

Galerie für Gegenwartskunst, E-WERK Freiburg

Material Gestures, Material und Materialität in der Gegenwartskunst

Liesl Raff (Wien), Carla Lavin (Manchester), William Cobbing (London), Stephan Hasslinger (Freiburg). Kuratiert von Heidi Brunnschweiler

Ausstellung: Fr 14. September–So 28. Oktober 2018

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.

Materialität: Materialität gilt als lange vernachlässigter Faktor der westlichen Kunstgeschichte. 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.¹ 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

¹ Material: Reclam Lexikon der Kunstwissenschaft, D. Rübel, 224–228, 226.

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 Künstler 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 inspiriert, 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.

Der 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.

Galerie I

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

² Glenn Adamson, „2. Material“, in, *thinking through craft*, 2007, 39–67, 39.

³ Glenn Adamson, 2007, 41.

⁴ Glenn Adamson, 2007, 39

Stoffe Eigenschaften wie Handlungsfähigkeit etc. haben, die bisher nur dem Menschen zugesprochen wurden.

In der Installation **Hangig (1.2)** 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 Ruffs Skulpturen einen engen Bezug zueinander. Das kann bei **Figur 2 (1.6)** 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)** beobachten. 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.

Die Arbeit mit Tonerde ist ein fortlaufender Aspekt von **William Cobbings** künstlerischer Praxis. In seinen Installationen und Performance-Videos verwendet er Lehm als feucht-gliedriges, 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, (2.1)** verkörpern die Köpfe, die in Lehmhauben stecken, diese materielle Gebundenheit.⁵ Diese Arbeit ist eine neue Version von Cobbings legendärem Video *The Kiss*, 2004. In Anspielung an die gleichnamigen, berühmten Skulpturen von August Rodin Constantin Brâncuși, sind in diesem Video die Köpfe des Künstlers und seiner Mitarbeiterin in Lehmmasse gehüllt und zu einer unauflöselichen Kussgeste verbunden. Miteinander in einer Empfindung der Berührung verbunden, betasten

⁵ Dito.

sie sich gegenseitig blind vor der Kamera und greifen oftmals slapstickartig daneben.⁶ 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.⁷

In der neuen Version **Long-Distance** hat Cobbing den Abstand zwischen den Figuren vergrößert. Darauf spielt der Titel an. Die Versuchsanordnung ist unmöglich, weil 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 dem Epilog 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 Tontafeln als erste Schriftmedien erinnert. Worte erscheinen und 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 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 Anklang 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 Faltengebilden 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

⁶ Glenn Adamson, 2007, 27.

⁷ *Ler!Clay!* William Cobbing, 2018, 24–35, 30.

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 neustem 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.

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