Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Making work and turning your back on it : Bethan Huws = Ein Werk erstellen und Abstand davon nehmen : Bethan Huws

Autor: Gillick, Liam / Lövenich, Friedhelm

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680549

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

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

LIAM GILLICK

Making work and turning your back on it:

Bethan Huws

—

It's all very well thinking hard about certain art in certain situations. The desire to communicate a clear portion of any artist's activity beyond the physical presence of their work in a gallery has diverse implications. So let us make clear from the beginning that there exists work by Bethan Huws that can be moved from place to place, viewed in vitrines, transported, and possessed. Short lengths of reed-grass curled inwards with one end of that length tucked up through the resulting spiral to form a mast make passable boatlets. They are always similar, they remain efficient, more or less loaded up with potential, and they need to be mentioned in case anyone was under the misapprehension that only some things are permitted. Like many people, Huws has a constant, an activity, almost a habit, a thing she returns to when it is inappropriate to make grander moves. The application of a constant complicates the arguments as the grander gestures, however discreet they may appear, are so full and so specific that to make any one piece without due care could be messy.

Bethan Huws' work acknowledges that every place is altered by every move. Each new situation demands a certain degree of attention and while that has varying consequences for the outward appearance of a piece, the work is never just applied to a place—it is inextricably linked to that place and, most importantly, to others elsewhere. The familiar manifestations of installation art all lay claim to a specific, special, transformative quality. Yet there is a sense in which even attempting to approach making a place for thinking about a place[1)] will be irrevocably stunted by the change and further change that is effected as soon as an object, or group of objects, comes under scrutiny. Stunted by the inevitable sense of transformation one experiences when walking into an altered art gallery—in other words, an art gallery with work in it. Huws remains aware of the fundamental contradictions that lurk close to her projects, contradictions that are brought to the surface when an artist attempts to pursue a clear-handed route in a

LIAM GILLICK is an artist and art critic who lives in London.

time of some doubt. Yet rather than back off behind a front of familiarising style or consistency, ludic humour, irony, or parody she attempts to start afresh with each new piece while often, paradoxically, using the same or near-same materials and sources.

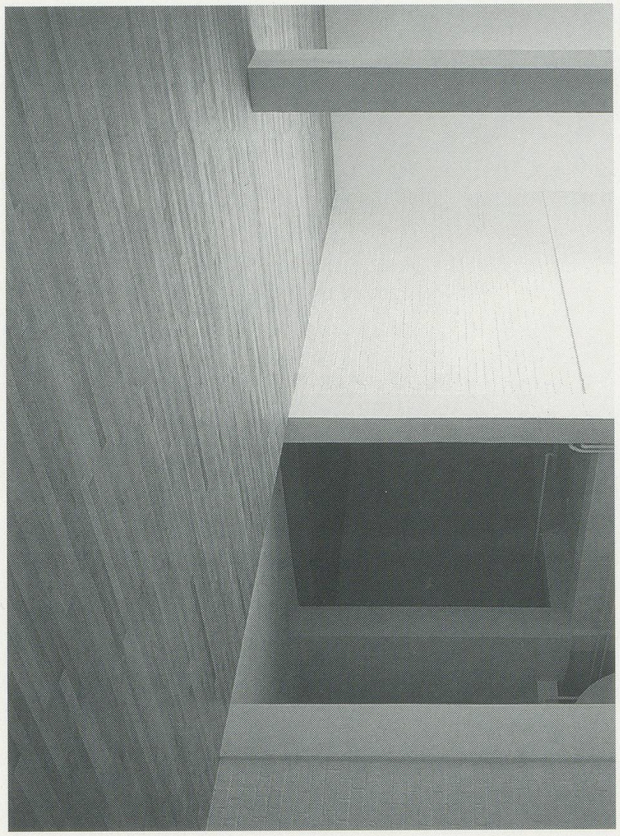
Each application is the most appropriate for a particular place and time. There is an attempt made to avoid a particular line of formal presentation to be applied to every place; rather, things are reassessed with each move. Huws' work appears to be a genuine attempt to avoid certain loose actions in order to approach a clarity of intent and analysis devoid of misleading trace. Attempt to apply an unquestionable sense of the appropriate to a situation and to make the correct move, then a certain uncertainty flourishes. Just as the desire to make a clear statement is overwhelmed by the possibilities for misinterpretation.

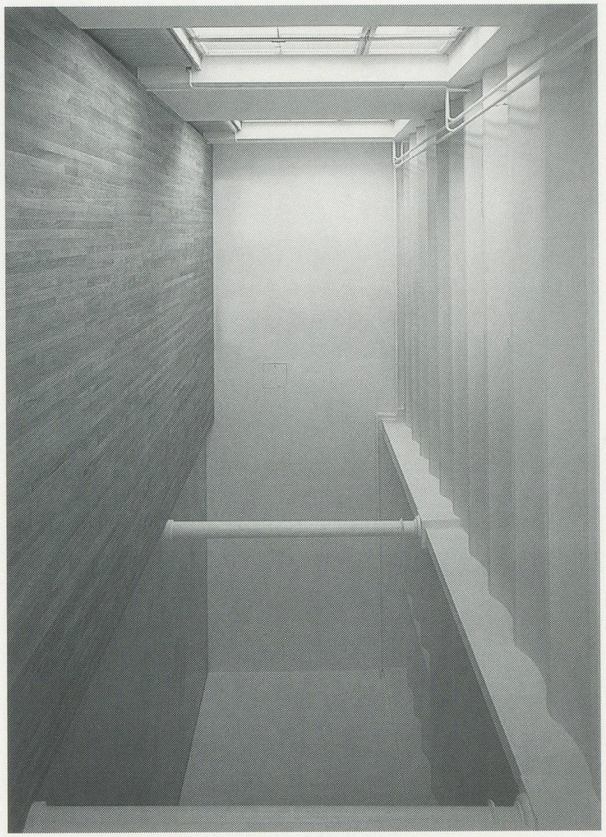
Fortunately, Bethan Huws has written descriptions of each major piece to date. These texts appear close to a conceptual run-through. A responsible—that is, acceptable—group of possibilities is presented, yet they always appear devoid of any dry dogmatic haze—no dumb or leaden reiteration is being exposed. While Huws is not apparently driven by an assertive desire to undermine via trivial revelations, she does not forget that supposedly trivial feelings are worth consideration. No universal truth is being expounded here, more a personal truth honed and moulded with degrees of humour and pedantry interlaced. Certain pieces bear recognisable formal qualities that have lasted from one situation to the next while others seem more impermanent and veiled. From these texts it is possible to abstract a number of intentions and motivating sets. There is an attempt not only to get something across without resorting to representation, imagery, or illusion, but also to make work that avoids overbearing metaphorical content. So Huws makes a floor for a gallery, a new floor to be installed over the existing concrete one.[2] Her wooden floor acts as a formal device, changing the place totally while also intending to function as a trace of the artist's meditations on a particular and 'actual' tree.[3] The viewer may divine some connection between the finished piece and trees—after all, we are suddenly confronted with a wooden floor where before there was only concrete—yet it is unlikely that we will think of the particular tree. Huws possibly believes in the artist's potential for effecting transubstantiation, yet it is more interesting to consider her desire to avoid an artistic identity where formal or stylistic traits overwhelm the work. In other, earlier, times it may have been sufficient for Huws to write descriptions and leave things at that. Yet that would inject an element of the insubstantial, of projection and stated intention rather than necessary action. Certainly against the idea of avoiding conceptual art.[4]

This avoidance permeates most pieces. The scraped floor piece made at the Royal College of Art, for example, added to a place something which may already have been there. By removing layers of old paint, glue, and dirt from a studio floor, Huws added something—the original wooden floorboards that had always been there; she had marked time and rejigged the place. Sometimes the obvious is being stated, yet without resort to the objectifying possibilities of mathematics or geometry and without acting out the role of the sociologist with all the disinterested surveys of 'feelings' that might be attached.

The idea of the real and experienced[5] permeates the work of Bethan Huws, yet it is twisted so that her output appears closer to the recent work of Lawrence Weiner than to many others. Certain recent Weiner pieces, although restating a set of relationships between various objects, trail a whole set of potentials. The work always has. Yet the set of possibilities appears to be opening out, shifting and entering new territories—consider the difference, in terms of the potential level of engagement, between TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN (1969) and STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY FOR ANYBODY (1991). By leaving much open to question and (re)interpretation, Huws acts on a similar level of possibility. There is always an external referent in the work. In a similar way, when questioned about the actual source of work, Weiner has indicated the active possibility of realising all the relationships he exposes. Yet, with Huws and Weiner, it is never particularly necessary to tease out the source of each work; each piece can exist without prior

BETHAN HUWS, FRANKFURT PIECE, 1991, Luis Campaña Gallery, technique: parquet floor.





BETHAN HUWS, RIVERSIDE PIECE, 1989, Riverside Studios London, technique: parquet floor.

knowledge of the set of circumstances and impulses that formed it. Undoubtedly, this can be said for a great deal of art, yet in the case of these two, it is not necessary to investigate or question whether or not there exists a private, particular, or personal interest in the objects or relationships proposed in order to consider the work.

Huws' projects throw forward a number of possibilities for interpretation. Within the resulting formal proposals as to why the pieces may have been constructed, various immediate associations are prompted. That these associations can be varied, profound, provocative, or dull need not necessarily affect anything. It tells you more about the viewer than the art. These issues are directly related to the factors involved in the perception of a work, the fuzzed line between the artist's memory, intention, and desires within a context, and the viewer's memory, perception, and desires within a similar context. Hence the proposal that the feeling of a place is different from the memory of a place is made manifest in the physical presence of a transformed idea in the space of a gallery, existing now as an artwork. Recently at the ICA London, Huws exhibited a series of texts. Each text was hand-written and pinned to the wall. In a reasonably dry manner ("There is another stream." "It's been raining.") a narrative was constructed about a particular lake. Nowhere is the idea that the feeling of a place is different from the memory of a place more clearly demonstrated than in this work. An idea where a previous place is reconstituted, not as a literal metaphor but as a new place altogether.

Lurking around is a great deal of moral repositioning. Potentially rooted in some non-conformist tradition, each work indicates a sense of refusal to indicate every experiential nuance. Almost to the extent of never making aesthetic choices,[6] instead limiting the presence of the transformation (the work itself) to one or two materials based on a web of motivation and ideas. The carpet at Anthony Reynolds Gallery (1988)—where a carpet, originally intended to carry a vase of flowers, ended up as just a carpet in the gallery—leaves a trail of thwarted possibilities, yet the carpet is enough. The artist's own description of why one ends up considering a carpet in a space possesses a certain set of logical steps: the division of the gallery between two artists and a desire to define that space, the desire to find a place for a vase of flowers, and so on. Initially the presence of that carpet may appear the result of some complex conceit, attempting to undermine the status of the art object and comment on other art. Sure, Bethan Huws does appear to demonstrate an awareness of older formal exercises, yet to consider the work as a piece of quasi-philosophical game-playing is to miss something more elemental and correct for the circumstances of its construction. Somehow Huws is taking a long way around, possibly on behalf of others who have little patience for that route.

Don't resort to representation, avoid metaphor, avoid an overwhelming artistic identity, avoid conceptual art, hold on to reality, don't add anything, don't make work about the personal, avoid repetition, lack control, don't change anyone's perception of anything and don't be associated with your work. A desperate desire to hold on to a sense of reality leads to a situation where the whole idea of a sense of reality comes into question. Consider setting out to create a semblance of a feeling of a place without resorting to any of the above. The task would seem near-impossible especially while avoiding diversionary tactics such as resorting to repetition or banality as means toward an explication of routine experience. Bethan Huws thinks that abstraction has a lot to answer for.[7]

1) "The absolute place in a work by Bethan Huws, however, is a place for thinking... a place for thinking about a place." From the catalogue essay by Ulrich Loock in *Bethan Huws,* ICA London, Kunsthalle Bern, 1991.

2) RIVERSIDE PIECE, Riverside Studios, 1989. FRANKFURT PIECE, Luis Campana, 1991. KUNSTHALLE PIECE, Kunsthalle Bern, 1990.

3) "The piece was made in analogy to a large tree." Bethan Huws in conversation with James Lingwood, 1990, *Bethan Huws,* ICA London, 1991.

4) "Because my work is not a concept, not an idea. It's not theoretical, it's just there." Ibid.

5) "You experience what I first experienced in the space, the first impression." Ibid.

6) "I never make aesthetic choices." Ibid.

7) "I think that abstraction has got a lot to answer for. People use the word when they mean 'it's difficult to put into words'; of course you can abstract from things, but nothing is abstract." Ibid.

LIAM GILLICK

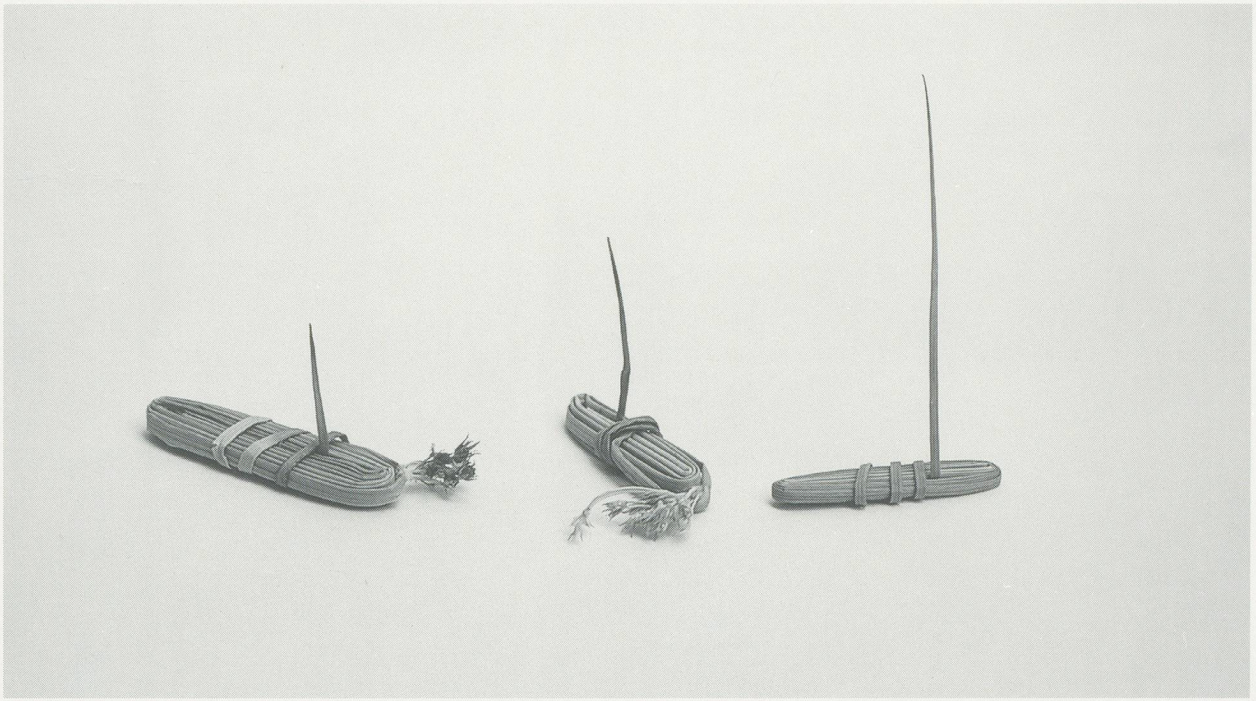
Ein Werk erstellen und Abstand davon nehmen:

Bethan Huws

Es ist schon in Ordnung, sich Gedanken über diese oder jene Kunst in dieser oder jener Umgebung zu machen. Aber wenn man etwas Wesentliches über die Arbeit eines Künstlers sagen will, was über die blosse körperliche Anwesenheit seines Werks in einer Galerie hinausgeht, hat das die unterschiedlichsten Konsequenzen. Stellen wir also von Anfang an klar, dass es Arbeiten von Bethan Huws gibt, die von einem Platz zum nächsten bewegt werden können, die in Vitrinen besichtigt werden können, die herumgetragen und auch als Eigentum besessen werden können. Kurze Schilfrohre, deren eines Ende aufgerollt wird und deren anderes Ende durch diese Spirale wie ein Mast nach oben gesteckt wird, werden zu passablen Schiffchen. Sie sind stets einander ähnlich, bleiben funktionsfähig und sind mehr oder weniger mit Möglichkeiten aufgeladen; auf jeden Fall müssen sie erwähnt werden, falls jemand dem Irrtum verfallen sein sollte, dass nur einige dieser Dinge erlaubt sind. Wie viele andere, so verfügt auch Huws über eine Konstante, eine Tätigkeit, fast ein Ritual, also einen Punkt, an den sie zurückkehrt, wenn keine grossartigen Veränderungen anstehen. Die Verwendung einer Konstante kompliziert das Thema; schliesslich sind die grossartigen Gesten – wie diskret sie auch immer erscheinen mögen – so mit Bedeutung aufgeladen und so spezifisch, dass es schlampig wäre, auch nur eine einzige Arbeit ohne die nötige Sorgfalt zu machen.

Bethan Huws Werk geht davon aus, dass jeder Ort durch Bewegung verändert wird. Jede neue Situation verlangt einen bestimmten Grad an Aufmerksamkeit. Und eben weil dies für die äussere Erscheinung eines Kunstwerks unterschiedliche Folgen hat, wird eine Arbeit niemals nur einem Ort beigefügt: Sie ist vielmehr unauflöslich verbunden mit diesem Ort und – noch wichtiger – auch mit anderen Orten sonstwo. Die bekannten Erscheinungsformen der Installationskunst erheben alle den Anspruch einer ganz besonderen, eigentümlichen und umgestalten-

LIAM GILLICK ist Künstler und Kunstkritiker in London.



BETHAN HUWS, BOATS/BOOTE, 1983–91, grass/Gras.

den Qualität. Und doch ist in bestimmtem Sinn schon der Versuch, sich dem Schaffen eines Orts zur Reflexion über einen Ort[1)] zu nähern, unwiderruflich zum Scheitern verurteilt durch die Veränderung und die noch weitergehende Wandlung, die eintritt, sobald ein Gegenstand oder eine Ansammlung von Gegenständen genauer betrachtet wird. Zum Scheitern verurteilt in dem unausweichlichen Sinn der Wandlung, die man selbst erfährt, wenn man in eine veränderte Kunstgalerie eintritt – mit anderen Worten, in eine Galerie mit ausgestellten Arbeiten. Huws ist sich der grundsätzlichen Widersprüche, die in ihren Projekten lauern, sehr wohl bewusst – Widersprüche, die ans Tageslicht treten müssen, wenn ein Künstler versucht, in einer Phase des Zweifels dennoch eine eindeutige Linie zu verfolgen. Und trotzdem versucht sie – statt zu kneifen und sich hinter einer Phalanx von vertrautem Stil oder Beständigkeit, drolligem Humor, Ironie oder Parodie zu verkriechen –, mit jeder neuen Arbeit immer ganz neu anzufangen, obwohl sie oft genug – paradoxerweise – die gleichen oder nahezu die gleichen Materialien und Quellen benutzt.

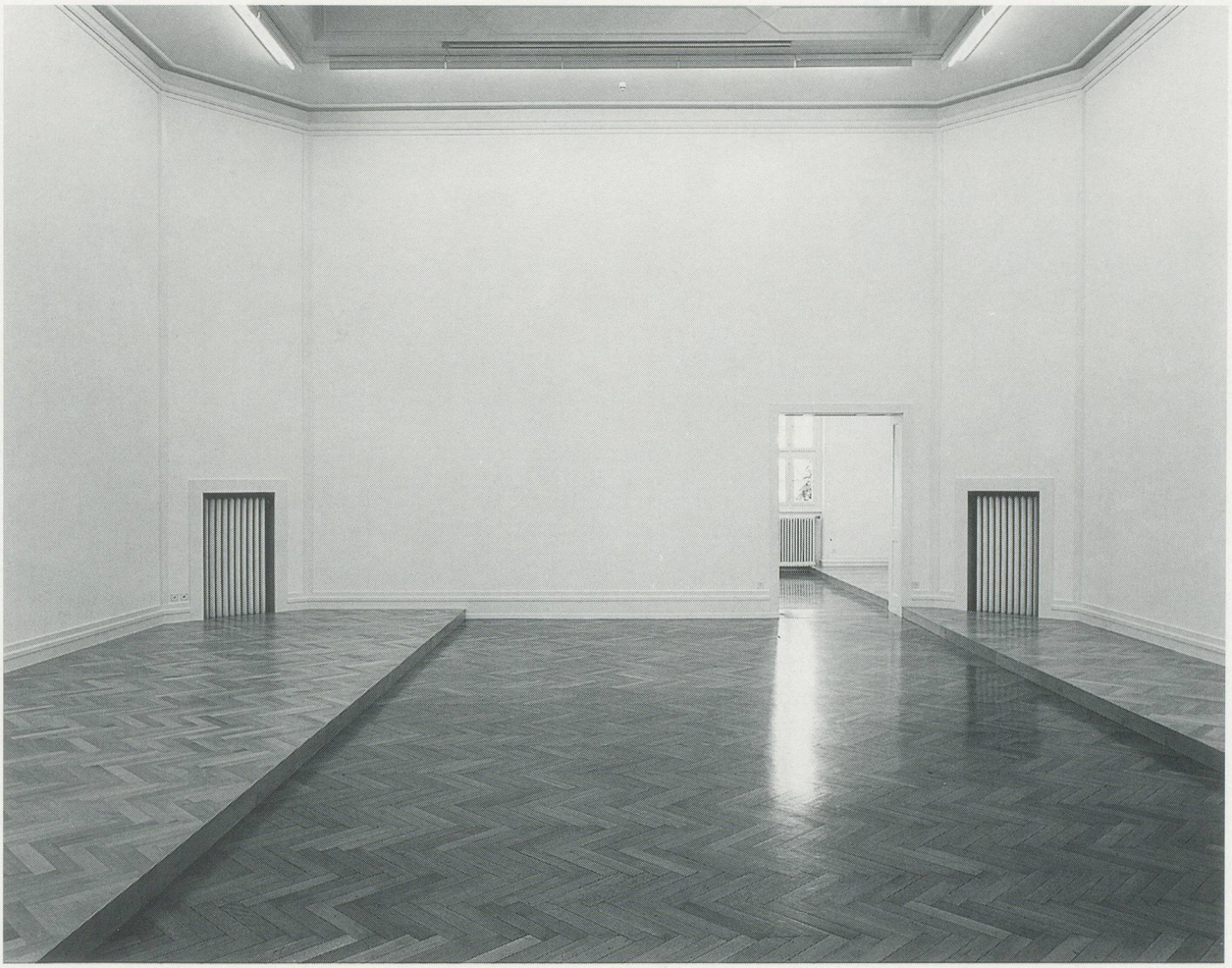
Jede Anwendung ist die am ehesten geeignete für einen ganz bestimmten Ort und eine ganz bestimmte Zeit. Gezielt vermeidet sie, eine bestimmte Linie formaler Darstellung zu entwickeln, die auf jeden beliebigen Ort angewendet werden kann; die Dinge werden vielmehr bei jeder Bewegung neu eingeschätzt und beurteilt. Die Arbeit von Huws ist der ernsthafte Versuch, jegliche lose, unstrukturierte Handlung zu vermeiden, um eine Klarheit in Absicht und Analyse zu erreichen, ohne eine irreführende Spur zu hinterlassen. Man stelle sich den Versuch vor, einen unhinterfragbaren Sinn der Angemessenheit auf eine Umgebung anzuwenden und den richtigen Schachzug zu machen – dann wird eine bestimmte Unbestimmtheit aufblühen. Genauso wie die Sehnsucht nach einem eindeutigen Standpunkt von den Möglichkeiten der Fehldeutung überwältigt wird.

Glücklicherweise hat Bethan Huws bis jetzt Beschreibungen jeder grösseren Arbeit angefertigt.

BETHAN HUWS, SCRAPED FLOOR PIECE / ABGESCHABTES BODENSTÜCK, Royal College of Art London.

Diese Texte sind so etwas wie eine konzeptuelle Anleitung. Vorgestellt wird eine vertretbare, das heisst akzeptable Summe von Möglichkeiten; dennoch treten die Texte ohne jeglichen dogmatischen Schleier, ohne dumpfes oder bleiernes Wiederkäuen an. Huws ist ganz offensichtlich nicht von allzu grossem Verlangen getrieben, einem durch triviale Offenbarungen den Teppich unter den Füssen wegzuziehen; sie vergisst nicht, dass auch die angeblich trivialen Gefühle wert sind, in Betracht gezogen zu

BETHAN HUWS, KUNSTHALLE PIECE, 1990, Kunsthalle Bern, Technik: Parkett.



werden. Hier wird keine universal gültige Wahrheit ausposaunt, sondern «nur» eine persönliche Wahrheit: sauber ausgeschliffen und fein modelliert, verflochten mit verschiedenen Graden von Humor und Pedanterie. Manche Werke tragen wiedererkennbare formale Züge, die von einer Situation zur nächsten überdauert haben; andere scheinen unbeständiger und geheimnisvoller. Die Texte verraten eine Reihe von Absichten und Motivationsansätzen. Sie versuchen nicht einfach nur, irgend etwas ohne Repräsen-

tation, Bildersprache oder Trugbilder zu vermitteln, sondern sind der Versuch, ein Werk zu schaffen, das ohne überbordenden metaphorischen Gehalt auskommt.

So gestaltet Huws zum Beispiel einen Fussboden für eine Galerie, einen neuen Fussboden, der über dem alten Betonfussboden installiert werden soll.[2] Ihr Holzboden fungiert als formaler Trick, der den Ort völlig umkrempelt, und soll ausserdem als Spur der Reflexion des Künstlers über einen bestimmten einzelnen und «wirklichen» Baum[3] dienen. Der Betrachter mag eine Beziehung zwischen dem fertigen Kunstwerk und einem Baum erahnen – schliesslich sind wir plötzlich mit einem Holzfussboden konfrontiert, wo zuvor nur einer aus Beton war –, aber es ist unwahrscheinlich, dass wir an einen ganz bestimmten Baum denken werden. Huws glaubt möglicherweise an die Fähigkeit des Künstlers zur Transsubstantiation, zur Wandlung; faszinierender aber ist ihre Sehnsucht, eine künstlerische Identität da zu verweigern, wo formale oder stilistische Merkmale die Arbeit überwältigen. Früher mag es für Huws genügt haben, Beschreibungen zu verfassen und die Sache dabei zu belassen. Genau dies aber hätte ein Element des Ungegenständlichen, der Projektion ins Spiel gebracht und damit weniger die notwendige Aktion als vielmehr nur die Absicht festgehalten – was ganz sicher gegen die Idee verstossen hätte, gerade die Concept Art zu vermeiden.[4]

Dieses Vermeiden prägt die meisten Arbeiten. So bringt zum Beispiel der abgeschabte Boden im Royal College of Art diesem Ort etwas, was zuvor schon immer dagewesen sein mag. Huws entfernte die Schichten alter Farbe, Kleber und Schmutz aus dem Boden eines Ateliers und fügte damit etwas hinzu, nämlich die ursprünglichen Holzdielen, die schon immer dagewesen waren; sie hatte die Zeit festgehalten und den Ort wieder zum Leben erweckt. Manchmal wird einfach nur das Offensichtliche festgestellt – aber ohne sich in die objektivierenden Möglichkeiten der Mathematik oder Geometrie zu flüchten und auch ohne die Schauspielerei des Soziologen mit all seinen unvoreingenommenen Untersuchungen von «Gefühlen», die damit verbunden sein könnten.

Die Idee des Realen und Erfahrenen[5] durchdringt das ganze Werk von Bethan Huws; aber bei ihr ist sie so verdreht, dass ihr Ergebnis dem jüngsten Werk von Lawrence Weiner näher als jedem anderen zu sein scheint. Einige der letzten Arbeiten Weiners enthalten eine Reihe von Möglichkeiten, obwohl sie wiederum feste Bezüge zwischen den unterschiedlichsten Gegenständen definieren. Jedes Werk tut das. Aber hier scheinen sich viele Möglichkeiten zu eröffnen, den Ort zu wechseln und Neuland zu betreten – vor allem wenn man die unterschiedliche Bereitschaft zum Engagement von TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN, 1969 (Zwei Minuten Sprayfarbe direkt auf den Boden mit einer regulären Aerosolspraydose, 1969) und STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY FOR ANYBODY, 1991 (Am Himmel bleiben Sterne für niemanden still stehen, 1991) betrachtet. Huws arbeitet auf einer vergleichbaren Ebene des Möglichen, gerade weil sie soviel Gelegenheit zur Infragestellung und (Neu)Interpretation gibt. In jeder Arbeit findet sich ein äusserer Bezugspunkt. Als er über die eigentliche Herkunft seines Werks befragt wurde, hat Weiner auf die gleiche Weise die aktive Möglichkeit der Verwirklichung aller Bezüge, die er enthüllt hat, angegeben. Aber eigentlich ist es weder bei Huws noch bei Weiner notwendig, die Quelle jeder einzelnen Arbeit herauszukitzeln; jedes Stück kann durchaus selbständig leben ohne das Vorwissen von den Umständen und den Impulsen, die es entstehen liessen. Natürlich lässt sich dies für so ziemlich jede Kunst behaupten; aber bei diesen beiden ist es überflüssig, danach zu suchen oder auch nur zu fragen, ob es ein privates, besonderes oder persönliches Interesse an den Gegenständen oder Bezügen gibt, die zur Betrachtung des Werks angeboten werden.

Die Projekte von Huws bieten eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Die verschiedensten unmittelbaren Assoziationen werden ausgelöst, wenn man sich im Rahmen der gelieferten Formansätze nach dem Grund für die Konstruktion eines Werks fragt. Es besagt nichts, dass diese Assoziationen bunt, tiefgehend, provozierend oder stupid sein können: das sagt vielmehr etwas über den Betrachter und nichts über die Kunst. Diese Probleme sind unmittelbar auf die Faktoren bezogen, die in der Wahrnehmung eines Werks eine Rolle spielen: die

unklare Grenze zwischen der Erinnerung, der Absicht und der Sehnsucht des Künstlers in einem bestimmten Zusammenhang und der Erinnerung, Wahrnehmung und Sehnsucht des Betrachters in einem ähnlichen Zusammenhang. Deshalb verkörpert sich der Ansatz, dass das Erlebnis eines Ortes sich von der Erinnerung eines Ortes unterscheidet, im Raum einer Galerie in der körperlichen Anwesenheit einer umgewandelten Idee, die nun als Kunstwerk weiterlebt. Vor kurzem hat Huws am ICA London eine Reihe von Texten ausgestellt. Jeder Text war handgeschrieben und an die Wand geheftet. Auf sehr trockene Art und Weise («Dort ist eine andere Strömung», «Es regnete») wird eine Erzählung über einen bestimmten See konstruiert. Nie ist der Gedanke, dass das Erlebnis eines Ortes sich von der Erinnerung eines Ortes unterscheidet, so eindeutig demonstriert worden wie in dieser Arbeit – ein Werk, in dem ein vorher erlebter Ort nachgebildet wird, jedoch nicht als literarische Metapher, sondern als ein völlig neuer Ort.

Dahinter steckt ein häufiger Wechsel des moralischen Standpunkts. Da es potentiell in einer nonkonformistischen Tradition verwurzelt ist, zeigt jedes Werk die Verweigerung auf, noch die geringste Nuance der Erfahrung aufzunehmen. Und dies fast ohne jemals eine ästhetische Wahl zu treffen[6], sondern statt dessen die Anwesenheit der Veränderung (das Werk selbst) auf eine oder zwei Materialien zu begrenzen, die auf einem Netz von Motivation und Gedanken beruhen. Der Teppich in der Anthony Reynolds Gallery (1988) – wo ein Teppich, der ursprünglich als Unterlage für eine Blumenvase gedacht war, zu einem blossen Teppich in einer Galerie wurde – zieht einen Schweif vereitelter Möglichkeiten hinter sich her; aber der Teppich allein reicht völlig aus. Die Beschreibung der Künstlerin, warum man über einen Teppich in einem Raum nachzudenken beginnt, folgt dabei einer Reihe logischer Schritte: die Aufteilung der Galerie zwischen zwei Künstlern und der Wunsch, diesen Raum zu definieren, der Wunsch, einen Platz für eine Blumenvase zu finden, usw. Am Anfang mag die Anwesenheit dieses Teppichs als das Ergebnis eines verworrenen Dünkels erscheinen, der versucht, den Status des Kunstgegenstands auszuhöhlen und damit auch andere Kunst zu kommentieren. Natürlich scheint Bethan Huws ihre Kenntnis solcher älterer, formaler Exerzitien zu demonstrieren; aber diese Arbeit als ein quasi-philosophisches Spielchen anzusehen, hiesse, das Grundlegendere und Zutreffendere für die Umstände ihrer Herstellung zu übersehen. Huws nimmt lange Umwege in Kauf, möglicherweise für andere Künstler, die keine Geduld für diesen Weg besitzen.

Verkriech' dich nicht hinter der Repräsentation, vermeide Metaphern, verweigere eine überwältigende künstlerische Identität, vermeide Concept Art, halte dich an die Realität, füg' nichts hinzu, mach' keine Arbeit über Persönliches, vermeide Wiederholung, unterbinde Kontrolle, ändere nicht anderer Leute Wahrnehmung und sei nicht unauflöslich mit deinem Werk verbunden. Die verzweifelte Sehnsucht, sich an die Realität zu halten, bringt uns in eine Lage, in der der Gedanke der Realitätswahrnehmung überhaupt fragwürdig wird. Versuch' mal genau aufzuzeigen, wie man die Darstellung eines Gefühls für einen Ort bewältigt, ohne sich in eines der oben erwähnten Dinge zu flüchten. Das scheint nahezu unmöglich zu sein, besonders wenn man auch noch solche Ablenkungsmanöver vermeiden will wie die Flucht in die Wiederholung oder in die Banalität, die die durchschnittliche Erfahrung verdeutlichen sollen. Bethan Huws glaubt, dass die Abstraktion eine Menge auf dem Kerbholz hat.[7]

(Übersetzung: Friedhelm Lövenich)

1) «Der absolute Ort in Bethan Huws Werk aber ist immer der Ort der Reflexion... ein Ort zur Reflexion über einen Ort.» Aus dem Katalog-Essay von Ulrich Loock in *Bethan Huws*, ICA London, Kunsthalle Bern 1991.

2) RIVERSIDE PIECE, Riverside Studios 1989. FRANKFURT PIECE, Luis Campana 1991. KUNSTHALLE PIECE, Kunsthalle Bern 1990.

3) «Die Arbeit wurde in Analogie zu einem grossen Baum erstellt.» Bethan Huws im Gespräch mit James Lingwood 1990, *Bethan Huws*, ICA London 1991.

4) «Denn meine Arbeit ist kein Konzept und keine Idee. Sie ist nicht theoretisch, sie ist einfach da.» Ibid.

5) «Du erlebst, was ich zuerst in diesem Raum erlebt habe, den ersten Eindruck.» Ibid.

6) «Ich treffe niemals eine ästhetische Auswahl.» Ibid.

7) «Ich glaube, dass die Abstraktion eine ganze Menge auf dem Kerbholz hat. Die Leute benutzen dieses Wort, wenn sie damit ‹es ist schwer in Worte zu fassen› meinen; natürlich kann man von Dingen abstrahieren, aber nichts ist wirklich abstrakt.» Ibid.

WALTER DE MARIA, THE 2000 SCULPTURE, 1992, 2000 solide Gipsstäbe in der Form von 5-, 7-, 9seitigen Polygonen, je 50 cm lang / 2000 solid plaster rods shaped in the form of 5, 7, 9 sided polygons, each measuring ½ m (ca. 19⅝") long. Installation Kunsthaus Zürich. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)