

SPRACHE ALS OBJEKT ALS SPRACHE

Sechs Fragmente zur Kunst von Irène Hug

Raimar Stange

I.

Diverse Gebrauchsgegenstände aus Holz und Blech fügen sich in der Wort-Skulptur *ENCRYPTION* (2013) von Irène Hug zu dem Titel gebenden (englischsprachigen) Fremdwort „Encryption“ zusammen. Das hier in Versalien mehr „gebildhauerte“ als geschriebene Wort nun benennt quasi im „mentalen Kreisverkehr“ genau den Vorgang, der für Probleme sorgt, wenn man diese künstlerische Arbeit rezipiert: Chiffrierung. Auf Anhieb nämlich wird wohl kaum jemand dieses Wort verstehen, vielmehr wird er das Wort nachschlagen oder, wie man heute sagt, „googeln“ müssen. Somit steht „Encryption“ für die Eigenschaft von nunmal immer codierter Sprache, dass sich diese, damit man ihre Bedeutung versteht, einer dechiffrierenden Arbeit aussetzen muss. Zudem steht „Encryption“ dafür, dass, und dieses ist, wie wir sehen werden, typisch für das gesamte Œuvre von Irène Hug, Rezeption von elaborierter Kultur einen „aktiven Rezipienten“ (John Fiske), der selbstbewusst mitdenkt, verlangt.

II.

Sprache, Schrift und Text sind ganz offensichtlich zentrale Momente in der Kunst von Irène Hug. Das Medium Schrift taucht dort in unterschiedlicher Weise auf: in Form von Leuchtbildern, in Rauminstallationen, in meist von ihr manipulierten Fotos, in Buchstaben und schließlich Wörter nachbildenden Objekten, als (Holz-) Skulptur, auf großflächigen Wandbildern im Innen- und auf Architekturen im Außenraum. So erscheint Schrift, wie bereits gesehen, oftmals in mehreren Sprachen in diesem Œuvre, nicht nur in flächiger, sondern immer wieder auch in dreidimensionaler Form, gewinnt also einen körperlichen Ding- und dabei einen fast schon spektakulären, auf jeden Fall oftmals beinahe glamourös leuchtenden Warencharakter. Dieses breite Spektrum ist ein durchaus spannungsgeladenes, es reicht nämlich von der Immaterialität ihrer mit Hilfe von Computerprogrammen in ihre Fotos infiltrierte Wortdaten bis hin zu der mehr oder weniger massiven Materialität ihrer diversen Buchstabenobjekte.

III.

Eine fast schon „babylonische Sprachverwirrung“ findet sich immer wieder bei den Arbeiten von Irène Hug. So z. B. auf dem Foto *OUR CAUSE/COSA NOSTRA* (2010), auf dem Worte in Deutsch ebenso zu lesen sind wie englisch-, französisch- und italienischsprachige Formulierungen. Die abgelenkte Vorstadtszene, die grünen wegweisenden Straßenschilder „Messina“ und „Catania“ in der oberen

Ecke des „Lesebildes“, wie es die Künstlerin selbst einmal bezeichnet hat, machen es deutlich, „spielt“ in einem Außenbezirk von Palermo, im südlichen Teil Italiens also, doch die hier vielstimmig präsentierte Mehrsprachigkeit internationalisiert das „suburbige“ Geschehen gleichsam irritierend und verhindert ein Stück weit (zunächst) eine eindeutige geographische Zuordnung. Auch die auf dem Bild zu sehenden Automarken kommen übrigens selbstverständlich aus unterschiedlichen Ländern – die Globalisierung macht eben auch vor dem Trash-Pop der italienischen Provinz nicht halt. Und dennoch: Palermo – da meldet sich unser kollektives Gedächtnis zu Wort und erinnert uns, auch dank des Hinweises im ebenfalls mehrsprachigen Titel, an die Mafia und den Filmklassiker „Der Pate“. Prompt findet sich rechts neben den erwähnten Wegweisern ein Brief in Italienisch, der im für die Mafia typischen Stil dazu auffordert, eine Versicherungspolice zu bezahlen. Zudem ist da in einer entropischen Häufung von Schildern die Aufforderung „Stellen sie die richtige Frage“ zu lesen, sowie z. B. die Behauptung „Wir planen Ihre Gedanken“ (beides in Deutsch). Dann heißt es, ein wenig freundlicher, „Die Eingeweihten grüßen dich“ (in Englisch), schließlich noch die vielleicht bange Frage „Sind sie weg?“ (in Italienisch). Dazu warten plakatierte Werbung und auf Fassaden und Dächern installierte Firmenschilder auf das lesende Auge. Übrigens: „Sind sie weg?“ ist ein Zitat aus einem gleichnamigen Lied aus Giacomo Puccinis Oper „La Bohème“ (1896). So lassen sich diese Textfragmente, da sie ja nun einmal auf der einen gemeinsamen Oberfläche des Bildes von Irène Hug auftauchen, zu zusammenhängenden Erzählungen verknüpfen. Entscheidend dabei ist, dass diese Geschichten ganz unterschiedlicher Natur sein können, so mögen sie z. B. als Mafiageschichte daher kommen, als Zeugnis einer universalen Verschwörungstheorie erscheinen oder eben als scheinbar zeitloses Operndrama interpretiert werden. Dieses gleichsam polyphone Spektrum diverser Lesarten wird nicht zuletzt durch die besagte Vielsprachigkeit sprachkritisch unterstrichen. So stellte ja schon der Philosoph Friedrich Nietzsche in seinem Text „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ bekanntlich fest: „Die verschiedenen Sprachen nebeneinander gestellt zeigen, daß es nie auf die Wahrheit, nie auf den adäquaten Ausdruck ankommt. Denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. ... Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern ...“ In diesem Sinne bietet *OUR CAUSE/COSA NOSTRA* hier ein „bewegliches Heer“ an möglichen Interpretationen an, ein „Heer“, das die postmoderne Informationsflut und ihre Überreizung bildlich vorführt und dank der Verweigerung von dem nur einen wahrhaften Sinn kritisch aushebelt zugleich. Überaus eindeutige Aus-

sagen wie in der postkapitalistischen Werbung oder des omnimedialen Pop sucht man hier also (glücklicherweise) vergebens.

IV.

Seit Beginn der (westlichen) Avantgardekunst, übrigens auch schon im Jugendstil, wurde das Medium Schrift in unterschiedlicher Weise ganz konkret in der Kunst verwendet, man denke z. B. nur an die Collagen des Dadaismus, den russischen Konstruktivismus oder an die Typographien des Bauhauses. Später, in der Pop Art, die offensichtlich der Kunst von Irène Hug eine Inspiration ist, in der internationalen Fluxus-Bewegung oder auch in der die Dematerialisierung vorantreibenden Konzeptkunst z. B., setzt sich diese Tradition fort, die eben bis heute weitreichende Auswirkungen auf die zeitgenössische Kunst hat. In erster Linie eine Qualität der Schrift macht diese für die bildende Kunst immer wieder interessant: Ihre Fähigkeit dezidiert Inhalte und Begrifflichkeiten zu formulieren. Und diese Qualität ist vor allem für explizit politische Kunst von Bedeutung, so schrieb der französische Philosoph Jean-Paul Sartre bekanntlich vom „Primat des Begriffes“ für die politische Kunst, ein Primat, der sich herleitet aus dem Vermögen der Sprache (politische) Sachverhalte mit aller Dringlichkeit und Eindeutigkeit auf den Punkt zu bringen – und diesen dann im selben Moment (ideologie-) kritisch wieder zu hinterfragen.

V.

Von der Künstlerin meist bearbeitete, daher gleichsam „hybride“ Readymades wie Wäscheklammern, eine Glühbirne, Plexiglasscheiben sowie Metall- und (bemalte) Holzplatten kommen in Irène Hugs Satzskulptur **HERE I AM** (2012) zu künstlerischen Ehren. Diese Alltäglichkeit suggerierenden Elemente wurden hier zu einer ein wenig pyramidenförmigen Skulptur zusammengefügt und zwar so, dass diese Skulptur sieben Buchstaben präsentiert, zuweilen bedarf es den zweiten Blick, um dieses zu erkennen, die von oben nach unten und, selbstverständlich für unsere Kultur, von links nach rechts gelesen, die im Titel wiederzufindenden Worte „Here I am“ ergeben. Die Dinge sprechen hier also in Ich-Form – oder handelt es sich um die abwesende Künstlerin, die hier ihre Skulptur als Medium für ihre eigene, jetzt gleichsam „unsichtbare“ Stimme benutzt? Auf jeden Fall zeichnet sich das von Ferne an das legendäre Memphis-Design der 1980er Jahre erinnernde Ensemble durch eine spannende Dialektik aus: Einerseits führt es mit den collagierten Readymades einen manifesten Objektcharakter vor, andererseits stiftet die Sinnhaftigkeit der Buchstaben und (englischsprachigen) Worte eine Form der Dematerialisierung. Letztere verdankt sich dem mentalen Prozess, die Lesearbeit an der Skulptur verlangt. Mehr noch: Diese Sinnhaftigkeit kritisiert dann

das Bemühen von Sprache, sich auf außersprachliche Materialität zu beziehen und dieses paradoxerweise gerade dadurch, dass der Sinn der Arbeit auch auf die Materialität der Schrift verweist: „Here I am“ benennt nämlich den Standort der Skulptur, den diese objekthaft einnimmt, sein Hier- und DAsein. So bezieht sich der Sinn, wie schon bei „Encryption“, loopartig auf sich selbst, ist also tautologischer Struktur. Genau deswegen gelingt es den drei Wörtern nicht aus dem hermeneutischen Zirkel der eigenen Formulierung herauszukommen. Linguistisch, in den Worten von dem französischen Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure formuliert: Signifikat und Signifikant fallen hier zusammen. Insofern steht diese künstlerische Arbeit in einer zweifachen Traditionslinie. Die eine, in formaler Hinsicht, ist die der an den Dadaismus anknüpfenden Pop Art, die andere, in konzeptioneller Hinsicht, die der Konkreten Poesie. Zu beiden „Vorbildern“ verhält sich Irène Hugs Ästhetik anknüpfend und weiterdenkend, ist daher weit mehr als nur ein zeitgemäßes Update.

VI.

Schon Wolfgang Fritz Haug hat in seiner „Kritik der Warenästhetik“, 1971, die Warenästhetik als eine loopartige „Rückkoppelung“ beschrieben, werfe sie doch „Liebesblicke nach den Käufern, indem sie nichts anderes nachahmt und dabei überbietet, als deren, der Käufer, eigene Liebesblicke, die die Käufer wiederum werbend ihren menschlichen Liebesobjekten zuwerfen.“ Besonderes Irène Hugs Lichtobjekte spielen mit dem leuchtend-verführerischen Glanz dieser Ästhetik, allerdings um dann anstelle seiner emotionalen Ansprache eine fast schon analytische zu setzen. Ein gutes Beispiel für diese ihre künstlerische Strategie ist ihre Wandarbeit **VALUE SYSTEMS UNDER PROTECTION** (2017): Die im Titel benannten Wörter sind da zu lesen, geschrieben in mit Silberfolie überzogenen Buchstaben aus MDF-Platten. Zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Wörtern sind horizontal Leuchtstoffröhren und eine kreisrunde Lampe mit wechselnden Farben angebracht. Dieses Setting, das auf den ersten Blick an Werbung erinnert, auf den dritten vielleicht an die Neonkunst eines Dan Flavin, fällt schließlich auf den vierten Blick dadurch auf, dass es eben nicht sagt welche „Wertsysteme“ denn da unter „Schutz“ stehen. Diese semantische Leerstelle wirft die Aussage dann zurück auf sich selbst, die strahlende Kunst, selbst ist es also, die unter Schutz steht. Ein Wertsystem, das unter Schutz steht, im clean-heiligen „white cube“ (Brian O’Doherty) hermeneutisch abgesichert ist von den Unbildern des „richtigen Lebens“ – das ist bis heute eine durchaus (noch) akzeptierte Definition von Kunst, die Irène Hug in **VALUE SYSTEMS UNDER PROTECTION** auf die Welt der Werbung treffen lässt. Genau dadurch aber hinterfragt Hug die Autonomie von Kunst und ihren hehren Charakter wie so oft in ihrer Arbeit subtil und nachhaltig.

LANGUAGE AS OBJECT AS LANGUAGE

Six fragments on the art of Irène Hug

Raimar Stange

I.

In Irène Hug's word-sculpture **ENCRYPTION** (2013)

a number of wooden and tin objects are arranged together to form the word "encryption". This word in capital letters has been sculpted rather than written, naming the very activity that causes problems in looking at this work of art, when we are on the "mental roundabout" as it were. Certainly within a German-speaking context, the chances are relatively low that anyone will understand this word without Googling it. "Encryption", then, stands for the attribute of language that makes it always encoded, meaning that to be understood it must always be subjected to some deciphering work. Furthermore, "Encryption" stands for the fact – and as we will see this is typical for Irène Hug's work – that high culture demands an "active recipient" (John Fiske), namely someone who brings assertive thinking to the table.

II.

Language, writing and text are obviously central moments in the art of Irène Hug. The medium of the written word appears in her work in various forms: as light boxes, in installations, in photos (which she has mostly manipulated), in objects that form letters and ultimately words, as (wooden) sculptures, as large-scale photographs in architectural interiors, or on the external walls of buildings. In this oeuvre the written word appears, often in several different languages, across surfaces but also in three-dimensional form, taking on the physicality of a thing, and frequently the glamorous fluorescence if not spectacular quality of a commodity. This broad spectrum is certainly never dull, ranging as it does from the immateriality of the digital word files that are infiltrated into her photographs with the aid of image editing programmes, to the varying degrees of solid materiality in her letter objects.

III.

Linguistic chaos verging on the Babylonian is a regular feature of the works of Irène Hug. This is the case, for example, in the photo **OUR CAUSE/ COSA NOSTRA** (2010), where words in German are found alongside English, French and Italian phrases. In the photographed image of urban sprawl, the green street signs pointing to "Messina" and "Catania" in the upper corner of what the artist once described as a "Lesebild" (a neologism that means something like "image for reading") make it clear that the scene is "taking place" on the outskirts of Palermo in southern Italy. However, the cacophony of different languages internationalizes the subur-

ban scene somewhat disconcertingly and makes it difficult (at least initially) to pinpoint the exact geographical location. The cars in the image also come from different countries, of course – globalization has certainly not spared the "trash pop" of provincial Italy.

But collective memory kicks in at the mention of Palermo and, prompted by the bilingual title, the Mafia and the classic film "The Godfather" spring to mind. Suddenly on the right, next to the aforementioned signs, a letter appears in Italian demanding – what else? – protection money. Then in the entropic mass of signs we read the injunction "Stellen sie die richtige Frage!" (ask the right question) and the statement "Wir planen Ihre Gedanken" (we plan your thoughts) – both in German. After that, in a somewhat friendlier tone, there is "The Initiated Greet You" (in English) and finally, the potentially cheeky question, "Sono andati? (have they gone?) in Italian. Billboards pasted across facades and company names installed on roofs also lie in wait for the reading eye. "Sono andati" is incidentally a quote from the aria/duet of the same name in Giacomo Puccini's opera "La Bohème" (1896).

These text fragments, all surfacing in a single image by Irène Hug, combine to form coherent stories. The key thing is how different they can be – Mafia stories perhaps, or proof of some universal conspiracy theory, or even a timeless operatic drama. This polyphonic spectrum of different readings is also semiotically underscored by the aforementioned multilinguality. As the philosopher Friedrich Nietzsche famously noted in his essay "On Truth and Lies in a Nonmoral Sense": "The various languages placed side by side show that with words it is never a question of truth, never a question of adequate expression; otherwise, there would not be so many languages. [...] What then is truth? A movable host of metaphors." In this sense, **OUR CAUSE/ COSA NOSTRA** offers a "movable host" of possible interpretations, a "host" that both visibly demonstrates the overstimulating nature of postmodern information overload while at the same time critically invalidating it, thanks to the rejection of a single true meaning. You won't find any all-out unambiguous statements à la post-capitalist advertising and all-pervasive pop culture here (thank God).

IV.

Since the beginning of (Western) avant-garde art, and as early as Art Nouveau, the written word as medium has been used very specifically in different ways – in Dadaist collages for example, in Russian Constructivism or Bauhaus typography. This tradition later resurfaced in Pop Art – which obviously inspired Irène Hug's work –, in the international Fluxus movement and in Conceptual Art as part of the push towards dematerialisation; it still has broad-reaching effects on contemporary art today.

One particular quality of the written word makes it forever interesting for art, namely, its resolute capacity for formulating both content and concept. And this quality makes it relevant, above all, for explicitly political art. French philosopher Jean-Paul Sartre famously wrote about the “primacy of the concept” for political art, a primacy derived from the ability of language to get to the heart of (political) situations with the utmost urgency and clarity – while simultaneously scrutinising what ideologically underpins them.

V.

Irène Hug’s sentence-sculpture **HERE I AM** (2012) raises what might be called “hybrid” readymades to the status of art. Most of the objects, which include clothes pegs, a light bulb, Perspex sheets as well as metal sheets and (painted) wooden boards, have been altered by the artist. These quotidian-flavoured elements are arranged into a pyramid-like sculpture that presents seven letters in such a manner that they potentially require some time to reveal themselves. The letters can be read from top to bottom and, as is standard in our culture, from left to right, to form the words “Here I am”. Things are talking in the first person here, it seems – or are we dealing with the absent artist who is using the sculpture as a medium for her own “invisible” voice? In any case the ensemble, which from a distance recalls the legendary Memphis design from the 1980s, plays out a compelling dialectic, on the one hand brandishing its blatant objectness with its collaged readymades, while at the same time invoking a kind of dematerialisation via the meaning with which its letters and (English) words are imbued. It is a dematerialisation resulting from the mental process that the work of reading the sculpture demands. But even more than that: this imbued meaning criticises language’s efforts to relate to non-linguistic materiality – which is paradoxically something that happens precisely because the meaning of the work points to the very materiality of the written word: “Here I am” names the sculpture’s location, which it occupies as an object, existing in the here and now. As with “Encryption”, then, the meaning loops back on itself tautologically. This is precisely why the three words are unable to escape the hermeneutic loop of their own formulation. In linguistic terminology, as the French linguist Ferdinand de Saussure would say: signified and signifier collide. As such the artwork has a place in two artistic traditions at once: formally it is Pop Art, with its roots in Dadaism; conceptually, however, it is concrete poetry. Irène Hug’s aesthetic references and advances both “role models” together, making it far more than a mere contemporary update.

VI.

In Wolfgang Fritz Haug’s 1971 work “Critique of Commodity Aesthetics”, he described commodity aesthetics as a “feedback” loop in which commodities cast “flirtatious glances at the buyers, in an exact imitation of or even surpassing the buyers’ own glances, which they [the buyers] use in courting their human objects of affection.” Irène Hug’s light objects in particular play with the flirtatious, luminous brilliance of this aesthetic, albeit with an approach that moves from the emotional and towards the analytical. One good example of this artistic strategy is her wall piece **VALUE SYSTEMS UNDER PROTECTION** (2017). The words in the title are spelled out in silver foil-coated MDF letters. Horizontally mounted neon tubes and a round lamp that changes colours divide the first and second pairs of words. At first glance the set-up resembles an advertising sign, at the third, perhaps a neon piece by Dan Flavin, and by the fourth glance you ultimately realise there is no mention of which value systems are being protected. This semantic void throws the statement back on itself, meaning that it can only be referring to the luminous art itself: as a value system under protection in the sterile, sacrosanct “white cube” (to use Brian O’Doherty’s term), hermetically sealed off from the hardships of “real life”. This is (still) a widely accepted definition of art, and in **VALUE SYSTEMS UNDER PROTECTION** Irène Hug has made it collide with advertising. Yet this is precisely what allows Hug to throw doubt on art’s autonomy and sublimity in a manner that is – as so often in her work – both subtle and enduring.

WI(E)DERSINNIGE SCHRIFTBILDER IM WERK VON IRÈNE HUG

Viola Vahrson

Schriftzeichen binden Aufmerksamkeit. Je nach kultureller Prägung löst ihre Wahrnehmung einen Automatismus aus, in dessen Ablauf das Auge, einer eingeübten Richtung folgend, komplexe Zeichenabfolgen entziffert und ihren Sinn erfasst. Blitzschnell kann dieser Vorgang stattfinden, wenn die Schrift linear und deutlich dargestellt ist. In allen gesellschaftlichen Bereichen treffen wir auf Schrift. Unsere Umgebung, sei es im privaten oder öffentlichen Raum, ist angefüllt mit Worten, Sätzen und Texten, die uns informieren, belehren oder verführen wollen und häufig untereinander darin konkurrieren, unser Interesse zu wecken. Das Erscheinungsbild der Schrift orientiert sich häufig an den Rezeptionsbedingungen. Redundanz, Unordnung und Überfluss führen in der Regel zur Erschöpfung der Aufnahmekapazität. In der Folge wird die Schrift zwar noch als solche wahrgenommen, jedoch kaum noch gelesen. Semantisch reduziert oder gar entleert, tritt wiederum die formgebende Struktur und somit der Bildcharakter von Buchstaben und deren Kombinationen deutlicher zutage. Gestalterische Maßnahmen dienen dazu, die Signalwirkung der Schrift zu erhöhen und sie gegenüber konkurrierenden Reizen hervorzuheben. Die Möglichkeiten der typografischen Gestaltung sind vielfältig: Neben der Wahl der Form, der Größe sowie deren Variation und Anordnung, kann über Farbe und Licht entschieden, vielfältige grafische Rahmung hinzugefügt oder Schrift als dreidimensionaler Körper in Szene gesetzt werden. Wandelt die Gestaltung einen Schriftzug in ein Schrift-Bild, erweitert sich damit auch dessen Bedeutungsspektrum. „Schrift ist logozentristisch und wird mit linearem, in sich abgeschlossenem Denken gleichgesetzt, während Bilder für ein [...] Denken stehen, das vernetzt [...] ist.“¹

Die Verschränkung von Schrift und Bild, deren Dialektik von Offenheit und Geschlossenheit, Linearität und Vernetzung und die daraus hervorgehende Mehrdeutigkeit, die gelegentlich sogar ins Widersinnige kippen kann, charakterisieren die Arbeiten von Irène Hug. Mit den Techniken der Appropriation, der Montage, des Zitats und der Retusche reagiert sie in ihren Arbeiten auf vorgefundene Materialien, Situationen oder stereotype Erscheinungsbilder, deren Aussagewert und Bedeutung sie mittels minimaler und zugleich komplexer gestalterischer Eingriffe verändert und kommentiert.

In der Arbeit KIOSK-TRAFIK-INTERNATIONAL (2013) gelingt es Irène Hug mittels formaler Reduktion, farblicher Akzentuierung, einer fotografischen Typologie sowie der Integration einzelner Begriffe und Textfragmente (z.B. „Nach Angaben eines Beobachters“), die über die bloße Funktion hinausreichende Essenz des Kiosks, im Sinne eines urbanen Kulturobjekts, herauszuarbeiten. Ähnliches gilt für die Arbeit BEZAHLT WIRD NICHT! (2015), ein Kassenhäuschen, das mit großen Lettern wie „cash here“ zum Zahlen animiert, diese Aufforderung zugleich aber durch den farblich gestalteten Verschluss aller vier Seiten des architektonischen Quaders konterkariert. Durch diese Entfunktionalisierung verschiebt sich der Fokus auf das formale Erscheinungsbild dieses im Verschwinden begriffenen Bautypus, während Schriftzüge wie „Pay and Go“ auf das Konsumverhalten des Betrachters verweisen.

In Fotografien wie MASSIVE SIGNIFICANCE FOR SALE (2011), OUR CAUSE/COSA NOSTRA (2010), FREMATA (2011) oder HIDDEN WOMAN DRESSED TO KILL (2011) sind die Eingriffe nicht auf den ersten Blick erkennbar, da sich die Veränderungen den realen Vorgaben formal weitestgehend anpassen. Der Aussagewert verändert sich häufig ebenfalls nur graduell. Wenn inmitten einer von Laden- und Markenschildern überhäuften Straßenszenerie auf der schmalen Blende eines Fotogeschäftes der Schriftzug „Wissen Sie was Fotografie ist?“ entlangläuft, erspürt man den Eingriff mehr, als dass man ihn bewusst wahrnimmt. Die Entdeckung, dass es sich um einen Schriftzug mit deutscher Sprache innerhalb einer türkisch geprägten Straßenszenerie handelt, führt zu Irritation. Derart aufgeweckt entdeckt der Betrachter weitere Schriftzüge, die aufgrund ihrer assoziativen, teils ins Absurde tendierenden Aussagen deplatziert erscheinen – wie etwa der gespiegelte Schriftblock „Das was wir lieber nicht wissen wollen“. Je mehr Abweichungen hervortreten, desto stärker tritt der Grundcharakter der Szenerie hervor, der je nach Motiv mal geheimnisvoll, mal trist oder gar unheimlich erscheint. Immer jedenfalls verweisen diese Bilder auf die Omnipräsenz von Schrift als Informationsquelle und eigenständiges Bildmedium.

Irène Hug spinnt in diesen Arbeiten ein feines Netz unterschiedlicher Bedeutungsebenen. Die Entfaltung immer neuer Erzählmomente mit den Mitteln der Appropriation und des Palimpsests verweist auf die Kontingenz nicht nur von Schrift, sondern auch deren gestalterischer Mittel. Deutlicher noch als in den komplexen collagehaften Fotografien wird dieser Aspekt anhand der Schrift-Bild-Objekte. So tritt die Verabschiedung der Vernunft in FAREWELL TO REASON (2011) in grünleuchtenden Lettern in Erscheinung, eskortiert von einem langgestreckten, neckisch gebogenen gelben Leuchtpfeil mit bunten

Glühbirnen. Welchen Reim sich der Betrachter auf diesen Richtungshinweis zu machen hat, lässt das Werk augenzwinkernd offen.

Die Konfrontation des Logos (griechisch *logos*: Vernunft, Sprache, aber auch Ordnung) mit dem Sinnlichen, Emotionalen und Ungeordneten durchzieht das gesamte Werk von Irène Hug. Explizit verhandelt wird der scheinbare Gegensatz in Arbeiten wie *EMOTIONAL ENLIGHTENMENT* (2015). Ein sich vorgeblich selbst widersprechendes Begriffspaar gewinnt durch seine Präsentation als Leuchtkörper weitere, buchstäblich erhellende Bedeutungsmomente. Das scheinbare Paradox einer gefühlsbestimmten Erkenntnis lässt sich in der präsentierten Form auch als eine auf Gefühlen basierende oder von ihnen hervorgebrachte Erleuchtung lesen. Die lila und blauen Schriften auf gelbem und rotem Hintergrund sind in der Horizontalen durchgehend geteilt. Der sich über den gesamten Leuchtkörper spannende segmentierte Teil lässt weite Bereiche beider Wörter wie verschattet wirken. Gerade in ihrer Verdunklung gleichen sich beide Begriffe formal an, verfügen sie über ein korrespondierendes Merkmal. Die farbliche Eintrübung – hin zur Nichtfarbe – stellt auf einer symbolischen Ebene die Absolutheit und Reinheit der Begriffe zur Disposition und lädt zur Reflexion darüber ein, welchen Anteil Emotionen an jeder Art von Erkenntnis haben, wie sehr Erkenntnisse durch subjektive Vorstellungen, Meinungen und Interessen geprägt sind und wie Sprache in ihren Bedeutungen oszilliert. Kippfiguren, wie die hier beschriebene, sind ein weiteres Kennzeichen von Irène Hugs Werk. Mal kommen sie durch Sprachwitz, mal durch doppeldeutige Inhalte zustande oder werden durch die skulpturale Verwendung von Wörtern und Buchstaben veranschaulicht. So türmen sich im Werk *SUBSTITUT* (2008) aus gefundenem Holz gefertigte Buchstaben, teils zur Seite gekippt, teils aufrecht stehend, zu dem titelgebenden Begriff auf. Welche Höhen der Abstraktion ein bloßes Substitut (als das Schrift ganz allgemein gesehen werden muss) erklimmen kann, ohne die Verbindung zur ‚eigentlichen‘ Form und dessen Bedeutung zu verlieren, wird hier mit äquilibristischer Meisterschaft vorgeführt.

In der Arbeit *FOLLOW THIS INSTRUCTION* (2015) scheint der Betrachter durch die Anweisung „in critical situations viewers should pay increased attention and follow this instruction“ direkt angesprochen zu werden. Der weiße Schriftzug setzt sich von einem 3,5 × 10 Meter großen blauen Farbfeld ab, über das er verläuft. Jede Zeile der Aufforderung wird an den Rändern durch untereinander gestaffelte farbige Neonröhren hervorgehoben und gleichsam dynamisiert. Was zunächst als geläufiger Warnhinweis wahrgenommen wird, erweist sich bei

aufmerksamem Lesen als short circuit, der auf eine Redundanz der Aussage zielt. Der Hinweis „and follow this instruction“ ist gewöhnlich als Verweis auf weitere Informationen zu deuten. Die formal akzentuierte Abgeschlossenheit des Gesamttextes bewirkt jedoch, dass sich der Hinweis auf die zuvor getroffene Aussage bezieht: die Herstellung gesteigerter Aufmerksamkeit. Damit fallen aber Voraussetzung und Zielsetzung in eins und heben sich folglich auf.

Immer wieder wird der Betrachter mit der Dringlichkeit entleerter Aussagen konfrontiert, einer behaupteten Relevanz nichtssagender Appelle, wie im Werk *CAPISCI!* (2011), in dem das italienische Wort, versehen mit einem Ausrufezeichen, hinterfangen von einem vielzackigen roten Stern, laut und aufdringlich daherkommt. „Verstehst Du!“ Der Zustand der Aufmerksamkeit ist am wichtigsten. Das geben auch Werke wie *MAINTAIN TENSION* (2010) zu verstehen. Inhalte scheinen da nebensächlich oder zumindest unproblematisch zu sein, schließlich können sie beliebig hinzugefügt werden, wie die Arbeit *FILL IN MISSING CONTENT* (2012) suggeriert. Gerade die Verknappung dieser Aussagen, ihre Entkontextualisierung sowie der Austausch konkreter Bezeichnungen durch deren bloße Intention – „Capisci!“, „Maintain Tension“ – legen offen, dass Inhalt und Bedeutung werbewirksamer Schriftbilder häufig eine strategische Allianz bilden, die uns im alltäglichen Umgang mit ihnen nicht immer bewusst ist und auch nicht sein soll.

Irène Hug fordert mit ihren Arbeiten dazu auf, vordergründige Aussagen nicht unreflektiert zu konsumieren, sondern auch die Funktionsweise und den Zweck suggestiv wirkender Erscheinungsformen genauer in den Blick zu nehmen. So werden die manipulierten Schriftzüge einer Fotomontage in der Installation der Ausstellung *MULTITASKING* (2009) anhand von Leuchtobjekten erneut aufgegriffen und durch weitere Begriffe ergänzt. Durch die Externalisierung eines bildimmanenten Schriftzuges wie in *ALL THINGS CONSIDERED* (2007) und seiner Ergänzung durch den Begriff „seduction“ wird eine zusätzliche Reflexionsebene in die Arbeit eingezogen. Während die bildimmanente Aussage „all things considered“ sich sowohl auf das Bildmotiv, den Handel und Konsum, beziehen kann, als auch – im Wissen um die Manipulation des Schriftzugs – auf die Rezeption, muss mit der Hinzufügung des Leuchtobjekts der kontextuelle Rahmen um eine neue Bedeutungsebene erweitert werden. Die Staffelung referentieller Kombinationen kann strukturell als Ausweis umfassender Redundanz gewertet werden. Der ambitionierte Rezipient kann darin aber auch einen Hinweis auf die eigene Verführbarkeit erkennen, dem wiederholt aufscheinenden Angebot, neue

Bedeutungsebenen im Werk zu finden und zu deuten, geflissentlich nachzukommen – ohne jedoch die Sinnhaftigkeit solcher Manierismen im Blick zu behalten. Eigentlich warnt das Werk von Irène Hug selbst vor solch blindem Eifer, zum Beispiel mit der Arbeit *DON'T TAKE IT AS READ* (2009), in der der titelgebende Schriftzug von einer sorgfältig präparierten Zimmerpflanze als Schatten an die Wand geworfen wird. Einer derart banalen Weisheit kann nur noch – mit dem Titel einer weiteren Skulptur von Hug – ein *DAS WARS* (2008) entgegnet werden – aber auch diese Reaktion ist somit keineswegs genuin, vielmehr längst vorweggenommen, eine entliehene Antwort also. Die Kunst bleibt dem Rezipienten eben immer einen Schritt voraus.

(UN)MAKING SENSE IN THE WORK OF IRÈNE HUG

Viola Vahrson

Letters grab our attention. Perceiving them triggers an automatic response in the course of which our eyes, following whatever direction our cultural background has taught us, decode a complex series of signs and register their meaning. This process can happen almost instantaneously, as long as the writing is linear and clearly legible. We encounter the written word in all areas of society. Our surroundings, whether in private or public space, are filled with words, sentences and text, which inform, teach or seduce us, while often competing directly for our attention. The appearance of the written word is often tailored to the conditions of its reception. Redundancy, disorder and excess generally result in attention fatigue, leaving the written word perceived but barely read. In this semantically reduced or even entirely emptied state, the structural form and hence pictorial character of the letters and their combinations come more clearly to the fore. Design decisions help increase the signalling effect of the written word and set it apart from competing stimuli. Typographic design has a broad range of options to draw upon: besides the selection of form, size, and the way in which these are varied and ordered, there are choices regarding colour and light; various kinds of graphic backgrounds can be added or the letters made three dimensional. If the design of the letters transforms into a textual image, its spectrum of meaning increases accordingly. "Writing is logocentric and is equated with linear, self-contained thinking, whereas images stand for a [...] thinking that is [...] interconnected."¹ It is this interweaving of text and image, its dialectic of openness and cohesion, linearity and connectedness, and the resulting ambiguity (occasionally

even tipping into incongruity) that characterises the work of Irène Hug. Using techniques of appropriation, montage, citation, and retouching she reacts to found materials, situations or stereotypical images, commenting on and changing their expressive value and meaning using minimal but complex artistic interventions.

In the work *KIOSK-TRAFIK-INTERNATIONAL* (2013) Irène Hug uses formal reduction, colour accents, photographic typology as well as the integration of individual terms and fragments of text (e.g. "Nach Angaben eines Beobachters") [According to one observer] to distil the essence of the kiosk as an urban cultural object and transcend its basic function. Similar things are at work in *BEZAHLT WIRD NICHT!* [Not to be paid!] (2015), a pay booth which calls on people to pay with statements like "sofort bezahlen" [Pay now] written in large letters, a demand overridden by the colours that cover all four sides of the architectural cuboid, negating its function. The focus is thus shifted not only to the formal appearance of this type of building, which is in the process of disappearing from the urban landscape, but also, with statements like Pay and Go, to the viewers' own consumer behaviour.

In photographs such as *MASSIVE SIGNIFICANCE FOR SALE* (2011), *OUR CAUSE/COSA NOSTRA* (2010), *FREMATA* (2011) and *HIDDEN WOMAN DRESSED TO KILL* (2011) the artist's interventions are not immediately visible because her alterations are designed to blend in with the existing conditions as far as possible. The changes to the statements made are also often subtle. For example, in the midst of a street view awash with shop and brand signs, on the narrow strip of awning above a camera shop the viewer sees the words "Wissen Sie was Fotografie ist?" [Do you know what photography is?], sensing the intervention on a subconscious level more than anything else. The realisation that this German text is inserted into an otherwise largely Turkish street scene is somewhat perplexing. But after this initial prompting, the viewer starts to see other bits of text that seem out of place because their statements are associative, sometimes bordering on the absurd – such as a reflected block of text that reads (back to front) "Das was wir lieber nicht wissen wollen" [The things we'd rather not know]. The more discrepancies appear, the more the underlying character of the setting emerges: mysterious, sad or even uncanny, depending on the words used. But these images always point to the omnipresence of text as a source of information and a pictorial medium in its own right.

In these works Irène Hug spins a fine web of different levels of meaning. The use of appropriation and palimpsest to allow ever-new narrative moments to unfurl, points to the contingency not only of the writ-

ten word but also of its design. This aspect is even more pronounced in the word-image objects than in the complex collage-like photographs. Thus we have **FAREWELL TO REASON** (2011) presented in illuminated green letters, accompanied by an elongated and whimsically angled yellow arrow with colourful light bulbs. The work mischievously leaves it up to the viewer to interpret the direction indicated by the arrow.

Logos – Greek for reason, language and also order – confronts the sensory, emotional and unordered in all of Irène Hug's work. This apparent contradiction is addressed explicitly in works like **EMOTIONAL ENLIGHTENMENT** (2015). Presented as a light box, this ostensibly contradictory word pair literally has illuminating moments. The seeming paradox of an emotional form of enlightenment can also be read as enlightenment based on or originating in feeling. The purple and blue words with their yellow and red background are horizontally divided by a darker central segment, which stretches across the whole sign and gives the impression that parts of both words are in shadow. It is notable that the two words only formally converge once they share this darkening – a shift towards an absence of colour that places the absoluteness and purity of the words on a symbolic level and invites us to reflect on the degree to which emotions play a part in every insight, how insight is influenced by subjective ideas, opinions and interests and how language oscillates in its meanings. The element of ambiguity described here is another characteristic of Irène Hug's work. Sometimes it manifests itself as wordplay, sometimes as the possibility for multiple interpretations of words, and sometimes through the sculptural shapes of the words and letters. In the work **SUBSTITUT** (2008), for example, letters made of wood – sometimes on their side, sometimes upright – are piled up to form the title of the work. With a masterly sense of equilibrium Hug demonstrates the heights of abstraction to which a mere substitute (as we must regard writing in general) can climb without losing the link to the "real" form and meaning.

In the work **FOLLOW THIS INSTRUCTION** (2015) it seems the viewer is being directly addressed with the words "in critical situations viewers should pay increased attention and follow this instruction". The white lettering stands out against a blue colour field that is 3.5 x 10 metres in size. Each line of the instruction is highlighted and dynamically intensified by two or three coloured neon tubes which are horizontally grouped on either side. Although at first the work seems like an ordinary warning sign, after a while you realise that the statement is in fact a short circuit that loops back on itself redundantly. Of course "follow this instruction" is generally an indication that more information is to follow. Yet here the formally accentuated self-contained nature of the text as a whole means

that the instruction relates to the statement that has preceded it: namely generating increased attention. Thus prerequisite and objective become one and the same and cancel each other out.

The viewer is repeatedly confronted with the urgency of empty statements, of a professed relevance of invocations that say nothing; take the work **CAPISCI!** (2011), in which the Italian word followed by an exclamation mark is at the centre of a explosive red star, jumping out at you loudly and brashly. "Understood!"; it proclaims: the most important thing here is the state of attention. This is also the message conveyed by works such as **MAINTAIN TENSION** (2015). The contents seem to be secondary or at least unproblematic; ultimately they can be added at random, as the work **FILL IN MISSING CONTENT** (2012) suggests. It is precisely the brevity and decontextualisation of these statements, and these signs being interchangeable with their sheer intention – "Capisci! – Maintain tension" that reveal how the content and meaning of effective advertising images and text often form a strategic alliance which we are sometimes unaware of in our everyday encounters with them – as indeed is the intention.

In her work Irène Hug calls on her audience not to consume superficial statements without reflection, but rather to look more closely at what enticing appearances aim to do and how they work. The manipulated lettering of a photomontage in her installation for the exhibition **MULTITASKING** (2009) is reiterated in light boxes and supplemented by yet more words. By externalizing the words **ALL THINGS CONSIDERED** (2007) which are contained within the image and adding the word "seduction", she adds another level of reflection to the work. While the statement "all things considered" inside the image could refer both to the theme of the image itself, namely trade and consumerism, as well as – knowing that the image has been manipulated – how the image is read by the viewer, the addition of the light box adds a new level of meaning to the contextual framework. This layering of referential combinations can be interpreted structurally as an indicator of general redundancy. The ambitious viewer will, however, also see it as evidence of how easily we are all tempted to respond to repeated offers to seek out and intentionally read new levels of meaning into the work – yet without considering how meaningful such habits might be. In fact Irène Hug's work itself warns against blind zeal in works such as **DON'T TAKE IT AS READ** (2009), a work that spells out these words in shadows cast onto the wall by the painstakingly arranged leaves of a potted plant. The banality of these words of wisdom can only be countered by a **DAS WARS** [That's all] (2008) – but this insight is not at all genuine either, coming across instead as somewhat predictable: a borrowed insight, in other words. Art is always one step ahead of the viewer.