

BETHAN HUWS

22. December 2018 bis 23. März 2019

Bethan Huws' Atelier in Berlin ist wie ein Forschungslabor, das sich gleichermaßen mit materiellen, wie immateriellen Substanzen beschäftigt ist. Als ich Huws diesen Sommer besuchte, waren die grossen Tische im Zentrum ihres Ateliers mit Kieselsteinen übersät, als wäre vor wenigen Augenblicken ein Fluss durch den Raum geströmt, das halbe Flussbett dort zurücklassend. In ähnlicher Dichte, bevölkerten Notizen, Zeitungsausschnitte und Bilder, welche sich auf eine scheinbar endlose Anzahl kunsthistorischer und linguistischer Untersuchungen bezogen, die Wände des Ateliers.

Einige dieser Untersuchungen waren, wie von einer besonderen Dringlichkeit angetrieben, in den Vordergrund geschoben worden. Sie bewohnten den zentralen Raum auf beweglichen Tafeln und bildeten dort jeweils verschiedene Konstellationen. Auf einer dieser Tafeln umgaben farbige Haftzettel und handschriftliche Analysen zu Längen- und Breitengraden zwei Reproduktionen: Gustave Courbets *Origine du Monde* (1866) und Marcel Duchamps *Étant Donnés* (1946–66). Auf einer anderen Tafel war Man Rays Portrait von Duchamp mit zwei historischen Selbstportraits gruppiert: Caravaggios Junge, von einer Eidechse gebissen (1594-95) und Courbets *Der Verzweifelte* (1843-45). Die Portraits dieser drei bedeutenden Herren waren umgeben von detaillierten Notizen zu möglichen Anzeichen von Wahn und Verzweiflung, die Huws in deren Mimik und Körpersprache ausfindig gemacht hatte.

Die bildlichen Kombinationen und ikonografischen Traditionslinien, die in diesen Forschungstafeln zum Vorschein kamen, waren von scharfsinniger und beispielsloser Natur. Die begleitenden Notizen zeugten weiterhin von Huws' bemerkenswerter Kapazität zum analytischen und synthetischen Denken. Während ich begierig alle diese Informationen in mich aufzog, empfand ich Demut gegenüber Huws' kunsthistorischem Wissen und ihrem präzisen visuellen Erinnerungsvermögen. Während ich sodann nach Anhaltspunkten suchte, wurde mir bewusst, dass ich mich nicht nur in eine mitreissende Gedanken-Lawine hineinmanövriert hatte, sondern auch noch von den möglichen Überresten einer tatsächlichen Lawine umgeben war: hunderten von Steinen.

Das kommunikative und generative Vermögen der Kunst, welches sowohl augenblicklich, als auch im Verlauf der Zeit zum Vorschein treten kann, steht im Zentrum von Bethan Huws' vielschichtiger künstlerischer Produktion, die Performance, Installation, Film, Skulptur, Zeichnung, sowie auch Schriften umfasst. Fortlaufend Konzepte des Verstehens und Fragen der Bedeutung umkreisend, seziert und analysiert Huws die Vergangenheit, um die Gültigkeit und mögliche Relevanz deren Konzepte zu prüfen. Vor etwa zwanzig Jahren, nachdem sie Duchamps *Fountain* (1917) in Rom gesehen hatte, begann Huws Duchamps Arbeit ins Zentrum ihrer eigenen Untersuchungen zu stellen. Seither ist Duchamp zum Barometer ihres Denkens über Fragen der Kunst geworden, sowohl der seinen, sowie der ihren. Zwischen Reflexion und Produktion oszillierend, geht Huws das Konzept des Readymade mit diversen Strategien an: Manchmal reflektiert sie darüber, manchmal adaptiert sie es in ihrer eigenen Praxis. Während die Recherche zweifellos die *raison d'être* von Huws Praxis bildet, zielt ihre Kunst weder auf unmittelbares Verständnis noch auf die Vermittlung didaktischer Inhalte ab. Stattdessen, ist ihre assoziative und grosszügig einladende Kunst grundsätzlich lebensnah, und voller Affekt und Humor.

Die Frage, mit welcher Huws ihre Ausstellung hier in der Galerie Tschudi eröffnet, lautet: "*Où sont les toilettes, s'il vous plaît?*" (2018). Diese scheinbar höfliche und banale Erkundung nach den Toiletten ist direkt am Eingang der Ausstellung und gleich um die Ecke zum Bad platziert und in hell leuchtender Neonschrift materialisiert. Bedenkt man das gezielte Setting, am Eingang einer

# GALERIE TSCHUDI

Kunstaussstellung, so verwandelt sich die seltsame Vertrautheit dieser Frage schnell in etwas anderes. Laut Huws, gibt es in der Kunstgeschichte nur eine Toilette: Das Pissoir von Marcel Duchamp.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Korridors begegnen wir *Carotte de tabac* (2018), eine Skulptur, die aus einer doppelten konischen Struktur aus Kupfer besteht, um welche sich eine glühende rote Neonröhre windet, wie eine Schlange um einen Ast. Der Titel des Werks verweist auf den Herzkunft der Form: «carotte de tabac» nennt man die Schilder, die in Frankreich vor Tabakläden hängen. In Duchamps Arbeiten finden sich viele Bezüge zu Tabak, ein Umstand der auf die etymologische Bedeutung des Wortes «esprit» zurückgehen könnte.

In einem Raum im Erdgeschoss der Galerie sind drei Wortpaare und ein einzelner Begriff in transparenten, mit Argongas gefüllten Neonröhren wiedergegeben: *Recognition/Realisation*, *Surface/Depth*, *Extra/Ordinary*, und *An Artist* (2018). Die ersten beiden Begriffspaare beziehen sich direkt auf Huws' Arbeitsweise: Nachdem sie zuerst etwas mit den Sinnen erkennt – eine Form, zum Beispiel – versucht sie in einem zweiten Schritt das Erkannte zu artikulieren. So wird Erkennen zu Erkenntnis. Und weil sie diese Phänomene ihrer Erkenntnis stets schichtet, überlagert, und verbindet, erreicht sie in ihrem Werk eine gewisse Tiefe. *Extra/Ordinary* hingegen drückt das Verlangen aus, die Natur, die menschliche Natur in ihrer Besonderheit zu verstehen. Aussergewöhnlich zu sein bedeutet (alles ausser) gewöhnlich zu sein. Und was, nun, bedeutet die Arbeit *Ein Künstler?* Dieses Werk basiert auf Huws' Interpretation einer Aussage von Marcel Duchamp in einem Interview mit Richard Hamilton von 1959. Während Hamilton vorschlägt, Duchamp als einen «anti-artist», einen anti-Künstler zu begreifen, besteht Duchamp darauf «ein Künstler» zu sein. Für Huws, deutet dies darauf hin, dass Duchamp sich als individueller Künstler positionierte und damit nochmals verdeutlichte, was er sein ganzes Leben lang betonte: die revolutionäre Kraft des Individuums.<sup>1</sup>

*Reason (or Winter)* (2018) ist ein Globus aus Acrylglas dessen Unterbau unter einem mysteriösen schwarzen Rock versteckt bleibt. Der Globus enthält Wasser, Styroporflocken und ein weisses Keramikobjekt. Zusammen ergeben diese «Zutaten» ein Spektakel: Mitten in einem wirbelnden Schneesturm dreht sich ein Pissoir im Kreis. Als ich dieses erstaunliche Werk zum ersten Mal sah, konnte ich mich nicht recht entscheiden, ob das Pissoir eher wie ein weisser Rennwagen in einer Winterlandschaft aussieht, oder aber wie der Heilige Geist in Persona.

Auf einer rein visuellen oder formalen Ebene, da der Schnee und das Pissoir beide weiss sind, vermittelt diese Arbeit eine Erfahrung des Erhabenen. Gleichzeitig finden wir eindeutige Referenzen an die Populärkultur: sowohl das Pissoir als auch die Schneekugel sind populäre Objekte, und akzentuieren so Duchamps «Versöhnung der Kunst und des Volkes».<sup>2</sup> Die explizite Referenz für das weisse Keramikpissoir in *Reason (or Winter)* ist natürlich Duchamps Schlüsselwerk *Fountain* (1917). Die Arbeit versteht sich aber auch als Hommage an eine Vielzahl weiterer Arbeiten Duchamps, die entweder implizit oder explizit auf den Winter oder den Schnee verweisen. Könnte der Schneesturm in *Reason (or Winter)* vielleicht auch ein «Brainstorm» sein?

Im ersten Stock der Galerie begegnen wir sieben Tafeln bestehend aus Huws' *Research Notes* (2007-14). Diese Auswahl an Forschungsnotizen, welche ursprünglich in einer Publikation von über 600 Seiten veröffentlicht wurden, verdeutlicht exemplarisch den distinguierten Charakter von Huws' kumulativen Untersuchungsprozessen: Es handelt sich um eine persönliche Lektüre von Duchamps Werk, die postuliert dass bei Duchamp mehr im Spiel ist, als nur das Offensichtliche. Es ist die Lektüre einer «Künstler-Komplizin», die eine tiefe Struktur zahlloser Referenzen erkennt, welche es zu entschlüsseln gilt.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Man beachte, dass der individuelle Künstler, in seiner Singularität, der von Pluralität geprägten Künstlergruppe entgegensteht (zum Beispiel, die Kubisten, Dadaisten, Surrealisten etc.)

<sup>2</sup> Die Möglichkeit einer «Versöhnung der Kunst und des Volkes» in Duchamps Werk wurde von Guillaume Apollinaire vorhergesagt.

<sup>3</sup> Der wunderschöne Begriff der «Künstler-Komplizin» («artist accomplice») ist Hans Rudolf Reusts Essay «Reading Duchamp» entnommen, in: *Bethan Huws. Research Notes*. Köln: Buchhandlung Walther König, und Paris: Dieter Association (2014)

# GALERIE TSCHUDI

*La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est infra-mince. Or After Eight (the heat emitted from a seat (that has just been vacated) is infra-mince* (2018) ist ein gutes Beispiel dafür, wie Huws Duchamps Gedanken humorvoll und eloquent weiterentwickelt. Hier schlägt Huws eine andere Version des "infra-mince" vor.<sup>4</sup> Die Form dieser Skulptur entspricht einer Museumsbank mit Platz für drei Personen. Die Proportionen, Farben und die Typografie der Skulptur entsprechen der britischen *After Eight* Schokoladenbox. Huws erinnert sich: «Als ich aufwuchs, war es totschick diese Schokolade zu essen, besonders nach dem Abendessen, in einem Restaurant.» Nicht nur sind diese Schokoladen «sehr dünn» (infra-mince), zur Zeit ihrer Erfindung im Jahre 1962 waren sie tatsächlich die dünnsten Schokoladen in Grossbritannien. Dieses Symbol der Raffinesse in eine Sitzgelegenheit für Besucher ihrer Ausstellung transformierend – versehen mit einem sehr dünnen Kissen, dessen dunkelbrauner Farbton mit den Papierhüllen der einzelnen *After Eight* Schokoladetafeln korrespondiert – präsentiert Huws ihre eigene Version des «infra-mince».

Im ehemaligen Heuschober des Galeriegebäudes begegnen wir acht Skulpturen von haptischem Charakter. Entweder in Beton oder Gips materialisiert, sind diese Arbeiten von einer gedämpften Farbpalette geprägt. Zusammen bilden sie einen Schauplatz, auf welchem sich kühler Realismus und asketischer Surrealismus treffen.

*3 Steps* (2018) ist eine minimalistische Skulptur aus grauem Beton. Die drei freistehenden Stufen, welche zusammen die Skulptur bilden, feiern einen Wendepunkt der Kunstgeschichte. So Huws: «Der Wendepunkt für Marcel Duchamp war Montag der 18. März, 1912.» An diesem historischen Tag wurde Duchamp darüber informiert, dass die Mitglieder des Hängungskomitees des Salon des Indépendants der Meinung seien, sein für den kubistischen Saal intendiertes Gemälde *Nu descendant un escalier* (1912) habe «einen zu literarischen Titel».

Das in Duchamps *catalogue raisonné* direkt auf *Nu descendant un escalier n° 2* folgende Werk ist eine Zeichnung eines stehenden weiblichen Akts.<sup>5</sup> Nebst der konventionellen Darstellung dieser Aktzeichnung, die weder kubistisch noch futuristisch ist, ist die seltsame Geste, die die Dame mit ihrer rechten Hand macht bemerkenswert: Sie hält einen Abstand zwischen Zeigefinger und Daumen, als ob sie etwas Unsichtbares greift, und die Konturen ihrer Hand sind ausgeprägt kantig. Nun realisiert Huws etwas Ungewöhnliches: Diese Geste «erinnert an eine Nonius Skala, das Werkzeug, das gebraucht wird, um den Durchmesser oder die Dicke eines Objekts zu messen, oder effektiv, die Tiefe eines Dinges, eines Kunstwerks zum Beispiel.» Huws' minutiös in Gips realisierte Skulptur *Standing Nude April 1912* (2018) nimmt genau dieselbe Haltung ein, wie die Figur in Duchamps Zeichnung.

In Auseinandersetzung mit einem spezifischen und wahrlich mysteriösen Detail, welches wiederholt in Gemälden von Lucas Cranach erscheint, besonders in den Darstellungen von Lucretia oder Venus, hat Huws ein surreales und zutiefst haptisches Werk geschaffen: Eine Serie von sechs grossen Zementtafeln in die hunderte von Flussteinen eingelassen sind.<sup>6</sup> *After Lucas Cranach (detail) or like the surface of the moon* (2018) nimmt den kargen, hochstilisierten Boden, den diese nackten und barfüssigen Frauenfiguren bevölkern, zum Ausgangspunkt. In dem sie dieses spezifische Detail hervorhebt – ein abstrakter, an eine Mondlandschaft erinnernder Raum – betont Huws die abstrakte Qualität, die viele Gemälde Cranachs auszeichnet. Diese Tendenz den Boden, auf dem etwas ruht, zu befragen, ist in der Tat höchst charakteristisch für Huws' Praxis.

Huws' Wortvitriolen sind ein Ort für Statements oder Kommentare, ein Freiraum wo Humor und Widerspruch zusammenleben dürfen. Diese zweidimensionalen Arbeiten werden wie Gemälde an der Wand präsentiert, und bestehen aus schwarzen Schaukästen mit weissen Plastikbuchstaben – gleich jenen, die in administrativen Kontexten verwendet werden, um der Öffentlichkeit

---

<sup>4</sup> «Infra-mince» ist ein von Duchamp geprägter Begriff der einen Moment der intensive Grenzerfahrung beschreibt, ein «dazwischen sein» so unausweichlich, dass es in einem Zustand verweilt, in dem seine Bestandteile unzertrennlich sind. Beispiele für ein «infra-mince» sind: Der Klang zweier Beine, die aneinander reiben, oder der Duft der entsteht, wenn Tabakrauch auch nach dem Mund riecht, aus dem er stammt.

<sup>5</sup> Man beachte bitte die Korrespondenz der Akte in den beiden Arbeiten.

<sup>6</sup> Zweifellos wissen wir jetzt, wo all diese Steine gelandet sind.

# GALERIE TSCHUDI

Informationen zu kommunizieren. Hier in der Galerie Tschudi lesen wir: *Discourse not intercourse* (2001/18). Eingelassen in eine andere Vitrine steht: *We may not know the intention, but we certainly feel it* (2012/18).

Während die meisten Vitrinen Huws' kurze Aussagen enthalten, so sind einige ausführlicherer Art: In *Untitled (The Pheasant)* (2005/18) erzählt sie in poetisch-surrealistischer Weise die Geschichte eines Fasans, der den «Mount Pleasant» besteigt. Nach deinem dreimaligen Refrain über die Freundlichkeit der Fasane, unterbricht jemand abrupt: «Sind sie fertig?». «Und es war nicht mal Weihnachten». Was ist gerade geschehen? Da Weihnachten um die Ecke steht, befürchte ich plötzlich, dass man dem armen Fasan den Hals umgedreht, und ihn zum Festmahl serviert hat. Aber vielleicht ist dies bloss die subjektive Interpretation einer mittelständigen Schweizerin, die über Britische Traditionen fantasiert.

Giorgia von Albertini