

bleibt. Die Frau wird in ihrer Körperlichkeit eingeschlossen und objektiviert, ihre Identität verschwindet hinter der Architektur. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Körper und Symbol steht im Zentrum der Ausstellung, wie auch der gewählte Titel «SomaSemaSoma» deutlich macht.

PB/SM: Kannst du uns mehr über diesen Titel erzählen?

AB: Der Titel verweist auf die altgriechischen Wörter «sōma» (σῶμα), der Körper, und «sēma» (σημα), das Zeichen. Beide Begriffe bilden die Wurzel für die Zeichenlehre, die Semiotik. Was mich an der Gegenüberstellung dieser Begriffe interessiert, ist die Übersetzungsproblematik zwischen Körper und Sprache. Denn das körperlich Erlebte – Sinneseindrücke, Emotionen, Erfahrungen – lassen sich durch Sprache nie vollständig abbilden. Sprache ist ein abstraktes, symbolisches System, das immer nur einen Bruchteil dessen erfassen kann, was wir körperlich und emotional erleben. Diese Reduktion erzeugt eine unvermeidliche Lücke, eine Diskrepanz zwischen Zeichen und Erfahrung. Diese Ambiguität, die sich aus dem Übersetzungsproblem zwischen Körper und Bedeutung ergibt, erkunde ich in meinen Skulpturen. Sie verhandeln die Fragilität und Fragmentierung von Identität in einem Spannungsfeld aus Materialität, Symbolik und politischer Körperwahrnehmung.

PB/SM: Diese Beziehung zwischen Skulptur und Sprache zeigt sich auch in den Titeln, die du für deine einzelnen Werke wählst. Wie gehst du dabei vor?

AB: Die Titel geben den Werken nicht nur einen Namen, sondern verleihen ihnen auch eine zusätzliche Ebene der Bedeutung und Sichtbarkeit. Erst durch den Titel werden viele Arbeiten als eigenständige Werke erfahrbar. Titel ermöglichen es mir zudem, die bereits erwähnte Kontextualisierung oder Umdeutung der verwendeten Materialien spielerisch herauszuarbeiten. Manchmal wähle ich humorvolle Titel, um meine Arbeit in ein anderes Licht zu setzten – Wortspiele wie *Pinstrike* (2021) oder *Paystation* (2025) sind dafür typische Beispiele. Der Titel *Ulysses* (2025) etwa verweist einerseits auf das zugrunde liegende Material, ein bestimmtes Motorradmodell, zugleich aber auch auf die kulturelle und symbolische Bedeutung des Namens. Gerade dieses Zusammenspiel von Referenz und Bedeutungsverschiebung interessiert mich besonders.

Die Ausstellung ist eine Kooperation mit Culturgest, Lissabon (PT); dem Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart (FR) und dem Museum Marta Herford (DE).



Marta Herford

Das Kunsthaus Biel dankt: BQ, Berlin; Herald St, London und Maureen Paley, London sowie der ADAC Kunstsammlung München, Johannes Becker, Thomas Brinkmann, Carola Golding, Emma und Frederick Goltz, Brian Johnson, Anja und Matthias Ottmann, Donald Porteous und allen weiteren Leihgeber-innen. Ein besonderer Dank gilt Valetin Galley, der die Ausstellung tatkräftig unterstützt hat.

Die Künstlerin dankt: Thomas Brinkmann, Zaza Bircken, Karla Alexis Faridi, Herbert und Irmgard Bircken, Clara Hausmann, Frederik Worm, Jo Pistorius, Selma Meuli, Paul Bernard, Manon Engel, Valentin Galley, Paolo Merico, Franziska Beck, Dominik Stettler, Rafael Wingeyer, José Alonca, dem ganzen Kunsthaus-Team, Maureen Paley, Nicky Verber, Ash L'ange, Jörn Bötnagel und Yvonne Quirnbach, Mário Valente, Bruno Marchand, Kathleen Rahn, Lutz Huelle und Wolfgang Tillmans.

Die Ausstellung erhielt die grosszügige Unterstützung der Ruth & Arthur Scherbarth Stiftung sowie der Dr. Georg und Josi Guggenheim-Stiftung.



Das Kunsthaus Biel ist Teil vom Pasquart. Es wird unterstützt von der Stadt Biel, dem Kanton Bern und dem Gemeindeverband Kulturförderung Biel/Bienne-Seeland-Berner Jura.

VERANSTALTUNGEN

Führung

– Do 3.7.2025, 18:30 (de/fr)
Bilingue Führung zur Ausstellung von Alexandra Bircken mit Paul Bernard, Co-Kurator & Selma Meuli, Co-Kuratorin

Kunstimbiss

Zu Tisch mit dem Kunsthaus-Team: Kurze Führung mit anschliessendem Mittagssnack der Épicerie Batavia
– Fr 27.6.2025, 12:15 (de/fr)
CHF 15.–
Anmeldung bis zum Vortag: info@kbcb.ch

VERANSTALTUNGEN

– Do 3.7.2025, 18:30 (de/fr)
Bilingue Führung zur Ausstellung von Alexandra Bircken mit Paul Bernard, Co-Kurator & Selma Meuli, Co-Kuratorin

Kunstimbiss

Zu Tisch mit dem Kunsthaus-Team: Kurze Führung mit anschliessendem Mittagssnack der Épicerie Batavia
– Fr 27.6.2025, 12:15 (de/fr)
CHF 15.–
Anmeldung bis zum Vortag: info@kbcb.ch

VERANSTALTUNGEN

– Do 3.7.2025, 18:30 (de/fr)
Bilingue Führung zur Ausstellung von Alexandra Bircken mit Paul Bernard, Co-Kurator & Selma Meuli, Co-Kuratorin

Kunstimbiss

Zu Tisch mit dem Kunsthaus-Team: Kurze Führung mit anschliessendem Mittagssnack der Épicerie Batavia
– Fr 27.6.2025, 12:15 (de/fr)
CHF 15.–
Anmeldung bis zum Vortag: info@kbcb.ch

Kunsthaus Biel Centre d'art Bienne

Öffnungszeiten

Heures d'ouverture
Mi/me 12:00–18:00
Do/je 12:00–20:00
Fr/ve 12:00–18:00
Sa&So/Sa&di 11:00–18:00

ALEXANDRA BIRCKEN

DE

SomaSemaSoma

cur.: Paul Bernard, Selma Meuli

8.6.–31.8.2025

Das skulpturale Werk von Alexandra Bircken beschäftigt sich in Analogien zwischen Körper und Maschine mit dem Gefüge von Schutz, Identifikation und der Erweiterung des Individuums. Einerseits kombiniert die Berliner Künstlerin eine Vielzahl an Materialien und Techniken – oft gewebte oder gestrickte Textilien –, mit denen sie die Grenze zwischen Mensch und geschaffener Umwelt auslotet. Andererseits seziert Bircken mit chirurgischer Präzision technische Alltagsobjekte und bringt so das Biomorphe der Maschinen in den Blick. Dieser doppelte Ansatz führt zu einem ambivalenten Werk, das sowohl cyborghaft als auch androgyn ist und das menschliche Verhalten und Begehren, aber auch die Verletzlichkeit der Körper in ihrem Verhältnis zur Technik hinterfragt. Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von Werken, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind, darunter einige, die speziell für diesen Anlass geschaffen wurden.

Die folgenden Ausführungen stammen aus einem Gespräch der Künstlerin (AB) mit Paul Bernard (PB) und Selma Meuli (SM).

PB/SM: Viele der in der Ausstellung gezeigten Werke beziehen sich direkt auf den menschlichen Körper. Welche Rolle spielt dieser in deiner künstlerischen Praxis?

AB: Der Ursprung meines Interesses an Körper und Körperlichkeit ist ein persönlicher: Als Kind hatte ich mehrere Darmoperationen und verbrachte dadurch viel Zeit allein im Krankenhaus. Diese frühe, existenzielle Konfrontation mit meinem eigenen Körper hat mich geprägt. Ich begann, den Körper nicht nur als meinen eigenen zu begreifen, sondern auch als etwas Abstraktes – als Objekt, das sich beobachten und untersuchen lässt. Über diese biografische Erfahrung hinaus interessiert mich der Körper als universales Element: Etwas, das uns alle miteinander verbindet, denn jeder Mensch lebt im und mit einem Körper, so unterschiedliche diese auch sein mögen. Darüber hinaus sind Körper nicht nur Behälter der Innerlichkeit, sondern auch Alter Egos. Und genau dieser Moment der Andersheit ist in der Kunst von entscheidender Bedeutung. Skulptur bedeutet für mich immer auch: Etwas steht dir gegenüber, du trittst in Beziehung dazu. Was macht es mit dir? Welche Funktion hat es im Raum oder in Bezug zu anderen Objekten, oder in sich selbst?

PB/SM: Über den Körper hinaus ist insbesondere die Haut ein wiederkehrendes Element in deiner Arbeit.

AB: Die Haut ist die Oberfläche, die wir sehen, wenn wir uns begegnen und betrachten. Gleichzeitig ist sie das grösste Organ, das der menschliche Körper besitzt und verrät enorm viel über den Zustand des Körpers. Haut ist auch das, was wir kleiden oder verhüllen und schmücken. In diesem Sinn steht sie sowohl für Repräsentanz als auch für Schutz, Verwundbarkeit und Schmerz – alles Aspekte, die ich in meiner künstlerischen Arbeit aufgreife.

PB/SM: Ein besonderes Interesse gilt in deiner Arbeit auch den Maschinen, deren anthropomorpher Charakter an bestimmten Stellen zum Vorschein

kommt. Wie nimmst du diese seltsame Analogie zwischen Körper und Maschine, zwischen Organischem und Mechanischem wahr?

AB: Im Inneren von Maschinen und Motoren verlaufen komplexe Kabelstränge, die im Deutschen als Kabelbäume bezeichnet werden. Diese stark verästelten Strukturen erinnern nicht nur formal, sondern auch funktional an das menschliche Nerven- oder Gefässsystem. So wie sich beim Menschen ein Netz aus feinsten Adern vom Herzen aus durch den Körper zieht, bildet bei einem Auto die Batterie das zentrale Organ, das sämtliche elektrische Komponenten – Zündung, Navigationssystem, Radio, Heizung oder Zigarettenanzünder – über die Kabelbäume mit Energie versorgt. Dieser Transfer organischer Prinzipien auf technische Systeme fasziniert mich – und ist ein zentrales Motiv in meiner Arbeit. In der Wandarbeit Efeu Elektro (2023) kommt dies am deutlichsten zum Ausdruck: Das Werk besteht aus einem rhizomatisch gewachsenen Kabelbaum, der hier als organisch-technische Skulptur erscheint.

PB/SM: Diese Art, Strukturen oder Systeme miteinander in Beziehung zu setzen, die auf den ersten Blick fremd zueinander erscheinen, scheint ein grundlegender Gestus deiner künstlerischen Methodik zu sein. Auch bei deinen Webarbeiten kommt er zum Zuge.

AB: In den Arbeiten *Picasso* (2025) und *Automatik* (2024), die erneut aus Autokabeln hergestellt sind, verfolge ich den Ansatz weiter, Systeme zu übertragen – diesmal jedoch ausgehend von der archaischen Technik des Webens. Dabei geht es weniger um Analogien zwischen Körper und Maschine, sondern vielmehr um das Aufeinandertreffen unterschiedlicher technischer, kultureller und geschlechterspezifischer Regime. Weben zählt zu den ältesten Kulturtechniken der Menschheit. In ihrer «Carrier Bag Theory of Fiction» (1986) beschreibt die US-amerikanische Autorin Ursula K. Le Guin, dass die erste menschliche Technologie nicht die Waffe war, sondern ein Behälter: ein Beutel, Korb oder Netz, mit dem Nahrung gesammelt oder Fische gefangen wurden. Diese Vorstellung, ein traditionell männlich konnotiertes Material – Autokabel, Sinnbild einer industriellen, technisierten Welt – in eine textile Technik zu überführen, die historisch weiblich besetzt und viel älter ist, fand ich besonders spannend. Trotz des rasanten technologischen Fortschritts, der unsere Gegenwart prägt, gibt es Dinge, die sich über Jahrtausende kaum verändert haben. Das Weben gehört dazu – ebenso wie die Technik des Bronzegusses, die ich ebenfalls in mehreren Arbeiten in der Ausstellung einsetze, etwa in *Trophy* (2013), *Chérie* (2022) oder *Husky* (2024).

PB/SM: Die im Korridor des Parketts gezeigte Auslegung an Schnappschüssen, Referenzbildern und Materialproben wirkt wie ein intimer Einblick in deinen Arbeitsprozess. Kannst du erläutern, was hier gezeigt wird?

AB: Die hier erstmals seit Langem wieder präsentierten Vitrinen (*Vitrine I-V*, 2025) sind für mich eine spielerische Möglichkeit, gesammelte Eindrücke und Materialien untereinander in Beziehung zueinander zu setzen. Die Vitrinen bilden somit eine Art dynamisches Echo, das in immer wieder neuer Anordnung auf meine Arbeiten im Raum und wieder zurück hallt. Ähnlich wie meine Skulpturen, sind manche Vitrinen eher konzeptuelle oder thematisch entstanden. Andere deuten auf eine assoziative Herangehensweise hin – eine Art Montage, im filmischen Sinne des Wortes.

PB/SM: Das Pferd ist ein weiteres wiederkehrendes Motiv in den Ausstellungsräumen. Welche besondere Rolle spielt dieses Machtsymbol in deinem Werk?

AB: Kürzlich habe ich nach mehrjährigen Arbeitsprozess *PS (Horsepower)* (2024) fertiggestellt – eine grossformatige Pferdeskulptur im öffentlichen Raum. Die neun Meter lange, lackierte Edelstahlplastik ist an einem stark frequentierten Verkehrsknotenpunkt in München platziert und stellt ein vertikal zweigeteiltes Spielzeugpferd dar, das lediglich durch ein Scharnier zusammengehalten wird. München gilt einerseits als Autostadt, andererseits ist das Stadtbild geprägt von zahlreichen Reiterstandbildern – einer im westlichen Kulturraum seit der Antike verbreiteten Skulpturengattung, die traditionell Macht, militärische Stärke und Fortschritt symbolisiert. Mit Ausnahme der Statuen, die in einigen französischen Städten der Widerstandskämpferin Jeanne d’Arc gewidmet sind, dienen diese Darstellungen nahezu ausnahmslos der Repräsentation patriarchaler und männlich dominierter Geschichtsbilder. Vor diesem Hintergrund versteht sich *PS (Horsepower)* ebenso wie die daraus entwickelte und in der in der Ausstellung vertretene Skulptur *Gebrochenes Pferd (Broken Horse)* (2024) als Versuch, diese spezifische bildhauerischen Tradition zu hinterfragen und buchstäblich zu dekonstruieren. Das Pferd, traditionell als Träger des Reiters inszeniert, wird dysfunktional gemacht: gebremst in seiner Bewegung, seiner ursprünglichen Dynamik beraubt. Lediglich das verbindende Scharnier deutet auf ein mögliches Moment der Transformation hin. Die Idee der Dysfunktionalität oder des bewussten Ausbremsens etablierter Systeme zieht sich auch durch andere Arbeiten, die ebenfalls indirekt auf das Motiv des Pferdes anspielen, etwa *Gebrochenes Pferd (Broken Horse)* (2023), *Paystation* (2025) und *Ulysses* (2025). Diese Skulpturen bestehen aus zersägten und rekollagierten Automotoren und Motorrädern – jenen Maschinen, die das Pferd als Fortbewegungsmittel ersetzt haben – und spiegeln so eine technische wie symbolische Umkehrung historischer Fortschrittsnarrative wider. Schliesslich wir die Thematik in der eigens für die Ausstellung entstandenen *Arbeit I* (2025) fortgeführt: Die seriell in Keramik geformten Leitpfosten sind ebenfalls ein Verweis auf die Begrenzung von Mobilität. Rasterförmig in der Salle Poma positioniert, bilden sie Orientierungspunkte im Raum.

PB/SM: Du greifst in deiner Arbeit auch andere Autoritätssymbole auf, etwa die für die Altbundeskanzlerin typische sogenannte Merkel-Raute. Diese Geste erscheint insbesondere im Werk *Doppelhaushälfte* (2021), wo du sie mit einem Puppenhaus assoziiert, das auf zwei Beinen steht.

AB: An dieser Figur, für die ich unterschiedliche gefundene Gegenstände – ein Schaufensterbein, einen Ast, ein Puppenhaus, ein Wollknäuel und einen Hammer – kombiniert habe, verdeutlicht sich, wie Materialien im Zusammenspiel neue Bedeutungszusammenhänge entfalten. In Doppelhaushälfte treffen somit nicht nur unterschiedliche Materialien assoziativ aufeinander, sondern auch vielschichtige kulturelle und politische Referenzen. Angela Merkels zu einem Rhombus geformte, vor dem Bauch gefaltete Hände – in der Skulptur als Fotografie integriert – sind längst zu einem Erkennungszeichen geworden: eine Geste der Ruhe, Kontrolle und Erhabenheit in einer politischen Arena, die nach wie vor von weissen Männern dominiert wird. Von der deutschen Öffentlichkeit – und insbesondere durch die Medien – wurde Merkel mit dem Spitznamen «Mutti» belegt – mal liebevoll, mal ironisch, gelegentlich auch kritisch. Die Bezeichnung spielt auf ihre Rolle als scheinbar mütterliche, ruhige und fürsorgliche Führungsfigur an, die es verstand, den Menschen zuzuhören und auf ihre Bedürfnisse einzugehen. Dieses Bild Merkels tritt in der Skulptur in einen Dialog mit einer Anspielung auf Louise Bourgeois’ *Femme Maison* (dt. «Frau-Haus») – einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden aus den 1940er-Jahren, in denen nackte weibliche Körper mit Häusern verschmelzen, ihre Köpfe von architektonischen Strukturen verdeckt. Bourgeois thematisiert in diesen ikonischen Werken die traditionelle Rolle der Frau als Hüterin des Heims, während die Aussenwelt (und die bezahlte Arbeit) männlich konnotiert