

## The Stitch Unpicker

## Rosanna McLaughlin

### *Die Nahttrennerin*

*In early January 2023, a parcel from Alice Channer arrived in the post. Along with a collection of books and other writing, it contained the spiky, rose-cream shell of a spider crab, a bag of salt crystals and a bag of HDPE pellets: talismanic materials and building blocks of her sculptural language. I kept these items on my desk while writing, mascots for the process.*

In her studio, Alice Channer keeps a lump of concrete shot through with chunks of flint. This object, which Channer describes as ‘roughly the size of a human head’, was the genesis of *Burial* (2016): four large, evocative forms cast in aluminium bronze, concrete and corten steel. The work is often exhibited in a room covered in black pellets, like an ominous beach. Elongated at one end like a beak, the forms have the look of giant bird skulls, or stone formations used in ancient rituals. Ridges that run across their surfaces suggest rocks worn down over the millennia by the movement of water. Yet *Burial* very much belongs to the present day; it is the product of intensive industrial processes. The pellets are made from recycled HDPE, a petroleum-derived polymer and ‘raw’ material of global manufacture used to produce all kinds of ubiquitous products, from plastic bags and bottles to children’s toys. Channer found the concrete lump near her studio in

Anfang Januar 2023 kam mit der Post ein Paket von Alice Channer an. Neben einer Sammlung von Büchern und anderen Schriften waren der stachelige, rosa-cremefarbene Panzer einer Seespinnne, ein Säckchen Salzkristalle und ein Säckchen HDPE-Pellets darin: talismanische Materialien und Bausteine ihrer skulpturalen Sprache. Ich behielt diese Dinge auf meinem Schreibtisch, während ich schrieb, als Maskottchen für den Prozess.

*Alice Channer bewahrt in ihrem Studio einen Betonklumpen auf, der von Feuersteinbrocken durchsetzt ist. Dieses Objekt, das Alice Channer als „ungefähr so groß wie ein menschlicher Kopf“ beschreibt, war der Ursprung von *Burial* (2016): vier große, eindrucksvolle Formen aus Aluminiumbronze, Beton und Cortenstahl. Die Arbeit wird oft in einem mit schwarzen Pellets bedeckten Raum ausgestellt, einem ominösen Strand gleich. An einem Ende verlängert wie ein Schnabel, sehen die Formen aus wie riesige Vogelschädel oder Steinformationen, die in alten Ritualen verwendet wurden. Grate, die über ihre Oberfläche verlaufen, deuten auf Felsen hin, die im Laufe der Jahrtausende von der Wasserbewegung abgetragen wurden. Dabei gehört *Burial* sehr in die Gegenwart; es ist das Produkt intensiver industrieller Prozesse. Die Pellets sind aus recyceltem HDPE gefertigt, einem aus Erdöl gewonnenen Polymer und weltweit hergestellten „Rohstoff“, der für alle*

Bromley-by-Bow, an area of East London bisected by a ferociously busy road, where construction and demolition work is rife. She had it 3D-scanned and stretched on a computer program. The ridges on the objects are marks left by the robotic arm used to mill the shape from a block of foam prior to casting.

This upending of expectations is the particular gift of Channer's practice: each artwork keeps you agile and moving, taking you along for the ride, extending the view as you go. Or to use another metaphor – one perhaps better suited to an artist who often casts, pleats and draws fabric, and who manifests her exploration of materials and processes with a haute couture level of elegance – her methodology is that of a stitch unpicker. Like the tailor's tool, Channer's artworks open up the hidden seams of the material world, offering a glimpse of what lies beyond the categories and assumptions that shape our perception of objects and our relationship with them.

Chief among the stitches unpicked are those that hold together the nature/human binary, a pairing that variously appears in the guise of biological/artificial, primitive/civilised or feminine/masculine, and which carries an extraordinary amount of ideological baggage. Wrapped up in this apparently straightforward division are all

*möglichen allgegenwärtigen Produkte von Plastiktüten und -flaschen bis zu Kinderspielzeug verwendet wird. Den Betonklumpen fand Channer in der Nähe ihres Studios in Bromley-by-Bow, einer von einer stark befahrenen Straße durchschnittenen Gegend im Osten Londons, in der Bau- und Abrissarbeiten an der Tagesordnung sind. Sie ließ ihn 3D-scannen und mit einem Computerprogramm strecken. Die Grate an den Objekten sind Spuren, die der Roboterarm hinterlassen hat, der verwendet wird, um die Form vor dem Gießen aus einem Schaumstoffblock zu fräsen.*

*Diese Umkehrung von Erwartungen ist das besondere Geschenk von Channers Praxis: Jedes Kunstwerk hält einen agil und in Bewegung, nimmt einen mit auf die Fahrt und erweitert unterwegs den Blick. Oder, um eine andere Metapher zu verwenden – eine, die vielleicht besser zu einer Künstlerin passt, die häufig Stoffe formt, faltet und zeichnet und die ihre Erkundung von Materialien mit einem Haute-Couture-Niveau an Eleganz zum Ausdruck bringt –, ihre Methodologie ist die einer Nahttrennerin. Wie das Werkzeug der Schneiderin öffnen Channers Kunstwerke die verborgenen Nähte der materiellen Welt und bieten einen Einblick in das, was jenseits der Kategorien und Annahmen liegt, die unsere Wahrnehmung von Objekten und unsere Beziehung zu ihnen prägen.*

*Unter den Nähten, die gelöst werden, sind vor allem diejenigen, die die Binarität von Natur/Mensch zusammenhalten, eine Paarung, die vielfältig in der Gestalt von biologisch/künstlich,*

manner of assumptions about gender, evolutionary progress and human exceptionalism, along with questionable origin mythologies. The naked body, the landscape: art has a history of using natural referents as an anchor, as something that bestows weight and ancestry upon artists and their work. Much has been made, for example, of the fact that Henry Moore collected flint and bone, and a fashion has emerged for showing his sculptures alongside artefacts from his biological archive – ‘as if’, Channer told me recently, ‘the flint was a guarantor of proximity to nature and authenticity’.

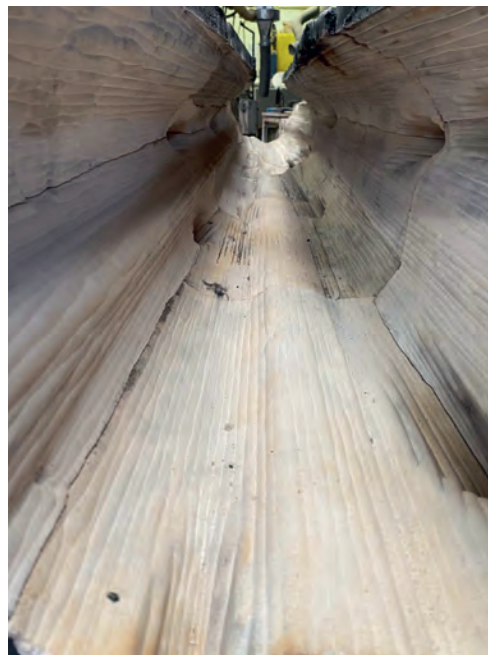
Channer's work, in contrast, has a far more provocative and progressive relationship to the concepts of authenticity and genesis. Typically, the ridges left on the surface of CNC-carved objects are sanded down prior to casting, but Channer chooses to incorporate them into the language of her sculptures. They are also present on the large aluminium bones in a pair of sculptures, both titled *Ammonite* (2019). Placed on the floor, the bones curve around coils of black ribbed plastic tubing held together with steel cable ties – the kind of tubing used as a protective sleeve for subterranean electrical cables, and one of the myriad products made from HDPE pellets – inside of which sit small ammonite fossils. Here, the channels left by the robotic arm echo across the surface of

*primitiv/zivilisiert oder weiblich/männlich auftaucht und eine außerordentliche Menge an ideologischem Gepäck mit sich herumträgt. Eingehüllt in diese scheinbar einfachere Unterteilung sind alle möglichen Annahmen über Geschlecht, evolutionären Fortschritt und menschliche Einzigartigkeit, zusammen mit fragwürdigen Ursprungsmythologien. Der nackte Körper, die Landschaft: Kunst hat eine lange Tradition, natürliche Referenzen als Anker zu verwenden, als etwas, das Künstler\*innen und ihrer Arbeit Gewicht und Herkunft verleiht. Es wurde beispielsweise viel darüber gesprochen, dass Henry Moore Feuersteine und Knochen sammelte, und es entwickelte sich eine Mode, seine Skulpturen neben Artefakten aus seinem biologischen Archiv zu zeigen – „als ob“, sagte mir Channer kürzlich, „der Feuerstein ein Garant für Naturnähe und Authentizität sei“.*

*Im Gegensatz dazu hat Channers Arbeit ein weit provokanteres und progressiveres Verhältnis zu den Konzepten von Authentizität und Entstehung. Normalerweise werden die Grate, die die CNC-Fräse auf der Oberfläche der Objekte hinterlässt, vor dem Gießen abgeschliffen, aber Channer beschließt, sie in die Sprache ihrer Skulpturen einzubeziehen. Sie sind auch auf den großen Aluminiumknochen zweier Skulpturen vorhanden, die beide mit *Ammonite* (2019) betitelt sind. Die Knochen sind auf dem Boden platziert und krümmen sich um Spulen aus schwarzem, geripptem Plastik, die von Kabelbindern aus Stahl zusammengehalten werden – die Art von*

the plastic and the coiled markings on the prehistoric shell, inviting the viewer to find relationships between materials and life forms across millennia.

The ridges are present, too, on the surface of *Megaflora* (2021), a supersized bramble stem that stands proud, a thorny column. Cast in aluminium, it is a monument to an organism that forces its way through the cracks of urban life. During a recent conversation, Channer described public statuary as an art of ‘hollow men’. The casting process required to assemble large-scale metal monuments tends to render them empty, and the weight and solidity they are designed to emanate is the stuff of theatrical illusion and pompous fabrication. (Hence why, Channer tells me, it was physically possible for a group of protesters to roll the statue of the slave trader Edward Colston through the streets of Bristol in 2020 to dump it in the harbour.) *Megaflora* is both a rebuke and an



*Schläuchen, die als Schutzhülle für unterirdische elektrische Kabel verwendet werden, eines der unzähligen Produkte, die aus HDPE-Pellets hergestellt werden – und in deren Inneren sich kleine Ammoniten-Fossilien befinden. Hier hallen die vom Roboterarm hinterlassenen Furchen über die Oberfläche des Kunststoffes und die gewundenen Markierungen auf der prähistorischen Schale und laden Betrachter\*innen dazu ein, Beziehungen zwischen Materialien und Lebensformen über Jahrtausende hinweg zu finden.*

*Die Grate sind auch auf der Oberfläche von Megaflora (2021) vorhanden, ein überdimensionierter Dornenzweig, der stolz dasteht, eine dornige Säule. Es ist ein aus Aluminium gegossenes Denkmal für einen Organismus, der sich seinen Weg durch die Ritzen des urbanen Lebens bahnt. Während eines Gesprächs bezeichnete Channer öffentliche Statuen kürzlich als eine Kunst der „hohlen Männer“. Der Gussprozess, der erforderlich ist, um großformatige Metalldenkmäler*

alternative to this tradition of memorialising power. Beginning with the stem of the bramble – the pithy interior is a conduit for nutrients when alive, and hollow when dead – she chose to aggrandise a hardy life form that thrives in the margins.

Pebbles made from petroleum; an apparently organic form derived from the concrete rubble of the city; bones and brambles carved by a robotic arm; a commonality between fossils and plastic tubing. These unexpected affinities between materials typically divided into the categories of ‘organic’ and ‘synthetic’ echo certain aspects of the Gaia hypothesis, a controversial earth-science system developed by James Lovelock and Lynn Margulis in the 1970s. An unorthodox combination of religion, environmentalism and Darwinism, the hypothesis argues that planet Earth is a self-regulating ecosystem that adapts to survive. Within its framework, everything produced on earth is *of* earth, and therefore those things we consider ‘man-made’ are just as much a part of the



*zusammensetzen, führt dazu, dass sie hohl sind, und das Gewicht und die Massivität, die sie ausstrahlen sollen, sind der Stoff theatralischer Illusion und aufgeblasener Fantasterei. (Deshalb, so erzählte mir Channer, war es einer Gruppe von Demonstrierenden physisch möglich, die Statue des Sklavenhändlers Edward Colston im Jahr 2020 durch die Straßen von Bristol zu rollen, um sie ins Hafenbecken zu werfen.) Megaflora ist sowohl eine Rüge als auch eine Alternative zu dieser Tradition, an Macht zu erinnern. Angefangen mit dem Zweig des Dornenstrauchs – das kernige Innere ist ein Kanal für Nährstoffe, wenn er lebt, und hohl, wenn er tot ist – entschied sie sich dafür, eine robuste Lebensform zu vergrößern, die an den Rändern gedeiht.*

*Kieselsteine aus Petroleum; eine augenscheinlich organische Form, die aus dem Betonschutt der Stadt stammt; Knochen und Dornenzweige, die von einem Roboterarm geschnitzt wurden; eine Gemeinsamkeit zwischen Fossilien und Plastikschräuchen. Diese unerwarteten Affinitäten zwischen Materialien, die üblicherweise in die Kategorien „organisch“ und „synthetisch“*



planetary ecosystem as a tree or a rock. (Whether or not they have a positive or negative environmental impact is another matter. Lovelock died in 2022, and in his final book, *Novacene*, he predicted that humanity would wipe itself out, to be replaced by cyborgs ‘thousands then millions of times more intelligent than us’.)<sup>1</sup>

Channer’s methodology also has affinities with post-structuralist thought, in particular the doubt and curiosity with which its practitioners approach the dictums that govern our understanding of ourselves and our environments. When, for example, Judith Butler argued in the early 1990s that sex was a product of gender and not the other way around, they helped transform what was once presented as an incontrovertible fact into something porous and malleable, questioning the historical and social frameworks that produce knowledge, as Michel Foucault and Jacques Derrida did before them. Channer, too, is engaged in a practice of constant questioning and the unpicking of established values. Her restless and probing curiosity provides a defence against aesthetic and ideological stagnation; it also allows the viewer to reappraise the cultural narratives and chronologies attached to material environments. In *Organics* (2015), for example, two curved sheets of mirror-polished steel are placed alongside

*unterteilt werden, spiegeln bestimmte Aspekte der Gaia-Hypothese wider, ein kontroverses geowissenschaftliches System, das in den 1970er-Jahren von James Lovelock und Lynn Margulis entwickelt wurde. Die Hypothese ist eine unorthodoxe Kombination aus Religion, Umweltschutz und Darwinismus und argumentiert, dass der Planet Erde ein sich selbst regulierendes Ökosystem sei, das sich anpasst, um zu überleben. In diesem Entwurf stammt alles, was auf der Erde produziert wird, von der Erde. Daher sind die Dinge, die wir als „menschengemacht“ betrachten, genauso Teil des planetarischen Ökosystems wie ein Baum oder ein Stein. (Ob sie positive oder negative Auswirkungen auf die Umwelt haben, steht auf einem anderen Blatt. Lovelock starb im Jahr 2022 und in seinem letzten Buch, *Novozän*, sagte er voraus, dass sich die Menschheit selbst auslöschen und durch Cyborgs ersetzt werden würde, die „bald tausend und schließlich Millionen mal intelligenter sein werden als wir“<sup>1</sup>.)*

*Channers Methodik hat auch Affinitäten zum poststrukturalistischen Denken, besonders zum Zweifel und der Neugier, mit denen sich seine Vertreter\*innen den Maximen nähern, die unser Verständnis von uns selbst und unserer Umwelt bestimmen. Als zum Beispiel Judith Butler in den 1990er-Jahren argumentierte, dass das biologische Geschlecht aus dem sozialen Geschlecht folgt und nicht andersherum, trug sie dazu bei, das, was einst als unbestreitbare Tatsache*

glazed ceramic, pleated synthetic fabric and a large cast and chromed bronze bone; a low assemblage laid out on the ground in an undulating pattern that echoes the serpentine motion of a snake. Each of the constituent parts is the result of complex and often high-tech processes, the nature of the materials posing a challenge to the meaning of the sculpture’s title.

While Channer often leaves the marks of production visible for the viewer to see, it would be wrong to describe her work using the language of ‘demystification’, or place it in cosy dialogue with those histories of sculpture, such as Minimalism, that have attempted to show materials in their pure or essential form. On the contrary, her work offers a glimpse into the occult realm of industrial production. Here, both meanings of occult apply: mystical and cut off from view. Pick any route through the work she has made to date, and you will find all manner of surprising transformations. Take *Bonez* (2018), in which a stretch-jersey American Apparel maxi dress was cast twice in silicone bronze, an item of clothing morphed into the beginnings of a skeletal structure. These hard forms – on which the seams, labels, and folds of the garment are still visible – arc on the ground like giant warped tibia. And then there is Channer’s use of

*dargestellt wurde, in etwas Poröses und Formbares zu verwandeln, und stellte die historischen und sozialen Rahmenbedingungen infrage, die Wissen produzieren, so wie es Michel Foucault und Jacques Derrida vor ihr getan hatten. Auch Channer beschäftigt sich mit einer Praxis des ständigen Hinterfragens und Aufhebens etablierter Werte. Ihre unruhige und bohrende Neugier schützt vor ästhetischer und ideologischer Stagnation; sie ermöglicht es den Betrachtenden auch, die kulturellen Narrative und Chronologien, die mit materiellen Umgebungen verbunden sind, neu zu bewerten. In *Organics* (2015) sind zum Beispiel zwei gebogene Bleche aus hochglanzpoliertem Stahl neben glasierter Keramik, plissiertem Synthetikgewebe und einem großen Knochen aus gegossener und verchromter Bronze platziert; eine flache Anordnung, die in einem wellenartigen Muster auf dem Boden ausgelegt ist und die Serpentinbewegung einer Schlange wiedergibt. Jeder der Bestandteile ist das Resultat komplexer, oft hoch technisierter Prozesse, wobei die Beschaffenheit der Materialien die Bedeutung des Titels der Skulptur infrage stellt.*

*Obwohl Channer die Spuren der Produktion oftmals für die Betrachtenden sichtbar sein lässt, wäre es falsch, ihre Arbeit mit der Sprache der „Entmystifizierung“ zu beschreiben oder sie in einen behaglichen Dialog mit denjenigen Traditionen der Skulpturgeschichte wie dem Minimalismus zu stellen, die versucht haben, Materialien in ihrer reinen oder essenziellen Form zu zeigen. Im*

opal-pleating in works such as *Soft Sediment Deformation (Granite Bodies)* (2020) and *Soft Sediment Deformation (Iron Bodies)* (2023). A technique predominately used in the fashion industry, pleating involves casting fabric inside a cardboard mould – treating an apparently solid, two-dimensional material as if it were a liquid – and transmogrifying it into a scaly, reptilian skin.

We live in occult times, in a globalised world dominated by the wants of convenience-oriented societies that obfuscate supply chains, material processes and labour relations. As a result, our most quotidian objects often appear and operate as if by magic. Order a kettle, a torch, a pair of leggings, and they will arrive in the post, ready to use. How many people can say how bin bags, the clothes they wear or their car headlights are manufactured? So occulted is the realm of production, so hidden from the general consciousness, that it presents significant barriers to artists attempting to engage with it.



Gegenteil, ihre Arbeit bietet einen Einblick in das okkulte Reich der industriellen Produktion. Beide Bedeutungen von okkult treffen hier zu: *mystisch und vor Blicken verborgen*. Egal welchen Weg man durch ihr bisheriges Werk einschlägt, es finden sich alle möglichen überraschenden Transformationen. Man nehme Bonez (2018), für das ein Maxikleid von American Apparel aus elastischem Jersey zweimal in Siliziumbronze gegossen wurde; ein Kleidungsstück, verwandelt in die Anfänge einer Skelettstruktur. Diese harten Formen – auf denen die Nähte, Etiketten und Falten des Kleidungsstücks noch sichtbar sind – wölben sich auf dem Boden wie riesige verzerrte Schienbeine. Und dann ist da Channers Verwendung von Plisseefalten in Arbeiten wie *Soft Sediment Deformation (Granite Bodies)* (2020) und *Soft Sediment Deformation (Iron Bodies)* (2023). Beim Plissieren handelt es sich um eine vorwiegend in der Modebranche verwendete Technik, bei der Stoff in eine Kartonform gegossen – ein scheinbar festes, zweidimensionales Material wird so behandelt, als wäre es eine Flüssigkeit – und in eine Art schuppige Reptilienhaut verwandelt wird.

Cast aluminium bone for / Gegossener Aluminiumknochen für *Ammonite*, 2019  
during exhumation from sand mould / während der Exhumierung aus einer Sandform

Against such a backdrop, it makes sense that a hyper-local mode of subjectivity has become culturally dominant that is centred around the romance of the artist's hand and the emotional heft of autobiography. In this context, Channer's work has always struck me as particularly brave. Through a combination of determination, fearlessness and curiosity, she has found ways to infiltrate the realm of production, to ask questions about the nature of materiality and the formation of subjecthood from within, learning to speak of the tools and techniques that shape our experience of the material world, and our place within it, in their own tongue.

Working this way, Channer has become adept at extracting the strange charisma inherent in materials. Among the most dazzlingly occult of her works is *Planetary System (Kolzer DGK63)* (2019), a large sculpture in which the metallised shells of spider crabs are attached to the interior of a tubular steel frame that sits on a trolley. The crabs and the machine look like the work of science fiction, a vision from an advanced space-age laboratory. In fact, they are displayed inside the kind of carousel Channer used to coat them in aluminium – a technique typically employed in the production of car headlamps. Once the carousel is placed inside a vacuum, the jigs to which the crabs are

*Wir leben in okkulten Zeiten, in einer globalisierten Welt, die von den Bedürfnissen zweckorientierter Gesellschaften dominiert wird und Lieferketten, Materialprozesse und Arbeitsbeziehungen verschleiert. Infolgedessen erscheinen und funktionieren unsere alltäglichsten Objekte oft wie von Zauberhand. Man bestellt einen Wasserkocher, eine Taschenlampe, eine Leggings und sie kommen mit der Post an, bereit zum Einsatz. Wie viele Menschen können sagen, wie Müllbeutel, ihre Kleidung oder ihre Autoscheinwerfer hergestellt werden? Der Bereich der Produktion ist so okkult, so verborgen vor dem allgemeinen Bewusstsein, dass es ein erhebliches Hindernis für Künstler\*innen darstellt, die versuchen, sich damit auseinanderzusetzen. Vor einem solchen Hintergrund macht es Sinn, dass eine hyperlokale Form der Subjektivität kulturell dominant geworden ist, die sich um die Romantik der Künstler\*innenhand und das emotionale Gewicht der Autobiografie dreht. In diesem Zusammenhang ist mir Channers Arbeit immer als besonders mutig erschienen. Durch eine Kombination aus Entschlossenheit, Furchtlosigkeit und Neugier hat sie Wege gefunden, in den Bereich der Produktion vorzudringen und Fragen nach dem Wesen der Materialität und der Subjektbildung von innen heraus zu stellen, wobei sie gelernt hat, von den Werkzeugen und Techniken, die unsere Erfahrung der materiellen Welt und unseren Platz darin prägen, in deren eigener Sprache zu sprechen.*



attached rotate, allowing them to accrue a fine mist of liquid metal. *Planetary System* (Kolzer DGK63”) is a wonder to behold. It is also a surprisingly moving portrayal of ecological fragility and power imbalances. The brittle exoskeletons of these sea-dwelling creatures may have been made seductive by technology, but they are also made acutely vulnerable by their proximity to the machine.

Channer considers many of the materials she works with to be sculptural forms in their own right. ‘My job is to see these forms’, she told me, ‘and to do the work of acquiring, adjusting slightly and making visible’. Research is key, and she operates like an archaeologist of the present, retrieving evocative objects from industrial settings and placing them in art-viewing contexts. The empty crab shells were sourced from a supplier in Dorset, UK, that sells them to the catering industry. While looking into car manufacturing, Channer discovered that cleaning discs made from ostrich feathers are used to remove dust from the surface of vehicles between applications of paint. When installed in factories, the feathers look like a burlesque carwash, their soft, decadent forms spinning over the tops and sides of vehicles. Channer sent me the sales PDF for a company in Germany that supplies these feathers to high-end

*Durch diese Arbeitsweise ist Channer geschickt darin geworden, das seltsame Charisma zu extrahieren, das Materialien innewohnt. Eines der Werke, das auf die schillerndste Weise okkult ist, ist Planetary System (Kolzer DGK63“) (2019), eine große Skulptur, bei der die metallisierten Panzer von Seespinnen an der Innenseite eines röhrenförmigen Stahlrahmens befestigt sind, der auf einem Rollwagen sitzt. Die Krabben und die Maschine sehen aus wie Science-Fiction-Werke, eine Vision aus einem fortschrittlichen Labor des Weltraumzeitalters. Tatsächlich werden sie in jener Art von Karussell präsentiert, das Channer für das Beschichten der Krabben mit Aluminium verwendet hat – eine Technik, die typischerweise bei der Herstellung von Autoscheinwerfern eingesetzt wird. Sobald das Karussell in einem Vakuum platziert wird, drehen sich die Vorrichtungen, an denen die Krabben befestigt sind, wodurch sich ein feiner Nebel aus flüssigem Metall auf ihnen ansammeln kann. Planetary System (Kolzer DGK63“) ist ein Wunder zum Anschauen. Es ist außerdem eine überraschend bewegende Darstellung ökologischer Fragilität und Machtungleichgewichte. Die zerbrechlichen Exoskelette dieser Meeresbewohner mögen durch Technologie verführerisch gemacht worden sein, aber sie sind durch ihre Nähe zur Maschine auch akut gefährdet.*

Channer betrachtet viele der Materialien, mit denen sie arbeitet, als eigenständige skulpturale Formen. „Meine Aufgabe ist es, diese Formen zu sehen“, sagte sie mir, „und die Arbeit des

carmakers. The document explains how ‘the ostrich feathers are glued by hand with silicone-free adhesives by specially trained female employees’. At the end of the file is a photograph of women dancing at a carnival, dressed in diamanté bikinis and large red feathers. In the context of car manufacturing, the feathers have been imbued with an erotic mystique: a mythos of the decorative and soft-handed feminine against the cool, hard, male-coded exteriors of luxury cars. For the works *Body Shop* and *Cold Metal Bodies* (both 2023), feather discs are suspended from the ceiling on a series of metal chains. Placed in the gallery, the discs are given space to breathe, the associations instilled in them – eroticism, industry, luxury, theatricality, absurdity, sleaze – coaxed into the atmosphere of the room.

It is a gift to see the world through the prism of Channer’s practice: to take pleasure in escaping ontological cul-de-sacs; to move toward complexity rather than shying away



*Erfassens, leichten Anpassens und Sichtbarmachens zu verrichten.“ Recherche ist zentral, und sie geht vor wie eine Archäologin der Gegenwart, indem sie eindrucksvolle Objekte aus industriellen Umgebungen aufspürt und diese in den Kontext der Kunstbetrachtung stellt. Die leeren Krabbenpanzer wurden von einem Lieferanten aus Dorset bezogen, der sie an die Gastronomie verkauft. Bei der Recherche zur Automobilherstellung entdeckte Channer, dass Reinigungswalzen aus Straußenfedern verwendet werden, um zwischen dem Auftragen von Lackschichten Staub von der Fahrzeugoberfläche zu entfernen. In Fabriken installiert sehen die Federn aus wie eine burleske Autowaschanlage; ihre weichen, dekadenten Formen drehen sich über die Dächer und Seiten der Fahrzeuge. Channer schickte mir das Vertriebs-PDF einer Firma in Deutschland zu, die diese Federn an High-End-Automobilhersteller liefert. Das Dokument erklärt, wie „die Straußenfedern durch speziell geschulte Mitarbeiterinnen mit silikonfreien Klebern von Hand verklebt“ werden. Am Ende des Dokuments ist ein Foto von Frauen, die beim Karneval tanzen, bekleidet mit*



from it; to become aware of the nuanced language of production. Channer does not see boundaries as limits; rather, they are openings to what lies beyond, opportunities to undo received wisdom and uncover what is obscured, occult. ‘This world is the closed door. It is a barrier’, the philosopher and mystic Simone Weil once wrote. ‘And at the same time it is the way through’.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> James Lovelock, *Novacene. The Coming Age of Hyperintelligence*, (Cambridge, 2019), S. 29.

<sup>2</sup> Simone Weil, *Gravity and Grace*, (London, 1963).

*Strass-Bikinis und großen roten Federn. Im Kontext der Automobilherstellung wurde den Federn eine erotische Mystik verliehen: Ein Mythos des dekorativen und weichhändigen Weiblichen gegen das kühle, harte, männlich kodierte Äußere von Luxusautos. Bei den Arbeiten Body Shop und Cold Metal Bodies (beide 2023) hängen mit Federn bestückte Rundscheiben an einer Reihe von Metallketten von der Decke. In der Galerie wird den Scheiben Raum zum Atmen gegeben, die ihnen inhärenten Assoziationen – Erotik, Industrie, Luxus, Theatralik, Absurdität, Dubiosität – werden in die Atmosphäre des Raumes hineingeschmuggelt.*

*Es ist ein Geschenk, die Welt durch das Prisma von Channers Praxis zu sehen: Freude daran zu haben, ontologischen Sackgassen zu entkommen; sich auf Komplexität zuzubewegen anstatt vor ihr zurückzuschrecken; sich der nuancierten Sprache der Produktion bewusst zu werden. Channer sieht Grenzen nicht als Endpunkte; es sind viel eher Öffnungen hin zu dem, was dahinter liegt, Möglichkeiten, angenommenes Wissen rückgängig zu machen und aufzudecken, was verdeckt, okkult ist. „Diese Welt ist die verschlossene Türe. Sie ist eine Schranke.“, hat die Philosophin und Mystikerin Simone Weil einmal geschrieben. „Und zugleich ist sie der Durchgang.“<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> James Lovelock, *Novozän. Das kommende Zeitalter der Hyperintelligenz*, (München, 2020), S. 46.

<sup>2</sup> Simone Weil, *Schwerkraft und Gnade*, (München, 1952), S. 246.

