

Further Thoughts on Earthy Materials

11. September – 25. November 2018



Suse Bauer, Katinka Bock, Neil Brownsword, William Cobbing, Anna Lena Grau, Ilana Harris-Babou, Emma Hart, Judith Hopf, Emre Hüner, Lou Masduraud & Antoine Bellini, Johannes Nagel, Kate Newby, Nicolás Osorno, Pablo Schlumberger, Kerstin Stoll, Jennifer Tee, Ingo Vetter, Franziska Windolf, Jesse Wine, Xiaopeng Zhou



Further Thoughts on Earthy Materials, Ausstellungsansicht, Kunsthaus Hamburg 2018, Foto: Hayo Heye, (c) VG Bild-Kunst Bonn, 2018

In Zeiten, in denen zeitgenössische Kunst verstärkt die Bedingungen und Ästhetiken virtueller Realitäten reflektiert, posthumane Theorien virulent sind und die Digitalisierung der Welt eine Faszination an Oberflächen und gefundenen Bildern geschaffen hat, wird parallel eine Kunstproduktion offensichtlich, die bewusst haptische Materialien und (kunst-)handwerkliche Herstellungsprozesse einsetzt.

Die Ausstellung untersucht, welche Fragestellungen der Hinwendung zu den Techniken und dem Material der Keramik in der künstlerischen Produktion des 21. Jahrhunderts zugrunde liegen. *Further Thoughts on Earthy Materials* versammelt Arbeiten einer jüngeren Künstler/innengeneration, die ungewöhnliche Wege im Umgang mit keramischem Material gehen und Bezüge zur Gegenwart herstellen.

Die Ausstellung ist in Kooperation mit der **GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen** entstanden. Mit zwei unterschiedlichen Themenschwerpunkten ergänzen sich die beiden Präsentationen zu einem umfangreichen Gesamtprojekt.

Das Ausstellungskapitel im **Kunsthaus Hamburg** folgt dem Paradox des Materials der gebrannten Erde: sowohl als eine der ältesten Kulturtechniken der seriellen (Re-)Produktion (unter anderem Ziegel, Porzellan) als auch mit seinen haptischen Qualitäten, die das unmittelbare, zeitintensive und handwerkliche Gestalten unterstreichen. Das Kunsthaus präsentiert daher künstlerische Positionen, die Keramik als tradierte Kulturtechnik zur Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Technologien und Fragestellungen nutzen und auf ihre Aktualität hin befragen: Welche Rolle spielt in Zeiten von 3D-Scans und -Druckern das Nachbilden, Abbilden und Reproduzieren von dreidimensionalen Formen mit gebrannter Erde? Welche materiellen, kulturellen und technischen Implikationen bringt das Medium mit sich? Die ausgewählten Arbeiten knüpfen an Fragen nach der Bedeutung von Serialität und Originalität ebenso an wie an die archäologische, anarchische und dystopische Qualität des Materials.

Kuratorin: Katja Schroeder

SUSE BAUER

Die Künstlerin Suse Bauer (*1979, DE) beschäftigt sich mit der Frage, wie die Kunst als Mittlerin zum Skizzieren von Utopien eingesetzt wird und als Scharnier zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit agiert. Ihre Keramiken, Öl-Zeichnungen und digitalen Prints haben Entwurfscharakter. Aus einem 'Wortschatz' aus Abbildern von Alltagsgegenständen, Werkzeugen, Nahrungsmitteln oder Werkresten werden wiederkehrende Elemente immer neu in Beziehung gesetzt. Bauers Kompositionen entstehen auf Flächen, die von oben, aus der Aufsicht, wie archäologische Felder oder Landkarten angelegt sind. Die Weltsicht aus der vertikalen Perspektive gewinnt heute an Bedeutung etwa durch die Erschließung des Weltraums mit Satelliten oder durch den Einsatz von Drohnen zu wirtschaftlichen und militärischen Zwecken.

Den analytischen Blick ihrer Arbeitsweise aus der Vogelperspektive setzt Suse Bauer zum Beispiel am Scanner fort. Wie in den großformatigen Prints *Landschaft unter Aufsicht* (2018) erstellt sie ihre Kompositionen aus ungebranntem Ton als Momentaufnahme direkt auf dem Flachbett. Das Werkmaterial hat hier rein vorläufigen Charakter. Die Maßstabsverschiebung der kleinformatischen Originalarbeit auf die Übergröße von ca. 3 x 2m im hochauflösenden Scan ermöglicht zum einen ein genaues Betrachten aller Details. Zum anderen relativiert das Einteilen in vier getrennte Betrachtungsfelder den Bildraum und entspricht in seiner Rasterung einer wissenschaftlichen Arbeitsweise, in der ein Betrachtungsrahmen geschaffen und das Sichtbare in kleinere Felder eingeteilt wird. Das strukturierte Abtasten mithilfe des Scannerlichts eignet sich jedoch nicht als Erkenntniswerkzeug: Die Vorlage hat sich längst weiterentwickelt, die Wirklichkeit des Kunstwerks besteht nur noch in seinem Abbild. RS

KATINKA BOCK

Die Skulpturen und Installationen von Katinka Bock (*1976, DE) verweisen auf spezifische Materialqualitäten, die das unmittelbare und individuelle Gestalten unterstreichen. Stein, Ton, Sand, Kreide oder Metall haben für sie eine materialimmanente Bedeutung und sind ebenso formbare Substanz, wie Beispiel einer je eigenen Idee von Materie. Als ältestes gestalterisches Mittel des Menschen definiert sich der Ton für die Künstlerin über seine Reinheit und steht der zeitlosen Keramik als Zeichen der Kultur gegenüber.

Häufig konzipiert die Künstlerin ihre Arbeiten vor Ort, wodurch der Ausstellungsraum in ihre Arbeit einbezogen wird und in Interaktion tritt. Alte Arbeiten in Neue umzuwandeln ist ebenfalls ein immer wiederkehrendes Element. So durchbrechen ihre Installationen Bezugssysteme und erlauben eine situative Narration, die vom einzelnen Objekt aber auch aus der Bezugnahme zwischen den Arbeiten und der damit beschriebenen Raumstruktur hervorgeht. *Five Speaker* (2014/2018) beispielsweise entstand 2014 für eine Ausstellung im KIOSK, Ghent. Auf dem Boden lag eine Kupferplatte mit Stoffgewebe auf dem wiederum fünf Keramiken verteilt waren. Die Besucher hatten die Möglichkeit durch das Aufdrehen eines Wasserhahns den Stoff mit Wasser zu befeuchten. Dadurch veränderte sich der Zustand des Materials während der Ausstellungsdauer. Diese chemische Reaktion hinterließ Spuren auf der Platte und Abdrücke im Stoff. 2018 hat Katinka Bock die Arbeit umgestaltet. Die Leinwand hängt nun an der Wand, während die Kupferplatte zu einem Sockel für die Keramiken umfunktioniert wurde, so dass es zu einem Gespräch zwischen den keramischen Speaker(n), sowie dem Vorder- und Hintergrund kommt. AN

NEIL BROWNSWORD

Ausgangspunkt der Arbeit Neil Brownswords (*1970, GB) ist die geschichtsträchtige Keramikindustrie seiner Heimat Staffordshire im mittleren Westen Englands. Aufgrund der reichlichen Bodenvorräte an Lehm entwickelte sich die Region seit dem frühen 17. bis ins späte 20. Jahrhundert zu einem der europäischen Zentren der industriellen Keramikproduktion. Mit dem Beginn der massiven Deindustrialisierung Westeuropas in den 1970er und -80er Jahren ist auch die Heimatstadt Brownswords, Stoke-on-Trend, einer gravierenden sozialen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Transformation unterworfen. Sie verliert nicht nur einen entscheidenden Industriezweig, sondern gibt auch eine umfangreiche Tradition der Vergessenheit anheim.

In seinen Installationen, die sowohl Keramik als auch Film und Performance umfassen, beschäftigt sich Brownsword im Sinne einer künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung mit den selbst im industriellen Kontext nötigen handwerklichen Fähigkeiten sowie dem Verlust lokaler Kulturtechniken.

In der hier gezeigten Arbeit *Factory* (2017) portraitiert er die vereinzelt noch lebendige Tradition einer Industrie, die durch Generationen von Arbeitern und ihre im Wesentlichen körperliche Fertigkeit („people-embodied skills“) geprägt wurde. Durch seine künstlerische Praxis macht Brownsword deutlich, wie schnell das Wissen um diese Fertigkeiten mit dem postindustriellen Zeitalter verloren geht. In den zwei Videoprojektionen sind sowohl die verlassenen Produktionsstätten sowie Arbeiter dokumentiert, die eine aussterbende handwerkliche Produktionstechnik noch beherrschen. In der Vitrine befinden sich Negativformen, die Brownsword auf den verlassenen Industriebrachen gefunden hat. Meist sind diese Abfall- oder Nebenprodukte aus dem Herstellungsprozess, die hier der Archäologie einer lokalen Industrietradition dienen. KS

WILLIAM COBBING

Ton tritt in vielen von William Cobbings (*1974, GB) Skulpturen, Performances und Videos im ursprünglichen, noch rohen Zustand auf: matschig und formbar. Das Material scheint die Schnittstelle und perfekte Ausdrucksform seiner vielfältigen künstlerischen Interessensgebiete zu bilden: Cobbing beschäftigt sich mit archäologischen Stätten, mit dem Konzept der Entropie, der Unordnung, mit Flüchtigkeit, Archiven sowie mit Sprache und konkreter Poesie. Im Material des Tons vereint er all dies auf vielschichtige Art und Weise. Ton ist Natur und Kultur zugleich. Das Material besitzt eine archaische Qualität und verweist zurück bis auf die Frühgeschichte. Als Rohstoff steht es direkt in Verbindung mit der Natur, hat eine starke haptische Anziehungskraft und birgt Assoziationen mit Widerspenstigkeit und Unordnung. Gleichzeitig stellt der Ton ein erdgeschichtliches Gedächtnis dar, ein Medium der Überlieferung früheren Wissens. Einerseits können keramische Objekte Jahrtausende überdauern, andererseits diente Ton schon früh als Medium für Inschriften oder Abdrücke. In den im Kunsthaus gezeigten *Cover Versions* (2017) – Buchcover, die Cobbing in glasierter Keramik nachgebildet hat – fusionieren die Gemeinsamkeiten von geschriebenem Wort und dem Material Ton symbolisch in einem Objekt: beide sind nachhaltige Träger von Informationen. Unter diesem Aspekt betrachtet scheinen die Buchcover wie ironische Gedenktafeln, die in Zeiten von E-Readern und Tablets der Flüchtigkeit der Digitalisierung trotzen. Cobbings ganz persönliche Auswahl an Gegenwartsliteratur könnte später einmal Zeugnis von einer anderen Zeit geben. LZ



Further Thoughts on Earthy Materials, Ausstellungsansicht, Kunsthaus Hamburg 2018, Katinka Bock, *Five Speakers* (Detail), 2014 / 2018, Courtesy the artist & Galerie Meyer-Riegger, Berlin, Foto: Hayo Heye

ANNA LENA GRAU

Die Hamburger Künstlerin Anna Lena Grau (*1980, DE) untersucht in ihren skulpturalen und installativen Arbeiten die Stadien des Übergangs und das Verhältnis zwischen Endprodukt und Zwischenzustand. Found Footage dient ihr mal als Vorlage, mal wird es selbst zum Teil eines Arrangements.

In der Ausstellung im Kunsthaus zeigt sie ein Reenactment des Films *Hand Catching Lead* (1968) von Richard Serra. Eine ausgestreckte Hand versucht aus dem Off fallende Tonstücke zu greifen, um sie im nächsten Moment wieder loszulassen. Das Greifen, flüchtige Formen und wieder Loslassen des Materials ist ebenfalls ein Verweis auf unterschiedliche Zustände und Phasen, die ein Werk im Atelier durchläuft. Gleichzeitig aktualisiert die Künstlerin Serras Auseinandersetzung mit Produktionsprozessen und das Verständnis von Arbeit als dynamischen Vorgang, der sich vom 19. zum 20. Jahrhundert wesentlich veränderte, und nimmt Bezug auf unseren Arbeitsalltag, der häufig von wachsenden Arbeitsanforderungen und Leistungsdruck geprägt ist. Mechanisch schnell schnappt und öffnet sich die Hand im Video, hört auf zu greifen und zieht sich aus dem Filmbild zurück. Es ist Grau selbst, die hier agiert. Die Künstlerin thematisiert somit auch künstlerische Schaffensprozesse und hinterfragt die Erwartungshaltung an kreative Produktivität, die sich nicht über routiniertes Funktionieren zu festgelegten Arbeitszeiten definiert. Das Greifen wird zum Be-greifen und Nachdenken über Arbeitsgrundlagen, -bedingungen, -strukturen und die Neubewertung von Arbeit. AN

ILANA HARRIS-BABOU

Ilana Harris-Babou (*1991, USA) imitiert in ihrem Video *Reparation Hardware* (2018) die Bildsprache von Image-Filmen der Werbewelt. Ebenso wie die getöpterten Hämmer in diesem Film, bettet sie auch in anderen Arbeiten die eigenen Keramikarbeiten in eine populäre Bildwelt zwischen Youtube und Instagram ein. Dabei gelingt es ihr mit feinem Humor, ihre häufig dysfunktionalen Kunstobjekte wie selbstverständlich zu Protagonisten einer ewig glücklichen Welt des guten Geschmacks im Strom der digitalen Medienbilder zu machen; und gleichzeitig die Doppelmoral und Rollenklischees einer hegemonialen Lebensrealität zu kritisieren.

Die Künstlerin beschwört in ihrem Video die Nostalgie für eine Ästhetik gebrauchter Oberflächen und handwerklich gefertigter Objekte herauf, die im Wohndesign Hochkonjunktur haben. Sie bezieht sich dabei aber nicht nur auf die künstlich erzeugte „Authentizität“ der Restauratorenwerkstatt. Vielmehr verknüpft sie ihre Kritik an Werbeklischees mit der kolonialen Geschichte Amerikas. Im Titel klingt mit „reparation“ nicht nur das Reparieren (alter Möbel) an; der Begriff bedeutet im Englischen vielmehr die „Wiedergutmachung“ im politischen Sinne. So zitiert Harris-Babou in ihrem Video-Voicover sowohl aus einem Designer-Image-Film als auch aus dem Kontext der sogenannten „Sherman's Field Order No. 15“. Dieses historische Dokument aus dem 19. Jahrhundert kann als Synonym für die Hoffnung auf Emanzipation und Gleichberechtigung der unterdrückten afroamerikanischen Bevölkerung verstanden werden. Wenn Harris-Babou also Sätze zitiert wie „Recognizing one another's differences - ... is something that hasn't happened yet“ oder "we've earned the right to the soil", dann verlässt sie längst den Kontext des Wohlgefühl-Designs und begibt sich in einen aktuellen gesellschaftskritischen Diskurs. KS

EMMA HART

Mit ihren Arbeiten hält Emma Hart (*1974, GB) häufig persönlichen oder familiären Beziehungen einen Spiegel vor. Gleichzeitig stellt sie das traditionelle Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk infrage: Wer wendet sich hier wem zu? Harts serielle Arbeiten nutzen die Wirkung der visuellen Wiederholung. So versucht sie, das Publikum scheinbar manipulativ zu beeinflussen.

Ihre keramischen Sprechblasen *You Two-Faced Lying Motherfucker* (2016), die im Kunsthaus zu sehen sind, legen dem Publikum sich widersprechende Worte in den Mund: so können die über Kopf montierten Kunstwerke als Sprechblasen der AusstellungsbesucherInnen selbst gelesen werden, die dadurch quasi in einen Beziehungskonflikt mit der Künstlerin geraten. Gleichzeitig haben die Sprechblasen auch die Form von Köpfen. Die Buchstaben und Fotoausschnitte auf der Oberfläche nehmen dabei Gesichtszüge an und lassen bei genauerer Betrachtung Körperdetails wie Haut und Zähne erkennen. Auch die Serie *The Private Eyes* (2014) kann Unbehagen erzeugen. Die ebenfalls an der Wand montierten Klemmbretter aus Keramik verbergen bewusst ihre Vorderseite, indem sie zur Wand gedreht aufgehängt sind. Nur der direkte Blick in die spiegelnden Augen, welche die Besucher/innen zu Mustern scheinen, ermöglicht den Zugang zur verborgenen Seite des Kunstwerks.

Harts Hinwendung zur Keramik liegt unter anderem eine kritische Sichtweise digitaler Medien zugrunde, die durch Zeichen, Symbole, Signale, Feedback, Infografiken und gefilterte Bilder schier überwältigen. Durch die direkte, physische Bearbeitung transportiert sich durch das Material eine Unmittelbarkeit, etwas Rohes und sehr Persönliches. In Harts Händen bildet die Keramik das ideale Mittel, um die wiederkehrenden Muster menschlichen Verhaltens mit all seinen Höhen und Tiefen zu untersuchen. LZ

JUDITH HOPF

In ihrem umfassenden Oeuvre, bestehend überwiegend aus Skulptur, Rauminstallationen und Video, setzt sich Judith Hopf (*1969, DE) mit Dingen des Alltags auseinander, die sie durch unerwartete, minimale Eingriffe neu inszeniert. Häufig entfremdet sie den geläufigen Gebrauchszusammenhang von Materialien wie Ziegel, Beton, Glas oder Verpackung und schafft so Irritation, die uns dazu bringt über unseren Alltag neu nachzudenken.

In ihren neusten Arbeiten lässt sie Architektur zu Skulptur werden, indem sie aus Ziegelsteinen überdimensionale Objekte wie Birnen, Kugeln, Füße oder Hände formt. Sie überwindet die unlösbare Aufgabe und lässt die Quadratur des Baumaterials zu kreisrunden Elementen werden. Dabei erinnern Hände und Zeigefinger an Emojis, die immer stärker Einzug in unsere internetbasierte Alltagskommunikation halten. Füße und Rollkoffer assoziieren einen nonstop on the road- Zustand. Die Künstlerin verhandelt mit diesen Motiven Mobilität, die individuell wie auch gesellschaftlich heutzutage Wandlungsfähigkeit und Optionenvielfalt, doch gleichzeitig auch unaufhaltbare Beschleunigung bedeutet. Durch das Zurückgreifen auf einen schweren Baustoff, der seit Jahrhunderten Teil der Entwicklung zur Sesshaftigkeit und städtischen Zivilisation eingesetzt worden ist, stoppt sie den Prozess der Zeitökonomie und regt zum Innhalten an. So sind ihre Arbeiten immer auch ein Kommentar zu aktuell gesellschaftsrelevanten Entwicklungen und bestehenden Strukturen. AN

EMRE HÜNER

Die Filme von Emre Hüner (*1977, TUR) erinnern an eine Zeitreise. In seiner 2-Kanal-Videoinstallation, *Aeolian Processes # 1 # 2* (2012) zeigt die Kamera eine Reihe von Objekten beispielsweise in Nahaufnahme oder arrangiert als Stilleben. Archaisch anmutende Werkzeuge und Fragmente vermischen sich mit futuristisch und gegenwärtig wirkenden Artefakten aus der jüngeren industriellen Vergangenheit, als wären sie über viele Jahrhunderte zusammengetragen worden. Hüner stellt so einen Bezug zu archäologischen Funden her. Bunte Metallstäbe, zahlreiche Tonfiguren, ein gelber Motorradhelm und aerodynamische Formen – der Betrachter wird zum Zeugen einer rätselhaften Forschungsstudie: Wo kommen diese Objekte her, wo wurden sie gefunden? Wer hat sie dokumentiert und in welcher Beziehung stehen sie zueinander?

Hüner bewegt sich zwischen den Medien und Genres. Seine Werke umfassen Zeichnungen, Animationen, Video, Film, Skulptur und Installation. Wiederkehrende Motive sind dabei zum Beispiel die Moderne und ihre gescheiterten Utopien sowie der Mythos des technologischen Fortschritts. In den unterschiedlichen Medien verbindet er literarische, filmische, künstlerische und wissenschaftliche Referenzen. Für die hier gezeigte Filminstallation steht ein geologisches Phänomen titelgebend Pate: Äolische Prozesse sind Transformationen der Erde, die durch den Wind zustandekommen. Ein typisches Beispiel hierfür sind Sandstürme. Die Langsamkeit dieses Prozesses, verursacht durch scheinbar unsichtbare Kräfte, greift der Künstler in seinen Videoarbeiten auf. Darin vermittelt sich die Sensibilität der Materialoberflächen und die Vergänglichkeit ihrer scheinbar soliden Formen. In der grobkörnigen Auflösung und ohne Tonspur wirken die 16-mm-Filme selbst wie Relikte aus einer anderen Zeit - als überholtes, analoges Medium wie gefunden im Archiv einer unbekanntenen Wissenschaft. JS



Further Thoughts on Earthy Materials, Ausstellungsansicht, Kunsthaus Hamburg 2018, Foto: Hayo Heye

LOU MASDURAUD & ANTOINE BELLINI

Die Arbeiten von Lou Masduraud (*1990, FR) und Antoine Bellini (*1979, FR) sind meist prozessual oder performativ angelegt. So inszenieren sie mit einfachen, alltäglichen, aber bewusst gewählten Objekten und Materialien Situationen, die ihnen einerseits als Requisiten beziehungsweise als Bühne für Performances dienen, andererseits aber auch einen spezifischen Erfahrungsraum für das Publikum bieten. Sound, Musik und Text sind dabei häufig wesentliche Elemente der Inszenierungen. Thematisch kreisen die Arbeiten unter anderem um die selbstverständlich gewordene Co-Existenz von technischen, elektronischen Geräten mit dem Menschen – vor allem im alltäglichen Privatleben. Mit dem Laptop im Bett und dem Kopfhörer im Ohr hat sich die Grenze von Technologie und Intimität heute aufgelöst. Das technische Gerät wird bei Masduraud und Bellini weniger als Erweiterung des Körpers im Sinne einer Prothese inszeniert, sondern ist vielmehr Körper, der selbst Wahrnehmungen erzeugt und sinnliche Erfahrung (möglich) macht. Grundgedanke hinter der hier gezeigten Installation *From you through them to situation – From them through situation to you* (2016/18) ist ein alles umspannendes Leitungsnetz. Dabei schmiegen sich die Kabel an den Kanal aus ungebranntem Ton und betten sich weich auf Laken. Der Lautsprecher selbst wird zum Resonanzkörper, der die Schallwellen aus seinem Rumpf an die Ohren der Ausstellungsbesucher weiterleitet. Mit Blick auf die Details und diffusen Momente des Alltags befragen Masduraud und Bellini in ihren Installationen und Performances eine posthumane Gesellschaft, in der die sozialen, ökonomischen und technologischen Systeme keine scharfen Trennlinien mehr erkennen lassen. KS

JOHANNES NAGEL

Der Zufall spielt eine zentrale Rolle im künstlerischen Schaffensprozess von Johannes Nagel (*1979, DE). Zur Herstellung seiner Porzellanskulpturen verwendet er eine eigens entwickelte Sandgusstechnik. Dazu gräbt er mit seinen Händen Hohlräume in Sand und gießt diese mit Porzellan-Schlicker aus. Bei diesem schwer zu kontrollierenden Verfahren gibt es kein Modell, die Form entsteht unmittelbar im Prozess und in sehr direkter Berührung mit seinen Produktionsmitteln und Materialien. Nagels keramisches Werk ist zwischen Gefäß und Skulptur zu verorten. Das Kunsthaus zeigt mit *Weißes Cluster* (2017) und *Kleines dystopisches Cluster* (2017) zwei Arbeiten, die je wie eine Gruppe von Vasen gestaltet sind. Wie bei anderen Arbeiten auch, lotet der Künstler so die Vielfalt an Gefäßformen aus, definiert sie aber immer, unabhängig von einer Funktion, als autonome Skulptur. Deutlich sind in seinen Arbeiten die Spuren des Herstellungsprozesses nachzuvollziehen. Die Formen sind gekennzeichnet durch Asymmetrie, Dysfunktionalität und unregelmäßige Glasuren, wirken häufig roh und unfertig. In der Arbeit *Orbital* (2015) schließlich löst sich die Form gänzlich von einer funktionalen Zuweisung. Der Titel kann sowohl auf die Umlaufbahn der Planeten hinweisen, als auch auf die Atomphysik und eine Art von Schwebezustand kleinster materieller Teilchen, die keine für den Menschen mehr wahrnehmbare Form annehmen. In dem Zusammenspiel aus Zufall, Materialkenntnis und Gestaltungsfreiheit bewegt sich der Künstler bewusst auf dem schmalen Grad der technischen und fachspezifischen Grenzen des keramischen Handwerks und entwickelt daraus eine eigenständige Formsprache in Porzellan. NM

KATE NEWBY

Kate Newbys (*1979, NZ) Skulpturen und Installationen bieten einen Ruhepol für die Sinne an. Der Herstellungsprozess ihrer Arbeiten ist oft einfacher, als er zunächst erscheint. Die von ihr verwendeten Werkstoffe beschränken sich meist auf Ton, Glas, Erde, Metall. Manches findet sie, anderes kauft oder produziert sie – aber immer stammt es aus dem lokalen Kontext seiner Herstellung. Die künstlerischen Arbeiten positioniert sie mit Bedacht in Bezug auf den jeweiligen Raum der Installation.

I can't hear it enough (2018) ist die Adaption einer Installation, die ursprünglich in Newbys Einzelausstellung in der Kunsthalle Wien am Karlsplatz zu sehen war. Hierin setzt sie ihre kontinuierliche Auseinandersetzung mit flüchtigen und oft peripheren Situationen fort. Fast raumfüllend installierte die Künstlerin auf dem Boden der Kunsthalle eine Ebene aus gebrannten Ziegelsteinen. Die eigens dafür produzierten Ziegel hat sie zum Großteil bearbeitet, indem sie fremde Elemente wie zerbrochene Glasscherben, Münzen und handgefertigte keramische Kieselsteine eingearbeitet oder Furchen und Kerben in den gebrannten Ton geschlagen hat. Teilweise erzeugt sie auch im Brennvorgang unvorhergesehene Materialreaktionen, durch die die eingelegten Glas- und Tonstücke geprägt werden. Einige der kleinen, originellen Keramik- und Bronzestücke entpuppen sich erst bei genauerer Betrachtung als handgefertigte Objekte. Die Bodenskulptur lädt den Betrachter dazu ein, die Oberfläche zu betreten und Details zu entdecken. Das einfallende Tageslicht wird Teil der Installation und verbindet Kunst mit dem Außenraum. MV

NICOLÁS OSORNO

Nicolás Osorno (*1980, CO) gehört zu einer jüngeren Generation von Künstlern, die keramische Techniken als Medium der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen nutzen. In seinen Skulpturen und Rauminstallationen setzt er sich mit der politisch prekären Situation seines Heimatlandes Kolumbien auseinander. Welchen Wert hat Humanität in einem Land, welches von jahrzehntelangen Bürgerkriegen und sozialen Spannungen zwischen einer reicher werdenden Oligarchie und einer verarmenden Landbevölkerung geprägt ist?

Wenn Gewalt und Terror zu einem fortwährenden Zustand werden, so wird auch Vision und Täuschung zu einem alternierenden Duett. Diese gegensätzliche Wechselwirkung überträgt der Künstler in seine Arbeiten und setzt der Ernsthaftigkeit der Thematik ein fragiles Material gegenüber. An Blüten erinnert beispielsweise die Serie *Mártires* (2014) entstanden sind jedoch die „Märtyrer“ durch einen lauten Knall, indem Böller im frischen Ton explodiert sind. Andere Arbeiten haben durch das direkte Schießen auf den Ton ihre Form erhalten. Brutalität manifestiert sich im experimentellen Herstellungsprozess – das Resultat hingegen ist unschuldig zart. Umgekehrt ist es in der Arbeit *ohne Titel* (2011). Gefahr und Bedrohung offenbaren sich unmittelbar in der zu einem Showcase zusammengestellten Waffensammlung, bestehend aus zwölf realistisch nachgebildeten Gewehren und Pistolen. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass diese Waffen getöpft, gebrannt und aufwendig glasiert sind. So ist es hier die zerbrechliche Keramik diejenige, die Täuschung definiert. AN

PABLO SCHLUMBERGER

Pablo Schlumberger(1990*, DE) entlehnt seine Kunst einer ästhetischen Dingwelt. Mal sind es Regenrinnen, Häkeldeckchen oder übergroße Krüge aus Steinzeug, die er zu Kaffee sprudelnden Brunnen umfunktioniert oder in raumgreifenden Installationen einbaut; mal sind es – wie hier in der Ausstellung – aus der Mode gekommenen keramische Heizungsluftbefeuchter. Seine Arbeiten haben meist seriellen Charakter und sind häufig über eine Art Kreislaufsystem miteinander verbunden. Schläuche oder Rohre suggerieren ein hinter den Dingen stehendes, komplexes System, das einer unbekanntem Funktionalität dient.

Auffällig sind die anthropomorphen Züge seiner Keramiken, die unterschiedliche Gemütszustände oder Charaktere widerspiegeln und sich ästhetisch zwischen Surrealismus und Folklore bewegen. Sie sind angelehnt an historische Wasserspeier, die an Brunnen oder an Fassaden von gotischen Kathedralen zu finden sind. Ähnlich wie der sogenannte „Neidkopf“, der traditionell über Türen und an Häusern angebracht wurde, dienen die fabelhaften und grotesken Fratzen dazu, Böses vom Inneren der Bauten abzuwenden. Indem Schlumberger die Titel seiner mit Wasser gefüllten Keramiken als Fragen formuliert („*What if...?*“, „*Am I...?*“ oder „*Will I...?*“), weist er ihnen in dieser Ausstellung weniger die Rolle von widerspenstigen Beschützern zu. Vielmehr steht den Objekten ein Zweifel oder Kummer ins Gesicht geschrieben, der den Luftbefeuchter zum Tränenreservoir werden lässt. Es ist, als würden die funktionalen Dinge, die im Alltag übersehen werden, ein Eigenleben annehmen und vor allem: Gefühle zeigen. KS



Further Thoughts on Earthy Materials, Ausstellungsansicht, Kunsthaus Hamburg 2018, Jennifer Tee, *I can't hear it enough* (Detail), 2018, Courtesy the artist & The Sunday Painter, London, Foto: Hayo Heye

KERSTIN STOLL

Die Künstlerin Kerstin Stoll (1969*DE) übersetzt ihr Interesse für (natur)wissenschaftliche Erkenntnisse und Phänomene aus der Physik, Biologie oder Mathematik in Skulpturen, Installationen, Videos oder prozesshafte Versuchsanordnungen. Die Keramik stellt dabei ein zentrales und wiederkehrendes Medium dar. Die hier gezeigte Installation „*Töpferwespen-Disko*“, 2018 beruht auf einer Sammlung von Nestern einer bestimmten Wespenart, die für ihren Nachwuchs einzelne, individuell geformte Brutzellen aus Lehm baut. Stoll hat mit Hilfe von Künstler/innen und Wissenschaftler/innen aus unterschiedlichen Regionen der Welt Nester zusammengetragen, und diese teilweise im Ofen gebrannt und glasiert. Ihre Auseinandersetzung gilt sowohl der formgebenden Fähigkeit als auch der technischen Versiertheit des kleinen Insekts. Selbst die Wissenschaft stellt sich bis heute die Frage, ob die winzigen Bauten ursprünglich einmal Vorbild für den Menschen bei der Herstellung von Gefäßen dienten. Eine ähnliche bildhauerische aber auch anthropologische Faszination ist Hintergrund der weiteren in der Ausstellung gezeigten Videoarbeiten. Hier lässt sich anhand dreier asiatischer Fabriken anschaulich beobachten, wie mit einfachen industriellen Maschinen und manuellem Körpereinsatz aus Lehm Ziegel gefertigt werden. In Reminiszenz an Haroun Faroukis Video *Zum Vergleich* (2009) machen die Dokumentationen deutlich, in welchem direkten Verhältnis Körper, Produktionsmittel und Material zueinanderstehen. Die Produktion scheint dabei einen Kreislauf zu bilden, indem der Brennofen aus demselben Ziegel besteht, den er herstellt. KS

JENNIFER TEE

Der Zustand der Schwebel – „The Soul in Limbo“ – ist ein zentrales Thema im Oeuvre Jennifer Tees (*1973, NL). Ihre Installationen, in denen Keramiken und Textilien meist einen zentralen Platz einnehmen, verwandeln den Raum in einen meditativen Ort der Reflektion. Tee interessiert sich für metaphysische Fragen und alternative Wissenssysteme. So bezieht sich die Installation *Star-Crossed* (2010-2012) auf die Überzeugung der Astrologie, dass sich Wege unweigerlich kreuzen und die Konstellation der Sterne das menschliche Schicksal beeinflussen. Die hexagonalen Bodenarbeiten erinnern an Kristalle – Gebilde, die sich unendlich oft teilen können und im Wechsel des Aggregatzustands von flüssig zu fest entstehen. Ähnlich durchlaufen Keramikgefäße im Produktionsprozess eine Transformation, indem das weiche Material durch das Brennen zur festen Form findet. Sowohl der Ton als auch die Wolle der Matten bezeugen Tees Begeisterung für elementare Materialien und Techniken. So setzt sie sich intensiv mit verschiedenen Handwerkstraditionen auseinander und hat die Gefäße, Krüge und Urnen für *Star-Crossed* in Zusammenarbeit mit Keramikmeistern auf Reisen in Asien hergestellt. Kunst- und kulturgeschichtliche Referenzen zwischen West und Ost, zu moderner Abstraktion oder Jahrhunderte alten chinesischen Porzellanformen und Töpfertechniken, kreuzen einander und eröffnen eine weitere thematische Ebene: die komplexen Überlappungen und Vermischungen von Kulturen und Identitäten. Die Installation erzählt hierbei eine Produktionsgeschichte, die verschiedene Geografien, Traditionen, Materialien und Formen miteinander verknüpft. LZ

INGO VETTER

Neben der Bildhauerei, die Ingo Vetter (*1968, DE) an der Hochschule für Künste in Bremen auch lehrt, setzt er sich mit Stadtentwicklung und Konzepten im öffentlichen Raum, kollektiven Langzeitprojekten sowie Fotografie auseinander. Oft sind es theoretische oder kunsthistorische Fragestellungen, die den Ausgangspunkt seiner Arbeiten bilden. In der Serie *Generika A–E* (2017) untersucht er die Geschichte und Gegenwart der Keramikproduktion und thematisiert kritisch das Verhältnis von Original und Reproduktion. Entstanden sind weiße, gleich große und auf den ersten Blick sehr identisch anmutende Gefäße, die sich vor allem durch ihre Innenfarbe –blau, gelb, grün oder rot– unterscheiden. Ihre massive, grobe Erscheinung ist trügerisch. Ebenso täuscht die Vermutung, dass es sich hierbei um standardisierte Massenherstellung handelt. Jahrtausendalte, individuell gefertigte Keramiken aus dem asiatischen, europäischen und südamerikanischen Raum bilden die Bezugsquelle zu dieser Serie. So hat der Künstler einzigartige Objekte aus verschiedenen Kulturkreisen vereinheitlicht, als Styropormodelle nachgebaut und aus feinem, französischem Porzellan gegossen. Das für diese Arbeiten eher ungeeignete Baustyropor brach dabei oft und war eine willkommene Fehlerquelle, die im Resultat auf ein schnelles, maschinelles Fertigungsverfahren schließen lässt. Der Titel *Generika* verweist auf wirkstoffgleiche Kopien von Medikamenten, nimmt ebenfalls Bezug auf die Produktionsalchemie und stellt gleichzeitig die Frage nach der Wirkung. AN

FRANZISKA WINDOLF

Die Keramiken von Franziska Windolf (*1992, DE) haben malerische Eigenschaften. Der Ton dient ihr als Bildträger und Pinselstrich zugleich. Einerseits „malt“ sie mit vielfarbigen Glasuren auf dem Ton, andererseits arrangiert sie die fertig gebrannten Keramiken selbst wie amorphe und fragile Elemente zu dreidimensionalen Kompositionen. Windolfs Formensprache ist dabei gänzlich abstrakt. Bei ihr geht es nicht um das Abbilden oder Nachformen, sondern um das Schöpfen neuer, autonomer Formen. Die Künstlerin stellt die skulpturale Qualität des Materials auf die Probe, indem sie damit auch immer wieder in die Fläche geht. So entstehen zum Beispiel farbig glasierte Scherben. Die Fragilität ihrer Installationen, die sie aus zahllosen Einzelobjekten zusammenfügt, ist frappierend. So tänzeln nicht nur hauchdünne Keramikstäbe an Bindfäden im Raum, auch ihre Podeste scheinen im Raum zu schweben. Auf diesen hängenden Präsentationsflächen hat sie in der Ausstellung größere Keramiken platziert, die an nur wenigen Punkten aufliegen und dennoch in sich stabil sind. Windolf verleiht dem an sich schweren Material dadurch eine kompositorische Leichtigkeit. Ihre Installation nimmt in Augenhöhe Beziehung zum Betrachter auf, folgt aber auch der Logik des hohen Raums, indem die Keramikelemente vom Boden bis hoch an die Decke „schweben“. KS

JESSE WINE

Jesse Wine (*1983, GB) verwendet Ton als Medium, in dem er mittels vielfältiger Formen und Farben über Alltagserfahrungen reflektiert. Der Künstler scheint sich vom Kanon gelöst zu haben und experimentiert frei. Durch seine Installationen mit all ihren ironischen Fehlern und Spuren handwerklicher Verarbeitung bringt Wine einen inneren Widerstand gegen die Digitalisierung der Kunst und die Massenproduktion zum Ausdruck. Dabei thematisiert er die Koexistenz von Gegenwärtigkeit und Zerfall – manche Objekte sind farbenfroh und spielerisch, andere verrostet und matt. Die Arbeiten *Metaphysical composition with slender mystery* (2016) und *Metaphysical composition with tremendous conflict* (2016) stellen Alltagsgegenstände in „verrostetem“ Ton nach. Sie sind obsolet und unbezwingbar, während die deformierten Körperteile ihre Fähigkeit, manuelle Arbeit zu verrichten, vollkommen verloren zu haben scheinen. Viele von Wines Arbeiten wirken erstaunlich surreal. Sie reproduzieren Objekte, deren eigentliche Bedeutung verloren gegangen oder verzerrt worden ist. Die hier gezeigten Skulpturen verweisen beispielsweise auf Giorgio De Chiricos *Pittura Metafisica*, in der der Künstler alltägliche Gegenstände mit symbolisch aufgeladenen Relikten in traumartigen Szenen kombiniert. Die Skulpturen eines roten Handschuhs an der Wand und eines verrosteten Hammers, der auf einer glänzend blauen Fläche feierlich installiert ist, wirken eher wie Artefakte denn wie Arbeitsmittel. Sie spiegeln die Ironie ihrer Nutzlosigkeit wider. Wird der Handschuh eines Tages verrostet oder von der Wand genommen werden? Wine lässt diese Frage offen. MV



Further Thoughts on Earthy Materials, Ausstellungsansicht, Kunsthaus Hamburg 2018, Foto: Hayo Heye

XIAOPENG ZHOU

Xiaopeng Zhou (*1985, CHN) spürt mit seiner Kunst dem Menschen bei der Arbeit an der Erdkruste nach. Sein Interesse verfolgt er meist in Form von Recherchen und längerfristigen Beobachtungen spezifischer Arbeitsfelder wie zum Beispiel der fossilen Energiegewinnung, dem Abbau von Naturstein oder der paläontologischen und archäologischen Forschung. Zhou fertigt dabei Dokumente seiner Beobachtungen in Form von seriellen Zeichnungen an, unter anderem mit den Techniken der Lithographie, 3D-Animation oder auch klassisch auf Papier. Indem er keine fotografischen Verfahren anwendet, liegt seinen Darstellungen immer auch ein fiktives Moment zugrunde. Im Übersetzungsprozess von der unmittelbaren Beobachtung des Arbeitsprozesses in die zeichnerische Visualisierung ergründet der Künstler das Potential der unterschiedlichen Gesteinsformen, die sich der Mensch zu Nutze macht. Im thematischen Bezug dazu steht die Serie *Working with the Stone 2.0* (2014/18). Diese besteht aus einer Reihe von Zeichnung, in denen Zhou Paläontologen darstellt, wie sie fossile und archäologische Funde einscannen. Auffällig ist dabei, dass die Wissenschaftler dem digital erzeugten Computerbild offensichtlich mehr Aufmerksamkeit schenken als dem eigentlichen Gestein. Sein Interesse am produktiven Zusammenspiel von Virtualität und realer Materie, das er in der naturwissenschaftlichen Forschung beobachten konnte, hat der Künstler für seine Präsentation im Kunsthaus Hamburg durch eine neue Serie von Zeichnungen vertieft und ergänzt. Mit Permanentmarker auf blaue Folien gezeichnet sind Wissenschaftler zu sehen, die einer fiktiven Forschungswelt entstammen. Sie sind noch ein Stückchen weiter entfernt von ihrem Untersuchungsgegenstand, den sie umso eingehender mit den Betrachtungsmethoden der Zukunft zu erschließen versuchen. Auch wenn es hier um Gesteinsschichten und Erdsedimente geht, ist kein Staubkorn, kein Dreck unter den Fingernägeln mehr zu finden. KS

Texte von Jill Dawsey, Nele Müller, Anna Nowak, Katja Schroeder, Rebekka Seubert, Mariia Vorotilina, Lea Ziegler

Mit freundlicher Unterstützung von:
Stiftung Kunstfonds Bonn, British Council, Hypo-Kulturstiftung, Hamburgische Kulturstiftung, Mondriaan Fonds, Lithuanian Culture Institute