

15.9. - 28.10.2018

MATERIAL GESTURES

**MATERIAL UND MATERIALITÄT
IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST**



LIESL RAFF
CARLA LAVIN
WILLIAM COBBING
STEPHAN HASSLINGER

KURATIERT VON HEIDI BRUNNSCHWEILER

EINFÜHRUNG

Unsere Alltagswelt ist immer umfänglicher von Automatisierung und Technologie geprägt. Arbeit hat sich dadurch in der westlichen Welt weitgehend auf die Bedienung von Bildschirmen, Tastaturen und Touchscreens reduziert. Sinnlich-körperliche Erfahrung wird zunehmend durch virtuell-visuelle Stimulation ersetzt.

Zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler experimentieren hingegen vermehrt mit haptisch erfahrbaren Materialien und ehemals kunsthandwerklichen Techniken. Sie nutzen dabei Eigenschaften und das Eigenleben der Werkstoffe und Verfahren für komplexe gestalterische Prozesse und arbeiten mit neuartigen Material- und Medienkombinationen.

Die Ausstellung **Material Gestures** zeigt raumgreifende Installationen und fragt nach der Bedeutung von Material und Materialität in der Gegenwartskunst.

Material meint die Stoffe, mit denen Künstlerinnen und Künstler arbeiten. Materialität bezeichnet Eigenleben, Eigenschaften oder Eigentätigkeit dieser Stoffe, wie physische Qualitäten, Konsistenz und Formverhalten. Auf Materialität zu fokussieren heisst, die Rolle der Materialien in der künstlerischen Arbeit zu bedenken.

Die Arbeiten und Installationen von **Material Gestures** halten einen Erfahrungsraum bereit, der über den Sehsinn hinausgeht und alle Sinne und den Körper anspricht. Sie zeigen, dass die materielle Welt, in der wir leben, immer noch grundlegend für unsere Existenz ist. Dadurch konfrontieren sie uns mit der Frage, ob wir diese Materialgebundenheit tatsächlich für eine zukünftige technologische Daseinsform aufgeben wollen, wie das posthumane Theorien versprechen. Die Beschäftigung mit Material und Materialität erkundet so die Wechselwirkung von medialer Entwicklung, Technikgeschichte und Kunstproduktion. Die einstigen Grenzen zwischen Konzept- und Materialkunst, die die Kunstgeschichte so lange prägten, werden durchlässig.

TITELBILD: LIESL RAFF, INSTALLATIONSANSICHT, GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK

HERAUSGEBER: GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK FREIBURG I. BR.

TEXTE / TEXTS: HEIDI BRUNNSCHWEILER

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: AMG TRADUCTION

GRAPHIC DESIGN: CONTINUE AG, BASEL

FOTOS: © MARC DORADZILLO (S.1, S.22, S.23)

COPYRIGHT: © GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK FREIBURG I. BR./MARC DORADZILLO FOTOS

Materialität: Materialität gilt als lange vernachlässigter Faktor der westlichen Kunstgeschichte.¹ Erst 2001 beschäftigte sich Monika Wagner in ihrem Buch *Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne* systematisch damit.

Seit der Antike herrschte die Auffassung, dass **Material** sich der Form und der künstlerischen Idee unterordnen müsse. Der Gestaltungsprozess und die Eigentätigkeit des Materials sollten in einem gelungenen Kunstwerk der Hochkunst nicht in Erscheinung treten. Spuren des Materials und der Bearbeitung wurden deshalb über weite Teile der Geschichte dem als minderwertig abgestempelten Kunsthandwerk zugeordnet.

Diese Haltung wirkte in der westlichen Kunst bis ins 20. Jahrhundert nach. Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg bestimmte folglich das modernistische Kunstwerk als autonom, hauptsächlich auf das Sehen und auf Transzendenz ausgerichtet. Die Malerei der abstrakten Expressionisten von Jackson Pollock oder Willem de Kooning erfüllten diese Norm.

Materialität galt für ihn als die Autonomie störend. Werke, in denen die Eigenschaften des Materials bestimmend waren, konnten dem autonomen Kunstwerk nicht genügen.²

Dies führte in den 1950ern dazu, dass die Töpfer und Keramiker der amerikanischen Westküste nach Strategien suchten, die Materialität zu überwinden und ihre Werke auf Autonomie und Sehsinn auszurichten. Denn sie wollten nicht länger als Kunsthandwerker abgestempelt werden, sondern auch mit Tonerde arbeitend als Künstler gelten.

Umgekehrt griffen die KünstlerInnen der sogenannten *Process Art* wie Robert Morris oder Eva Hesse zehn Jahre später aus Protest gegen das immer noch vorherrschende modernistische Diktat zu Verfahren des Kunsthandwerks. Vom Kunsthandwerk in-

1 Stefan Jordan, Jürgen Müller (Hg.), *Lexikon Kunstwissenschaft: Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart: Reclam 2012, 226.

2 Glenn Adamson, *thinking through craft*, London et. al.: Bloomberg 2007, 39–67, 39.

spiziert, liessen sie die traditionellen modernistische Bildhauerei hinter sich und machten die Materialität von Stoffen zum Schlüsselement ihres skulpturalen Schaffens.³ Robert Morris etwa schnitt Filz in Bahnen und überliess der Schwerkraft die Formgebung.

Für die Erneuerung der Skulptur spielt also Materialität und Kunsthandwerk eine zentrale Rolle. Obwohl die Konzeptkunst, die sich ab den 1960ern durchsetzte, noch einmal die Vorrangstellung der Idee betonte.

Dieser Gegensatz von intellektueller Konzeptkunst und minderwertiger Materialkunst ist zunehmend hinfällig.⁴ Zeitgenössische KünstlerInnen setzten, wie die Ausstellung *Material Gestures* zeigt, Handbearbeitung und Materialität viel breiter und freier ein.

Konzept, Materialität und ehemals kunsthandwerkliche Techniken bilden für sie einander ergänzende Faktoren. Sie kombinieren auch Tonerde als eines der ältesten plastischen Materialien mit der jüngsten digitalen Technik.

3 Ders., 41.

4 Ders., 39

GALERIE I

LIESL RAFF

Liesl Raff greift die Diskussion des „Neuen Materialismus“ auf und experimentiert mit der Eigentätigkeit von Stoffen. Sie fragt nach dem Eigenleben von allem vom Menschen Geschaffenen und Gebrauchten. Der Neue Materialismus geht davon aus, dass Objekte und Stoffe Eigenschaften wie Handlungsfähigkeit etc. haben, die bisher nur dem Menschen zugesprochen wurden.

In der Installation **Hangig** ⁽¹²⁾ sind farbige Latexseile über eine Metallstange in der Mitte des Raumes gehängt. Sie wirken wie ein Vorhang aus Gummibärchen-Masse. Latex ist ein alter Kulturstoff aus der Milch von tropischen Pflanzen, der in Europa seit Ende des 19. Jahrhunderts für Gummireifen industrielle Verwendung fand. Die Künstlerin hat die Seile handgegossen und im flüssigen Zustand individuell mit Pigment eingefärbt. Materialprozesse und der Zufall, die zu Luftporen oder Poren in der Oberfläche führen, werden bewusst zugelassen. Die Luftbläschen leuchten im Gegenlicht wie kleine Glasperlen.

Die gegossenen Bänder sind mit Silikonöl eingestrichen. Das Öl erzeugt einen feinen schützenden Film, der die Textur, die Haptik und die Haltbarkeit von Latex verändert. Durch das Öl sind die Latexbänder geschmeidig und weich und fühlen sich wie schwitzende Haut an. Auch geht von ihm eine olfaktorische Wirkung aus. Latex hat einen intensiven Geruch, der den Riechsinn reizt. Auf dem Weg in die Ausstellung können sich die Besucher unter der Installation durchbewegen und die Erfahrung ihrer eigenen Körperlichkeit machen.

Die Materialien der einzelnen Objekte haben in Raffs Skulpturen einen engen Bezug zueinander. Das kann bei **Figur 2** ⁽¹⁶⁾ beobachtet werden. Latex wird zu einem Körper, der sich am kühlen Metall der strengen Struktur anpasst. Dafür wird es von dieser getragen. So kommt es zu einer Wechselwirkung von Geben und Nehmen.

Die Elemente wechseln zudem zwischen anthropomorphem Gegenüber und Objekt. Das kann man bei den **Heads** ⁽³⁾ ⁽⁴⁾ ⁽⁷⁾ sehen. Die welligen Kanten der handgeschnittenen Bleche wirken weich bzw. anthropomorph im Sinne von emotionaler Nähe und Nahbarkeit. Ihre Anbringung auf Augenhöhe unterstreicht ihren wesenhaften Status nach Art von Köpfen und Masken. Die **Heads** sind wie ein Gegenüber, aber kein Spiegel. Sie bieten einen Dialog an und sind oft aufdringlich und zurückhaltend zugleich. Die Materialien sind empathisch, unterstützen sich, kommunizieren miteinander und reagieren aufeinander.

Das mit Lack beschichtete und mit Silikonöl imprägnierte Metallblech wirkt wie Make-Up, das ihre zweite, anthropomorphe Identität anzeigt.

WILLIAM COBBING

Die Arbeit mit Tonerde ist ein fortlaufender Aspekt von **William Cobbings** künstlerischer Praxis. In seinen Installationen und Performance-Videos verwendet er Lehm als feucht-glitschiges, verformbares und anpassungsfähiges Material. Wegen dieser Eigenschaft als Alleskönner erhielt Ton im 19. Jahrhundert das Image des Kunstgewerblichen und verlor seine Bedeutung als plastisches Medium.

Cobbing nutzt Tonerde zur Untersuchung der materiellen und körperlichen Eigenschaft von Intellekt, Sprache und menschlicher Interaktion. Mit der basalen Materialität zeigt er, dass wir uns der physischen Realität der Welt, in der wir existieren, nicht entziehen können.

Im Video **Long-Distance, 2018** ⁽²¹⁾ verkörpern die Köpfe, die in Lehmhauben stecken, diese materielle Gebundenheit. Diese Arbeit ist eine neue Version von Cobbings legendärem Video *The Kiss*, 2004. In Anspielung an die gleichnamigen, berühmten Skulpturen Constantin Brâncuși sind in diesem Video die Köpfe der PerformerInnen in Lehmmasse gehüllt und zu einer unauflöselichen Kussgeste verbunden. In einer Empfindung der Berührung betasten sie sich gegenseitig blind vor der Kamera und greifen oftmals slapstickartig daneben. Dabei bearbeiten sie die

gestaltlosen Lehm Massen kontinuierlich, doch planlos und ohne Progression. Mit der sisyphusartigen Situation wird der Vorrang des Prozesses gegenüber dem Endergebnis betont.⁵

In der neuen Version **Long-Distance** hat Cobbing den Abstand zwischen den Figuren vergrößert. Darauf spielt der Titel an. Die Versuchsanordnung ist absurd da die Distanz der Röhrenskulptur die Reichweite der Arme um ein Mehrfaches übersteigt und die Hände sich nie erreichen können.

In *The Kiss* wird die Versuchsanordnung von Anfang an offengelegt. Bei **Long-Distance** erschliesst sie sich durch die unterschiedlichen Kamerapositionen erst allmählich. Der Loop betont die vergebliche Absurdität des Modellierens und des Gestaltens ohne Ziel.

In **Three Days Off, 2017** (2.3) erforscht Cobbing die Materialität von Zeichen, Text und Sprache. Er vermittelt ihre flüchtige Eigenschaft als sich ständige verändernde Abrücke im Sand. Wir sehen verschiedene Einstellungen auf Dünenlandschaften, in die sich Spuren von Wind, Rädern und Erdbewegungen eingeschrieben haben. Immer wieder bricht der Sand ein und ein Schriftzug erscheint in der Landschaft. Dazu sind eine Frauenstimme sowie feines Glockengeläut zu hören. Der Film ist in den Dünen der Tottori-Wüste in Japan gedreht, an demselben Ort wie der Kultfilm *Frau der Dünen* von Teshigahara. In der Tonspur versucht der Experimentalmusiker David Toop Klänge zu komponieren, die ein körniges, erdiges Gefühl vermitteln. Die Arbeit kontrastiert mit *Long-Distance*, passt jedoch gut zu den aus Japan beeinflussten Keramikhockern **Sutsuru, 2014**, (2.2).

Das Video **Epilogue, 2014**, (2.4) basiert lose auf der Schlusszene von Tarkovskys Film *Andrei Rublev*. Wir sehen eine golemähnliche Tonfigur, die blind, nur mit dem Tastsinn eine Kirchenglocke aus Lehm Masse formt. Mit Buchdruckblöcken werden Zeichen in die verformbare Tonoberfläche eingeprägt, was an Ton tafeln als erste Schriftmedien erinnert. Worte erscheinen und

5 Karen Friis, "William Cobbing," in, *Ler!Clay!* Silkeborg: Museum Jorn 2018, 24–35, 30.

werden dann verzerrt abgetragen. Die Tonoberfläche funktioniert als Palimpsest von sich überlagernden Zeichenresten. Glocke und Lehmgestalt werden anschliessend zeremoniell in einer Grube gebrannt.

CARLA LAVIN

Carla Lavin setzt Tonerde einer experimentellen und prozesshaften Formung aus und lässt deren Eigentätigkeit und den Zufall gewähren. Sie vermeidet die totale Kontrolle, sondern lässt sich auf die performative Eigenwilligkeit des Materials bei der Formgebung ein.

Sie arbeitet mit kompakten Formen und Erdfarben, verwendet den Ton mehr oder weniger wie er aus der Erde kommt. In Anknüpfung an die Kulturgeschichte des Tons als erstem plastischem Werkstoff arbeitet Carla Lavin mit Tonkörpern. Sie erinnern an menschliche Hüllen, aber auch an Behälter und damit an die frühesten menschlichen Kulturgegenstände.

In ihrer **ortsspezifischen Installation Bodies of the Anthropocene, 2018** (3) die sie für die Räume der Galerie für Gegenwartskunst, E-WERK geschaffen hat, lässt Lavin die Schwerkraft auf handgeformte Hohlkörper einwirken, sodass sie über die Zeit zu Faltegebilden zusammenbrechen. Der ungebrannte Ton trocknet mit der Zeit und wird rissig. Risse und Brüche zeigen die Zeitlichkeit des Formprozesses an. Sie verweisen indes auch auf Werden und Vergehen von Zivilisationen. Für Lavin hat unsere Kultur die Verbindung zur natürlichen Umwelt weitgehend verloren. Mit der Arbeit in Ton geht es ihr darum, diese Verbindung zu erneuern.

Wie in ihrer Installation *Nature and the Anthropocene, 2017*, kombiniert die Künstlerin auch in **Bodies of the Anthropocene** die Tonlandschaft mit Bildschirmen und Videos. Die Videos zeigen Aufnahmen von natürlicher Tongewinnung, die mit Aufnahmen von der Handformung des Tons überblendet werden.

Dem Betrachter erschliessen sich dadurch Formprozess und Ergebnis simultan. Lavin kombiniert in diesen Installationen Tonerde als eines der ältesten Medien mit der Digitaltechnologie als neuestem Medium. Durch diese Kombination wird der Zeitraum der menschlichen Zivilisation bemessen. Die Verbindung steht indes auch für eine Auffassung von Materialität, die Zeichen, Klänge und Codes einschliesst.

STEPHAN HASSLINGER

Für **Stephan Hasslinger** ist der Brennofen nach dem Material der dritte Mitarbeiter. Die Eigenproduktivität des Brennprozesses im Zusammenspiel zwischen Glasuren und Tonerde ist ein wesentlicher Gestaltungsfaktor seiner Keramiken. Material und Verfahren werden der künstlerischen Idee nicht gänzlich untergeordnet, sondern haben selbst Handlungsmacht im Formprozess. Das kann man bei der Arbeit **O.T., 2018** (4.1) beobachten. Sie entstand aus einer Farbprobe, die Hasslinger interessant fand. **Stretch gefallen, 2005–2018** (4.3) ist eigentlich ein Unfallprodukt. Es handelt sich um Material, das beim Schaffensprozess einstürzte. Die durch Zufall entstandene Form beeindruckte den Künstler, weshalb er das Stück zum Werk machte.

Im Gegensatz zu Carla Lavin geht es Hasslinger aber um die Überwindung der Materialeigenschaften von Ton wie Massigkeit, Schwere und körnige Textur.

Seine Tonskulpturen wollen den Faden der Zeichnung aufgreifen. Deshalb umschliesst er Hohlkörper mit offenen, gedrehten Strukturen, die Schwerelosigkeit und Bewegung suggerieren. Ein Beispiel dafür ist **Gusset, 2016** (4.2). Hier windet sich die schwere Tonkonstruktion schräg, fast überhängend in den Raum. Durch die filigrane Aussenhaut aus senkrecht verlaufenden Linienwülsten in hellblauer Popfarbe wirkt die Skulptur elegant und leicht. Wie eine imaginäre unendliche Säule arbeitet sie sich in den Himmel vor, so als würde sie die Schwerkraft überwinden.

Motivisch macht Hasslinger bewusst Anklänge bei der Welt des Textilen, zumal Stoffe leicht sind, also die gegenteiligen Materialeigenschaften von Ton aufweisen. Er versucht diese textilen Strukturen durch Oberflächengestaltung und Glasuren in der Keramik täuschend echt nachzumachen.

Dazu analysiert er filigrane Stoffornamente und transformiert sie mittels dünner Tonwülste zu ornamentalen Geflechten wie bei **Paris-Hollywood, 2005** (4.6).

Entgegen der Erdfarbe von natürlichem Ton verwendet Hasslinger bunte Farben auf klar abgegrenzten Flächen vergleichbar der Pop Art. Oder er wählt helle Pastelltöne wie bei **Hamam, 2018** (4.5), die einen schwebenden Eindruck erzeugen. Der Eindruck der Leichtigkeit wird bei dieser Skulptur durch das abgerundete Volumen und die Sockelung unterstützt.

Die Farbgebung bricht den Illusionismus des Textilen und betont den Kunststatus der Objekte. Seine Arbeiten haben damit Bezug zu den Keramikpionieren der 1950er-Jahre und wollen autonome Kunstwerke sein.

Heidi Brunnschweiler, September 2018

INTRODUCTION

Our everyday world is increasingly shaped by automation and technology. As a result, work in the Western world has, to a large extent, been reduced to operating monitors, keyboards and touchscreens. Sensual physical experience is steadily being replaced by virtual-visual stimulation.

In contrast with this, contemporary artists are increasingly experimenting with haptic tangible materials and techniques previously used in works of craft. They use the inherent characteristics and agency of these materials and techniques for complex creative processes and combine material and media in unprecedented ways.

The exhibition ***Material Gestures*** displays spatial installations and investigates the significance of material and materiality in contemporary art.

“Material” refers to the materials used by the artists in their work. “Materiality” alludes to the fact that these materials have inherent characteristics, their own existence and their own agency, expressed through physical qualities, consistency and morphological behaviour. The focus on materiality requires thinking about the role of materials in artistic work.

The works and installations in ***Material Gestures*** offer an experience that goes beyond the visual, appealing to all the senses and the body. They show that the material world in which we live still plays an essential role in our existence. Consequently, they confront us with the question of whether we really want to abandon our material-bound existence for a future technology-based way of life, as promised by post-human theories.

This approach to material and materiality thus explores the interplay between the development of media, the history of technology and the production of art. The onetime boundaries between conceptual and material art, long advocated by art history, become permeable.

Materiality: Materiality has long been neglected by the history of art in the Western world.¹ It was only in 2001 that a book by Monika Wagner, *Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne* (The material of art: another look at the history of modern art), finally provided an in-depth analysis of this topic.

Since antiquity, the prevailing view has been that **materials** should be subordinate to form an artistic idea. The design process and the agency of materials should not be apparent in accomplished works of high art. Therefore, for the greater part of history, any traces of materials and techniques have been inferiorly labelled as craftwork.

This attitude was predominant in Western art until well into the 20th century. The American art critic Clement Greenberg thus identified modern art as autonomous, primarily oriented towards the visual and towards transcendency. The abstract expressionist paintings of Jackson Pollock or Willem de Kooning fulfilled these criteria. For Greenberg, materiality was an obstacle to autonomy. Works which displayed the characteristics of materials did not conform with the idea of autonomous artwork.

This led the pottery makers and ceramists on the 1950s' American West Coast to search for ways to overcome materiality and orient their work towards autonomy and the visual. They wanted to shake the "craftsperson" label off and be recognised as artists through their clay work.²

Ten years later, artists such as Robert Morris or Eva Hesse participated in the so-called *Process Art* movement. They turned to craftwork techniques in protest against the still predominant Greenbergian modernist diktat. Inspired by craft, they wanted to move away from traditional sculptur by making the materiality of materials a key element of their sculptural practice.³ For

1 Stefan Jordan, Jürgen Müller (ed.), *Lexikon Kunstwissenschaft: Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart: Reclam 2012, 226.

2 Glenn Adamson, *thinking through craft*, London et. al.: Bloomberg 2007, 39–67, 39.

3 *Idem.*, 41.

instance, Robert Morris cut felt into strips and let gravity dictate the shape they would have.

Therefore, materiality and craftwork played a central role in the renewal of sculptural artwork. However, conceptual art, which established itself from the 60s onwards, once again made artistic idea the central theme.

The contrast between intellectual conceptual art and so-called inferior material art is becoming less and less significant.⁴ As the *Material Gestures* exhibition shows, contemporary artists use manual techniques and materiality in a much broader and freer way. For them, concept, materiality and long-standing craftwork techniques actually complement each other. They also combine clay, one of the oldest sculptural materials, with the most recent newcomer, digital technology.

4 *Idem.*, 39

GALLERY I

LIESL RAFF

Liesl Raff takes up the “new materialism” debate and experiments with the inherent agency of materials. She investigates the idea that all things produced and used by humans have their own existence. New materialism is built on the assumption that objects and materials have characteristics, such as the capacity for action, etc., that are generally associated with human beings.

In the installation *Hangings* (1.2) thin colourful latex strips hang over a metal bar in the middle of the room. They look like a curtain made of gummy bear mix. Latex is an age-old cultural material made using the milky fluid produced by tropical plants. In Europe, it was used for manufacturing rubber tyres from the end of the 19th century onwards. The artist cast the strips by hand and coloured them each individually while they were still in liquid form. She intentionally leaves the traces of material processes and chance happenings, such as air bubbles or surface pores. The back-lighting makes the blisters glow like small glass beads.

The cast strips have been brushed with silicone oil, creating a thin protective coating which alters the texture, haptic qualities and resistance of latex. The oil makes the latex strips flexible and soft, and they feel like sweaty skin. The installation also gives off a certain odour. Latex has a strong smell that cannot be ignored. As visitors make their way through the exhibition, they can pass through the installation and experience their own corporeality.

In Raff’s sculptures, the materials used in individual objects are closely connected. This can be observed in *Figur 2* (1.9). Latex becomes a body which adapts to the cool metal and its rigid structure. On the other hand, latex is carried by the metal, creating an interplay of give and take.

The elements also alternate between anthropomorphic counterpart and object. This can be seen in *Heads* (3) (4) (7). The irregular edges of the hand-cut steel sheet create a softness or anthropomorphic effect, evoking emotional closeness and accessibility. As they are positioned at eye level, the viewer has even more the impression of looking at some kinds of heads and masks. The *Heads* act as a counterpart but not a mirror. They offer a dialogue and are often both bold and reserved at the same time. The materials are empathetic and support, communicate and react with each other. The epoxy coating and layer of silicone oil on the metal sheet give the impression of make-up, suggesting their second, anthropomorphic identity.

WILLIAM COBBING

Working with clay is one of the constants in **William Cobbing’s** artistic practice. In his installations and video performance works, he uses clay as a glutinous, malleable and versatile material. The reputation of clay as an all-rounder meant that in the 19th century it became a material used for craftwork and was no longer regarded as a sculptural medium.

Cobbing uses clay to explore the material and corporeal characteristics of intellect, language and human interaction. Through this basic material, he shows that we cannot escape the physical reality of the world in which we live.

In the video *Long-Distance, 2018* (2.1), the heads embedded in clay embody this idea of being material-bound. This work is a new version of Cobbing’s legendary video-piece from 2004, *The Kiss*. In an allusion to same-named sculptures Constantin Brâncuși, the head of the performers are in a mass of clay and inextricably joined in an act of kissing. Linked together by the sensation of touch, they both blindly feel each other’s “head” in front of camera while often missing the mark slapstick-like. They con-

tinuously mould the amorphous mass of clay in a spontaneous way, without ever getting anywhere. This Sisyphus-like situation emphasizes the process itself over the end result.⁵

In the new version, *Long-Distance*, Cobbing has increased the distance between the two figures, as the title suggests. The set-up is somehow grotesque as the tube-like sculpture is several arm-lengths long and the hands can never reach each other.

In *The Kiss* the arrangement of the scene was explicit from the outset. With *Long-Distance*, it only appears gradually through the different camera angles. The looped footage emphasises the absurdity of aimless modelling and moulding.

In *Three Days Off, 2017* (2.3), Cobbing explores the materiality of signs, text and speech. He portrays their elusive, amorphous quality as ever changing imprints in the sand. We see different shots of dune landscapes where the wind, wheels and earthworks have left their traces. The surface of the sand repeatedly caves in, revealing an embedded text. A woman's voice can be heard, like the delicate sounding of a bell. The footage was shot in the dunes of the Tottori desert in Japan, at the same location as in the cult film *Woman in the Dunes* by Hiroshi Teshigahara. In the soundtrack, the experimental musician David Toop seeks to compose strains of sound, with a grainy, earthy feel to them.

This work contrasts with *Long-Distance*, but ties in well with the Japanese-influenced ceramic stool, *Sutsuru, 2014* (2.2).

The video *Epilogue, 2014* (2.4) is loosely based on the epilogue of Tarkovsky's film *Andrei Rublev*. We see a blind golem-like figure made of clay, using only the sense of touch to mould a bell out of a mass of clay. He imprints letterpress blocks of written characters into the malleable surface of the clay reminding us of the clay tablets as the first scriptural medium. Words appear and are then smudged away. The surface of the clay acts like a palimpsest, where remnants of characters overlie each other. Later, the bell and clay figure are ceremoniously fired in a pit.

CARLA LAVIN

Carla Lavin submits clay to an experimental, process-oriented moulding procedure, letting material and chance express themselves. She avoids the complete control and engages with the performative wilfulness of the material in the moulding process.

She works with compact forms and earthy tones, using the clay more or less as it is found in the earth. Carla Lavin's work with bodily clay forms which echoing the cultural history of clay in its role as the first sculptural material used by humans. These forms evoke human shapes, but also containers as the earliest human cultural objects.

In her site-specific installation *Bodies of the Anthropocene, 2018* (3) specifically created for the spaces of the Gallery of Contemporary Art E-WERK, Lavin lets gravity work on the hand-moulded hollow shapes so that over time, they collapse into folded structures.

With the passage of time the unfired clay dries and gets fissures. Cracks and collapses indicate the temporality of the moulding process, alluding to the birth and decay of civilisations. For Lavin, our culture has, to a large extent, lost its ties with the natural world. By working with clay, she aims to recreate them.

5 Karen Friis, "William Cobbing," in, *Ler!Clay!* Silkeborg: Museum Jorn 2018, 24–35, 30.

As with her installation *Nature and the Anthropocene*, 2017, in ***Bodies of the Anthropocene***, the artist also combines the clay landscape with screens and videos. The videos show footage of natural clay extraction, which are faded in and out with footage of clay being moulded by hand.

This enables the viewer to see both the moulding process and the end result at the same time. Lavin combines clay as one of the oldest media with digital technology as the latest. Through this combination the installation measures the period of human civilisation and refers to a concept of materiality that includes signs, sounds and codes.

STEPHAN HASSLINGER

For **Stephan Hasslinger**, the kiln is the third actor, after the material. The inherent productivity of the firing process in the interaction between glazes and clay plays an essential co-creator role in his ceramics. Material and manipulation are not completely subordinated to the artistic idea, but have their own agency in the form process. This can be seen in ***O.T.*, 2018** (4.1) which originated from a colour test that Hasslinger found interesting.

And ***Stretch gefallen*, 2005–2018** (4.3) is actually the product of an accident. It is material that collapsed during the creating process. As the artist was impressed by the accidental shape, he turned the piece into a work.

In contrast to Carla Levin, Hasslinger looks at how to overcome the intrinsic material characteristics of clay, such as bulkiness, weight and grainy texture.

His clay sculptures seek to follow the flowing lines of a drawing. As a result, he encircles his hollow forms with open twisted structures, which suggest lightness and movement. ***Gusset*, 2016** (4.2) is an example of this. This heavy clay construction twists diagonally upwards, almost suspended in the room. The delicate outer skin with vertically running coils in a bright, light-blue colour makes the sculpture look elegant and light. Like an imaginary infinite pillar, it works its way skywards, as if heaviness has been overcome.

Hasslinger's use of motifs deliberately echoes the world of textiles, especially lightweight fabrics, which have the opposite material characteristics to clay. He seeks to imitate these fabric structures in a deceptively realistic way through the surface design and glazes he uses in his ceramics. As part of the process, he analyses lacy decorative fabric, transforming it using thin clay coils into decorative netting, such as in his piece ***Paris-Hollywood*, 2005** (4.6).

In contrast with the natural earthy tones of clay, Hasslinger uses bright colours applied to clearly defined surface areas, evoking Pop Art. Or sometimes, he chooses light pastel shades, as is the case in ***Hamam*, 2018** (4.5), which give a floating effect.

The impression of lightness in this sculpture is enhanced by the roundness of the volumes and the base.

The colour scheme breaks illusionism of textiles and emphasizes the object's status as art. Hasslinger's works thus evoke the ceramic pioneers of the 1950s and want to be viewed as autonomous artworks.

Heidi Brunnschweiler, September 2018



①② ①③ ①④ ①⑥ LIESL RAFF, INSTALLATIONSANSICHT, GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK



②④ WILLIAM COBBING, INSTALLATIONSANSICHT, GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK

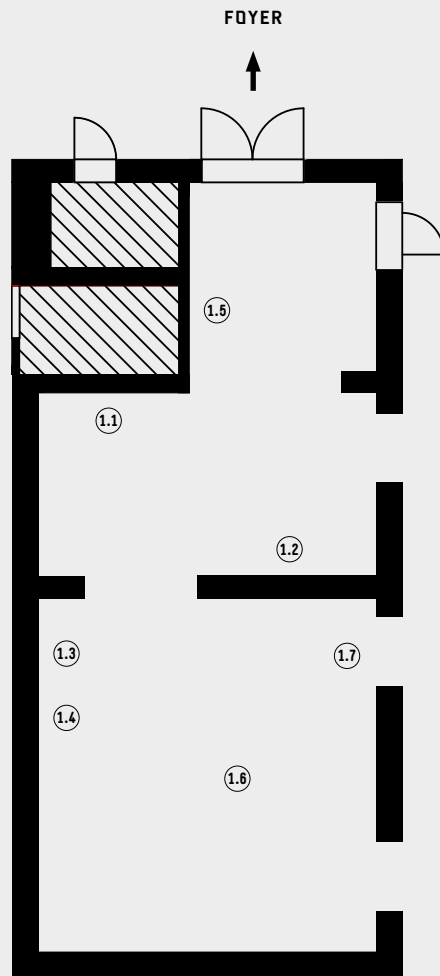


③ CARLA LAVIN, INSTALLATIONSANSICHT, GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK



④① – ④⑥ STEPHAN HASSLINGER, INSTALLATIONSANSICHT, GALERIE FÜR GEGENWARTSKUNST, E-WERK

GALERIE I



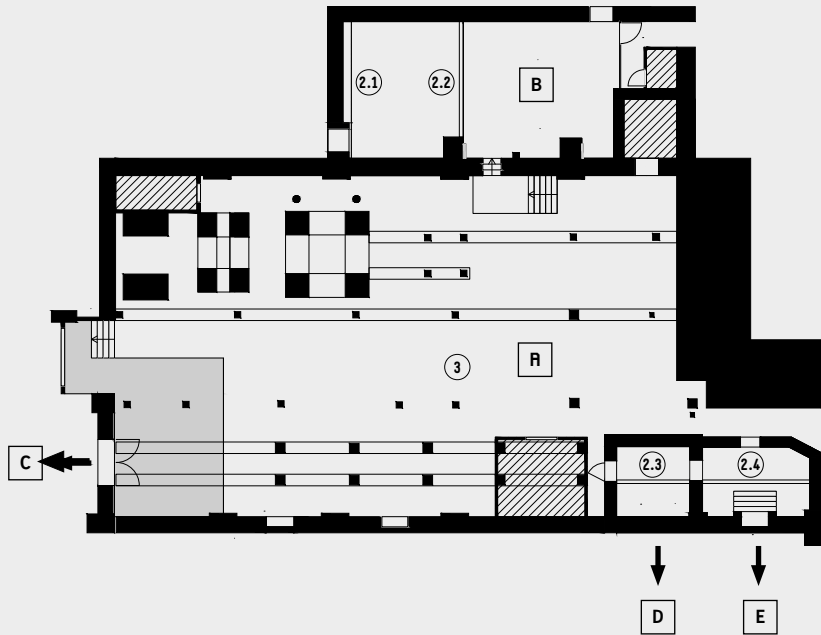
LIESL RAFF

- ①.1 **Twist 1, 2018**
Latex, Stahl, Epoxidharz,
15 × 14 × 15 cm,
Latex variable
Dimensionen
- ①.2 **Hanging, 2017**
Latex, Stahl, Silikonöl,
variable Dimensionen
- ①.3 **Head 1, 2017**
Stahlblech, Silikonöl,
42 × 38 × 11 cm
- ①.4 **Head 3, 2017**
Stahlblech, Farbe, Sili-
konöl, 29 × 37 × 11 cm
- ①.5 **Twist 2, 2018**
Latex, Stahl, Epoxidharz,
14 × 11 × 14 cm,
Latex variable
Dimensionen
- ①.6 **Figure 2, 2018**
Stahl, Stahlblech, Latex,
Farbe, Silikonöl
260 × 115 × 115 cm
- ①.7 **Head 2, 2017**
Stahlblech, Silikonöl,
42 × 38 × 11 cm

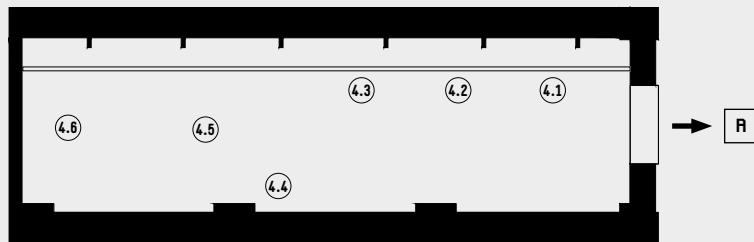
Alle Werke Courtesy Liesl Raff
und Galerie Sophie Trappeiner, Wien

GALERIE II

R B



C



WILLIAM COBBING

- ②.1 **Long-distance, 2018**
1-Kanal-Video, Sound, 7'39"
- ②.2 **Sutsuru, 2014**
4 glasierte Keramikhocker
- ②.3 **Three Days Off', 2017**
Music by David Toop
1-Kanal-Video, Sound,
11'15"
- ②.4 **Epilogue, 2014**
1-Kanal-Video, Sound,
17'57"

Alle Werke Courtesy
William Cobbing

CARLA LAVIN

- ③ **Bodies of the
Anthropocene, 2018**
Multimedia-Installation,
Tonerde, 5 Bildschirme,
Videos

Courtesy Carla Lavin

STEPHAN HASSLINGER

- ④.1 **O.T.**
Keramik und Glasuren
28×15×12cm
- ④.2 **Gusset, 2016**
Keramik und Glasuren,
18×22×17cm
- ④.3 **Stretch gefallen,
2005–2018,**
Keramik, Lack und
Glasuren, 44×40×30cm
- ④.4 **Morgenstern, 2016**
Keramik und Glasuren,
32×24×17cm
- ④.5 **Hamam, 2018**
Keramik und Glasuren,
128×60×58cm

- ④.6 **Paris-Hollywood, 2005**
Keramik und Glasur,
56×52×66cm
- Alle Werke Courtesy
Stephan Hasslinger



**E-WERK
FREIBURG**