

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2017)
Heft: 139: Karin Hueber

Artikel: ... live in the question
Autor: Martínez, Chus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-781714>

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>



... live in the question

Chus Martínez

**... die Fragen
leben**

→ Seite 49

Be patient toward all that is
unsolved in your heart.
...Live the questions now.
Rainer Maria Rilke

I. Neither Nor

Central to the inquiry into knowledge has always been the principle of skepticism. Karin Hueber's sculptural ensembles embody this principle. They are physical objects but their colors and materials contradict rigidity. They clash and acquire qualities that we ordinarily attribute to organic bodies, yet they still remain skeptical of living materials; they are not alive ... They have colors that defy classical views of metal and wood, of cast and carving. They look as if they had just been built, like many other objects that are made wearing colors historically indifferent to "art." They are constructed structures.

But what does it mean to say that the work, the sculptures portrayed in this book, are preoccupied with skepticism? The core concept of skepticism is belief, and how the nature of belief, the way in which it figures in our mental lives, affects both our speech and our actions. This is, of course, quite an academic definition. We could recast it a little bit to say that skepticism, in a context like this, is not about expressing a disbelief of inherited ideas about given relations between matter, form, and space, but about how to practice sculpture today without laying out any particular theories or doctrines. The works speculate about the status of sculpture, about how a constructed structure differs from something that has been modeled or cast. The different works and ensembles reflect on the need to understand not only what passes through the materials and the forms of every particular piece, but also but also what passes through the practice of sculpture and its history, quite apart from questions of gender or nature or any other system that determines our understanding of what we are.

And it is here that we can say that this body of work bursts a new interest in the non-transparency of language, in its incapacity to fulfill the task of expression and communication. And this very familiar feeling motivates the work of Karin Hueber to take the form of a paradox: very often the pieces seem to inquire not about how knowledge is produced—like in modern times—but about what supports the myth of a language capable of expressing the need to understand.

These sculptures, possessed by a soft and tender sense of humor and often having a compositional, a structural role, are conceived as generating impulses. And this leads them to grow into a sort of *indécidable*

in which material and forms dance with the contradictory aspects of how to represent thought. Why is it actually that form is always charged with representational effects, with realistic illusions? What are the feelings that correspond to the feelings that a sculpture arouses. In other words, how does an object that does not represent anything relate to our wish to see something—an image—through it?

II. A Comma

There is an immense softness and expression certain forms. I am sure that the object I read as a “comma” is not a comma. Though what this object is is of no importance, I see a comma, in a downward-facing dog kind of posture, stretching on a metal-bar structure. It is obviously not a comma; it is a tadpole, an organic mass ready to become a frog at any time ... The object is none of these things, or beings, but our mind actively projects upon it, and the work allows and at the same time defies our need to constantly imagine.

These sculptures are the opposite of sedentary living. They are at the core of fabrication, and they challenge nonetheless the values of permanence, stability, and durability in favor of the virtues of abundance. Sculptures are wandering speculation, capable of connecting local technologies—the realm of the personal and subjective—with the vivid life and the worldly conditions located beyond the individual who fabricates those sculptures. They are intrinsically linked to a new ecology of knowledge transmission. Sculptures are different from text, dissimilar to words, incongruent as theory. They therefore appear to possess the virtue of “backwardness.” Not linear. They are in motion as they are newcomers and beginners in the world of ideas, but they do not yet seem part of any system or ideological taxonomy. The function of sculptures is to make us experience the condition of being free as a tangible reality, since they embody the primordial sense of *archein* (to begin), setting in motion the intercourse between the senses and ideas, the self and others. The unexpected, the unanticipated, the unpredictable in this world happens in a note, in a comma ...

III. *Positioners:* Life Remodeled

Sculpture is a delicate language. Materials and their making may synchronize in ways that translate the many movements of the mind on a scale that refers to or denies or defies or refutes our own... In the act

of making, the maker becomes aware of the fact that it is possible to compartmentalize oneself and the object in many different ways. The problem then is not so much one of how to integrate the fragments, but of how to understand the migration from thoughts to forms, images to words, and intuitions to notions. It is in this continuous movement from the precision and concreteness of one form of life transmuted or imported into another that I see in works like *Positioners*. A series of interrelated frames and surfaces, positioned in the space, form a group charged with a familiar sense of possessing a character, playing a role: the skeptic, the aesthete, the dynamic one, the boss, the helper... The series orbits around how the individual qualities, the scale, the fact that each can stand, even “walk” in the room contributes to belief-formation, and to how belief-formation is—or has been—a basic feature of both sculpture and human cognition.

Using a term Jorge Luis Borges borrowed from the family of Uto-Aztec languages spoken by the Hopi of Mexico, sculptures constitute an *Uqbar*, a “third world,” a state where the concept of “subject” does not matter. But if this is true, then what is—or remains—political about sculptures? The only answer that comes to my mind is to say that they retain a (very needed) state of non-assimilation, one that is freed from representation, ideology, and pedagogy.

IV. Fiction?

Let’s return to my “comma,” or better, to the rabbit that we see in the picture not far from it, also resting on a metal bar. One ear rests on the metal, the other is free in the air, and both are attached to a head. But like the comma, which was no comma at all, this is also a fiction. I listened once to a recorded lecture by Robbe-Grillet recalling a text by Goethe. Goethe has a ballad called *The Bride of Corinth* (1797). It is based on a famous Greek legend in which a man falls in love with a very beautiful, pale, slim girl, but he can’t get close to her. “You must first ask my father’s permission,” she says. So he travels to Corinth, her hometown, finds her house, and knocks on the door. But the girl’s mother informs him that their daughter died, many years ago. However, it is a dark, cold night and they give him shelter, putting him in their daughter’s room. During the night the girl comes and lies beside him and sucks his blood. In the morning he is found dead, with a wound on his neck. This ballad of Goethe’s is a vampire’s tale and I recall the text here because the important part is not the death of the traveler, but the immense motivational force of a certain type of imagination. Bear with me and see this rabbit-like form

as both the very beautiful, pale, slim girl and also as the traveler, already exhausted—but not to dead—by the power of all white forms that have been made throughout the history of sculpture. It all rests on that bar facing us, with no eyes to return our gaze.

Sculptural forms like these have a paradoxical character that may scare any well-trained cultural analyst: they are neither significant nor absurd. We tend to endow the world with meaning (or meaninglessness) in order to control it. Traditionally, theory looks at the world but the world does not look back; one can imagine an entire new language to register the gesture of being observed by the whole realm of the non-human. Sculptures are capable of registering this turn; they are advocates of a new form of fiction, modest, but less anthropomorphic. Fiction? Fiction. Because nothing is more *fantastic* than precision.

V. Faraway

I see in the practice of Karin Hueber an enormous trust in sculpture, not only understood as trust in the objects and what they still do in the space and to other objects and to us, but as a great tool to register these plausible operations that art makes from the inside of knowledge: matter, language, images, form ... into the real, so to say. In other words, the artist takes up the task of exploring the challenge that art poses to the problem of coherence, to the possibility of responsiveness, to demonstration, and therefore to institutional legitimacy. Sculpture embodies this ongoing performative speculation about the ways of affecting and being affected, about the limits of naming—a language, a place, a time. In her installations and single works, as well, the viewer is kindly pushed towards the task of finding a language, imagining a place for these objects or even the place where they come from or could go to, to conceive a time, and to surpass the identification with all of these—and therefore to always produce what could name a faraway from all of it.

The simple, tantalizing vacillation that takes place in these objects—without us even having to notice—is the opposite of the narcissism of the re-institutionalization of knowledge and culture that transforms artworks into cultural products, and exhibitions into ideological demarcations of experience. It is also the opposite of the demands to contest acculturation with the demand that art be significant, and to deliver what we can call a situation of reading, extenuating meaning and memory to a sterile void.

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, Switzerland. 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.

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

prohelvetia

Karin Hueber

***1977**

Lebt und arbeitet in
Lives and works in
Zürich

Ausbildung
Education
2012–2014
Zürcher Hochschule der
Künste, Departement Kunst &
Medien, MFA, Zürich
2008
Staatliche Hochschule für
bildende Künste, Städelschule,
Research-Term, Frankfurt
am Main
2002–2005
Hochschule für Gestaltung
und Kunst, Institut Kunst,
Diplom, Basel
1997–1998
Schule für Gestaltung,
Vorkurs A, Basel

Einzelausstellungen
Solo Exhibitions
2014
Traceur / Traceuse, Kunsthaus
Baselland, Muttenz / Basel
2012
Vis à Vis, GDM, Paris
2011
*Really what is not. And that
is*, (mit/with Emilie Ding),
Kunstraum Riehen, Riehen/
Basel
2010
Sculpture Roof, Hilary Crisp
Gallery, London
2009
Karin Hueber, (mit/with
Alois Godinat), Le-Lieu, Trogen
In Falten ziehen, Kuttner
Siebert Galerie, Berlin
2008
The Inside Out Exhibition,
Rückwandprojekt, Kunsthalle
Basel, Basel
Die mondänen Besucher,
Atelier Amden, Amden*
Karin Hueber, Guestroom,
Galerie Mark Müller, Zürich
2007
Night Waltz, Galleria Laurin,
Zürich

Black Out, Kuttner Siebert
Galerie, Berlin
2006
Lust, (mit/with Dagmar
Heppner & Kilian Rüthemann),
Kunststiftung Erich Hauser,
Rottweil

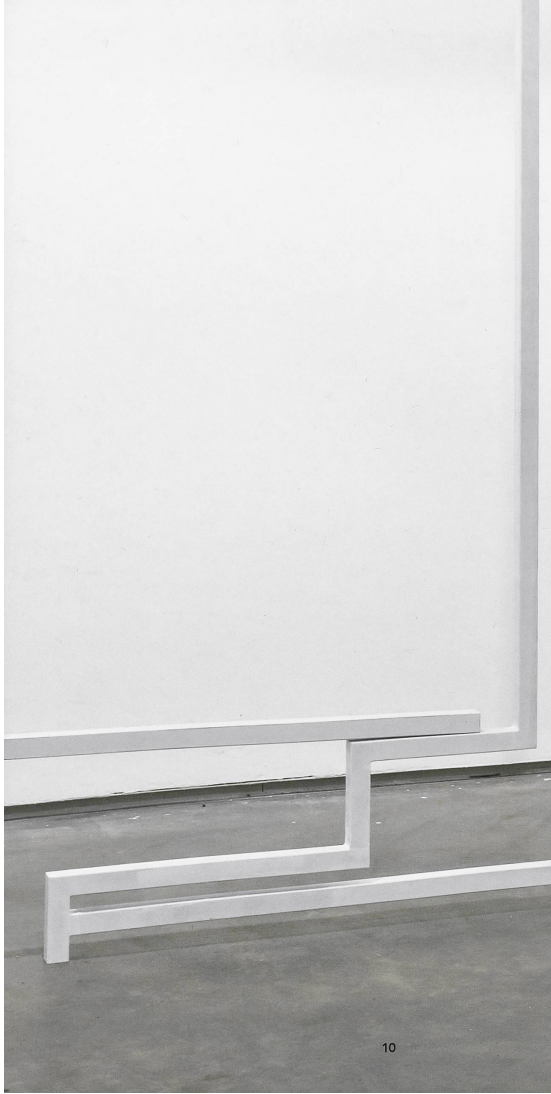
Gruppenausstellungen
Group Exhibitions
2016
Dilly, Julia Künzi, Reto 17,
Zürich
*Identify your limitations,
acknowledge the periphery*,
Vitrine, London
Über alle Massen, Kunststif-
tung Erich Hauser, Rottweil*
2015
Swiss Art Awards, Basel
Fit for Purpose, Kunsthaus
Glarus, Glarus
2014
Der Elefant ist da, Helvetia-
platz, Bern
*Master Fine Arts Degree
Show*, Shedhalle, Zürich*
2013
Just a perfect year, GDM,
Palais de Tokyo, Paris
2012
Jahresgabe, Bonner
Kunstverein, Bonn
*Between the Map and the
Territory*, Tent, Rotterdam
Massnahmen, Galerie Gisela
Clement, Bonn*
2011
*Entgrenzungen und Passagen
als Kunst*, Kunstmuseum
Liechtenstein, Vaduz*
Queen of Sciences, DEK22,
Rotterdam
2010
*radikal subjektiv / Regionale
11*, Kunsthaus Baselland,
Muttenz / Basel
Wood you rather, K3 Project
Space, Zürich
Drinnen & Draussen, Chert,
Berlin*
Reception Room, Wolfart
Project Space, Rotterdam
*Ich habe mich geweigert einen
Baum zu zeichnen*, Klingental,
Basel

2009
Wall Table Chair, Lange + Pult
Galerie, Zürich
3 x 3 x 3 x 3, GDM, Paris
Swiss Art Awards, Basel
*Stipendium Vordemberge-
Gildewart*, Aargauer Kunst-
haus, Aarau
*a certain indefinable welt-
schmerz*, Schnittraum / Lutz
Becker, Köln
RAIR I, formerly Fotomuseum,
Rotterdam
2008
*Die Kugeln! Die Kreise! Die
Räder!*, Kurator, Rapperswil*
Swiss Art Awards, Basel
*Sometimes you Fall in Love
with an Idea*, Cluster, Berlin
Shifting Identities, Kunsthaus
Zürich*
2007
Fireflies, Galerie Nicolas
Krupp, Basel
Poor Thing, Kunsthalle Basel,
Basel*
Vrits Group Show, Vrits, Basel

Stipendien & Preise
Grants & Residencies
2015
Projektbeitrag, Kanton Zürich
2010
Werkbeitrag, Kunstkredit
Basel-Stadt
2009
laab, Internationales Aus-
tausch- und Atelierprogramm
der Region Basel, Berlin
2008
Swiss Art Awards
2007
Werkbeitrag, Kunstkredit
Basel-Stadt
2006
Kunstpreis der Erich Hauser
Stiftung, Rottweil
laab, Internationales Aus-
tausch- und Atelierprogramm
der Region Basel, Rotterdam

*
mit Katalog
with catalogue



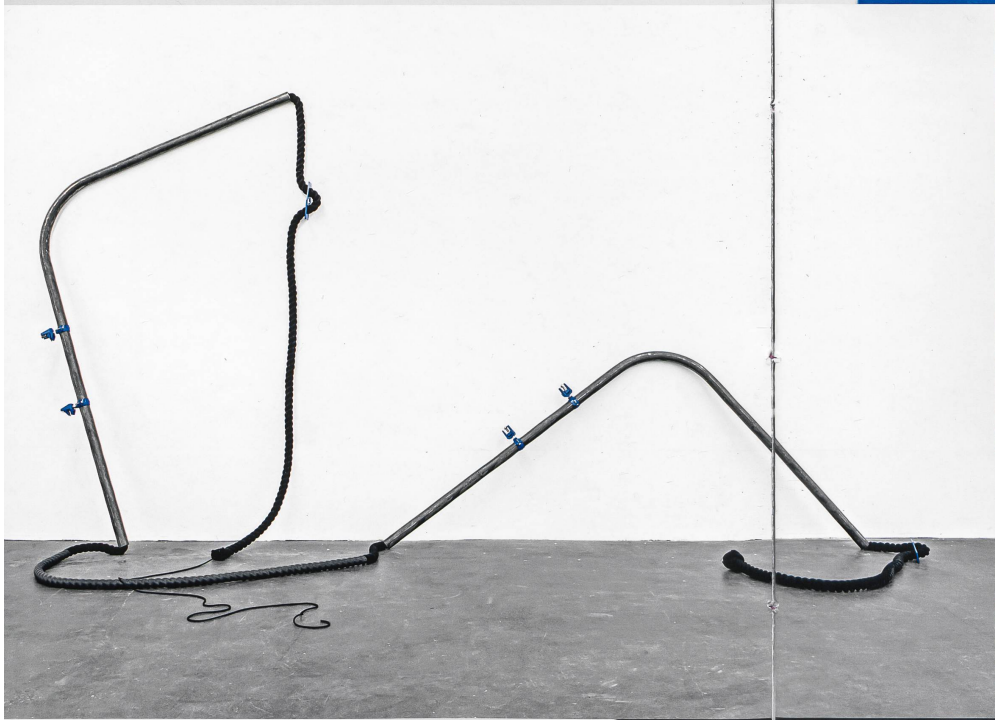












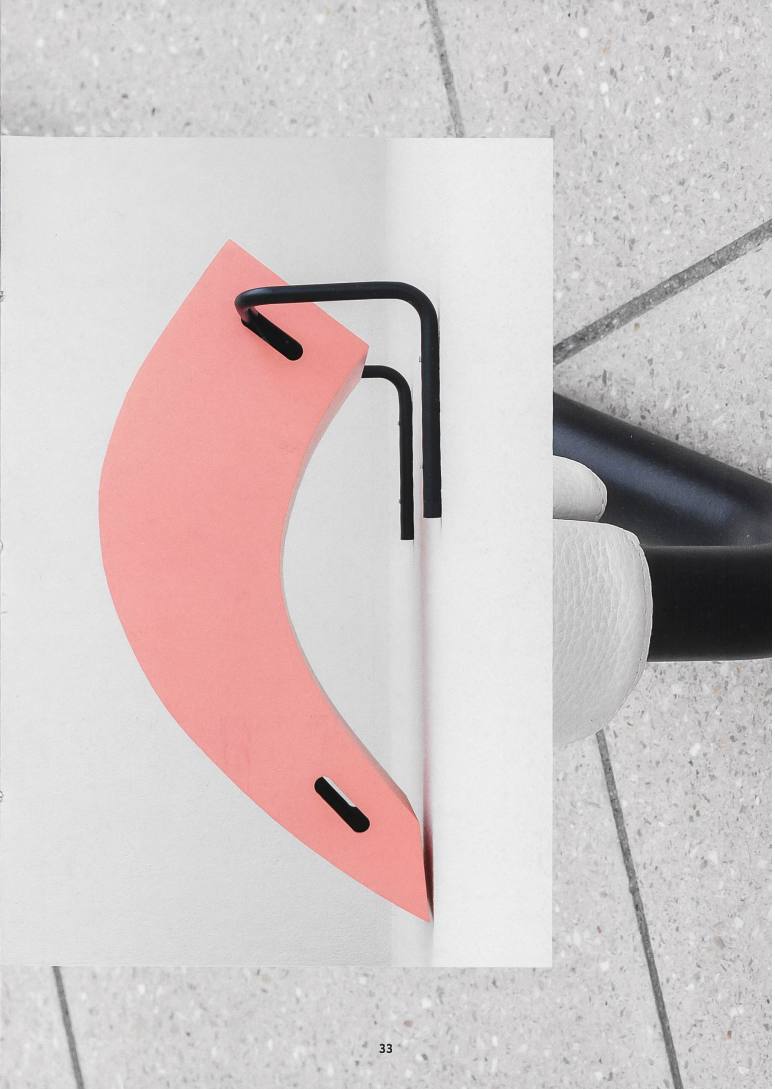


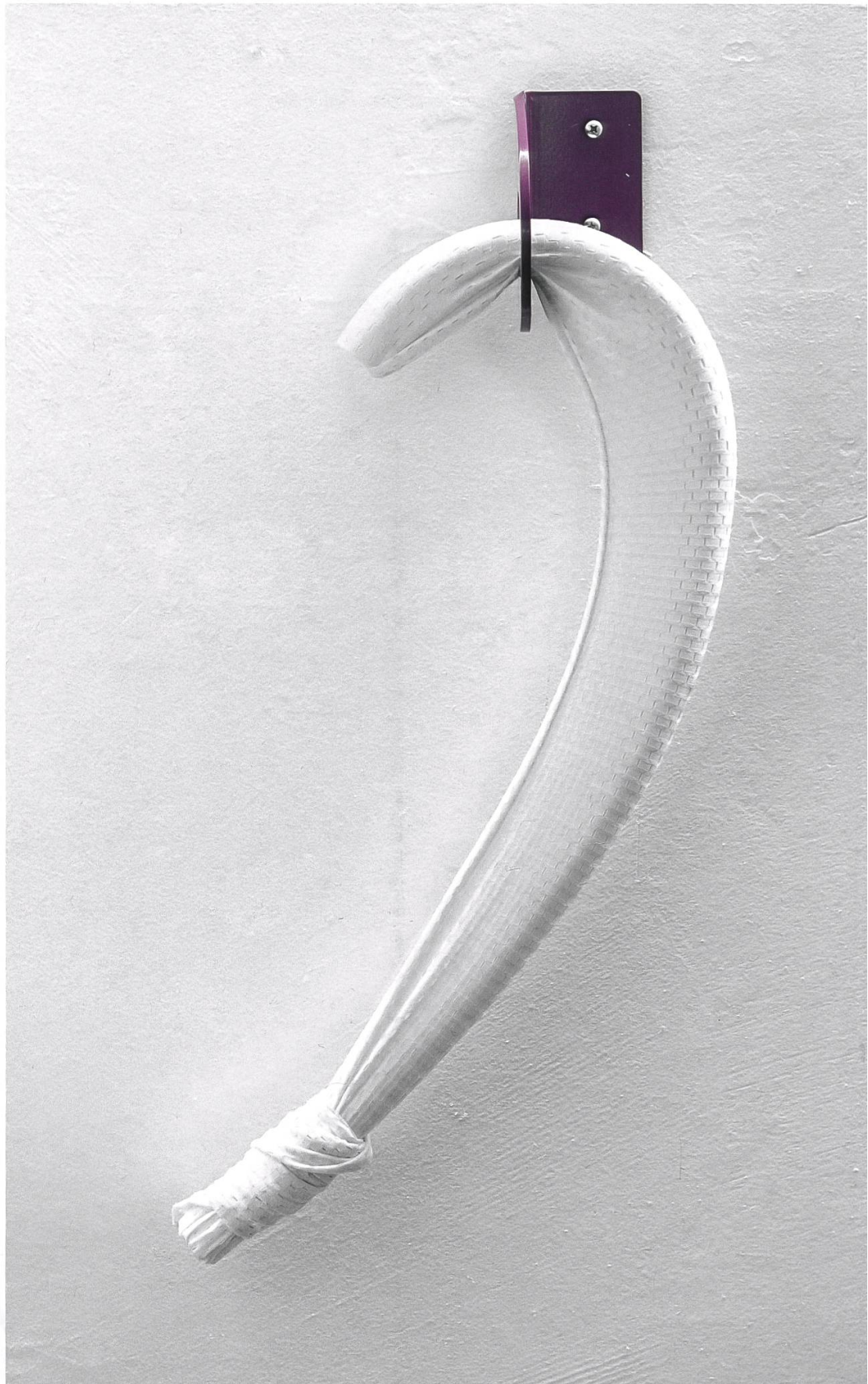
















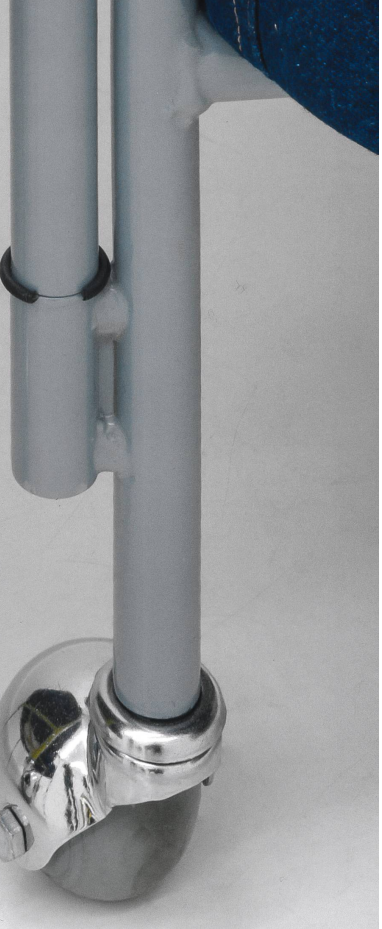








44



45



- 1/9
Plugs (BR), 2017
Detail
- 10 / 11
Ohne Titel, 2011
Gebeiztes und lackiertes Metall
Stained and varnished metal
Dimension variable
Kunstraum Riehen, Basel, 2011
- 12 / 13
Ohne Titel (coco rug), 2011
Kokosnuss-Teppich
Coconut fibre rug
Dimension variable
- 14
Positioners 2011:
(Dynamiker), (Philosoph),
(Epikureer), (Skeptiker),
(Ästhet), (Reformer),
(Boss), (Helfer)
Bemaltes Sperrholz,
gebeiztes Metall,
Chromstahlbügel
*Painted plywood,
stained metal,
stainless steel clip*
- 15
Positioners (Dynamiker),
2011 Detail
- 16 / 17
Plugs (AG 925), 2017
Detail
- 18 / 19
Installationsansicht
«Traceur / Traceuse»
Installation view
"Traceur / Traceuse"
Kunsthhaus BL, Muttenz/
Basel, 2014
- 20
Lächer 4, 2014
Stahlrohr, Baumwollseil,
Schrumpfschlauch,
lackierter Tempereguss,
pulverbeschichteter Stahl
*Metal bar, cotton rope,
shrinkable tubing, varnished
annealed cast iron,
powder coated metal*
approx. 200×100×370 cm
- 21
Lächer 4, 2014
Detail
- 22
Obstacle, 2014:
flabby rose (front),
resting mauve (back)
Bemaltes besandetes
Sperrholz, Schaumstoff,
Polypropylen, lackierter
Tempereguss, pulver-
beschichteter Stahl
*Painted and sanded
plywood, foam, polypropylene,
varnished annealed cast iron,
powder coated metal*
- 23
Obstacle (mimetic pillar),
2014
Bemaltes besandetes
Sperrholz, Schaumstoff,
Polypropylen, lackierter
Tempereguss, pulverbe-
schichteter Stahl
*Painted and sanded
plywood, foam, polypropylene,
varnished annealed cast iron,
powder coated metal*
50×100×300 cm
- 24 / 25
Equilibrant / Obstacle
– (mimetic pillar), (resting
mauve), (beached whale),
(flabby rose), (double
step), (light wave), 2016
Bemaltes besandetes
Sperrholz, Schaumstoff,
Polypropylen, lackierter
Tempereguss, pulverbe-
schichteter Stahl
*Painted and sanded
plywood, foam, polypropylene,
varnished annealed cast iron,
powder coated metal*
approx. 380×60×370 cm
Kunststiftung Erich
Hauser, Rottweil, 2016
- 26
Ohne Titel
(assimilated being), 2011
Gekleistertes, hautfarben
bemaltes und lackiertes
Papier, Chromstahlstange
*Pasted, skin colored
painted and varnished
paper, stainless steel bar*
700×40×400 cm, ed. of 2
Tent, Rotterdam, 2012
- 27
Ohne Titel, 2011
710×20×560 cm, ed. of 2
Kunstmuseum Liechten-
stein, Vaduz, 2011
- 28 / 29
Plugs (BR), 2017
Detail
- 30 / 31
Obstacle 2015:
(resting mauve) / Press-up
Supporter (left), (beached
whale) / Stretch Supporter
(middle), (flabby rose) /
Crunches Supporter (right)
Bemaltes besandetes
Sperrholz, lackiertes Metall-
rohr, Leder, Schaumstoff
*Painted plywood, varnished
metal, leather, foam*
Kunsthhaus Glarus, 2015
- 32
Obstacle (beached whale) /
Stretch Supporter, 2015
Detail
- 33
Obstacle (double step) /
Chins Supporter, 2015
Bemaltes Sperrholz,
lackiertes Metallrohr
*Painted plywood,
varnished metal*
approx. 70×70×150 cm
- 34
Hook (Subjoinder), 2017
Pulverbeschichtetes
Metall, Elasthan
*Powder coated metal,
spandex*
30×9×60 cm
- 35
Hook (Subjoinder), 2017
Detail
- 36 / 37
Plugs (BR), 2017
Detail
- 38 / 39
Komplizen 2014–16:
Alembik (left),
Cucurbit (right)
Lackierter Aluminium-
guss, Perlazit
*Varnished cast alumi-
nium, perlazit*
F. Hoffmann-La Roche AG,
Basel
- 40 / 41
Komplizen (Cucurbit),
2014–16
Lackierter Aluminium-
guss, Perlazit
*Varnished cast alumi-
nium, perlazit*
100×40×54 cm
- 42
Komplizen (Cucurbit),
2014–16 Detail
- 43
Komplizen 2014–16:
Cucurbit (front), Alembik
(middle), Aludel (back)
Lackierter Aluminium-
guss, Perlazit
*Varnished cast alumi-
nium, perlazit*
- 44
Seat (To fit like a glove),
2013
Collaboration with
David Schäublin
Pulverbeschichtetes
Metall, Visco-Schaumstoff,
Elastan-Jeans, Rollen
*Powder coated metal,
foam visco, jeans spandex,
wheel, Series of 3*
Helmhaus Zürich, 2013
(permanent)
- 45
Seat (To fit like a glove),
2013 Detail
- 46
Plugs (AG 925), 2017
Silberguss, Kette
Cast silver, necklace
Edition, 3×3×1.5 cm
- 48
Traceur / Traceuse, 2014
Karte / card
A6 (14.8×10.5 cm)



... die Fragen leben

Chus Martínez

... live in
the question

Geduld zu haben gegen alles
Ungelöste in Ihrem Herzen...
Leben Sie jetzt die Fragen.
Rainer Maria Rilke

I. Weder/Noch

Für jede Erkundung des Wissens war stets das Prinzip Skepsis von wesentlicher Bedeutung. Die skulpturalen Ensembles von Karin Hueber verkörpern ein solches Prinzip. Sie sind materielle Gegenstände, doch ihre Farbe und Materialität wenden sich von der Starre ab, stossen aufeinander und nehmen Qualitäten an, die wir organischen Körpern zuschreiben; dennoch bleiben sie den lebenden Materialien gegenüber skeptisch, noch sind sie nicht lebendig... Sie besitzen Farben, die dem klassischen Blick auf Metall und Holz, auf Guss und Schnitzwerk zuwiderlaufen, sie erwecken den Eindruck, als habe man sie eben erst gebaut, gerade erst aufgestellt und errichtet, so wie viele andere Objekte auch, die sich historisch betrachtet indifferent zur «Kunst» verhalten. Sie sind konstruierte Strukturen.

Doch was will es heissen, wenn man sagt, dass sich ein Werk, die Skulpturen, die hier abgebildet sind, mit Skepsis beschäftigt? Das Kernkonzept des Skeptizismus ist der Glaube und die Frage, welche Rolle der Glaube in unserem mentalen Leben spielt, also sowohl unsere Sprache wie auch unsere Handlungen beeinflusst. Das klingt zweifellos nach einer etwas akademischen Definition, doch dürfen wir sie in einem Kontext wie diesem umformulieren, geht es hier doch nicht um den Ausdruck eines Unglaubens hinsichtlich überkommener Vorstellungen von gegebenen Beziehungen zwischen Materie, Form und Raum, sondern darum, wie man heute Bildhauerei betreibt, ohne sich dabei auf irgendwelche speziellen Theorien oder Lehrmeinungen zu berufen. Das Werk stellt Mutmassungen über den Status der Skulptur an, reflektiert darüber, inwieweit sich eine konstruierte Struktur von modellierter Masse oder einem Guss unterscheidet. Die unterschiedlichen Arbeiten und Ensembles setzen sich mit der Notwendigkeit auseinander, nicht nur verstehen zu wollen, was Material und Form im jeweiligen Objekt durchzieht, sondern auch das, was sich durch die Praxis der Bildhauerei und ihre Geschichte zieht, ganz abgesehen noch von Fragen über Gender, die Natur oder jedes andere System, das unser Verständnis dessen, was wir sind, bestimmt.

An dieser Stelle ist es dann angebracht zu bemerken, dass dieses Werk in gewaltigem Masse ein neues Interesse an der Intransparenz der Sprache, an ihrer Unfähigkeit, die Aufgaben des Ausdrucks und der

Kommunikation zu erfüllen, an den Tag legt. Und dieses uns allen sehr bekannte Gefühl treibt das Werk von Karin Hueber dazu, die Form eines Paradoxons anzunehmen: Häufig scheinen die Arbeiten nicht der Frage nachzugehen, wie Wissen erzeugt wird – wie dies etwa in der Moderne der Fall war –, sondern sie fragen nach dem, was tatsächlich den Mythos einer Sprache aufrechterhält, die fähig sein soll, die Notwendigkeit des Verstehens zum Ausdruck zu bringen.

Diese Skulpturen, denen häufig ein sanfter und zarter Sinn für Humor innewohnt, spielen eine kompositorische und strukturelle Rolle und werden als generierende Impulse konzipiert. Das lässt sie in eine Art Unentscheidbarkeit (*indécidable*) hineinwachsen, wo Material und Form gemeinsam mit den widersprüchlichen Aspekten der Repräsentation tanzen. Das darf man auch so formulieren: Warum ist Form eigentlich immer mit Repräsentationseffekten geladen, aufgeladen mit realistischen Illusionen; oder was sind die Gefühle, die den Gefühlen korrespondieren, die von einer Skulptur ausgelöst werden? Mit anderen Worten – wie verhält sich ein Objekt, das nichts repräsentiert, zu unserem Wunsch, etwas, ein Bild, in ihm zu sehen?

II. Ein Komma

In manchen Formen liegt immense Schmiegsamkeit und ungemeine Ausdruckskraft. Ich bin mir sicher, dass das Objekt, das ich als «Komma» lese, kein Komma ist – was dieses Komma aber in Wahrheit *ist*, ist gänzlich unerheblich. Ich sehe einstweilen ein Komma, das sich in der Haltung eines Hundes, der nach unten blickt, entlang einer Stangenstruktur ausstreckt. Und dabei handelt es sich doch ganz offensichtlich um kein Komma, sondern um eine Kaulquappe, eine organische Masse, die jederzeit zu einem Frosch werden kann ... Das Objekt selbst ist keines dieser Dinge oder Wesenheiten. Unser Bewusstsein ist es, das aktiv darauf projiziert; und das Werk lässt unser Bedürfnis, beständig zu imaginieren, zu und trotz ihm im selben Zug.

In diesem Sinne sind diese Skulpturen das Gegenteil sesshaften Lebens. Sie bilden das Zentrum einer Fertigung und fordern nichtsdestotrotz Werte wie Beständigkeit, Stabilität und Dauerhaftigkeit heraus, indem sie dem Überschwang und der Fülle den Vorzug geben. Skulpturen sind wandernde Spekulationen, die zugleich fähig sind, lokale Techniken – den Bereich des Persönlichen und Subjektiven – mit dem blühenden Leben und welthaltigen Bedingungen in Verbindung zu setzen, die jenseits des Individuums liegen, das diese Skulpturen herstellt. Ihrem Wesen gemäss sind sie mit einer neuen Ökonomie der Wissensübertragung

verbunden. Skulpturen unterscheiden sich von einem Text, sie gleichen nicht den Worten, und als Theorien stimmen sie untereinander nicht überein. Deshalb scheinen sie die Tugend der «Rückständigkeit» zu besitzen. Sie entwickeln sich nicht linear. In Bewegung sind sie, weil sie Neuankömmlinge und Anfänger in der Welt der Ideen sind, doch scheinen sie noch kein Bestandteil irgendeines Systems oder der ideologischen Klassifizierung geworden zu sein. Die Funktion von Skulpturen besteht darin, uns einen Zustand erfahren zu lassen, in welchem fühlbare und materielle Wirklichkeiten freigesetzt sind. Schliesslich verkörpern sie den ursprünglichen Sinn eines *árchein* (anfangen), das den Verkehr zwischen den Sinnen und den Ideen, dem Selbst und den Anderen in Gang setzt. Das Überraschende, das Unerwartete, das Unvorhersehbare bricht als Zeichen in die Welt ein, als Komma ...

III. *Positioners*: Das Leben neu geformt

Bildhauerei ist eine Sprache der Empfindsamkeit. Materialien und ihre Verarbeitung können sich auf Weisen synchronisieren, die die mannigfaltigen Bewegungen des Geistes in eine Ausdrucksskala übersetzen, die sich auf unsere eigene Vorstellungswelt bezieht, ihr widerspricht oder sie sogar widerlegt ... Beim Akt des Herstellens wird einem der Umstand bewusst, dass es möglich ist, sich selbst und das Objekt auf vielfältige Weise aufzusplitteln. Das Problem liegt anschliessend nicht so sehr darin, wie man die Fragmente wieder kombiniert, sondern wie man die Migration von Gedanken in Formen, von Bildern in Worte und von Ahnungen in Begriffe auffasst. Als eine derartige kontinuierliche Bewegung von der Präzision und Konkretheit einer Lebensform hin zu einer anderen, in die sie sich umwandelt oder in die sie importiert wird, verstehe ich Arbeiten wie *Positioners*. Eine Reihe von miteinander verbundenen Rahmen und Oberflächen, die im Raum positioniert sind, formen eine Gruppe; sie besitzen vertraute Charakterzüge, verkörpern eine Rolle – den Skeptiker, den Ästheten, den Dynamischen, den Boss, den Helfer ... Die Serie kreist darum, inwiefern ihre individuellen Eigenschaften, ihre Massstäbe, die Tatsache, dass sie stehen, ja sogar im Raum «herumgehen» können, zur Formation von Glauben beitragen und wie eine solche Glaubens-Formation ein grundlegendes Merkmal darstellt, das der Skulptur und der menschlichen kognitiven Aktivität gemeinsam ist oder war.

Ich erlaube mir einen Begriff zu gebrauchen, den Jorge Luis Borges aus der Familie der uto-aztekischen Sprachen, die auch von den Hopi in Mexiko gesprochen wurden, entliehen hat – eine Skulptur

konstituiert *Uqbar*, eine «dritte Welt», einen Zustand, in welchem das Konzept des «Subjekts» bedeutungslos geworden ist. Doch sollte dies wahr sein, was ist oder bleibt dann an Skulpturen noch politisch? Die einzige Antwort, die mir darauf einfällt, lautet, dass sie auf eine sehr starke Weise einen (äusserst notwendigen) Zustand der Nichtanpassung bewahren, eine Position einnehmen, die sich der Repräsentation, Ideologie und Pädagogik entledigt hat.

IV. Fiktion?

Wollen wir nun wieder auf mein «Komma» zurückkommen; oder besser noch: auf den Hasen, den wir in einem anderen, nicht weit davon entfernten Bild ausmachen, und der in einem Metallgestänge ruht. Das eine Ohr liegt auf dem Metall, das andere ragt frei in die Luft und beide sind an einem Kopf angebracht. Doch gleich dem Komma, das gar keines ist, ist auch dies eine weitere Fiktion. Ich habe einmal einem aufgezeichneten Vortrag von Robbe-Grillet zugehört, worin er an einen Text von Goethe erinnert. Dieser verfasste eine Ballade mit dem Titel *Die Braut von Korinth* (1797). Sie basiert auf einer berühmten griechischen Legende, in welcher ein Mann sich in ein sehr schönes, bleiches, schlankes Mädchen verliebt. Doch dieses widersteht ihm. «Erst musst Du den Vater um Einwilligung bitten», sagt sie ihm. Er reist also in ihre Heimatstadt Korinth, findet ihr Haus und klopft an die Pforte. Doch die Mutter des Mädchens erklärt ihm, dass ihre Tochter schon vor vielen Jahren gestorben sei. Da es dunkel und kalt ist, bietet man ihm Unterkunft und lässt ihn im Schlafgemach der Tochter übernachten. Während dieser Nacht kommt nun das Mädchen, legt sich zu ihm und saugt ihm das Blut aus. Am Morgen wird er tot aufgefunden, mit einer Wunde an seinem Hals. Diese Ballade Goethes ist eine Vampirgeschichte, und ich erinnere mich in diesem Zusammenhang deshalb daran, weil das Entscheidende hier nicht der Tod des jungen Reisenden ist, sondern die ungeheure motivierende Macht einer besonderen Form von Einbildungskraft. Haben Sie also bitte Geduld mit mir und betrachten Sie diese Form, die einem Hasen gleicht, zugleich als sehr schönes, bleiches, schlankes Mädchen und als den bereits erschöpften – aber noch nicht toten – Reisenden, da die leere weisse Form, die sich durch die Geschichte der Bildhauerei zieht, hier vor uns in einem Gestänge liegt – ohne Augen, die unseren Blick zu erwidern vermöchten.

Skulpturale Formen dieser Art besitzen paradoxe Eigenschaften, die jeden gut ausgebildeten Kulturanalytiker das Fürchten lehren können: weder sind sie signifikant, noch absurd. Wir neigen dazu, die

Welt mit Bedeutung (oder Bedeutungslosigkeit) auszustatten, um sie kontrollieren zu können. Traditionell geht man davon aus, dass die Theorie auf die Welt schaut, diese ihren Blick aber nicht erwidert; doch man kann sich eine vollkommen neue Sprache vorstellen, die die Geste eines Wesens verzeichnet, das vom gesamten Reich des Nicht-Menschlichen beobachtet wird. Skulpturen sind in der Lage, diese Wende festzuhalten, sie sind Fürsprecher und Verfechter einer neuen Form von Fiktion, bescheiden und einfach, aber weniger anthropomorph. Warum Fiktion? Weil schliesslich nichts *fantastischer* ist als Präzision.

V. In weiter Ferne

Im Schaffen von Karin Hueber tritt mir ein enormes Vertrauen in die Skulptur entgegen. Vertrauen nicht nur verstanden als ein Vertrauen auf Objekte und darauf, was diese immer noch im Raum vermögen, anderen Objekten und uns widerfahren lassen können, sondern als grossartiges Werkzeug, um die überzeugenden Handlungen, die durch die Kunst innerhalb eines Feldes der Wissensformierung vorgenommen werden, aufzuzeichnen: sozusagen die Überführungen von Materie, Sprache, Bild, Form ins Reale. Das bedeutet, dass die Künstlerin sich der Aufgabe widmet zu erforschen, welche Herausforderung die Kunst für das Problem der Kohärenz, die Möglichkeit von Empfänglichkeit, des Zeigens und somit für die institutionelle Legitimierung insgesamt darstellt. Die Skulptur verkörpert diese fortschreitende performative Spekulation über Arten und Weisen affiziert zu werden und zu affizieren, über die Grenzen der Benennung – sie ist eine Sprache, ein Ort, eine Zeit. In ihren Installationen und bei ihren Einzelarbeiten wird der Betrachter freundlich zur Aufgabe hingeführt, eine Sprache zu finden, sich einen Ort für diese Objekte vorzustellen oder sogar einen, wo diese Objekte selbst hingehen oder woher sie kommen, sich eine Zeit zu ersinnen und dennoch jede Identifikation zu übersteigen – also stets etwas hervorzubringen, was ein *In-weiter-Ferne* von all dem aufzurufen vermöchte.

Diese schlichte und zugleich verlockende Unschlüssigkeit, die sich an diesen Objekten ereignet, vielleicht sogar ohne dass wir irgendetwas davon bemerken, steht im Gegensatz zum Narzissmus der Wiederinstitutionalisierung des Wissens und der Kultur, der die Kunstwerke in Kulturprodukte transformiert und Ausstellungen ideologische Demarkationslinien der Erfahrung sein lässt. Sie widersteht aber auch der Versuchung, Anpassung mittels signifzierender Kunst in Frage zu stellen, denn sie ist mehr als blosser Lektüre, die Bedeutung und Gedächtnis bis zur sterilen Leere abschwächt.

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 dOKUMENTA (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.

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

Collection Cahiers d'Artistes 2017

Ein Projekt der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
für die Promotion der Visuellen Künste

A project of the Swiss Arts Council
Pro Helvetia for promoting the Visual Arts

Nº 135

Gina Folly

ISBN 978-3-906016-69-6

Nº 136

Gilles Furtwängler

ISBN 978-3-906016-70-2

Nº 137

Mathis Gasser

ISBN 978-3-906016-71-9

Nº 138

Charlotte Herzig

ISBN 978-3-906016-72-6

Nº 139

Karin Hueber

ISBN 978-3-906016-73-3

Nº 140

Florence Jung

ISBN 978-3-906016-74-0

Nº 141

Yves Scherer

ISBN 978-3-906016-75-7

Nº 142

Hagar Schmidhalter

ISBN 978-3-906016-76-4

Impressum

Text
Essay

Chus Martínez, Basel

Redaktion
Editor

Flurina Paravicini, Luzern

Koordinierung
Coordinators

Marianne Burki,
Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Übersetzung
Translation

Andreas L. Hofbauer, Berlin

Korrektur
Proofreading

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

Gestaltung
Design

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Fotografie
Photography

9/17/28/34/35/36/46 Philipp
Hänger, 10–15 David Aebi, 24/25
Horst Kurschat, 18–23 Gina Folly,
30–33 Gunnar Meier, 38–43 Beat
Ernst (all rights by F. Hoffmann-
La Roche AG), 44/45 FBM Studio

Sammlung
Collection

19 Collection Kunstmuseum
Liechtenstein, Vaduz
30/31/32/33/34/35 Collection F.
Hoffmann-La Roche AG, Basel
Ricola Collection, Laufen
Kulturelles Baselland, Liestal

Druck
Printing

Druckerei Odermatt AG,
Dallenwil

ISBN 978-3-906016-73-3

© 2017 Pro Helvetia
Künstler & Autor
Artist & author

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo

Museggstrasse 31
CH–6004 Luzern

mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Karin Hueber

Chus Martínez

Edizioni
Periferia

Collection
Cahiers d'Artistes
2017

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Swiss Arts Council

Karin Hueber