

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes

Herausgeber: Pro Helvetia

Band: - (2015)

Heft: 131

Artikel: Zeitlichkeit, Instabilität und die ewige Verletzung : die skulpturalen Arbeiten von Sara Masüger = Temporality, instability and eternal vulnerability : Sara Masüger's sculpture

Autor: Gygax, Raphael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-846774>

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>

Raphael
Gygax

Zeitlichkeit,
Instabilität
und die ewige
Verletzung

Die skulpturalen Arbeiten
von Sara Masüger

Rapport

Gygas

Zentrale

Leistungs

und die ewige

Genese

Raphael Gygax

Temporality,
Instability and
Eternal
Vulnerability

Sara Masüger's Sculpture

on page 47

Zeitlichkeit, Instabilität und die ewige Verletzung

Die skulpturalen Arbeiten
von Sara Masüger

«Jesus aber gab einen lauten Schrei von sich und verschied.
Und der Vorhang des Tempels zerriss in zwei Stücke, von oben bis unten.»
Markus 15,37–38

Die unmittelbarste Reaktion auf den Tod Christi wird im Neuen Testament mit dem Zerreißen des Vorhangs im Tempel von Jerusalem beschrieben. Es handelt sich dabei um jenen Vorhang, der den Vorhof – also das Äussere (Profane) – vom Inneren (Sakralen) abgrenzte. Der Riss im Vorhang markiert eine Verschiebung innerhalb des Raums und kann auf symbolischer Ebene als Übergang vom Ich zum Anderen, vom Betrachter zum Betrachteten gedeutet werden. Zugleich ist der zerrissene Vorhang auch ein Symbol für die Wunde Jesu' sowie ein Ausdruck von Zerstörung und somit das Gegenbild zum Schweisstuch der Veronika (dem «wahren» Bild).

Dieses Sinnbild und der Kontext der christlichen Ikonografie mögen einen begleiten bei der Auseinandersetzung mit Sara Masügers skulpturalen Arbeiten, deren zentrales Thema die Verschiebung, das Brüchige und Poröse, das Fragile des Körpers ist. Sei es bei der Arbeit *Kreidefelsen auf Rügen 1818* (2014) → S. 22–28 – der Titel referiert auf Caspar David Friedrichs gleichnamiges Bild aus der Romantik –, einem sich stetig verkleinernden, 15 Meter langen tropfsteinähnlichen Korridor, der sich wie eine herausgerissene Wirbelsäule durch den Raum zieht. Oder er präsentiert sich in mehreren Skulpturen, denen der menschliche Körper, insbesondere seine Extremitäten, als Motiv dienen und der Deformierung und dem Zerfall ausgesetzt sind (*positiv negativ*, 2012 → S. 8–10). Masügers Arbeiten – bei denen sie sowohl auf ein abstraktes als auch figuratives Formenvokabular zurückgreift – sehen nach einer Mischung aus ruinenhafter Landschaft und Menschenkörper aus. Manche Werke erinnern dabei an grottenhafte, versteinerte Ammoniten-Körper (*Liegende*, 2014 → S. 12–21). Masügers Schaffen bezeugt die Anwesenheit des Menschlichen – auch wenn es sinnbildliche Porträts sind, die nicht nur durch Figuration entstehen, sondern durch den Einsatz einer fragmentarischen Architektur. Es eröffnet einen Denkraum, in dem Begriffe wie «Existenz» und «Gefährdung», «Ich» und «Anderes», «Licht» und «Schatten», «Innen» und «Aussen», «Befindlichkeit» und «Dasein» zueinander finden.

Als Ausgangslage für ihre Arbeiten dient Masüger oftmals ihr eigener Körper – als Modell, aber auch als künstlerischer

Produzent (etwa bei *Untitled*, 2014 → S.7). In einem Performance-artigen Prozess bildet sie grössere Partien ihres Körpers mit Gips ab und verfremdet diese gleichzeitig. Dieser solitäre Prozess im Atelier der Künstlerin ist dabei von Kontrolle über Körper und Material bestimmt, aber auch von Zufall und den Grenzen des eigenen Handlungsraums. Anschliessend baut Masüger vom Originalgipsabdruck eine Negativform und giesst das Resultat in Acrystal – ein Material, das in seiner Optik und Haptik dem fragilen Gips gleicht, jedoch wesentlich stabiler ist, sobald ausgehärtet. In einem letzten Schritt arbeitet sie an dem Abguss weiter, ergänzt oder entfernt Teile. Für ihre skulpturalen Œuvres experimentiert Masüger mit den unterschiedlichsten Materialien – seien es klassische Werkstoffe in der Bildhauerei wie Gips und Bronze oder eher experimentelle wie Epoxidharz, Styropor, Wachs – oder eben Acrystal. Oftmals ist es auch die Verbindung von harten und weichen Materialien sowie deren gestische Bearbeitungen, die Masügers Arbeiten eine gleichermaßen befremdende wie verführerische haptische Qualität verleihen, die vom Betrachter durch die unterschiedlichsten Perspektiven erfahren werden muss.

Im Skulpturendiskurs der letzten Jahrzehnte lassen sich vor allem zwei Haupttendenzen ausmachen: Einerseits tritt die Skulptur im Gefüge der Installation als eine Ansammlung industriell gefertigter Artefakte auf. Man könnte diese in der Tradition von Marcel Duchamps Readymade stehende Skulptur auch als «found sculpture» bezeichnen. Andererseits gibt es ein skulpturales Schaffen, das durch prozessorientiertes Arbeiten entsteht und sich kunsthistorisch in der Tradition der Bildhauerei mit ihren Konventionen verortet. Gerade mit diesen Konventionen spielen Masügers Skulpturen: So experimentiert sie nicht nur mit Materialien, sondern kreiert auch ein hybrides Künstlerbild: indem sie die klassische Rolle des Bildhauers – die noch heute mit physisch schwerer Arbeit und Taktilität assoziiert wird – mit jener des Body-Art-Performance-Künstlers verbindet, der den menschlichen Körper und seine Verletzbarkeit zum Thema macht.

In ihrer Einzelausstellung in der Guerilla Galerie 2011 in St. Gallen lag eine Vielzahl von aus Gips gegossenen Händen verstreut auf dem Boden (*Hands*, 2011). Alle wiesen an der genau gleichen Stelle am Ringfinger einen Bruch auf. Eine Bruchstelle

wie diese, die sich nicht an einem Hauptbelastungspunkt (wie etwa dem Daumen) findet, nennt man im medizinischen Jargon «displaced fracture», also «verlagerten Bruch». «Displacement» kann mit Blick auf Masügers Arbeit aber auch metaphorisch in seiner psychologischen Dimension einer freudschen «Verschiebung» gelesen werden.¹ «Verschiebung» bedeutet hier «Übertragung», «Verdrängung» oder «Sublimierung» sowie einen psychischen Abwehrmechanismus, um bedrohliche Tendenzen, die sich aus Trieben und Wünschen ergeben, zu bewältigen.

Innerhalb der Kunstgeschichte des späten 20. Jahrhunderts reiht sich Masüger in einen Körperdiskurs ein, der das Trauma und das Abjekte thematisiert, aber auch immer Fragen zum Raum in der Tradition des Unheimlichen aufgreift, beispielsweise, wenn sie in ihren Ausstellungsräumen scheinbar funktionslose Wände hinzufügt oder Fenster abdichtet – im Materialkosmos der Künstlerin gehalten – und so das Vertraute ins Unvertraute kippt. In diesem Sinne liesse sich Masügers Schaffen in eine lange Tradition von Künstlerinnen einreihen: darunter Eva Hesse (mit ihrem Interesse an Materialexperimenten und dem Prozessualen), Louise Bourgeois (und ihrem psychoanalytischen Werk), Heidi Bucher (mit ihren Untersuchungen von Räumen und deren Katharsis) oder etwa Alina Szapocznikow (die sich mit ihrer postsurrealistischen Sprache dem Körpertrauma des 20. Jahrhunderts widmete). Was oftmals eher impulsiv im Atelier beginnt, entfaltet sich materiell meist erst im architektonischen Raum voll und ganz – wie bei *Kreidefelsen auf Rügen 1818*, dessen Gewicht über zwei Tonnen beträgt. Auffällig erscheint bei Masügers Arbeiten das Fehlen von Farben – die meisten Arbeiten sind entweder schwarz (schwarz eingefärbter Latex oder Epoxydharz) oder weiss (Gips oder Acrystal) und spielen mit Licht und Schatten.

Der Kunsthistoriker Victor Stoichita greift in seiner Abhandlung über die Geschichte des Schattens – eine Historiografie von Bildern, die sich aus dem Negativ entwickeln – zu Beginn auf zwei kanonische Quellen zurück, in denen dem Schatten eine protagonistische Rolle zukommt. So verweist er einerseits auf Platons Höhlengleichnis, andererseits

1 Siehe auch: *Displaced Fractures* (Katalog zur Ausstellung im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich), hg. von Heike Munder, Thomas D. Trummer, Zürich: JRP Ringier 2010.

2 Vgl. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Wilhelm Fink 1999.

auf den Mythos der Geburt der Malerei nach Plinius dem Älteren.² In seiner *Naturalis historia* sieht Plinius der Ältere den Ursprung des Zeichnens im Akt, den Schatten eines Menschen mit einer Linie nachzuziehen. In Platons Höhlengleichnis kommt dem Schatten eine philosophische Funktion zu: Die Dinge, die man als real wahrnimmt – so Platons Ideenlehre – sind in Wahrheit nur Schatten und Abbildungen des wahren Seienden. Stoichita beschreibt den Schatten als autonome Macht; er ist sowohl formales Medium als auch Thema der Kunst selbst. Mit dem Potenzial des Schattens, in einem visuellen wie abstrahierten, übertragenen Sinne befassten sich auch die Künstler der Romantik im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Die von England ausgehende Bewegung – oftmals mit dem Begriff «Gothic» umschrieben – spiegelt in der bildenden Kunst und der Literatur die Gewaltausbrüche der damaligen Zeit. Johann Heinrich Füssli oder William Blake laden den Schatten mit den unterschiedlichsten Bedeutungen auf: So symbolisiert er eine nie ganz abschüttelbare Vergangenheit oder fungiert als Todes- und Nachtmetapher. Der schwarzen Romantik eigen ist auch die Visualisierung von thematischen Gegensatzpaaren wie «Ordnung und Unordnung», «Ausschweifung und Unterdrückung» und schliesslich «Erleuchtung und Apokalypse». Formen der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesen Polen machen die Idee einer schwarzen Romantik zu einem transhistorischen Thema, das in den letzten zweihundert Jahren immer wieder auftauchte.

In ihrer raumfüllenden Wandinstallation *Musée National Marc Chagall 8 Octobre 2011* (2011), die sie im Rahmen einer Gruppenausstellung im Kunstraum La Station in Nizza zeigte, greift Masüger nicht nur diese Gegensätzlichkeiten auf, sondern untersucht auch die Rolle von Sprache in ebendiesem Prozess. Als Vorbereitung für die Umsetzung dieser Arbeit, die sie in den letzten Jahren mehrmals aufbaute, besucht Masüger vor Ort ein möglichst hochfrequentiertes Museum und belauscht eine Stunde lang dessen Besucher. Sie notiert dabei Konversationsfragmente in den ihr bekannten Sprachen und setzt anschliessend das Gehörte zu einem Textband zusammen, das sich in der Tradition einer «écriture automatique» lesen lässt, indem Masüger das Unbewusste, das Verborgene versucht hervorzuholen. In einem zeitintensiven Prozess heftet Masüger anschliessend einen Buchstaben nach

dem anderen von diesem Text aus feuchtem Ton in immer gleichen Abständen an die Wand im Ausstellungsraum, sodass sich nach und nach ein homogenes Wandrelief abzeichnet. Schon während dieser physisch anstrengenden Arbeit – Masüger benötigt für das Installieren jeweils ungefähr eine Woche – beginnt sich das Textgewebe zu zersetzen. Vereinzelt lösen sich die Buchstaben aufgrund des Trocknens ab, hinterlassen auf der Wand ihre Konturen, die das Textbild zwar noch leserlich erscheinen lassen, ihm aber einen «ruinenhaften» Charakter verleihen. Die Arbeit kann als Sinnbild für eine Kollision unterschiedlicher Zeitlichkeiten und Werte gelesen werden: Das Schnellgesagte trifft auf die Kraftanstrengung des Anheftens. Die (Wort-)Hülsen fallen ab – die ursprüngliche Syntax zerbricht, bildet eine neue. Am Boden häuft sich mehr und mehr Dreck an. In Masügers skulpturalen Arbeiten wird «Text» buchstäblich als Körper erfasst – wobei auch dieser stets verletzlich bleibt. Ihre Arbeiten brechen mit der Vorstellung des perfekten Körpers und stehen für einen nicht freiwilligen Blick ins Innere, einen Einschnitt, der dem Körper schmerzhaft zugefügt wird – so wie einst der Riss im Vorhang des Tempels von Jerusalem.

Raphael Gygax

**Zeitlichkeit,
Instabilität und
die ewige
Verletzung**

Die skulpturalen Arbeiten
von Sara Masüger

auf Seite 41

Temporality, Instability and Eternal Vulnerability

Sara Masüger's Sculpture

“And Jesus cried with a loud voice, and gave up the ghost.
And the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom.”
Markus, 15, 37–38

The most immediate reaction to the death of Christ in the New Testament is described through the veil that is torn apart in the Temple of Jerusalem. It is the curtain that separated the anteroom, that is, the profane exterior from the sacred interior. The torn curtain marks a displacement within the room and can be interpreted symbolically as the transition from the ego to the other or from the viewer to the viewed. At the same time, the torn curtain is a symbol of Christ's wounds and, as an expression of destruction, diametrically opposed to the Veil of Veronica (the “true” image).

This symbol and the context of Christian iconography may serve as companions in studying Sara Masüger's sculpture, in which displacement, the brittle and the porous, and the fragility of the body play a crucial role. Take for instance *Kreidefelsen auf Rügen 1818* (Chalk Cliffs on Rügen 1818, 2014 → S. 22–28), titled after Romantic artist Caspar David Friedrich's famous painting: this 15-metre-long corridor is like a dripstone of steadily decreasing size or a disembodied spinal cord that winds its way through the room. Similarly, the human body, in particular its deformed and decaying extremities, figure as the subject matter of several sculptures, as in *positiv negativ* (2012) → p. 8–11. With a formal syntax that is both abstract and figurative, Masüger's works seem to be a cross between landscapes in ruins and human bodies. Some works evoke visions of grotto-like, petrified ammonites (*Liegende*, 2014 → p. 12–21); others testify to the human presence that informs Masüger's works, although the symbolic portraits are not the product of figuration, but rather of a fragmented architecture. The thoughts that these works provoke are related to such terms as “existence” and “peril”, “ego” and “other”, “light” and “shadow”, “inner” and “outer” or “state of mind” and “being”.

Masüger often uses her own body as a model, but also as artistic producer as in *Stehender* (Figure Standing, 2014). In a process that is almost a performance, she casts largish portions of her body in plaster and subsequently estranges them. This solitary process – it takes place in her studio – is defined not only by control over body and material, but also by chance and the

limitations of her own range of action. Masüger makes a negative of the original plaster cast and pours the result in acryl, a material that has the fragile look and feel of plaster, but is much more stable once it has hardened. Finally, she does further work on the cast, adding and removing parts of it. She has experimented with a wide variety of materials, from those traditionally used in sculpture, like plaster and bronze, to epoxy resin, styrofoam, wax and, as in this case, acryl. The combination of hard and soft materials and their gestural treatment tend to invest Masüger's work with a haptic quality that is as alienating as it is seductive and can only be experienced by viewing the work from a variety of vantage points.

Two salient tendencies mark the sculptural discourse of recent decades. On one hand, sculpture takes shape as an accumulation of industrially manufactured artefacts within the context of installations. Echoing the notion of Marcel Duchamp's readymade, freestanding sculpture could also be described as found sculpture. On the other hand, sculpture as the product of process-oriented work dovetails with the art historical traditions and conventions of the medium. Masüger plays with these conventions: not only does she experiment with materials, she also creates a hybrid image of the artist by linking the classical role of the sculptor—still associated with tactility and hard physical labour—with body art and performance, whose main thrust is the human body and its vulnerability.

In her solo exhibition at Guerilla Galerie in St. Gallen, numerous hands cast in plaster lay scattered on the floor (*Hands*, 2011). All of them had a crack in the same spot on the ring finger. This kind of broken bone, which does not affect a major stress point (the thumb, for example), is called a 'displaced fracture' in medical jargon. In Masüger's work, displacement might also be interpreted metaphorically in Freudian terms, meaning transference, suppression, or sublimation; it is a defence mechanism unconsciously enlisted to cope with the potential menace of drives and wishes.¹

In late 20th century art history, the body was engaged in a discourse that addressed trauma, the abject and also the quality of space in the context of the uncanny. Masüger shows

¹ Cf. *Displaced Fractures*, Heike Munder and Thomas D. Truniger (eds.), exh. cat., Migros Museum für Gegenwartskunst (Zürich: JRP Ringier, 2010).

an affinity with these concerns, inserting walls in gallery spaces, which have no function, or establishing a material universe that may include closing off windows. In this respect, her oeuvre ties in with a venerable roster of women artists, among them Eva Hesse (with her interest in process and experimenting with materials), Louise Bourgeois (with her psychoanalytical oeuvre), Heidi Bucher (with her inquiry into rooms and their catharsis) and Alina Szapocznikow (with her post-surrealist idiom devoted to the trauma of the body in the 20th century). Impulsive beginnings in the studio do not generally come to full fruition until they encounter the architecture of the respective space, as in *Kreidefelsen auf Rügen 1818*, a work that weighs over two tonnes. In addition, Masüger's works are conspicuous for their lack of colour. Playing with light and shadow, most of them are either black (latex dyed black or epoxy resin) or white (plaster or acrylic).

In his history of the shadow—a historiography of images that evolve out of the negative—art historian Victor Stoichita initially refers to two canonical sources in which the shadow plays the role of protagonist: on one hand, Plato's allegory of the cave, and on the other, the myth of the birth of painting after Pliny, the Elder.² In his *Natural History*, Pliny sees the origin of drawing in the act of tracing the contours of someone's shadow. In Plato's cave allegory, a philosophical function is assigned to the shadow: the things that we perceive as real, Plato argues, are, in truth, only shadows and representations of true being. Stoichita describes the shadow as an autonomous force; it is both a formal medium as well as the subject matter of art. Romantic artists of the outgoing 18th and early 19th centuries also investigated the potential of the shadow in both visual and abstract, metaphorical terms. In fine arts and literature, the so-called Gothic movement, which originated in England, mirrored the outbreaks of violence in those days. Johann Heinrich Füssli and William Blake, for instance, invest shadows with a wide variety of meanings: they may symbolize a past that refuses to be shaken off or function as a metaphor for death and night. Dark Romanticism also features the visualization of such dichotomies as order/disorder, debauchery/oppression and enlightenment/apocalypse. The varied artistic treatment of such opposites indicates that dark

2 Cf. Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, 1997.

dark Romanticism is a transhistoric subject that has cropped up repeatedly over the past 200 years.

In her large wall installation *Musée National Marc Chagall 8 Octobre 2011* (2011), shown in the group exhibition at Kunstraum La Station in Nice, Masüger not only investigates these opposites; she goes a step further by investigating the role of language in that same process. Prior to installing the work, which she has done several times in recent years, Masüger seeks out a particularly popular museum in the location and spends an hour there listening to the visitors. She notes down fragments of their conversation in languages that she knows and subsequently lines them up consecutively, following the tradition of automatic writing inasmuch as she tries to extract what is unconscious and hidden in the text. In a time-consuming process, Masüger puts up the phrases, one letter at a time, each made out of damp clay and always placed the same distance apart on the wall of the gallery until a homogeneous relief gradually emerges. Even before she has completed her physically demanding task—it usually takes about a week to complete the installation—the fabric of the text has already begun to disintegrate. Single letters start coming off the wall as they dry, leaving behind an imprint of their contours so that the text image is still legible although it is beginning to take on the appearance of a ruin. The work can be read as a symbol of the collision between different temporalities and values: words casually and speedily spoken are pitted against the labour of attaching them. Their shells fall off—the original syntax breaks down, forming a new one. More and more dirt accumulates on the floor. Text in Masüger's sculptural work is literally treated as a body, which is of course always vulnerable as well. Her work undermines the idea of the perfect body and stands for an involuntary gaze within, a painful incision made in the body—like the curtain torn asunder in the Temple of Jerusalem.

