

Alice Channer

Man-made

Noam Segal

Alienated Bodies and Exilic Beings

Alice Channer's Man-made Exhibition

Alice Channer has exhibited widely over the last decade, including institutional exhibitions at: Museum Morsbroich, Germany; Whitechapel Gallery, UK; Kettle's Yard, Cambridge, UK; La Panacée, Montpellier, France (2018); Aspen Art Museum, Colorado, USA and Kunsthaus Hamburg, Germany (2017); Museum Kurhaus Kleve, Germany; Whitworth Art Gallery, Manchester (2016); Aishti Foundation, Beirut; Public Art Fund, New York (2015); Fridericianum, Kassel; Kestnergesellschaft, Hannover, both Germany and Künstlerhaus Graz, Austria (2014); The Hepworth Wakefield, Yorkshire; the 55th Venice Biennale, Italy and Kunstverein Freiburg, Germany (2013) and South London Gallery; Tate Britain, both UK (2012).

You take a bite of a tricolor cake. To deploy artistic discourse, one can say that "the event" taking place in your mouth cannot be reduced to one or more of its single components but rather it is the amalgam of the three flavors mixing with one another. The vanilla is not privileged over the chocolate or strawberry. The layers that have been gathered together are not individual contributions to the piece—rather, the interaction between them is what creates the happening.

Alice Channer's works are processed in a similar manner. Several non-hierarchical layers are taken in at once: the semiotic one (what is it? what's its history and context in art history?); the material (with its personal matter, histories, geographies, geologies, and economies); the temporal (how old? from what period?) and of course the beholder's own receptiveness.

At large, her sculptural oeuvre explores the relationships between materials, industrial and technological processes, and bodies. She treats each of these factors from an analytical prism, while corresponding to both artistic traditions and labor and manufacturing traditions.

The production processes of her works usually incorporate historical manufacturing methods, like metal arrow casting methods that date back 6000 years, or couture techniques for pleating images of geological layers into Heavy Crepe de Chine fabric, or contemporary computer numerical control milling. Thus the objects themselves form a middle ground in terms of negotiating forms, production modes, labor conditions, and matter.

In this text I will try to locate and negotiate the complex works of Channer in her show at Konrad Fischer Galerie, *Man-made*, and I'll start from the end.

TEMPORALITIES AND PRODUCTION

Fossil (Tonna Galea) (vacuum metallised giant tun [Tonna galea] shells; pelletized and recycled HDPE; steel bolts, nuts, and washers, 2018) is comprised of eight or nine beautifully metallized creatures. Once very common, today an engendered species, Tonna galea, commonly known as the giant tun, is a species of marine gastropod mollusc in the family Tonnidae. They are not fossils but living beings in danger of extinction. Their shells are commonly available for sale on eBay and other shopping websites.

The title of the work suggests a small leap into the future, when this creature will likely be extinct. Its current temporality is further complicated by a single strip of the creature's surface that the artist chose to leave un-metallized. Thus, the shell becomes temporarily and texturally porous; the opaque metal covers the surface and highlights its singular pleated texture. Although the metallized object bears cold and hermetic traits, the shell's own skin emerges in its vulnerability and delicateness. The thing's personal time and age collide with the rhythmic sameness of industrial manufacturing, creating gaps in temporality and matter.

Unlike most series which deal with difference and repetition, in Channer's practice seriality explicates the holes created in this kind of process. The industrial machine that coats these special shells in metal is not designed for working with such shapes and forms. The artist has to mutate their form to be treated in the machine. The creature we get to see has legs, which are a part of the working process, and are necessary for the coating phase.

Inside the transformed Tonna galea are tiny, green, plastic oval parts. These parts are the original, industrial form of most plastics before they are melted into various shapes during production to become certain objects. This primary shape is one stage in a long-term metamorphosis the matter will go through, and as plastic it will (un)naturally persist for the next 450-1000 years before it will re-form.

MINIMALISM: SERIALITY AND THEATRICALITY

This work, as with other series in this show (Channer usually does not work on a singular object), betrays and challenges some of the fundamental axes of minimalist art.

Her practice is largely concentrated on industrial processes. In this sense, seriality can be seen in most of her oeuvre; in this show it also appears in

Linear Bivalves (Triple Green), *Linear Bivalves (Quintuple Green)*, *Crustacean Satellites (Triple Maja Brachydactyla, Five Cancer Pagurus)* and in the *Soft Sediment Deformation* works. Channer's series of works in *Man-made* are mostly composed of natural objects or representations of natural elements, for example mussel shells, fingers, rocks or bones. She metamorphosizes them in massive, synthetic processes, usually via professional manufacturing plants which are not related to art production, such as ones for industrial paint coatings or the chemical industry. In these processes, both the machine and the human directing it leave significant traces. These traces constitute the new object as such, as an outcome of identical, industrially-generated, rhythmic, and mechanistic steps of production. Yet they still point to the human creator. She is included by her presence or absence in the object's production. This creator is not necessarily the artist—mostly it's not, but instead the laborer, the factory worker who works on that particular production line.

In the *Linear Bivalves* works, we see vacuum-metallized and lacquered mussel shells, and in *Crustacean Satellites (Triple Maja Brachydactyla, Five Cancer Pagurus)*, we encounter vacuum-metallized spider crab and brown crab shells. The physical form of these three works is stretched between the two horizons of floor and ceiling, suggesting the augmented presence of the object by including proportions of the creator's figuration. Channer's "objecthood" not only invites the viewer to circle the work—therefore activating the viewer's involvement—but also embodies in the work the volume and scope of human presence acting in its creation.

Channer's works evoke either the missing or present body in a manner which corresponds to notions of minimal theatricality. In his seminal text "Art and Objecthood," Michael Fried suggests defining the self-consciousness of viewing as theatricality.¹ This self-consciousness also refers to the moving body that explores the work, the one that examines it by corporeal means and physically responds to its spatial presence. Channer's industrially-created series of works employ this theatricality in a number of ways. Not only do the works enforce certain actions and movements upon their viewer, they also spatially embody their creator by including the manufacturing structure or the machine that created the work—basically all the places the artist's own body cannot enter. It's a fundamental thing in Channer's practice to indicate this bodily presence. Even though she cannot penetrate the production process physically, the labor and the working subject become present in the final object. In this sense, the work subscribes to minimalist theatricality notions, as the viewer necessarily becomes aware of the production apparatus of the work.

1 – Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* 5, no. 10 (Summer 1967): 21.

MATERIALISM: ALIENATION AND EMOTION

This joint force stemming from the blend of elements that comprise the work also challenges the materialistic notions of the industrial production process.

In these processes it's common for the creator's hand to be missing. It is largely acknowledged how the laborer is gradually disappearing from the production line and her contribution is increasingly erased in all postindustrial manufacturing processes, thus further deepening the alienation between the product and the worker.

I will not elaborate here on the *The Communist Manifesto* by Marx and Engels, but I will mention the alienation resulting from these robotic industrial processes as a constitutive aspect in postindustrial society. Channer's works revolve around this facet, by both including the creator's presence as mentioned above, but also by the means through which she brings back emotion to this process with two strategies: first with the inclusion of the production machine or structure as part of the object; second with her insistence on giving visibility to the private, individuated, differentiated parts of the production process, by creating gaps and holes in the production line. As in the creature's un-metallized strip she left in *Fossil (Tonna Galea)* and the mussel shells left un-metallized in the *Linear Bivalves* series, she reveals and explicates the random human gestures involved in making a thing.

For example, in *Mechanoreceptor, Icicles (red, red) (triple spring, triple strip)*, Channer created a cast from her own right index finger. After making a 3D scan from the cast, s t r e t c h i n g the scan, 3D printing this and then casting it in aluminium, she partly dipped the fingers in liquid PVC (injecting unexpected elements to industrial sterility) and with the help of a specialist industrial metal manufacturing company produced a support structure for a specific production line to hold the fingers in the dipping process. This structure, which is part of the final object, consists of frames with customized strip and spring fixings for the 210 aluminium fingers. In the object we see standard industrial fixings which were customized to hold the fingers in the machine. These adjustments were necessary for human body parts to access the dipping process (it's a toxic environment) and also necessary to create the object as such, as the support structure is not usually made to hold "fingers". Similar processes of establishing a humanized production line (or alienated creation process) can be seen in *Planetary System (Kolzer DGK63)*, where the production tool—a carousel—became a participant in the final work.

In *Planetary System (Kolzer DGK63)*, the carousel—used to enable the coating of the tactile creatures—reveals how fragile the crab's tiny bodies are in relation to the metal structure. But they come to us as a unit, as inseparable parts, therefore not alienating and not making any component or participant redundant in the final formation. The alienation found in the manufacturing process is challenged, while the process is subjectified and becomes integral to the object.² Further emotion and subjectification can be seen in the vital traits of metal, as suggested by Deleuze and Guattari, where they name metal as an exemplar of vital materiality.³ Jane Bennett said "...it is metal, bursting with a life, that gives rise to the prodigious idea of nonorganic life."⁴ Bennett enhances this idea further by claiming that a structure of metal is full of holes, mainly due to the shifting atoms recomposing a piece of matter according to the matter's various exploitations. These molecules constantly travel to re-formulate different tools, instruments, and machines, therefore grasping a large degree of vitality. Moreover, Bennett reminds us about the conducting effects of metal. Metal is defined by its self-transformations and abilities to connect, re-shape, and reformulate other objects.⁵ In this sense, metal accumulates in Channer's work to become another active participant in the work.

2 – This is further amplified in the writings of Jennifer Boyd in Channer's pair of artist books, *Skinned and Detached* (2018).

3 – Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia* (University of Minnesota Press, 1987), 411.

4 – Jane Bennett, *Vibrant Matter: a political ecology of things* (Duke University Press, 2010), 55.

5 – *Ibid.*, 59.

ALIENATED BODIES AND EXILIC BEINGS

In the two sculptures both titled *Ammonite* (2019), stainless steel cable ties are the material and the literal conductor which ties the Polypipe Black Ridgicoil Electric material together. In its belly lies an *Echioceras* ammonite fossil, bought on eBay. The fossil was appealing to the artist because it is actually a sculpture that was cast by geological processes, and in itself is a record of an absent body.

Although this tiny creature is also imperfect (it has a hole in its belly) it bears a troubling similarity to the polypipe ridgicoil, which is also buried underground to contain electrical cables. Made from far different materials, and allegedly belonging to two opposite worlds (natural and synthetic), the two objects seem somehow related in their structure and pleated surfaces. More importantly, both function today as objects that deliver information—one holds cables and therefore transmits information, and the other is a living testimony to time, treated today only as a piece of matter useful for indicating the time passing since its emergence.

Each *Ammonite* sculpture contains a third component, which adds further complexities to its diverse temporalities. The huge, curved, s t r e t c h e d aluminum bones seem like they emerge from the ground, only to hint at the presence (by indicating the absence) of an enormous creature lying beneath.

The three very different participants in this work together form an alien object. Although this largely can be said of all of Channer's works, this particular work explicates the fact that the artist does not "privilege origin" of any sort.⁶ She brings together alienated, oftentimes contradictory ingredients to form an alien body, one in which alien relations are taking place. It is almost like she gathers banished elements, putting them back together in their common exile, where they reformulate common ground and a common being.

All of the works in *Man-made* have pleated surfaces, like our porous skin, like crab shells, like pleated fabrics, or like the surfaces of rocks. They also appear in the works *//Particles///And///Fragments///Make///Themselves///Known///As///Solid///Consciousness//* (2018), *//One's///Mind///And///The///Earth///Are///In///A///Constant///State///Of///Erosion//* (2018), *Soft Sediment Deformation, Full Body (Elephant Skin)* (2018), and *Soft Sediment Deformation, Full Body (Fine Lines)* (2018) as well as *Soft Sediment Deformation, H o r i z o n t a l B o d y (Walnut Tree)* (2018).

Three of these works are printed on Heavy Crepe de Chine silk that is then pleated. Whether they showcase trees, skin, geological layers, or rocks, they are representations of natural landscapes that become luxurious garments in the production process. The pleated surfaces detach from their origin and get closer and closer to the fossils performing in the show, suggesting alternate temporalities and a futuristic gaze.

Their origin becomes exilic, and while they show an exterior element, Channer reforms it to become a personal envelope, a bodily shield. This alteration can also be seen in the crabs and the mussels which exist in reverse; their shield is outside, the skeleton is exterior. In her fabric works, Channer changes the scale and ratio of the interior/exterior relations we have with the world. They become alienated and unfamiliar, but at once closer, personal, and human.

6 – From a conversation with the artist on October 17, 2018.

LANGUAGE

Man-made, the title of the show, should be taken as linguistic material that indicates the semiotic conventions we use day-to-day, from what is natural, what is (the) un-natural, what is matter and materialism, body and form, agency and authorship.

Often times, Channer deploys verbs like metalizing, extruding, shopping, cooking, eating, scanning, manipulating, milling, rusting, imaging, embossing, pleating, skinning, expanding, and contracting as part of her practice, referring to post-minimalist modes of operation. Her objects are usually stretched, flattened, compressed, and fragmented, ending up in a state of liminal materiality. Therefore, the semiotic matter becomes an inseparable part of the work, from its perception to its consumption.

This multi-layered way of deciphering the object was beautifully conveyed in a poetic text written by Robert Smithson. I wish to share some quotations from it here.

A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)

The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other. [...] One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known as solid consciousness. A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched.

Just like a bite of a tricolor cake.

LIST OF WORKS

1st Floor Galleries:

Ammonite, 2019
Echioceras Ammonite Fossil; Polypipe
160MMX25M Black Ridgiccoil Electric INC
RC160X25BE; Stainless Steel Cable Ties;
Sand Cast Aluminium
437 x 45 x 180 cm

Ammonite, 2019
Echioceras Ammonite Fossil; Polypipe
160MMX25M Black Ridgiccoil Electric INC
RC160X25BE; Stainless Steel Cable Ties; Sand
Cast Aluminium
376 x 45 x 180 cm

Linear Bivalves (triple green), 2018
Vacuum Metallized and laquered mussel shells
on custom jigs
265 x 260.3 x 7 cm

Linear Bivalves (quintuple green), 2018
Vacuum Metallized and laquered mussel shells
on custom jigs
484 x 260.3 x 7 cm

*Crustacean Satellites (Triple Maja
Brachydactyla, Five Cancer Pagurus)*, 2018
Vacuum Metallised Spider Crab (Maja
Brachydactyla) and Brown Crab (Cancer
Pagurus) Shells on Stainless Steel Jigs; PVC
Coated Steel Cables; Fixings
450 cm (h/variable) x 105 (w) x 110 (d) cm

*//Particles///And///Fragments///Make///
Themselves///Known///As///Solid///
Consciousness//*, 2018
Inkjet Print on Heavy Crepe De Chine
Diptych, each 278 x 156 x 6 cm

*//One's///Mind///And///The///Earth///Are///
In///A///Constant///State///Of///Erosion//*,
2018
Inkjet Print on Heavy Crepe De Chine
278 x 156 x 6 cm

A.I., 2018
Echioceras Ammonite Fossil positive;
Echioceras Ammonite Fossil negative;
Accordion Pleated Hi-Tech Lamé; Mirror
Polished Stainless Steel
102 x 23 x 32.5 cm

2nd Floor Galleries:

Planetary System (Kolzer DGK63"), 2019
Kolzer DGK63" Horizontal Planetary System
Vacuum Metallizing Carousel; Vacuum
Metallised Spider Crab (Maja Brachydactyla)
and Brown Crab (Cancer Pagurus) Shells on
Stainless Steel Jigs
Approximately 172.6 x 150.5 x 206.2 cm

*Mechanoreceptor, Icicles (red, red) (triple
spring, triple strip)*, 2018
Lost Wax Cast and PVC-Dipped Aluminium;
Titanium; Electropolished Stainless Steel;
Stainless Steel Wire; Sheet Stainless Steel; PVC
Coated Stainless Steel Cables; Fixings
Dimensions slightly variable

*Soft Sediment Deformation, Full Body (elephant
skin)*, 2018
Chevron Pleated Ink Jet Print on and in Heavy
Crepe De Chine
259 x 140 x 6 cm

*Soft Sediment Deformation, Full Body (fine
lines)*, 2018
Chevron Pleated Ink Jet Print on and in Heavy
Crepe De Chine
247 x 136 x 6 cm

*Soft Sediment Deformation, Horizontal
Body (Walnut Tree)*, 2018
Treebark Pleated Ink Jet Print on and in Heavy
Crepe De Chine
Diptych, each 126 x 257 x 6 cm

Fossil (Tonna Galea), 2018
Vacuum Metallised Giant Tun (Tonna Galea)
shells; Pelletized and Recycled HDPE; Steel
bolts, nuts and washers
approximately 200 X 70 X 20 cm

Detouch, 2018
Sound
9 minutes 13 seconds
by Alice Channer and Jennifer Boyd

Noam Segal

Entfremdete Körper und exilische Wesen

Alice Channers menschengemachte Ausstellung

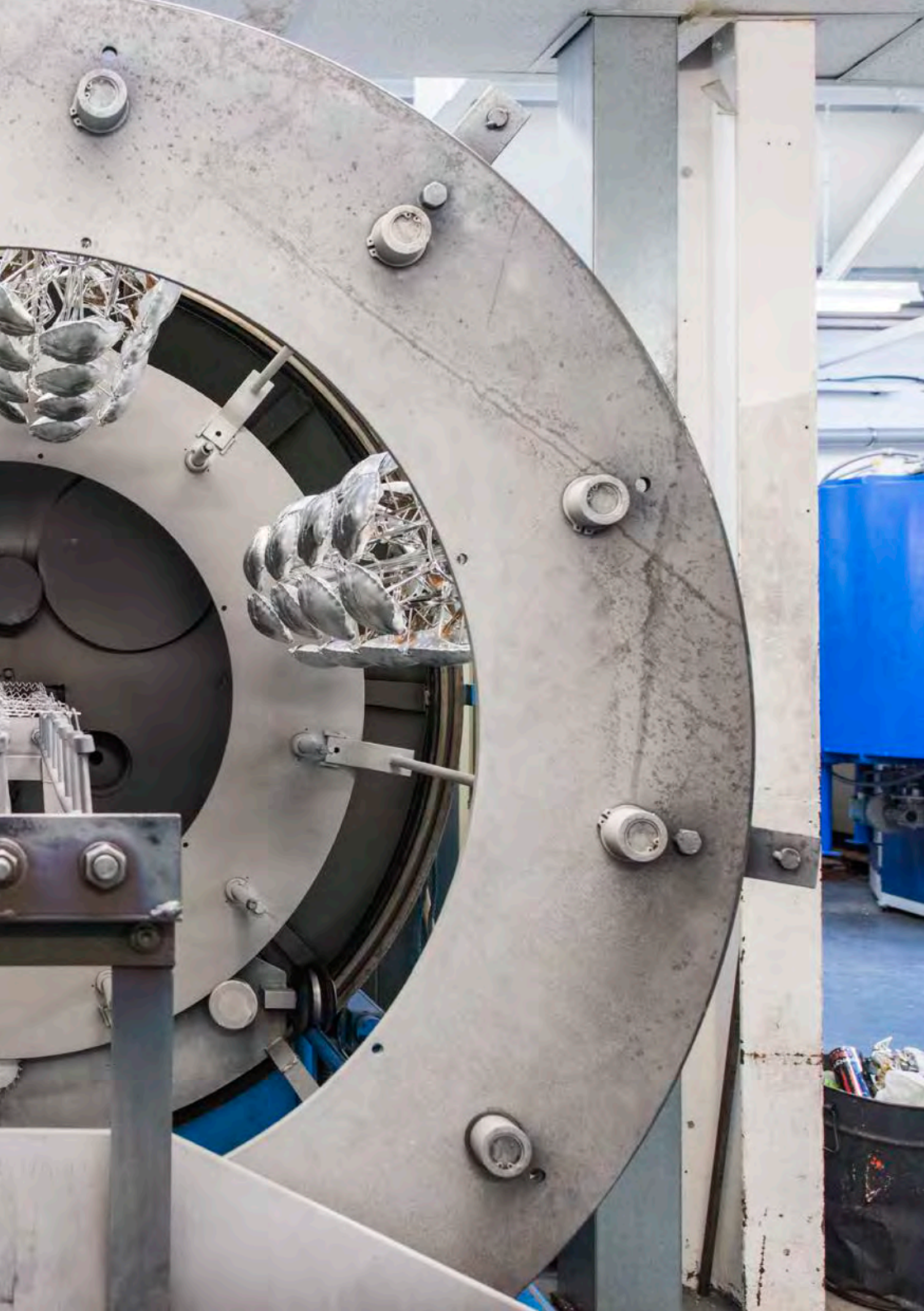
Sie nehmen einen Bissen von einer Drei-Schicht-Torte. Im Kunstdiskurs könnte man sagen, dass „das Ereignis“, das in Ihrem Mund stattfindet, nicht auf einen oder mehrere ihrer einzelnen Bestandteile zurückzuführen ist, sondern vielmehr eine Mischung der drei Geschmäcker ist, die sich miteinander verbinden. Vanille ist nicht wichtiger als Schokolade oder Erdbeere. Die Schichten, die hier zusammengebracht wurden, sind nicht einzelne Beiträge zu der Arbeit, sondern das Geschehen kommt erst durch ihre Interaktion in Gang.

Alice Channers Werke werden ähnlich verarbeitet. Man nimmt mehrere nichthierarchische Schichten gleichzeitig auf: die semiotische (Was ist das Werk? Was ist seine Geschichte und sein kunsthistorischer Kontext?), die materielle (mit ihren eigenen Anliegen, Geschichten, Geografien, Geologien und Ökonomien), die zeitliche (wie alt? aus welcher Epoche?), und selbstverständlich kommt noch die Aufgeschlossenheit des Publikums hinzu.

Channers skulpturales Werk untersucht vor allem Beziehungen zwischen Materialien, industriellen und technologischen Verfahren und Körpern. Sie behandelt jeden dieser drei Faktoren unter einem analytischen Blickwinkel, wobei sie künstlerische Traditionen ebenso berücksichtigt wie Arbeits- und Herstellungstraditionen.

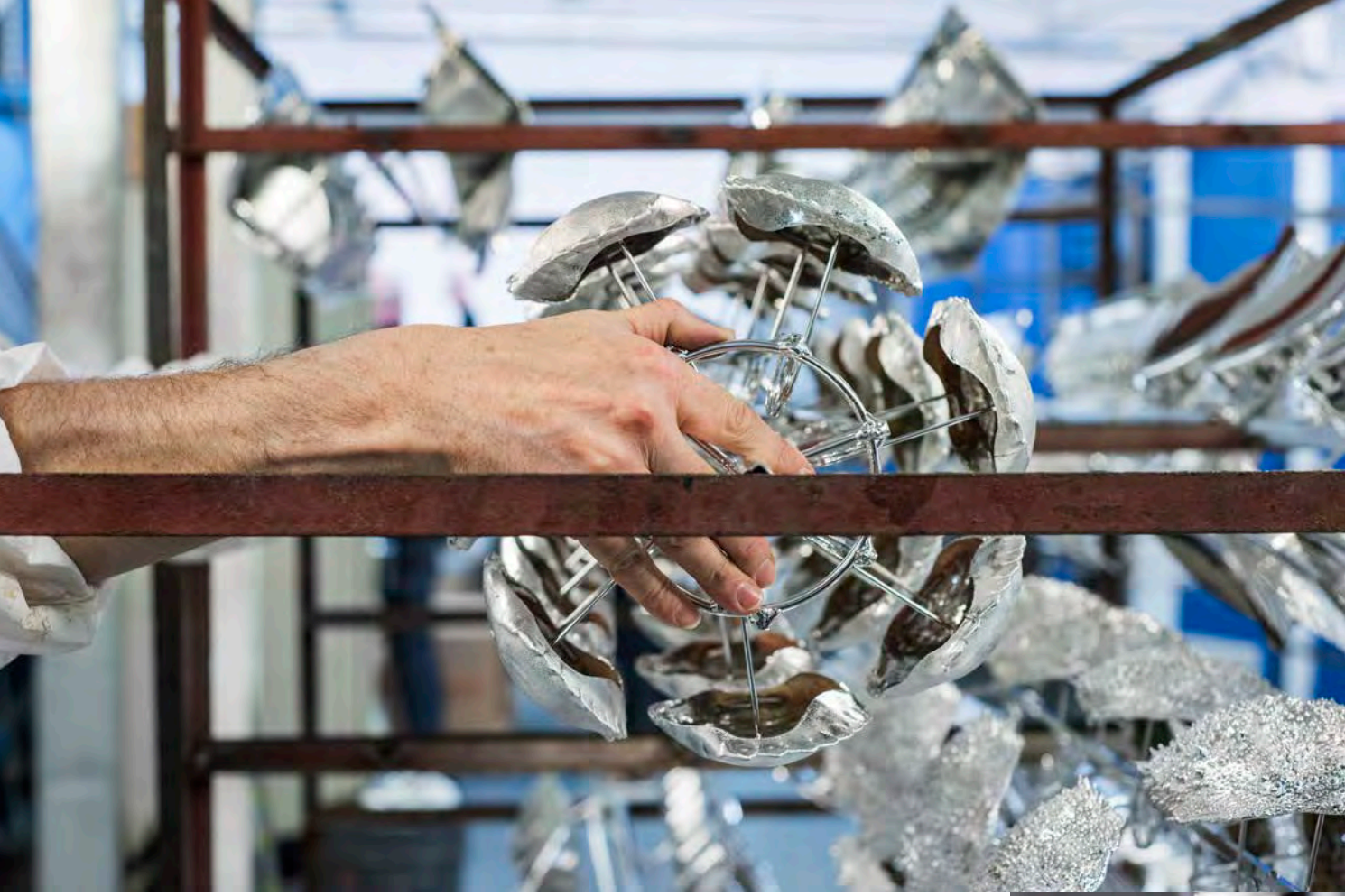
Die Produktionsprozesse ihrer Arbeiten beziehen für gewöhnlich historische Herstellungsweisen sein, wie Methoden zum Metallguss von Pfeilspitzen, die sechstausend Jahre alt sind, oder Couture-Techniken, um Bilder geologischer Schichten in schwerem Crêpe de Chine zu falten, oder zeitgenössische CNC-Fräsen. Die Objekte selbst bilden also einen Mittelgrund, um Formen, Produktionsweisen, Arbeitsbedingungen und Materie zu verhandeln.

Ich werde in diesem Text versuchen, Channers komplexe Arbeiten in ihrer Ausstellung „Man-made“ in der Konrad Fischer Galerie einzuordnen und zu erörtern, und ich werde mit dem Ende anfangen.





4-11-11
V.M.C. Co.
(V.M.C. Co.)
V.M.C. Co.



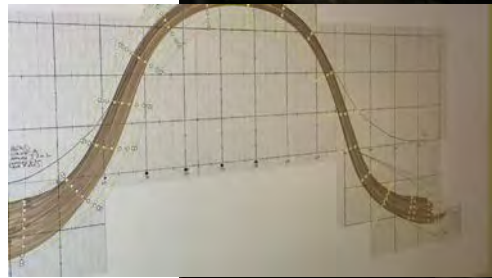
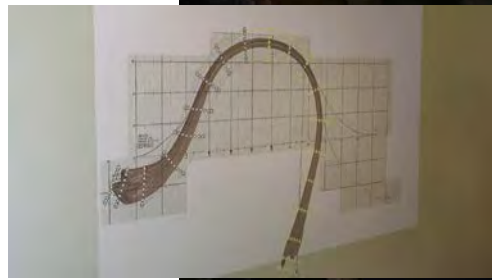
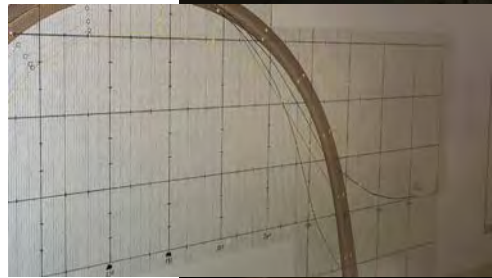
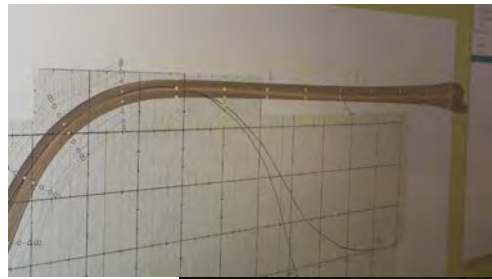




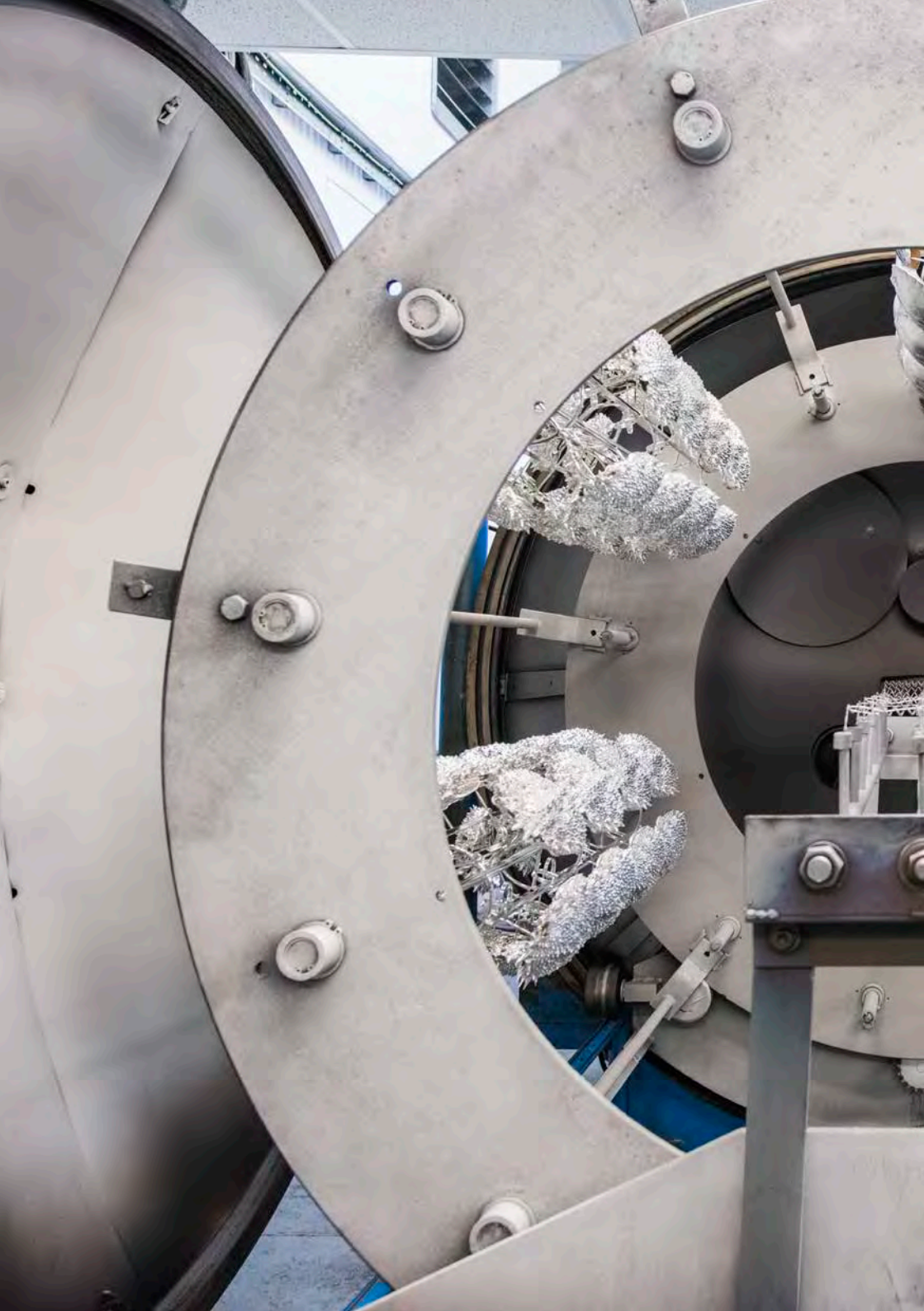












TEMPORALITÄTEN UND PRODUKTION

Fossil (Tonna Galea) (vakuum-metallisierte Gehäuse der Großen Tonnenschnecke [Tonna galea]; Pellets aus recyceltem Hart-Polyethylen; Stahlbolzen, Muttern und Unterlegscheiben, 2018) besteht aus acht oder neun wunderbar metallisierten Lebewesen. Die *Tonna galea*, auch bekannt als Große Tonnenschnecke, war einmal sehr verbreitet und ist heute eine bedrohte Art; sie ist eine Spezies von Meeresschnecken aus der Familie der Tonnenschnecken (Tonnididae). Sie ist kein Fossil, sondern ein vom Aussterben bedrohtes Lebewesen. Ihre Gehäuse kann man einfach bei eBay und in anderen Online-Shops kaufen.

Der Titel der Arbeit suggeriert einen kleinen Sprung in die Zukunft, in der dieses Lebewesen wahrscheinlich ausgestorben sein wird. Ihre heutige Temporalität wird noch komplexer durch einen schmalen Streifen auf der Oberfläche des Gehäuses, den die Künstlerin unmetallisiert gelassen hat. Dadurch wird das Gehäuse zeitlich und strukturell durchlässig; das opake Metall bedeckt die Oberfläche und betont dessen einzigartige gefaltete Struktur. Während das metallisierte Objekt kalt und hermetisch wirkt, tritt die Oberfläche des Gehäuses in ihrer Zartheit und Verletzlichkeit hervor. Die eigene Zeit und das eigene Alter des Dings kollidieren mit der rhythmischen Gleichförmigkeit der industriellen Fertigung, sodass sich in der Temporalität und der Materie Lücken bilden.

Im Unterschied zu den meisten Serien, die sich mit Differenz und Wiederholung beschäftigen, erklärt die Serialität in Channers Praxis die Löcher, die bei einem solchen Verfahren entstehen. Die Industriemaschine, die diese besonderen Gehäuse mit Metall beschichtet, ist nicht für die Bearbeitung solcher Formen ausgelegt. Die Künstlerin muss ihre Form verändern, damit sie in der Maschine bearbeitet werden können. Das Lebewesen, das wir zu sehen bekommen, hat Beine, die Teil des Arbeitsprozesses und während der Phase der Beschichtung erforderlich sind.

Im Inneren der transformierten Tonna galea liegen ovale grüne Plastikteilchen. Dabei handelt es sich um die ursprüngliche industrielle Form der meisten Plastikarten, bevor sie im Herstellungsverfahren in verschiedene Formen geschmolzen werden, um zu bestimmten Gegenständen zu werden. Diese Grundform ist ein Stadium in einer langen Metamorphose, die die Materie durchlaufen wird, und als Plastik wird sie (un-)natürlicherweise für die nächsten vierhundertfünfzig bis tausend Jahre bestehen, bevor sie sich verändern wird.

MINIMALISMUS: SERIALITÄT AND THEATRALIK

Diese Arbeit zeigt und hinterfragt, ebenso wie andere Serien in dieser Ausstellung (Channer arbeitet für gewöhnlich nicht an Unikaten), einige Grundprinzipien minimalistischer Kunst.

Channers Praxis konzentriert sich vorwiegend auf industrielle Verfahren. Daher findet sich Serialität fast überall in ihrem Werk; in dieser Ausstellung zeigt sie sich auch in *Linear Bivalves (Triple Green)*, *Linear Bivalves (Quintuple Green)* und *Crustacean Satellites (Triple Maja Brachydactyla, Five Cancer Pagurus)*. Channers Werkserien in „Man-made“ bestehen überwiegend aus natürlichen Objekten oder Repräsentationen natürlicher Elemente wie Muschelschalen, Fingern oder Steinen. Diese metamorphosiert sie in tiefgreifenden, synthetischen Verfahren, meist in professionellen Fabrikationsstätten, die nichts mit der Produktion von Kunst zu tun haben, beispielsweise Anlagen für industrielle Farbschichtung oder die chemische Industrie. Bei diesen Verfahren hinterlassen die Maschine und der Mensch, der sie lenkt, erhebliche Spuren. Das neue Objekt, ein Resultat identischer, industriell erzeugter, rhythmischer und mechanischer Produktionsschritte, besteht aus eben diesen Spuren. Trotzdem verweisen sie noch auf die menschliche Herstellerin. Diese ist durch ihre Präsenz oder Absenz in die Herstellung des Objekts einbezogen. Diese Herstellerin ist nicht unbedingt die Künstlerin – meistens ist es nicht sie, sondern vielmehr der Arbeiter oder die Fabrikarbeiterin, die an diesem besonderen Fließband steht.

In den *Linear Bivalves* sehen wir vakuum-metallisierte und lackierte Muschelschalen, und in den *Crustacean Satellites (Triple Maja Brachydactyla, Five Cancer Pagurus)* begegnen wir vakuum-metallisierten Seespinnen und Taschenkrebse. Die physische Form dieser drei Arbeiten ist zwischen die Horizonte von Boden und Decke gespannt und deutet die erweiterte Präsenz des Objekts an, indem sie Proportionen der Gestalt ihrer Herstellerin einbezieht. Channers „Objekthaftigkeit“ lädt die Betrachterinnen und Betrachter nicht nur ein, um die Arbeit heranzugehen – was ihre Beteiligung aktiviert –, sondern verkörpert in der Arbeit auch das Volumen und die Reichweite der menschlichen Präsenz, die während ihrer Entstehung agiert.

Channers Arbeiten evozieren den fehlenden oder anwesenden Körper auf eine Weise, die Vorstellungen von Theatralik in der Minimal Art entspricht. In seinem einflussreichen Text „Art and Objecthood“ schlug Michael Fried vor, die Bewusstheit des Betrachtens als Theatralik zu definieren.¹ Diese Bewusstheit bezieht sich auch auf den Körper, der sich bei der Erforschung des Werks bewegt, es mit korporealen Mitteln untersucht und physisch auf seine räumliche Präsenz reagiert.

Channers industriell hergestellte Arbeiten nutzen diese Theatralik auf vielfältige Weise. Sie zwingen ihrem Publikum nicht nur bestimmte Handlungen und Bewegungen auf, sondern sind zugleich räumliche Verkörperungen ihrer Herstellerin, indem sie die Fertigungsanlage oder die Maschine, die das Werk hergestellt hat, einschließen – im Grunde genommen alle Stellen, die die Künstlerin mit ihrem eigenen Körper nicht erreicht. Es ist für Channers Praxis von grundlegender Bedeutung, diese körperliche Präsenz aufzuzeigen. Auch wenn sie den Produktionsprozess

1 – Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: Artforum, 5, Nr. 10, Sommer 1967, S. 12–23, hier S. 21; dt. „Kunst und Objekthaftigkeit“, übers. von Christoph Hollender, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 334–374, hier S. 359.

physisch nicht durchdringen kann, sind die körperliche Arbeit und das arbeitende Subjekt im finalen Objekt präsent. In dieser Hinsicht entspricht das Werk der Vorstellung von Theatralik in der *Minimal Art*, da sich das Publikum des Produktionsapparats des Werks zwangsläufig bewusst wird.

MATERIALISMUS: ENTFREMDUNG UND EMOTION

Die geballte Kraft, die von der Mischung der Elemente des Werks ausgeht, stellt materialistische Vorstellungen vom industriellen Produktionsprozess infrage. In solchen Prozessen ist die Hand der Herstellerin üblicherweise abwesend. Es ist allgemein anerkannt, dass die Arbeiterin zunehmend vom Fließband verschwindet und dass ihr Beitrag in allen postindustriellen Herstellungsverfahren immer mehr ausgelöscht wird, was die Entfremdung der Arbeiterin vom Produkt ihrer Arbeit weiter vertieft.

Ich will an dieser Stelle nicht näher auf *Das kommunistische Manifest* von Marx und Engels eingehen, aber an die Entfremdung erinnern, die aus diesen robotergesteuerten industriellen Verfahren resultiert und einen konstitutiven Aspekt der postindustriellen Gesellschaft darstellt. Channers Arbeiten drehen sich um diesen Aspekt, indem sie, wie schon erwähnt, die Präsenz der Herstellerin einschließen, aber auch dadurch, wie Letztere mithilfe zweier Strategien wieder Emotionen in diesen Prozess einfließen lässt: erstens, indem sie die Produktionsmaschine oder Struktur als Teil des Objekts einbezieht, und zweitens durch das Beharren darauf, die persönlichen, individuellen, differenzierten Teile des Produktionsprozesses sichtbar zu machen, indem sie Lücken und Löcher in der Fertigungslinie erzeugt. Sie zeigt und erklärt, beispielsweise durch den nicht metallisierten Streifen des Lebewesens, den sie in *Fossil (Tonna Galea)* stehenließ, und durch die nicht metallisierten Muschelschalen der *Linear Bivalves*-Serie, wie zufällige menschlichen Gesten in die Herstellung einer Sache hineinspielen.

So stellte Channer für *Mechanoreceptor, Icicles (red, red) (triple spring, triple strip)* einen Abguss ihres rechten Zeigefingers her. Von diesem wurde ein 3D-Scan angefertigt, der *g e s t r e c h t*, mit einem 3D-Drucker gedruckt und dann in Aluminium gegossen wurde. Anschließend tauchte sie die Finger ein Stück in flüssiges PVC (wodurch sie ein unerwartetes Element in die industrielle Sterilität einführte) und entwickelte mithilfe einer Firma, die auf industrielle Metallverarbeitung spezialisiert ist, eine Trägerstruktur für eine spezifische Fertigungslinie, welche die Finger während des Tauchprozesses festhält. Diese Konstruktion, die ein Teil des finalen Objekts ist, besteht aus Rahmen mit maßgefertigten Halterungen für die 210 Aluminiumfinger. In dem Objekt sehen wir gewöhnliche Industriehalterungen, die individuell angepasst wurden, um die Finger in der Maschine zu fixieren. Diese Anpassungen waren erforderlich, damit menschliche Körperteile zum Tauchvorgang zugelassen werden können (es handelt sich um ein toxisches Arbeitsumfeld), aber auch, um das Objekt als solches herzustellen, da die Trägerstruktur eigentlich nicht darauf ausgelegt ist, „Finger“ zu halten. Ähnliche Verfahren, ein vermenslichtes Fließband (oder einen entfremdeten Herstellungsprozess) zu entwickeln, sieht man in *Planetary System*, wo das Produktionsmittel – ein Karussell – zu einem Teilnehmer der finalen Arbeit wurde.

In *Planetary System* zeigt das Karussell – das der Beschichtung der taktilen Lebewesen dient –, wie fragil die kleinen Körper der Krebse im Verhältnis zu der Metallkonstruktion sind. Doch sie werden uns als Einheit, als untrennbare Teile präsentiert, sodass kein Bestandteil oder Teilnehmer des finalen Gebildes entfremdet oder überflüssig wird. Die Entfremdung, die dem Herstellungsprozess innewohnt, wird infrage gestellt, während der Prozess subjektiviert und zum integralen Bestandteil des Objekts wird.² Emotion und Subjektivierung finden sich auch in den vitalen Eigenschaften des Metalls selbst, wie Deleuze und Guattari nahelegen, wenn sie Metall als ein Beispiel für die Vitalität der Materie als solcher anführen.³ Jane Bennett schreibt, dass „das vor Lebendigkeit berstende Metall die wunderbaren Vorstellung von einem nichtorganischen Leben weckt.“⁴ Bennett stützt diese Vorstellung durch die Behauptung, dass eine Metallkonstruktion voller Löcher sei, was in erster Linie an den beweglichen Atomen liegt, die ein Stück Materie entsprechend ihrer verschiedenen Nutzungen neu zusammensetzen. Diese Moleküle sind ständig in Bewegung, um immer wieder verschiedene Werkzeuge, Instrumente und Maschinen zu bilden, und verfügen daher über ein hohes Maß an Vitalität. Zudem erinnert Bennett an die Leitfähigkeit von Metall. Metall ist charakterisiert

2 – Siehe hierzu ausführlicher den Text von Jennifer Boyd in Channers zusammengehörigen Künstlerbüchern *Skinned und Detached* (2018).

3 – Gilles Deleuze und Félix Guattari, Tausend Plateaus: *Kapitalismus und Schizophrenie* [1980], übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, S. 568.

4 – Jane Bennett, *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Durham und London: Duke University Press 2010, S. 55.

durch seine Selbsttransformationen und seine Fähigkeit, andere Objekte miteinander zu verbinden, umzugestalten und neu zu entwickeln.⁵ In diesem Sinne akkumuliert sich Metall in Channers Werk, um ein weiterer aktiver Teilnehmer des Werks zu werden.

5 – Ebd., S. 59.

ENTFREMDETE KÖRPER UND EXILISCHE WESEN

In den beiden Skulpturen mit dem Titel *Ammonite* (2019) sind Edelstahlseile das Material und im buchstäblichen Sinne die Leiter, die die schwarzen Polypipe-Ridgicoid-Kabelschutzrohre zusammenbinden. In ihrem Bauch liegt ein versteinertes Ammonit der Gattung *Echioceras*, der auf eBay gekauft wurde. Die Künstlerin fand das Fossil ansprechend, weil es tatsächlich eine *Skulptur* ist, die durch geologische Prozesse abgeformt wurde und selbst das Dokument eines abwesenden Körpers ist.

Obwohl auch dieses winzige Lebewesen unvollkommen ist (es hat ein Loch im Bauch), weist es eine beunruhigende Ähnlichkeit mit dem Polypipe-Ridgicoid-Kabelschutzrohr auf, das ebenfalls im Erdboden vergraben wird, wo es Stromkabel aufnimmt. Auch wenn die beiden Objekte aus ganz unterschiedlichen Materialien bestehen und vermeintlich gegensätzlichen Welten (der natürlichen und der künstlichen) angehören, scheinen sie in ihren Strukturen und ihren gefalteten Oberflächen irgendwie verwandt zu sein. Vor allem dienen heute beide als Objekte, die Informationen vermitteln – das eine enthält Kabel und überträgt daher Informationen, und das andere ist ein lebendiges Zeugnis der Zeit, das heute nur noch als ein Stück Materie benutzt wird, um die seit seiner Entstehung vergangene Zeit anzuzeigen.

Jede *Ammonite*-Skulptur enthält eine dritte Komponente, die die Komplexität ihrer verschiedenen Temporalitäten noch steigert. Die enormen, gebogenen, *g e s t r e c h t e n* Aluminiumknochen scheinen aus dem Boden hervorzutreten, als wollten sie (durch das Anzeigen von Absenz) auf die Präsenz eines darunterliegenden riesigen Lebewesens hindeuten.

Die drei sehr verschiedenen Teilnehmer an dieser Arbeit bilden zusammen ein fremdartiges Objekt. Obwohl sich dies im Grunde von allen Arbeiten Channers sagen lässt, verdeutlicht diese Arbeit besonders, dass die Künstlerin keinerlei „Ursprung privilegiert“. Sie bringt entfremdete, oftmals widersprüchliche Bestandteile zusammen, um daraus einen fremdartigen Körper zu bilden, in dem fremdartige Beziehungen entstehen. Es ist beinahe so, als ob sie verbannte Elemente versammelte und diese in ihrem gemeinsamen Exil wieder zusammenbrächte, wo sie Gemeinsamkeiten und ein gemeinsames Sein entwickeln können.

Alle Arbeiten in „Man-made“ haben faltige Oberflächen, wie unsere durchlässige Haut, wie Krebspanzer, wie plissierte Stoffe oder die Oberflächen von Steinen. Sie finden sich auch in den Arbeiten *//Particles// And//Fragments//Make//Themselves//Known//As//Solid// Consciousness//* (2018), *//One's//Mind//And//The//Earth//Are// In//A//Constant//State//Of//Erosion//* (2018), *Soft Sediment Deformation, Full Body (Elephant Skin)* (2018) und *Soft Sediment Deformation, Full Body (Fine Lines)* (2018) sowie in *Soft Sediment Deformation, Horizontal Body (Walnut Tree)* (2018).

Diese Arbeiten wurden auf schwerem Crêpe de Chine gedruckt, der dann plissiert wurde. Sie zeigen Bäume, Haut, geologische Schichten oder Steine und sind Darstellungen natürlicher Landschaften, die im Produktionsprozess zu luxuriösen Kleidungsstücken wurden. Die plissierten Oberflächen entfernen sich von ihrem Ursprung und nähern sich immer mehr den Fossilien an, die in der Ausstellung auftreten, wodurch sie alternative Temporalitäten und einen futuristischen Blick andeuten.

Ihr Ursprung wird exilisch, und obwohl sie ein äußeres Element zeigen, werden sie von Channer zu einer persönlichen Hülle, zu einem Schutzschild des Körpers umgeformt. Diese Veränderung lässt sich auch an den Taschenkrebsen und den Muscheln beobachten, die umgekehrt existieren; ihr Schutzpanzer ist außen, ihr Skelett ist äußerlich. In ihren Stoffarbeiten verändert Channer die Maßstäbe und Größenverhältnisse der Beziehungen zwischen Innen und Außen, die wir mit der Welt unterhalten. Sie werden entfremdet und unvertraut, erscheinen aber zugleich näher, persönlich und menschlich.

SPRACHE

Der Ausstellungstitel „Man-made“ sollte als sprachliches Material verstanden werden, das auf die semiotischen Konventionen hinweist, die wir tagtäglich anwenden: was natürlich, was (das) Un-Natürlich(e) ist, was Materie und Materialismus, Körper und Form, Handlungsmacht und Autorschaft ist.

Oft verwendet Channer Verben wie metallisieren, herauspressen, shoppen, kochen, essen, scannen, manipulieren, fräsen, rosten, abbilden, bossieren, plissieren, häuten, dehnen und zusammenziehen als Teil ihrer Praxis und verweist damit auf postminimalistische Arbeitsweisen. Ihre Objekte sind für gewöhnlich gedehnt, geglättet, komprimiert und fragmentiert und enden in einem Grenzbereich der Materialität. Dadurch wird die semiotische Materie zu etwas, das von ihrer Wahrnehmung bis zu ihrer Konsumtion untrennbar mit dem Kunstwerk verbunden ist.

Ein poetischer Text von Robert Smithson vermittelt sehr schön diese vielschichtige Art, das Objekt zu entziffern. Ich möchte hier ein Zitat daraus weitergeben:

Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte (1968)

Die Erdoberfläche und die Erfindungen des Bewußtseins neigen dazu, in separate Regionen der Kunst zu zerfallen. Verschiedene fiktionale und reale Faktoren tauschen irgendwie die Plätze [...]. Die Erde und das menschliche Bewußtsein werden unablässig erodiert, Gedankenströme tragen abstrakte Dämme ab, Gehirnwellen unterspülen Denkklippen, Ideen verwittern zu Steinen des Nichtwissens, und konzeptuelle Kristallisierungen zerfallen zu Ablagerungen sandiger Vernunft. In diesem geologischen Miasma werden enorme Bewegungskräfte freigesetzt, und sie bewegen sich in höchst physischer Weise. Ihre Bewegung scheint reglos, doch sie erdrückt die Landschaft der Logik unter glazialen Phantasien. Dieses langsame Fließen macht einem die Trübheit des Denkens bewußt. Im brüchigen Bannkreis des Gehirns lösen sich Steinschläge, Erdbeben, Lawinen. Der gesamte Körper wird ins Hirnsediment gezogen, wo sich Partikel und Fragmente als verfestigtes Bewußtsein zeigen. Eine ausgebleichene, rissige Welt umgibt den Künstler. Die Organisation dieses Chaos der Korrosion in Mustern, Rastern und Unterteilungen ist ein ästhetischer Prozeß, mit dem noch kaum begonnen wurde.⁷

So wie ein Bissen von einer Drei-Schicht-Torte.

7 – Robert Smithson, „Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdobjekte“, übers. von Christoph Hollender, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Wien und Köln: Kunsthalle Wien und Verlag der Buchhandlung Walther König 2000, S. 130–140, hier S. 130.

Die Arbeiten von Alice Channer wurden in den letzten Jahren in zahlreichen internationalen Kunsthäusern ausgestellt, darunter im Museum Morsbroich, Leverkusen; in der Whitechapel Gallery, London, in Kettle's Yard, Cambridge, UK, im La Panacée, Montpellier, Frankreich (2018); im Aspen Art Museum, Colorado, USA und im Kunsthaus Hamburg (2017); im Museum Kurhaus Kleve, in der Whitworth Art Gallery, Manchester (2016); in der Aishti Foundation, Beirut, im Public Art Fund, New York (2015); im Fridericianum Kassel, in der Kestnergesellschaft Hannover und im Künstlerhaus Graz (2014); im Hepworth Wakefield, Yorkshire, UK, auf der 55. Biennale von Venedig und im Kunstverein Freiburg (2013) sowie in der South London Gallery und in der TATE Britain (2012).

Impressum *Imprint*

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This publication has been released on the occasion of

Alice Channer: *Man-made*
18 Jan – 9 Mar 2019

Konrad Fischer Galerie Düsseldorf
Platanenstr. 7
40233 Düsseldorf

Text
Noam Segal

Übersetzung *Translation*
Dr. Barbara Hess

Fotografie *Photography*
Thierry Bal
Alice Channer

Grafische Gestaltung *Graphic design*
Edi Winarni

Font
Royaume
Greta
by Julius Terlinden