

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1999)
Heft: -: Daniel Robert Hunziker

Artikel: Daniel Robert Hunziker
Autor: Hunziker, Daniel Robert / Ursprung, Philip / Mack, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976144>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

dabei. Non Stop

DANIEL ROBERT HUNZIKER

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Cahiers d'artistes 1999



Philip Ursprung

Wer kennt nicht den Genuss, in eine grössere Stadt hineinzufahren? Lagerhallen, Fabriken, Manufakturen liegen verstreut im Land. Der Boden wird fortwährend teurer, die Karten für das Spiel sind frisch gemischt, und noch ist alles möglich. Alte, unrentabel gewordene Betriebe mit erloschenen Schornsteinen stehen unmittelbar neben jungen, hoffnungsvollen Gründungen mit frischen Rasenflächen. Keine der Bauten bemüht sich, einem Schönheitsideal zu entsprechen. Viele würden sich nicht einmal «Architektur» nennen. Die Normen sind lockerer als in den hierarchisch geordneten Zentren. Alles muss billig sein, schnell zu errichten und dennoch auffallend. Die Kontraste sind schrill, die bunten Farben der Werkstätten und die klobigen Konturen der Lagerhallen sind voll ästhetischer Reize.

«Pittoresk» wären solche Gebiete früher englischen Reisenden vorgekommen, also weder «schön» noch «erhaben», aber dennoch würdig, festgehalten zu werden.¹ Im 18. Jahrhundert fuhren die Edelleute über die Alpen und durch Italien, um die Fischerboote und die ausgelegten Netze am Rande des Hafens von Neapel zu sehen. Später, im 19. Jahrhundert, waren nicht nur Fischerboote pittoresk, sondern haben auch dampfgetriebene Frachtschiffe, nicht nur Ruinen antiker Tempel, sondern auch Baustellen von Bahnhöfen die Reisenden und Maler fasziniert. Das Neue und das Alte, das im Aufbau Befindliche und das vom Abbruch Bedrohte, liegen wie zwei Seiten einer Medaille beieinander. Auf einer Reise zur Autobahnbaustelle eines Industriestädtchens in New Jersey sprach der amerikanische Künstler Robert Smithson 1967 lapidar von «umgekehrten Ruinen», also von Bauten, die nicht nach ihrer Vollendung zu pittoresken Ruinen zerfallen, sondern sich sozusagen zu Ruinen «aufrichten».²

Seit jeher war Architektur ein bevorzugtes Sujet für derartige ästhetische Beobachtungen. Bauten beziehen sich stets auf einen landschaftlichen Kontext, sind Veränderungen unterworfen und sind künstlich, das heisst von Menschen produziert. Daniel Robert Hunziker, der mehrere Semester Architektur studiert hatte, bevor er zur bildenden Kunst kam, hat eine besondere Affinität für Bauten der Peripherie und spürt ihnen seit Jahren nach. Er überträgt diese ephemeren, nach ökonomischen Sparsamkeitskriterien konzipierten Strukturen in die Ausstellungsräume der Zentren. So konstruierte er beispielsweise eine mehrere Meter lange Anlage, die wie ein Ausschnitt einer Schalterhalle wirkt, oder eine hochaufragende Installation, die aussieht, als wäre sie Teil einer Bürohausfassade. Es handelt sich dabei nicht um «objets trouvés», die ihre Geschichte mit sich tragen und eine Aura entfalten. Es sind fiktive Kulissen, deren Oberflächen aus handelsüblichen Materialien vertraut und fremd zugleich scheinen. Hier unterscheidet sich Hunzikers Vorgehen deutlich von der Methode, die ein Künstler wie Gordon Matta-Clark in den 70er Jahren anwandte, als er aus Abbruchbauten Fragmente sägte und in den Galerieraum transferierte.

Hunziker schlüpft weniger in die Rolle des Archäologen als in diejenige des Benutzers von Architektur. Wie ein Connoisseur wählt er aus dem Repertoire an Farben, Formen und Materialien die aus, welche die Industrie anbietet. Die spezifischen Oberflächen, die er so erhält, seien

es pulverbeschichtete Blechpaneele oder Kunststoffverkleidungen, enthalten noch Spuren jenes modernistischen «ennui», des tiefgehenden Überdrusses, den Betrachter empfinden, wenn sie mit der Rohheit neuer Techniken konfrontiert werden. Hunziker lässt sich die Dimensionen seiner Arbeiten teilweise von den Formaten der Industrieprodukte vorgeben. Zugleich bleibt die Handschrift des Künstlers unübersehbar in der Auswahl und der willkürlichen Anordnung der Teile.

Was ihn von vielen zeitgenössischen Kollegen, gerade hierzulande, unterscheidet, ist das Interesse für das grosse Format. Das rührt daher, dass er Architektur gleichsam in ihrer wirklichen Grösse in die Ausstellungssituation überführt. Hunziker interessiert sich nicht für variable Massstäbe, sondern für reale Dimension. Dadurch entgeht er der provisorischen und unbefriedigenden Wirkung mancher Präsentation von Architektur, die daher rührt, dass die gezeigten Modelle als Verkleinerungen etwas versprechen, das nicht eingelöst wird. Zugleich entgeht er dem Pathos, das monumentale Skulptur ausstrahlt, die sich mit Architektur messen will. Denn seine Installationen haben keinen Anspruch, ewig zu bestehen.

Es handelt sich um Eingriffe auf Zeit. Mit Hilfe von Gerüsten und behelfsmässigen Konstruktionen wird die ausgestellte Apparatur gerade aufrecht gehalten.³ Der Blick hinter die Kulissen, auf die Mechanismen, mit denen die Illusion erzeugt wird, bleibt möglich. Die Stützen werden weder verdeckt noch zelebriert, sondern pragmatisch zur Diskussion gestellt. Eine Architektur auf Zeit, die ihre Vergänglichkeit offenbart, prägt sich dem Gedächtnis der Betrachter um so stärker ein, als diese sich bewusst sein müssen, dass es sich um etwas Unwiederbringliches und Einmaliges handelt. Hier schlägt der «ennui» um in Sympathie für die Dinge, die einem raschen Alterungsprozess unterworfen sind. Hunziker gelingt es, die massiven Strukturen trotz ihrer Dimensionen provisorisch wirken zu lassen. Die Betrachter sind kaum versucht, sie anzufassen – nicht, weil sie die taktile Qualität der Oberfläche vernachlässigen würden, sondern weil die Fragilität und Künstlichkeit der Apparaturen Respekt verlangt.

Die Ränder und Kanten seiner Objekte liegen stets frei. Wenn es darum geht, einen Beobachtungsstandpunkt zu wählen, so ist es meistens einer, der eine Betrachtung über Eck erlaubt. Hunziker interessiert sich weder für die Frontalansicht noch für die Vogelperspektive, sondern für den Blick von der Seite, welcher das Davor und das Dahinter zeigt. Es geht ihm nicht darum, einen Gesamtplan oder eine Idee in ihrer Klarheit zu vermitteln, sondern fortwährend neue Effekte erlebbar zu machen. Der Blick des Betrachters bleibt in Bewegung, da Hunziker ihm keine ideale Perspektive anbietet. Dieser Blick kann auch als «pittoresk» bezeichnet werden, als der charakteristische Blick des Reisenden oder des Landschaftsarchitekten: ein dynamischer Blick, der nie zur Ruhe kommt, der sich immer schon nach dem folgenden Ausblick sehnt, stets gewärtig, dass ihn hinter der nächsten Ecke eine neue visuelle Überraschung erwartet.

¹ Eine gute Einführung in das Thema des Pittoresken bietet Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln: Dumont, 1989.

² Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», in: *Artforum*, Dezember 1967, wiederabgedruckt in: Robert Smithson, *The Collected Writings*, hg. von Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1996, S. 68–74.

³ Hunzikers von der Stadt Zürich angekaufte «Sitzbänke» vor dem Zürcher Helmhaus beispielsweise mussten als erstes umgebaut und verstärkt werden, um der permanenten Benutzung standhalten zu können.



Fence, 1999
205 x 1035 x 645 cm

Trapezblech pulverbeschichtet, Kanthölzer
Installation in der Stiftung für Eisenplastik, Zollikon

Im ersten Stock der klassizistischen Villa wurde ein zwei Meter hohes, geschlossenes «Band» durch die Ausstellungsräume gezogen. Der aus industriell gefertigten Trapezblechen bestehende Zaun verläuft in unterschiedlichen Abständen parallel zu den Aussenmauern und umschliesst dabei die Binnenwände der drei Zimmer.

Fence, 1999
205 x 1035 x 645 cm
Powder-coated trapezoidal industrial metal, squared timber
Installation at the Foundation for Iron Sculpture, Zollikon

On the first floor of the classicist villa, a two-metre high "loop" was laid through the exhibition rooms. This fence of industrial metal ran parallel but at varying distances from the outside walls, thus enclosing the inner walls of the three rooms.



Second, 1999

Installation bei Brandstetter & Wyss, Zürich.

Die Installation Second nimmt Bezug auf die 1998 in denselben Räumen geschaffene Arbeit «Schaufenster I» (vgl. Abb. S. 19). Für Second wurde die Wand zwischen Flur und Galerie fünf Meter in den Ausstellungsraum hineinversetzt, detailgetreu im letztjährigen Zustand, d.h. inklusive der Eingangstüre und der Arbeit «Schaufenster I» nachgebaut.

Installation at Brandstetter & Wyss, Zurich.

The Installation Second refers to the work "Schaufenster I" (Window) installed in the same space in 1998 (see fig. on p.19). Second presents an exact duplication of the wall that separates the gallery from the corridor, as it looked last year with the entrance door and "Schaufenster I", but moved five metres into the exhibition space.





Catch, 1999

333 x 360 x 200 cm

Eisenrohre, MDF, Acrylfarbe, FL-Leuchten

Iron pipes, MDF, acrylic, fluorescent light

Seite/Page 14/15:

Schaufenster IV (Window), 1998

200 x 520 x 2 cm

Glas, Holz- und Aluleisten

Installation im Aargauer Kunsthaus Aarau

Vor über 20 Jahren wurde in den grossen Seitenlichtsaal des Aargauer Kunsthauses eine Holzwand eingezogen, um auf Kosten der Ausstellungsfläche Büro- und Lagerraum zu gewinnen. Eine von Hunziker in diese Wand geschnittene und verglaste Öffnung gab den Blick vom Ausstellungsraum in einen Teil des Stauraumes frei.

Glass, strips of wood and aluminium

Installation at the Aargauer Kunsthaus Aarau

Over 20 years ago a wall was added to the large, laterally glazed exhibition space at the Aargauer Kunsthaus to make room for offices and additional storage space, thus reducing the exhibition area. Hunziker cut a 200 x 520 cm opening out of this wall, which he glazed so that part of the storage area could be seen from the exhibition space.





Philip Ursprung

Who has not had the enjoyment of driving into a large city? Warehouses, factories, workshops lie scattered across the countryside. Land becomes more and more expensive. The cards have been freshly shuffled for the game and the odds are still wide open. Old, obsolete factories with abandoned smokestacks stand next to young, hopeful operations with freshly cropped lawns. None of these buildings make an effort to live up to an ideal of beauty; in fact, few would even presume to be called “architecture”. The norms are more flexible than in hierarchically ordered centres. Everything has to be cheap, quickly and easily constructed, and eye-catching. The contrasts are shrill; the bright colours of the workshops and the bulky contours of the warehouses exert an aesthetic appeal.

The word once used by English travellers to describe such regions is “picturesque”. They were neither “beautiful” nor “sublime” but nonetheless worthy of mention.¹ In the 18th century, the nobles crossed the Alps on their way to Italy to see the fishing boats and the nets spread out in the harbour of Naples. Later, in the 19th century, not only fishing boats but steam-propelled freighters, not only the ruins of ancient temples but railroad stations under construction captured the imaginations of travellers and artists. The new and the old, factories under construction and others threatened with demolition, lie back to back like two sides of the same coin. On a trip to a highway construction site in an industrial town in New Jersey, the American artist Robert Smithson spoke in 1967 of “ruins in reverse”, i.e., “the opposite of the Romantic Ruin because the buildings don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin *before* they are built.”²

Architecture has long been a favourite subject of aesthetic observation. Buildings refer to the landscape in which they are placed, they are subject to change, and they are artificial, i.e., man-made. Daniel Robert Hunziker, a student of architecture for several semesters before deciding to devote himself to art, has a special affinity with peripheral buildings. For years, he has been “collecting” these ephemeral structures, designed as cheaply as possible, and setting them up in downtown exhibition spaces. He has built a structure several yards long that looks like a railroad station ticket counter, or a vertically towering installation that looks as if it had once been part of an office building façade. These are not *objets trouvés* that come replete with a history and radiate an aura; they are fictional stage sets with familiar and yet alien surfaces made of standard, commercial materials. In this respect, Hunziker’s approach is markedly different from the method used, for instance, by Gordon Matta-Clark in the seventies, who sawed fragments out of buildings scheduled for demolition and transferred them to the exhibition space.

Hunziker does not slip into the role of the archaeologist but into that of the architectural user. Like a connoisseur, he makes a selection from the repertoire of colours, shapes and materials offered by the industry. The specific surfaces that he produces – be they powder-coated metal or plastic finish – evoke traces of that modernist ennui, that profound sense of surfeit, that viewers feel when confronted with the coarseness of new technologies. Although Hunziker may adopt the standardised dimensions of industrial products, his signature is unmistakable in the selection and arbitrary arrangement of the parts.

What distinguishes him from his contemporaries, especially here in Switzerland, is a penchant for large formats. The architecture that he places on view in exhibition spaces is full scale. Hunziker is not interested in variable scale, but in real size. As a result he sidesteps the frequently provisional and unsatisfactory effect of architectural presentation intrinsic to small-scale models, which cannot fulfil their promise in full scale. He also avoids the pathos of the monumental sculpture that tends to compete with architecture. Hunziker's installations make no pretence of eternity.³

They are ephemeral interventions. Scaffolding and makeshift constructions manage to keep the structures from collapsing, and viewers may still take a look behind the scenes at the mechanics used to create the illusion. The scaffolding is neither hidden nor conspicuously displayed; it is pragmatically presented for discussion. Ephemeral architecture that reveals its transience will leave an imprint on our memory all the more because we are acutely aware of its irrevocability and singularity. Ennui gives way to sympathy for things that are destined not to endure. Hunziker succeeds in making the seemingly solid structures appear transitory despite their dimensions. Viewers are hardly tempted to touch them – not because the tactile quality of the surface exerts no appeal but rather because the fragility and artificiality of the structures demands respect.

The ends and edges of his objects are always detached. The choice of vantage point is usually cater-corner. Hunziker is interested neither in a frontal nor in a bird's-eye view but rather in a lateral angle of vision that shows both front and back. He does not want to present an overall view nor to communicate a clearly outlined idea but rather to allow viewers to experience constantly new effects. We have to keep moving because Hunziker does not offer us an ideal perspective. It is a view that might also be called "picturesque" like the characteristic views of the traveller or the landscape architect: a dynamic view that never comes to rest, that is always craning towards the next one, always aware that there's another visual surprise just around the corner. It is a view that takes in edges.

Translation: Catherine Schelbert

¹ A good introduction to the question of the picturesque is found in Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik* (Cologne: Dumont, 1989).

² Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", in: *Artforum*, December 1967, reprinted in: Jack Flam, ed., *Robert Smithson, The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 68–74.

³ Hunziker's "benches", acquired by the City of Zurich and placed outside the Helmhaus (an exhibition space), first had to be renovated and reinforced in order to withstand permanent use.



Schaufenster I (Window), 1998

210 x 280 x 19 cm

Vorhang, FL-Leuchten, Glas, MDF, Lack

Installation bei Brandstetter & Wyss, Zürich

Aus der Wand zwischen Flur und Galerieraum wurde eine 200 x 265 cm grosse Öffnung herausgebrochen und beidseitig verglast, so dass innen wie aussen der Eindruck einer Schaufensterfront entstand. Zwischen den Glasscheiben hängt ein transparenter Vorhang, der das Geschehen dahinter nur schemenhaft erkennen lässt.

Curtain, fluorescent lighting, glass, MDF, varnish

Installation at Brandstetter & Wyss, Zurich

An opening measuring 200 x 265 cm was cut out of the wall between the corridor and the gallery and glazed on both sides so that the opening looked like a show-window from both inside and outside. Between the sheets of glass hangs a transparent curtain, which only allows an indistinct sight of the events.



Die Architektur lockt, der Körper bewegt sich Zu den Architekturskulpturen Daniel Robert Hunzikers

Gerhard Mack

Daniel Robert Hunzikers Kunst hat zwei biografische Wurzeln. Anfang der 90er Jahre arbeitete er in New York als Assistent bei einem Bildhauer aus der Tradition des abstrakten Expressionismus, wie sie etwa durch David Smith umrissen wird. Zuvor studierte er für kurze Zeit Architektur. Zur kompositorischen Lust der bildhauerischen Tradition ging er auf Distanz, die Minimal Art gab ihm die Erlaubnis, die Architektur lieferte ihm die Mittel dazu.

Komposition zu vermeiden, war denn auch das erste grosse Thema, das Daniel Robert Hunziker beschäftigte, als er ab 1993 die Kunstklasse Zürich besuchte. In dieser Zeit griff er erstmals auf industriell gefertigte Systeme zurück. Sie lieferten bereits ein funktionierendes Regelwerk, in dem er sich bewegen konnte und davon befreit war, ein Tabula-rasa-Gefühl zu entwickeln, das in keiner Weise der überfüllten Welt voller Objekte und Waren entsprochen hätte, wie er sie um sich herum wahrnehmen konnte. Es bestand keine Notwendigkeit zur archaischen Geste erster Setzungen, es genügte, relationale Entscheidungen zu treffen. Seine Kunst entfaltete sich dialogisch, man könnte auch sagen parasitär, und der Künstler konnte sich im anderen, fremden System so räumlich bewegen, als wäre es ein topografischer Ort, wie der reale physische Körper ihn kennt. Das primäre System bot ein Gegenüber, ohne gegenüberzustehen.

Zunächst handelte es sich dabei lediglich um Regalsysteme, die Daniel Robert Hunziker beispielsweise an die Wand montierte, wobei er einige Regalbretter in den Ausstellungsraum ausklappte. Das sieht im Rückblick sehr bildhaft aus und hat den kruden Charme der frühen Arbeiten von Robert Rauschenberg, mit denen es auch die starke Bildhaftigkeit teilt. Diese war allerdings nie Hunzikers primäres Interesse. «Ich habe nie gemalt», sagt er beinahe so bekenntnishaft wie einer, der die diskreten Jugendspiele der Bourgeoisie nie geteilt hat.

Entsprechend führte bereits die nächste Arbeit von der Wand weg und ganz in den Raum hinein: Aus Stellwänden montierte Hunziker 1995 ein Modul zusammen (vgl. Abb. S 34/35), das die Serialität und den Baustein-Charakter seiner Arbeit unterstreicht. Zwar war die Bildhaftigkeit in einer verächtlichen Geste noch zitiert, indem die Flächen dekorativ mit billiger Imitationsfolie überklebt waren. Aber es war erstmals eine modellartige Architektur entstanden, die sich begehbar liess. Erstmals verhielt sich der Körper des Betrachters einer Setzung des Künstlers gegenüber nicht eins zu eins. Das Werk war in gewisser Weise noch konventionelles Objekt oder Skulptur im Raum. Zugleich konnte, wer wollte, hineingehen, sich ins Werk begeben, den eigenen Körper umfassen lassen. Die Stellwände funktionierten entsprechend ihrer Alltagsfunktion als Raumbegrenzung, die Verschiedenes ermöglichte. Die Ständer, die die Wände emporhoben, machten diese Ambivalenz besonders deutlich: Sie wirkten wie klassische Sockel, auf denen Exponate, nämlich beklebte Wände, präsentiert wurden, und waren zugleich Teil einer Alltagsarchitektur, wie man sie etwa von öffentlichen Toiletten her kennt.

Damit war ein Grundprinzip gefunden, das Daniel Robert Hunziker für seine Auseinandersetzung mit Räumen eine tragfähige Basis liefert. Fortan wird er in seinen wichtigen Arbeiten diese Ambivalenz ausloten: Er greift Schritt um Schritt, Element um Element architektonische Komponenten eines Hauses auf und betrachtet sie als primäres skulpturales Material: Fenster, Wand, Fassade, Durchblick, aber auch so komplexe bauliche Situationen wie eine Unterführung (1998 im Helmhaus, Zürich, vgl. Abb. S. 26, 27) wurden durch Installationen befragt.

Den Anfang machten Plafond (vgl. Abb. S. 31) und Mansarde. 1996 wurde Hunziker von der Filiale Basel zu einer Intervention in einem Altbau eingeladen, der bald nicht mehr für künstlerische Eingriffe zur Verfügung stehen würde. Er senkte im Entrée einer Wohnung die hohe Decke ab, so dass ein abgeschlossener Zwischenraum entstand, der durch die alte Deckenlampe ausgeleuchtet wurde. Einen Stock höher baute er in drei nebeneinanderliegenden Mansardenzimmern die Dachschrägen um die Lukarnen nach und montierte sie den bereits vorhandenen gegenüber, so dass der Besucher sich in einer Gibelsituation befand. Dabei sah man sofort beim Betreten der Zimmer in die hinzugefügten Elemente hinein. Ihre Rückseite war nicht beplankt, vielmehr zeigte sich das Stützgerüst und dunkler Raum. Der Besucher war als erstes mit der Rückseite konfrontiert, die er unmöglich vergessen konnte, wenn er ein paar Schritte später in den Zimmern die perfekte Vorderseite der Elemente sah. Das schuf eine unangenehme Situation. Zuerst wurde das «Fake» entlarvt, dann bot es sich zum visuellen Genuss an. Das Wissen um die Inszenierung und der Wunsch nach Hingabe an die Inszenierung, die dem Fake glauben muss, um zu funktionieren, traten in Wettstreit. Auge und Hirn machten sich die Dominanz bei der Wahrnehmung streitig. Als Folge davon wird ein Raum unheimlich. Man kennt als Betrachter alles und versteht scheinbar kaum das Allernötigste. Das Gefühl des Unheimlichen, wie es Freud beschrieben hat, kennzeichnet die meisten nachfolgenden Werke des Künstlers.

Die Gruppe der Schaufensterarbeiten im Kunsthaus Aarau (vgl. Abb. S. 14, 15) und in der Zürcher Galerie Brandstetter & Wyss (vgl. Abb. S. 20, 21) etwa gab den Blick auf Stellen frei, die zuvor Mauer waren. Halbtransparente Vorhänge verstärkten den voyeuristischen Eindruck. Für eine andere Arbeit in der Galerie baute er eine Wand nochmals nach und arbeitete mit der Doppelung von Räumen. «Fence», das Band aus orangerotem Trapezblech, das Hunziker 1999 durch die Räume der Stiftung für Eisenplastik (vgl. Abb. S. 4, 5) mäandrieren liess, änderte zwischen Objekt, Zaun und Raumteiler fortwährend seine Funktion.

Durch dieses Changieren zwischen Objekt und Architektur betont Daniel Robert Hunziker die architektonische Dimension der Installation, die bisher in der Kunst nicht hinreichend gewürdigt wurde. Dabei zeigt er, wie unter den Bedingungen der Ortlosigkeit die Erfahrung des Bedürfnisses nach Orten möglich ist. Wie man auf Bänken sitzen kann, die keine sind (in «Station», Helmhaus Zürich 1997, vgl. Abb. S. 24). Eine Sinnsuche mit dem Körper.



Station, Helmhaus, Zürich
82 x 96 x 1150 cm
Spanplatten, MDF, Kunstharzfarbe

Station, Helmhaus, Zürich
82 x 96 x 1150 cm
Chipboard, MDF, tinted, epoxy paint





Unterführung, 1997
305 x 1022 x 1099 cm

Kanthölzer, Spanplatten, Dispersionsfarbe
Installation im Kleinen Helmhaus, Zürich

Bei Unterführung wurde ein Ausschnitt einer Fussgängerunterführung kulissenartig in den Ausstellungsräumen nachgebaut. Die aus zwei sich kreuzenden Unterführungsgängen bestehende Installation ist präzise an die gegebenen Raumverhältnisse angepasst und kann als autonome architektonische Struktur durchschritten werden.

Scantling, fibreboard, paint
Installation at the Kleines Helmhaus, Zurich

A section of a pedestrian underpass was duplicated in the exhibition space. The two intersecting "tunnels" were precisely adjusted to the dimensions of the space so that visitors could walk through this autonomous piece of architecture.





Plafond (Ceiling), 1996

Kanthölzer, Gipskartonplatten, Dispersionsfarbe
Installation bei Filiale Erben, Basel

Im 310 cm hohen Entrée einer Altbauwohnung, durch das man vom Treppenhaus her kommend alle Zimmer betritt, wurde 90 cm unter der bestehenden Decke ein auf den Zimmertürstürzen aufliegendes, zweites Plafond eingezogen. Der dahinter entstandene Hohlraum wird von einer bestehenden Lampe an der Originaldecke hell ausgeleuchtet und ist vom Treppenhaus her, durch zwei bestehende Oberlichtfenster über dem Eingang, einsehbar.

Scantling, plasterboard, paint
Installation at Filiale Erben, Basel

In a 310 cm high vestibule of an old apartment, which leads to all of the rooms, a second ceiling was built on top of the door frame, 90 cm below the original ceiling. The hollow space in between was brightly illuminated by the existing ceiling lamp, which could be seen from the staircase through the transom windows.



Architecture that Entices, a Body that Moves Daniel Robert Hunziker's Architectural Sculptures

Gerhard Mack

Daniel Robert Hunziker's art has two biographical roots. At the beginning of the nineties he worked in New York as an assistant to a sculptor from the school of Abstract Expressionism, in the nature, for instance, of David Smith. Prior to that he took a brief stab at the study of architecture. Minimal art gave him the permission and architecture the means to keep his distance from the compositional delights of sculptural tradition.

And, indeed, avoiding composition was Daniel Robert Hunziker's first great preoccupation when he started attending art classes in Zurich in 1993. During this time he also made his first forays into industrially manufactured systems. They supplied already operational controls that he could use and thereby escape a potential tabula rasa feeling, which would have been diametrically opposed to the world overloaded with objects and goods, which he perceived around him. There was no need to resort to the archaic gesture of producing originals; making rational decisions was quite enough. His art was able to develop in dialogue, one might even call it a parasitical development, and the artist was able to navigate in the space of the other, alien system as if it were the kind of topographical place known to real, physical bodies. The primary system offered an opposite without standing opposed.

Initially there were only systems of shelves mounted, for instance, on the wall, with some of them reaching into the exhibition space. In retrospect the effect is very pictorial and has the crude charm of Robert Rauschenberg's early works, whose powerful imagery it shares as well. But this was never Hunziker's main concern. "I have never painted," he confesses, almost like one who has never participated in the discreet games of bourgeois youth.

Logically the next piece left the wall entirely and moved into the room. A module made of partitions in 1995 (cf. ill. p. 34/35) underscores the seriality and building-block character of Hunziker's work. The pictorial was still conjured in a disparaging gesture, by covering the surfaces with cheap decorative imitation patterns, but it was the artist's first walk-in piece of model architecture. For the first time the body of the viewer did not relate to a creation of the artist on a one-to-one basis. In a certain way, the piece was neither a conventional object nor a sculpture in space. At the same time, if they wanted to, viewers could walk into the work and let it surround them. The partitions, fulfilling their ordinary function of dividing space, allowed for several possibilities. The stands, holding up the walls, made this ambivalence particularly conspicuous. They looked like classical stands for the display of exhibits, namely walls, and were at the same time ordinary, everyday architecture such as one might encounter in public toilets.

A basic principle had been found that offered Daniel Robert Hunziker a viable foundation (no pun intended) for his investigations of space. From now on all of his important work would explore this ambivalence. Step by step, element by element, he took the architectural components of a

house and viewed them as primary sculptural material: window, wall, façade, and view, but also complex construction situations such as an underground passage (1998 at the Helmhaus in Zurich, cf. ill. p. 26, 27) became the subject of his installative investigations.

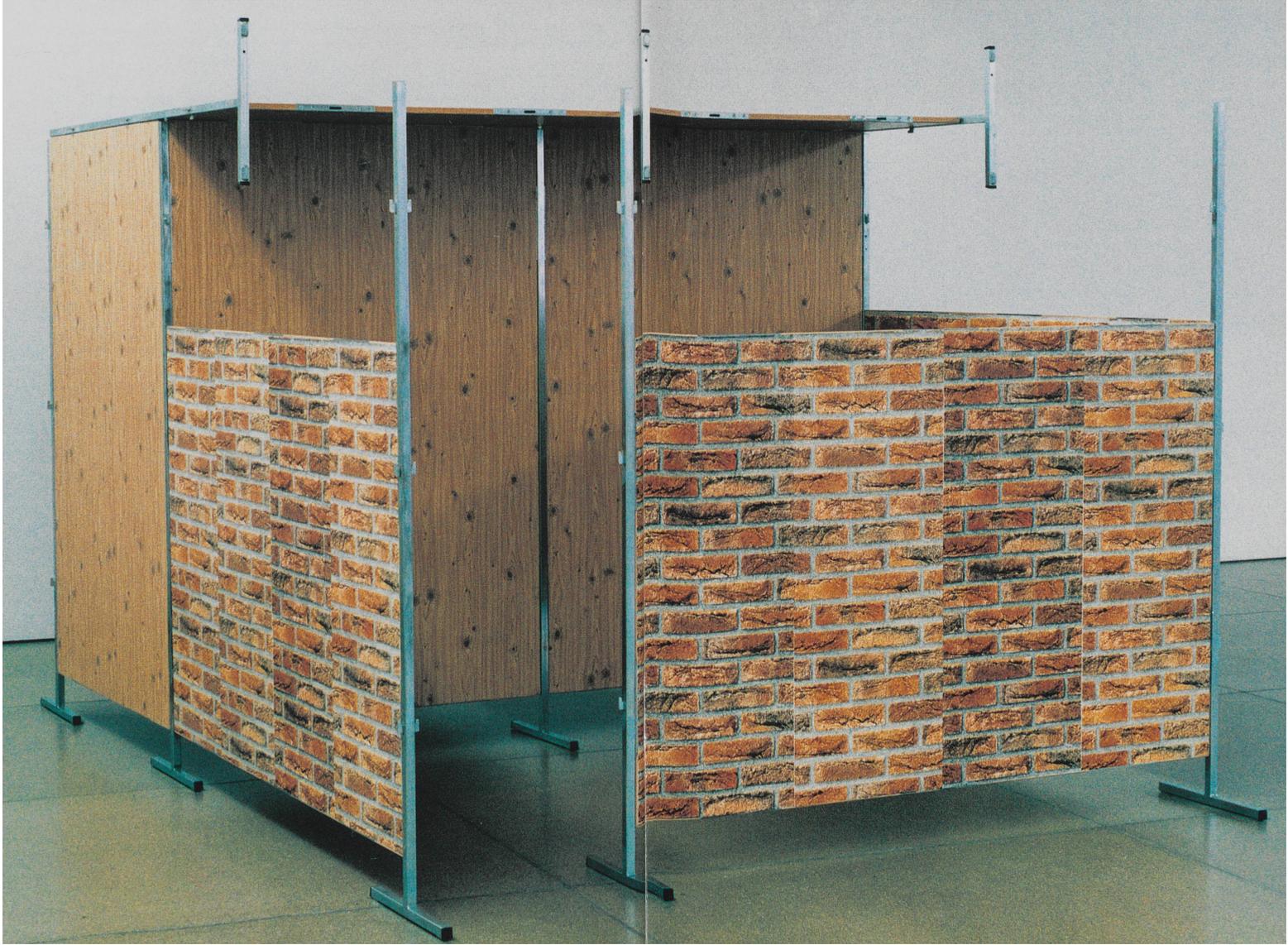
The initial elements were ceilings (cf. ill. p. 31) and attics. In 1996 Hunziker was invited by the art space, Filiale Basel, to take action in an old building that would soon no longer be available for artistic intervention. He lowered the ceiling in the entry to one of the flats, creating a closed-off space illuminated by the old ceiling lamp. On the floor above, he copied the skylights of three adjoining garrets and mounted them opposite the existing ones so that visitors found themselves in a kind of gabled room. On entering the room, one instantly saw the added elements. The back of them was unfinished, revealing the struts and the dark spaces. Being the initial impression, it was impossible to forget, when entering the rooms a few steps later and seeing the perfectly finished elements from the front.

An unpleasant situation ensued. First the “fake” was exposed, then flaunted for visual enjoyment. Awareness of the scenario and the desire to submit, which entails believing in the fake, competed with each other. The eye contended with the brain for the dominance of perception. As a result the room became uncanny. As viewers we recognised everything but seemed unable to understand even the barest essentials. The feeling of uncanniness, as described by Freud, characterises most of the works that followed.

The group of window-display works at the Aargauer Kunsthaus Aarau (cf. ill. p. 14, 15) and the Brandstetter & Wyss Gallery in Zurich (cf. ill. p. 20, 21) opened up vistas where there had once been walls. Opaque curtains heightened the voyeuristic impression. In another piece for the gallery, Hunziker duplicated a wall and worked with the doubling of rooms. The function of *Fence*, a strip of industrial metal, spray-painted orange, kept changing from object to fence to room-divider as it meandered through the rooms of the Foundation for Iron Sculpture in Zurich in 1999 (cf. ill. p. 4,5).

By alternating between object and architecture, Daniel Robert Hunziker emphasises the architectural aspect of the installation, which has not received sufficient attention to date. He has, moreover, demonstrated that it is possible to experience the need for place under conditions of “placelessness” – being able to sit on benches that aren’t benches (*Station*, Helmhaus, Zurich, 1997, cf. ill. p. 24); using the body in search of meaning.

Translation: Catherine Schelbert



Seite/page 34/35:

Block, 1995

200 x 240 x 300 cm

Stellwandsystem, Motiv-Selbstklebefolie

Partitions, patterned contact paper

Biographie / Biography

1965 geboren in/born in Walenstadt SG
1988/89 Architekturstudium an der ETH Zürich
1989–1992 Mitarbeit am Museum für Gestaltung, Basel
diverse Reisen
1992/93 Aufenthalt in New York
Assistent bei Willard Boepple
1993–1997 Studienbereich Bildende Kunst, Höhere Schule für Gestaltung, Zürich

lebt und arbeitet in/lives and works in Zürich

Einzelausstellungen / Individual Exhibitions

1994
NonStop, Installation, Wohnzimmer Biel

1997
Unterführung, Kleines Helmhaus, Zürich
(Katalog/catalogue)

1998
Ihre/Votre/Your Position, Forum Schlossplatz, Aarau

1999
Second, Galerie Brandstetter & Wyss, Zürich
Panels, Kunstraum Aarau
Fence, Stiftung für Eisenplastik, Sammlung Dr. Hans Koenig, Zollikon (Katalog/catalogue)

Gruppenausstellungen / Group Exhibitions

1994
Eine Klasse für sich, Kunsthof Zürich

1995
Jahresausstellung, Aargauer Kunsthhaus Aarau
(auch 1996 und 1998)

1996
Enge Unbegehbarkeit, Blick nach oben, Filiale Erben, Basel
Kuratoriumsausstellung Kanton Aargau, Lenzburg
Studium Kunst, Kunsthalle Winterthur

1997
Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich, Helmhaus, Zürich (auch 1998 und 1999)
Eidgenössischer Wettbewerb für Freie Kunst, Muba, Basel

1998
Galerie Brandstetter & Wyss, Zürich
Kuratoriumsausstellung Kanton Aargau, Aarau

1999
Salon, Aargauer Kunsthhaus Aarau (Katalog/catalogue)
Eidgenössischer Wettbewerb für Freie Kunst, Muba, Basel
'99 respektive '59, Rücksicht auf 40 Jahre Kunst in der Schweiz, Aargauer Kunsthhaus Aarau (Katalog/catalogue)

Ankäufe und Projekte im öffentlichen Raum/
Acquisitions and works in public spaces

1997
Station, Helmhaus, Zürich

1998
Luftlinie, Wallisellenstrasse, Oerlikon

1999
Schaufenster, Stadt Zürich
Wider eine künstlerische Gestaltung, Bahnhof Baden
Passage, Neue Aargauer Bank, Aarau

Stipendien/Grants

1996
Förderpreis, Kuratorium des Kantons Aargau

1997
Werkstipendium, Stadt Zürich
Stipendium der Vordemberge-Gildewart-Stiftung

1998
Werkstipendium, Kuratorium des Kantons Aargau.

Publikationen/Reviews

Angelika Affentranger-Kirchrath, *Unterführung ins Nirgendwo*, NZZ, 09.07.1997
Brita Polzer, *Autonomie in der Ortsspezifität*, Kunstbulletin 3/1998
Claudia Spinelli, *12 Ausstellungen im kleinen Helmhaus*, 1998
Daniel Kurjakovic, *Verunsicherung*, NZZ, 31.03.1999
Kathrin Frauenfelder, *Fence. Von der Wirklichkeit des Visuellen*, Stiftung für Eisenplastik, Sammlung Dr. Hans Koenig, 1999
Angelika Affentranger-Kirchrath, *Einzäunen, ausgrenzen*, NZZ, 16.08.1999

Besonderer Dank für tatkräftige Unterstützung geht an
Reto, Nadja, Balz, PR, Dude, Thomas, Oliver, Martin,
Daniel, Leon, Janosch, Kuno und Judith

Impressum

Umschlag/Cover: NonStop, 1994, Ausschnitt

Texte/Texts: Gerhard Mack, Philip Ursprung

Übersetzung/Translation: Catherine Schelbert

Redaktion/Editing: Christine Jenny, Zürich

Korrektur/Proofreading: Marianne Sievert, Franz Scherer

Gestaltung/Layout: Lars Müller und Daniel Robert Hunziker

Photographie/Photography: Nadja Athanasiou, Zürich,

Umschlag, S. 8/9, 10/11, 13, 25, 26, 27, 30;

Katharina Lütscher, Zürich, S. 4/5, 6;

Stefan Altenburger, Zürich, S. 18/19;

Franziska Bodmer, Zürich, S. 24;

Marcel Schmid, Basel, S. 28/29

Druck/Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

Lithographie/Lithography: Ast & Jakob AG, Köniz

PRO ● HELVETIA
■ Γ

Collection Cahiers d'artistes

Erstpublikationen junger Künstlerinnen und Künstler aus der Schweiz.

Herausgegeben von der Schweizer Kulturstiftung PRO HELVETIA

© 1999, Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'artistes

Premières publications d'artistes de Suisse.

Edité par la Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA

© 1999, Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'artistes

First publications of Swiss artists.

Published by Arts Council of Switzerland PRO HELVETIA

© 1999, Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers

5401 Baden, Switzerland

ISBN 3-907078-11-X

Spachtelmasse
Mastic
Stucco

Intérieur / Interni

1 kg





