Württemberg, Stuttgart, DE

2011
Artist in Residence, IAAB
Exchange Program,
Cité des Arts, Paris, F

GGG Atelierhaus, 2 years
subsidized atelier,
GGG Basel Foundation

2010
Prize for publication on
contemporary art, Biennial
Foundation, São Paulo, BR

Prize for Brazilian artist abroad,
Biennial Foundation, São Paulo,
BR

Patronage for young swiss artists,
Kunsthalle Basel, Basel, CH

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

Essays
Texte
Chus Martínez, Basel
Chris Sharp, Mexico City
Editor
Redaktion
Flurina Paravicini, Luzern

Head of
publication
Publikations-
leitung

Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Translations
Übersetzung

Andreas L. Hofbauer
Proofreading
Korrektur

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

Design
Gestaltung

Bonbon, Zürich
Binding
Druck

von Ah Druck AG, Sarnen
Binder
Bindung

Bubu AG, Mönchaltorf
Font
Schrift

Atak, outofthedark.xyz

ISBN
978-3-906016-95-5

©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

Photography
Fotografie

© Alex Kern
(pp. 1-3, 6/7,
19-26, 30)

© Valentina Suter
(pp. 4-5)

© Pedro Wirz
& Samuel Esteves
& Skulpturenpark Köln
(pp. 8/9)

© Ricardo Miyada
(p. 10)

© Pedro Wirz
(pp. 11/12, 14,
32/33, 36-40)

© Gunnar Meier
(p. 13)

© Bruno Lopes
(pp. 15, 18)

© Bruno Lopes
& Alex Kern
(pp. 16/17)

© Samuel Esteves
(pp. 27-29)

© Simon Vogel
(p. 31)

© Pivô
(p. 34)

© Bruno Lopes
& Pedro Wirz
(p. 35)

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, every two years the Swiss Arts Council selects eight artists 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

Pedro

Chus Martinez
Chris Sharp

Collection
Cahiers d'Artistes
2019

Edizioni
Periferia

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Swiss Arts Council

wirz