

Cigarettes, Glamour and Grime

Zoë Gray

Zigaretten, Glamour und Dreck

The billboards were impossible to miss. A photograph of bright purple silk – a hue more Alexis Carrington or Lady Di than HRH the Queen – swathed seductively, featuring a single brutal slash.¹ Sexy, violent, a flash of saturated colour in the depressed urban landscape of Margaret Thatcher’s Britain, the Silk Cut campaign was the advertising agency Saatchi & Saatchi at its most visually arresting. Anticipating the ban on featuring cigarettes in tobacco advertising, the campaign not only avoided showing the product it was pushing, it also elided the brand name, depicting instead material and action.

The art references (if not rip-offs) in the ad campaign were evident – even its title, ‘Silk Cut Modern’, sounded like a gallery. Whether riffing on Lucio Fontana’s slashed canvases, playing with Surrealist associations (scissors dancing like cancan girls in flouncing silk skirts), or revelling in Pop art’s visual puns (a shark fin cutting through violet fabric), in their circumvention of legislation the images took advertising to new levels of creativity. The epic start of the campaign – which began in 1985 and ran for over a decade – was a three-minute cinema advert that was a pastiche of Christo and Jean-Claude’s *Valley Curtain* (1972). The ad documents an installation crew using diggers,

Die Werbetafeln waren nicht zu übersehen. Ein Foto von leuchtend violetter Seide – eine Nuance mehr Alexis Carrington oder Lady Di als Ihre Königliche Hoheit, die Queen –, verführerisch umhüllt, mit einem einzigen brutalen Schnitt.¹ Sexy, gewalttätig, ein Aufblitzen gesättigter Farbe in der depressiven Stadtlandschaft von Margaret Thatchers Großbritannien – in der Silk Cut-Kampagne präsentierte sich die Werbeagentur Saatchi & Saatchi in ihrer visuell beeindruckendsten Form. Die Kampagne griff dem Verbot voraus, Zigaretten in der Tabakwerbung abzubilden, und vermied es nicht nur, das Produkt zu zeigen, das sie bewarb, sondern verzichtete auch auf den Markennamen und stellte stattdessen Material und Aktion dar.

Die Kunstreferenzen (wenn nicht gar Nachahmungen) in der Werbekampagne waren offensichtlich – sogar der Titel „Silk Cut Modern“ klang wie eine Galerie. Ob sie nun Lucio Fontanas zerschnittene Leinwände auf die Schippe nahmen, mit surrealistischen Assoziationen spielten (Scheren, die wie Cancan-Girls in wallenden Seidenröcken tanzen) oder in den visuellen Pointen der Pop-Art schwelgten (eine Haiflosse, die durch violetten Stoff schneidet) – indem sie die Gesetzgebung umgingen, führten die Bilder die Werbung auf ein neues Niveau der Kreativität. Der epische Auftakt der Kampagne, die 1985 begann und über ein Jahrzehnt lief, war ein dreiminütiger Kinowerbespot, eine Persiflage auf Christo und Jean-Claudes Valley Curtain (1972). Der Werbespot dokumentiert

drills, and cranes to suspend a purple silk curtain across a valley, accompanied by a female voice-over, speaking in gushing tones about the 'artwork'.² The installation lasts just the duration of the take, set up only to be cut open. The advert reveals the machismo of the period, a glorification of heavy machinery, and an alarming disregard for nature that today might cause an advertising agency to pause.

Like me, Alice Channer grew up in the United Kingdom of the 1980s, when the Silk Cut ad campaign was having its impact. Raised in a family from which art was absent, she recalls these billboards as a formative aesthetic encounter. Two decades later, Charles Saatchi – co-founder of the ad agency – had another impact on Channer when she was studying art in London: his championing of the YBA (Young British Artist) movement in the 1990s had led to a new wave of confidence and opportunities for artists in England. With *Sensation*, the popular exhibition of works by YBAs from Saatchi's collection at the Royal Academy of Arts in 1997, the promotion of Cool Britannia by Tony Blair's New Labour (elected the same year), and the opening of Tate Modern in 2000, the field of opportunity suddenly felt wider and more international. And while the YBA group – like advertising – remained dominated by the macho antics of the boys' club, a

ein Aufbauteam, das mit Baggern, Bohrern und Kränen einen violetten Seidenvorhang über einem Tal aufhängt, begleitet von einer weiblichen Stimme aus dem Off, die in einem überschwänglichen Tonfall über das „Kunstwerk“ spricht.² Die Installation bleibt nur so lange bestehen, wie die Aufnahme dauert, und wird lediglich zum Zerschneiden aufgebaut. Der Werbespot offenbart den Machismo der damaligen Zeit, eine Verherrlichung schwerer Maschinen und eine alarmierende Missachtung der Natur, die eine Werbeagentur heute zum Innehalten bewegen würde.

*Alice Channer wuchs wie ich im Vereinigten Königreich der 1980er-Jahre auf, jener Zeit, als die Silk Cut-Werbekampagne ihre Wirkung zeigte. In ihrer Familie war Kunst nicht präsent und sie erinnert sich, dass diese Werbetafeln eine prägende ästhetische Begegnung bedeuteten. Zwei Jahrzehnte später hatte Charles Saatchi, Mitbegründer der Werbeagentur, einen weiteren Einfluss auf Channer, als sie in London Kunst studierte: Sein Engagement für die YBA-Bewegung (Young British Artists) in den 1990er-Jahren hatte zu einer neuen Welle des Selbstvertrauens und der Möglichkeiten für Künstler*innen in England geführt. Mit *Sensation*, der populären Ausstellung mit Werken von YBAs aus Saatchis Sammlung im Jahr 1997 in der Royal Academy of Arts, der Förderung von Cool Britannia durch Tony Blairs New Labour (im selben Jahr gewählt) und der Eröffnung der Tate Modern im Jahr 2000 fühlte sich das Feld der Möglichkeiten plötzlich*

few female voices emerged, often using a combination of vulnerability and laddish brazenness to be seen and heard.

What, however, does a billboard from 1990, or the zeitgeist of the London art scene at the turn of the millennium, have to do with Channer's practice today and its presentation at Kunstmuseum / Kunsthalle Appenzell? Her choice of exhibition title – *Heavy Metals / Silk Cut* – is one answer, as is her inclusion of several paintings made with Silk Cut cigarette ash and the new work *Dry Cask (Silk Cut)* (2023), to which I will return. However, I would also argue (without wanting to assign too much agency to the now-discredited Saatchi) that these two moments offer informative poles around which to examine her practice.



breiter und internationaler an. Und obwohl die YBA-Gruppe – wie die Werbung – weiterhin vom machohaften Gehabe des Jungs-Club dominiert wurde, tauchten einige weibliche Stimmen auf, die oft eine Kombination aus Verletzlichkeit und frecher Unverfrorenheit nutzten, um gesehen und gehört zu werden.

*Aber was haben eine Werbetafel von 1990 oder der Zeitgeist der Londoner Kunstszene zur Jahrtausendwende mit Channers Praxis heute und ihrer Präsentation im Kunstmuseum und in der Kunsthalle Appenzell zu tun? Ihre Wahl des Ausstellungstitels – *Heavy Metals / Silk Cut* – liefert eine Antwort, ebenso wie ihre Einbeziehung mehrerer Gemälde, die mit Zigarettenasche von Silk Cut gemacht sind, und das neue Werk *Dry Cask (Silk Cut)* (2023), auf das ich noch zurückkommen werde. Allerdings würde ich auch argumentieren (ohne der inzwischen diskreditierten*

I am not the first to note the influence of advertising on Channer's work. The art critic Rebecca Geldard has written of Channer's 'subtly surreal handling of everyday commercial and high-art materials'. She states, 'One is made aware of the unrealistic sensory promises of the marketeer through these works, all the while being allowed to enjoy the fantastical possibilities brought about by her repurposing of familiar stuff'.³ This sense of (un)canny pleasure pulsates from Channer's new works *Body Shop* and *Cold Metal Bodies* (2023). Referring to polishing processes in the automobile industry that use ostrich feathers for their high-precision cleaning, it is sensuous, seductive, and playful. Suspended horizontally from hefty vertical chains, circular discs of ostrich plumes tickle the viewer's fancy, evoking the impetuous flounce of tail feathers. Channer's piece conjures up cartoon-like images of the large birds flirting with luxury automobiles, but not without a darker undertone of the encounter between the animal and the mechanical (which rarely ends well for the former).

Channer employs similar tactics elsewhere, using playful juxtapositions of form and material to trigger the viewer's associations in a manner perfected by the Surrealists and ruthlessly appropriated by advertisers. *Granite* and *Concrete* (both 2015)

Saatchi zu viel Einfluss einräumen zu wollen), dass diese beiden Momente informative Pole bieten, anhand derer sich ihre Praxis untersuchen lässt.

*Ich bin nicht die Erste, die den Einfluss der Werbung auf Channers Arbeit bemerkt hat. Die Kunstkritikerin Rebecca Geldard hat Channers „subtil surrealen Umgang mit alltäglichen kommerziellen und künstlerisch hochwertigen Materialien“ beschrieben. Sie stellt fest: „Durch diese Arbeiten wird man auf die unrealistischen Sinnesversprechen des Marketings aufmerksam gemacht, während man gleichzeitig die fantastischen Möglichkeiten genießen kann, die sich aus der Umnutzung vertrauter Dinge ergeben.“³ Dieses Gefühl (un)heimlichen Vergnügens pulsiert in Channers neuem Werk *Body Shop* und *Cold Metal Bodies* (2023). Mit seinem Bezug auf Polierverfahren der Automobilindustrie, die Straußenfedern zur hochpräzisen Reinigung verwenden, ist es sinnlich, verführerisch und spielerisch. Horizontal an schweren vertikalen Ketten aufgehängt, regen kreisförmige Scheiben aus Straußenfedern die Fantasie der Betrachtenden an und erinnern an den ungestümen Schwung von Schwanzfedern. Channers Arbeit beschwört cartoonartige Bilder der großen Vögel herauf, die mit Luxusautos flirten, allerdings nicht ohne einen dunkleren Unterton der Begegnung zwischen dem Tier und dem Mechanischen (die für ersteres selten gut endet).*

are two wall-based works in which an image of a lava flow is stretched, sliced, and printed onto fabric, then adorned with an image of an undulating plastic tube, of possibly some plumbing purpose. If this encounter between the epic and the mundane does not awaken the viewer's curiosity, then the marble spheres that appear to be stuck to the work's surface should arrest attention. Roughly the size of bowling balls, they cascade down the image and are completed by a 'real', three-dimensional ball placed on the floor, cut off to appear as if it has sunken – to differing degrees in the two works – into its surface.

Both the *Silk Cut* advert and the boom of contemporary art in Blairite Britain offered the public a new taste of glamour. But it had a dark underbelly and noxious impact – pedalling poisonous cigarettes or sugar-coating New Labour's rampant neoliberalism. Channer's work is inherently critical of her (indeed, our) complicity in the capitalist system, and her exploration of glamour – through her choice of materials, processes, forms – does not shy away from its flipside. As she explained in a recent interview: 'I weaponize glamour. I use it strategically, to complicate the charged situations that I'm making and showing work in'.⁴ The curator Noam Segal writes: 'Glamour, according to

*Channer verwendet an anderer Stelle ähnliche Taktiken und nutzt spielerische Gegenüberstellungen von Form und Material, um die Assoziationen der Betrachtenden auf eine Weise anzuregen, die von den Surrealisten perfektioniert und von Werbetreibenden rücksichtslos angeeignet wurde. *Granite* und *Concrete* (beide 2015) sind zwei Wandarbeiten, in denen das Bild eines Lavastroms gestreckt, in Scheiben geschnitten und auf Stoff gedruckt und dann mit dem Bild eines wellenförmigen Plastikrohrs verziert wurde, das möglicherweise einem Sanitärzweck dient. Wenn diese Begegnung zwischen Epischem und Alltäglichem nicht die Neugierde der Betrachtenden weckt, dann sollten die Marmorkugeln, die an der Oberfläche des Werks festzukleben scheinen, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie haben etwa die Größe von Bowlingkugeln, fallen durch das Bild herab und werden von einer „echten“, dreidimensionalen Kugel vervollständigt, die abgeschnitten auf dem Boden platziert ist, sodass es aussieht, als wäre sie – in den beiden Werken in unterschiedlichem Maße – in die Oberfläche eingesunken.*

*Sowohl die *Silk Cut*-Werbung als auch der Boom der zeitgenössischen Kunst im Blairischen Großbritannien boten dem Publikum einen neuen Geschmack von Glamour. Doch das hatte eine Schattenseite und eine schädliche Wirkung – das Fördern giftiger Zigaretten oder die Beschönigung des unter New Labour grassierenden Neoliberalismus. Channers Werk ist inhärent kritisch*

Channer, rules out authenticity. It acts as a false wish, pumped by market forces that transform us into goods'. Glamour 'irons things over, makes them look simple while disguising their complexity'.⁵

One of the techniques that Channer employs is vacuum-metallising. Borrowed from the automobile industry, it consists in applying a thin layer of aluminium to a surface in order to render it highly reflective – for example, inside a car headlamp or on the spoiler of a sportscar. Channer has metallised a series of natural surfaces that are unsuitable to this technique, being bumpy, ridged, or pitted. *Linear Bivalves (quintuple green)* (2018) is a wall-based work comprising thirty vertical rectilinear bars to which mussel shells are clipped horizontally at regular intervals, like ordered leaves on a branch. The bars are installed in two rows, in groups of three; in each group, the first two 'branches' are metallised in silver, the third in green. This gives the work a rhythmic vibration as one reads across it, like a scanner reading a barcode. There is an absurd humour in



gegenüber ihrer (bzw. unserer) Kompliz*innenschaft mit dem kapitalistischen System, und ihre Erkundung von Glamour – durch die Wahl von Materialien, Prozessen, Formen – scheut auch seine Kehrseite nicht. Wie sie kürzlich in einem Interview erklärte: „Ich setze Glamour als Waffe ein. Ich nutze ihn strategisch, um die aufgeladenen Situationen, in denen ich meine Arbeiten herstelle und zeige, zu verkomplizieren.“⁴ Der Kurator Noam Segal schreibt: „Glamour schließt laut Channer Authentizität aus. Er fungiert als ein falscher Wunsch, angetrieben von Marktkräften, die uns in Waren verwandeln.“⁵

Eine der Techniken, die Channer einsetzt, ist die Vakuummetallisierung. Aus der Automobilindustrie entlehnt, besteht diese darin, eine dünne Schicht Aluminium auf eine Oberfläche aufzutragen, um diese stark reflektierend zu machen – zum Beispiel im Inneren eines Autoscheinwerfers oder auf dem Spoiler eines Sportwagens. Channer hat eine Reihe natürlicher Oberflächen metallisiert, die für diese Technik ungeeignet sind, da sie uneben, geriffelt oder narbig sind. *Linear Bivalves (quintuple green)* (2018) ist eine wandbasierte Arbeit, die aus dreißig vertikalen geradlinigen

Channer's attempt to industrially coat these organic forms that still bear traces of their sea life. And there is something sinister in the glitzy finish and regimented presentation of the piece that belies its festive impression.

Fossil (Tonna Galea) (2018) is a floor-based installation of five giant-tun shells with differing degrees of metallised coverage, a stark contrast to the shells' natural colouring. They are held upright by the long metal rods that had suspended them in the metallising machine. Each shell contains small beads of dark green plastic, fragments of recycled wheelie bins (a new arrival on the English suburban scene in the 1990s). These granular elements – held here so decorously in the shells – are material in a transitional state, which is what appeals to Channer. 'Each [granule] is a tiny sculpture in its own right', she states.⁶ With all that we now know about microplastics in the natural environment, the work triggers a concern that the granules might spill over and escape, but it also has the seductive quality of a container of beans through which we might be tempted to run our fingers.

Fingers have played a recurring role in Channer's work over the last decade.⁷ The most glamorous (and finger-filled) example is *Mechanoreceptor, Icicles (red, red) (triple spring, triple strip)* (2018). Pointing downward like industrial stalactites, the

Stäben besteht, an denen in regelmäßigen Abständen horizontal Muschelschalen befestigt sind, wie geordnete Blätter an einem Zweig. Die Stäbe sind als Dreiergruppen in zwei Reihen angebracht; in jeder Gruppe sind die ersten beiden „Zweige“ silber und der dritte grün metallisiert. Dies verleiht dem Werk beim Lesen eine rhythmische Vibration, wie ein Scanner, der einen Barcode liest. In Channers Versuch, diese organischen Formen, die noch Spuren ihres Meereslebens tragen, industriell zu beschichten, liegt ein absurder Humor. Das schillernde Finish und die reglementierte Präsentation der Arbeit haben etwas Unheimliches an sich, das dem festlichen Eindruck zuwiderläuft.

Fossil (Tonna Galea) (2018) ist eine Bodeninstallation aus fünf Gehäusen Großer Tonnenschnecken, die mit ihren unterschiedlichen Graden der Metallisierung einen starken Kontrast zur natürlichen Farbgebung der Muscheln darstellen. Sie werden von den langen Metallstangen aufrecht gehalten, an denen sie in der Metallisierungsmaschine aufgehängt waren. Jede Muschel ist mit kleinen Perlen aus dunkelgrünem Plastik gefüllt, Fragmente recycelter Mülltonnen auf Rädern (ein Neuzugang der englischen Vorstadtszene in den 1990er-Jahren). Diese körnigen Elemente, die hier so dekorativ in den Gehäusen gehalten werden, sind Material in einem Übergangszustand. Das ist es, was Channer reizt. „Jedes [Körnchen] ist eine winzige Skulptur für sich“, sagt sie.⁶ Bei all dem, was wir inzwischen über Mikroplastik in der natürlichen Umwelt

fingers are suspended in a grid form from six rectangular steel frames. These are hung parallel to the ceiling, attached by red cords that drape to the floor, where they draw casual circles. The fingers are cast in matte aluminium and tipped – but for a few bare exceptions – in bright-red thermoplastic, which evokes the seductive lacquer of nail polish. The work reveals the process and theatricality of its own making, as if the machine has been moved from the factory to the gallery, capturing the moment of ‘hundreds of fingers dipping their hot, desiring tips into the churning surface of a pool of glistening red thermoplastic’.⁸

Building on these works, *Planetary System (Kolzer DGK63)* (2019) takes the formal complexity up a notch. Here, Channer includes not only the rods and clips that hold the forms in place during the metallising process, but the entire rotational system used to ensure full coverage. The ready-made planetary system – as it is known in the industry – evokes the allure of precision tools, the excitement of science fiction, and the vocabulary of space travel (a topic which Channer has addressed and returns to in later works).⁹ Here, the glamour that Channer is mining is not only that of the shiny surface but that of technology’s promise of progress. She states: ‘These technologies are death machines

wissen, weckt das Werk die Sorge, dass das Granulat austreten und entkommen könnte, aber es hat auch den verführerischen Charakter eines Gefäßes gefüllt mit Bohnen, bei dem wir versucht sein könnten, mit den Fingern hindurchzufahren.

Finger haben in den letzten zehn Jahren eine wiederkehrende Rolle in Channers Arbeiten gespielt.⁷ Das glamouröseste (und fingerreichste) Beispiel ist Mechanoreceptor, Iccicles (red, red) (triple spring, triple strip) (2018). Wie industrielle Stalaktiten hängen nach unten gerichtete Finger gitterförmig an sechs rechteckigen Stahlrahmen. Diese sind parallel zur Decke aufgehängt und mit roten Schnüren befestigt, die bis zum Boden reichen, wo sie lockere Kreise zeichnen. Die Finger sind aus mattem Aluminium gegossen und – bis auf wenige Ausnahmen – an den Spitzen mit leuchtend rotem Thermoplast überzogen, der an den verführerischen Glanz von Nagellack erinnert. Das Werk legt den Prozess und die Theatralik seiner eigenen Herstellung offen, als wäre die Maschine von der Fabrik in die Galerie gebracht worden, und fängt den Moment ein, in dem „Hunderte von Fingern ihre heißen, begehrenden Spitzen in die aufgewühlte Oberfläche eines Pools aus glänzendem roten Thermoplast tauchen“⁸.

Aufbauend auf diesen Werken steigert Planetary System (Kolzer DGK63“) (2019) die formale Komplexität noch weiter. Hier bezieht Channer nicht nur die Stangen und Klammern mit

engaged in a war with living bodies and our work with them can be part of an asymmetric attack back against them’.¹⁰ The cylindrical structure holds multiple crab shells, and their metallised surface makes them seem even more otherworldly than when we encounter them washed up on a beach. In her text ‘Soft Shell’ (on Channer’s solo exhibition at Kunstverein Freiburg in 2013), curator Caroline Käding writes evocatively of this otherworldly quality: ‘Her sculptures, which she produces by combining traditional and highly modern construction processes, act as synthetic replacements for both natural and industrial forms as well as for structures of self-reflexive artificiality. They erode the difference between organic and synthetic as well as between real and artificial, which had already been diluted in our digital, post-industrial culture. Instead of tending towards direct representation of natural phenomena, her work seems to create alternative realities produced by materials and creation processes rivalling those of nature’.¹¹ Given Channer’s synthesis of sculptural abstraction with metaphors relating to



ein, die die Formen während des Metallisierungsprozesses an ihrem Platz halten, sondern auch das gesamte Rotationssystem, das einen vollständigen Überzug sicherstellt. Das fertige Planetengetriebe – wie es in der Branche heißt – erinnert an die Faszination von Präzisionswerkzeugen, die Spannung von Science-Fiction und das Vokabular der Raumfahrt (ein Thema, das Channer angesprochen hat und auf das sie in ihren späteren Arbeiten zurückkommt)⁹. Hier ist der Glamour, den Channer hervorhebt, nicht nur der der glänzenden Oberfläche, sondern der des Fortschrittsversprechens der Technologie. Sie sagt: „Diese Technologien sind Todesmaschinen, die sich in einem Krieg mit lebenden Körpern befinden, und unsere Arbeit mit ihnen kann Teil eines asymmetrischen Gegenangriffs sein.“¹⁰ Die zylinderförmige Struktur enthält mehrere Krabbenpanzer und ihre metallisierte Oberfläche lässt sie noch außerirdischer erscheinen, als wenn wir ihnen an einen Strand angespült begegnen. In ihrem Text „Soft Shell“ (über Channers Einzelausstellung im Kunstverein Freiburg 2013) schreibt die Direktorin Caroline Käding eindrucksvoll über diese jenseitige Qualität: „Ihre Skulpturen, für deren Produktion sie traditionelle und hochmoderne Konstruktionsprozesse

the natural, and her combination of found objects with traditional casting and modeling procedures, Käding sees her work in a lineage that includes the British sculptors Richard Deacon and Tony Cragg. The art critic Mark Prince similarly evokes this connection, owing to their shared ‘conflation of minimalist, figurative and found-object modes’. Prince also sees in Channer’s work an evocation of the ‘glamorous, machined abstraction of New Generation formalism of the 1950s’, conjuring up the ghost of Anthony Caro and his students.¹²

It is also illuminating to look at Channer’s practice in relation to artists outside the British sculptural tradition and from other generations – for example, Rita McBride (who, coincidentally or not, was Cragg’s successor as director of the Kunstakademie Düsseldorf), Nairy Baghramian, and Thea Djordjadze. All four artists produce work that bears witness to their sense of humour. With McBride, Channer shares a sharp eye for the overlooked structures that surround us – although Channer’s are more organic while McBride’s tend toward the logistical (conduits being a recurrent favourite). With Baghramian, Channer shares a fascination for balance, for creating abstract, moulded, bodily forms that are combined with surprisingly fragile-looking support structures.

*kombiniert, sind synthetischer Ersatz sowohl für natürliche und industrielle Formen als auch für Strukturen von selbstreflexiver Künstlichkeit. Sie erodieren die Unterschiede zwischen Organik und Synthetik sowie zwischen real und künstlich, die von unserer digitalen, post-industriellen Kultur bereits ausgedünnt worden sind. Ihre Werke tendieren nicht dahin, direkte Darstellungen von natürlichen Phänomenen, sondern eher alternative Realitäten zu sein, durch Materialien und Werkprozesse produziert, die den Stoffen und Entwicklungsprozessen der Natur rivalisierend gegenüberstehen.“¹¹ Angesichts Channers Synthese aus skulpturaler Abstraktion und Metaphern, die sich auf das Natürliche beziehen, und ihrer Kombination von gefundenen Objekten mit traditionellen Guss- und Modellierverfahren sieht Käding ihr Werk in einer Abstammungslinie, zu der die britischen Bildhauer Richard Deacon und Tony Cragg gehören. Ähnlich stellt der Kunstkritiker Mark Prince diesen Zusammenhang aufgrund ihrer gemeinsamen „Modi der Verschmelzung minimalistischer, figurativer und gefundener Objekte“ her. Prince sieht in Channers Werk auch eine Anspielung an die „glamouröse, maschinelle Abstraktion des Formalismus der Neuen Generation der 1950er-Jahre“, die den Geist von Anthony Caro und seinen Schüler*innen heraufbeschwört.¹²*

Auch ist es erhellend, Channers Praxis im Verhältnis zu Künstlerinnen außerhalb der britischen Bildhauertradition und anderer Generationen zu betrachten – etwa Rita McBride (die,

Both artists propose forms that suggest animation, challenging the traditional view of sculpture as being concerned with mass and gravity. And with Djordjadze, Channer shares an interest in flatness and three-dimensionality: how one might make sculpture out of a flat material.¹³

Channer once stated: “The most useful thing about drawing is that it’s flat. All of the work begins with trying to make something three-dimensional, but it’s achieved using flat surfaces. I take flat surfaces and curve them or hang them, pleat them, push them or somehow manipulate them to make them whole things’.¹⁴ In the same interview, Channer connects her interest in flatness to the Silk Cut billboard and evokes Duchamp’s notion of the infra-thin. Her conversation partner, the curator Sam Thorne, responds with Duchamp’s description of the infra-thin ‘as something like the exhaled smoke from a cigarette’, noting that smoke and exhalation recur often in Channer’s work.¹⁵ Titles such as *Vogue* (2010), *Ultra Slims* (2013), *Passive Smoker*, *Fine Particles*, *NOX*, *Membrane*, *Inhaler*, and *Filters* (all 2016), and the recent *Life Without Air* series of drawings (2022–23), attest to her fascination with breathing, particularly inhaling foreign materials.

zufällig oder nicht, Craggs Nachfolgerin als Direktorin der Kunstakademie Düsseldorf war), Nairy Baghramian und Thea Djordjadze. Alle vier Künstlerinnen produzieren Arbeiten, die von ihrem Sinn für Humor zeugen. Mit McBride hat Channer den scharfen Blick für die übersehenen Strukturen gemein, die uns umgeben – auch wenn Channers Strukturen organischer sind, während McBrides zum Logistischen tendieren (Leitungen sind ein wiederkehrender Favorit). Mit Baghramian teilt Channer die Faszination für das Gleichgewicht, für die Schaffung abstrakter, gegossener, körperlicher Formen, die mit überraschend fragil wirkenden Stützstrukturen kombiniert werden. Beide Künstlerinnen bringen Formen ein, die Belebtheit suggerieren, und stellen die traditionelle Sichtweise von Skulptur infrage, in der es um Masse und Schwerkraft geht. Und mit Djordjadze teilt Channer ein Interesse an Fläche und Räumlichkeit; daran, wie man aus einem flachen Material eine Skulptur machen kann.¹³

Channer hat einmal gesagt: „Das Praktischste am Zeichnen ist, dass es flach ist. Die ganze Arbeit beginnt mit dem Versuch, etwas Dreidimensionales zu schaffen, aber das wird durch ebene Flächen erreicht. Ich nehme ebene Flächen und wölbe sie oder hänge sie auf, falte sie, schiebe sie oder manipulierte sie irgendwie, um sie zu etwas Ganzem zu machen.“¹⁴ Im selben Interview verbindet Channer ihr Interesse an Flachheit mit der Werbetafel von Silk Cut und bringt Duchamps

In 2007, Channer began a series of works on paper made using gouache and Silk Cut cigarette ash, which she mixed with water in an ashtray – resting her brushes in the gaps meant for cigarettes – and then applied like watercolour pigment (noting wryly that cigarettes are now more expensive than artist’s pigments). The motif depicted is based on a dotted scarf folded to make an ellipse or circle. The works are paired and hung at differing levels – often above the standard viewing height – evoking smoke rings rising in the air, or suggesting other sorts of visitors who might float high enough to see the works. Channer returned to this motif in 2016, incorporating polyethylene microspheres into her palette. These are used to indicate the movement of liquids through a system – whether mechanical or organic – and while making *Filters*, Channer was thinking about how plastics pass through our bodies. As the curator Mara-Johanna Kölmel writes: ‘This synthetically structured materiality permeates the slightly curving paper. Symbolically, it represents the porosity of the skin, marks the threshold between inside and outside’.¹⁶

The motions of layering, looping, and folding that underpin these paintings can be found again in *Dry Cask (Silk Cut)*, the recent work with which I will conclude this

Vorstellung vom Infradünnen auf. Ihr Gesprächspartner, der Kurator Sam Thorne, antwortet mit Duchamps Beschreibung des Infradünnen „als so etwas wie der ausgeatmete Rauch einer Zigarette“ und weist darauf hin, dass Rauch und Ausatmen in Channers Arbeiten häufig vorkommen.¹⁵ Titel wie Vogue (2010), Ultra Slims (2013), Passive Smoker, Fine Particles, NOX, Membrane, Inhaler und Filters (alle 2016) sowie die jüngste Serie von Zeichnungen Life Without Air (2022/23) zeugen von ihrer Faszination für das Atmen, insbesondere das Einatmen von Fremdstoffen.

*Im Jahr 2007 begann Channer eine Serie von Papierarbeiten, für die sie Gouache und die Asche von Silk Cut-Zigaretten verwendete, die sie mit Wasser in einem Aschenbecher mischte – sie legte ihre Pinsel in die Lücken, die für Zigaretten vorgesehen sind – und dann wie Aquarellpigmente auftrug (wobei sie ironisch feststellte, dass Zigaretten mittlerweile teurer als Künstlerfarben sind). Das abgebildete Motiv basiert auf einem gepunkteten Schal, der zu einer Ellipse oder einem Kreis gefaltet ist. Die Arbeiten sind paarweise angeordnet und werden unterschiedlich hoch aufgehängt – oftmals oberhalb der gängigen Betrachtungshöhe –, was an Rauchringe erinnert, die in die Luft aufsteigen, oder suggeriert, dass andere Arten von Besucher*innen möglicherweise hoch genug schweben könnten, um die Werke zu sehen. Channer kam 2016 auf dieses Motiv zurück, wobei sie Polyethylen-Mikrokügelchen in ihre Palette aufnahm. Diese werden verwendet,*

essay, as it seems to be a synthesis of several strands of Channer’s current thinking. First, it builds on two recent pieces: *Elon Musk* (2018) and *The Colonization of Mars* (2023). All three works employ curved, mirror-polished stainless-steel containers for accordion-pleated fabric, in (or on) which geological elements are presented. *Elon Musk* is a single wall-based unit – a deep curvilinear ‘shelf’ – featuring pleated silver lamé and an ammonite fossil whose spiral is mimicked by the folds of the fabric on which it rests. *The Colonization of Mars* comprises two such wall-mounted steel units, slightly overlapping at differing heights, which contain similarly pleated dark purple lamé.¹⁷ In each unit sits a polished haematite (iron ore), appearing to bubble out of its comfy nest like cosmic fungi.

Dry Cask (Silk Cut) is a floor-based work comprising three circular containers of slightly different heights and diameters.¹⁸ One contains black pleated crêpe silk satin, while the fabric in the other two is the vibrant purple of the Silk Cut advert with which



um die Bewegung von Flüssigkeiten durch ein System anzuzeigen – ob nun mechanisch oder organisch. Während der Entstehung von Filter dachte Channer darüber nach, wie Kunststoffe durch unseren Körper gelangen. Wie die Kuratorin Mara-Johanna Kölmel schreibt: „Diese synthetisch strukturierte Materialität durchdringt das sich leicht wellende Papier. Sinnbildlich steht es für die Porosität einer Haut, wird zur Schwelle von Innen und Außen.“¹⁶

Die Bewegungen des Überlagerns, des Schleifenziehens und Faltens, die diesen Gemälden zugrunde liegen, finden sich in Dry Cask (Silk Cut) wieder, das jüngste Werk, mit dem ich diesen Essay beschließen werde, da es eine Synthese mehrerer Stränge von Channers aktuellem Denken zu sein scheint. Zunächst baut es auf zwei neueren Arbeiten auf: Elon Musk (2018) und The Colonization of Mars (2023). Alle drei Werke verwenden geschwungene, spiegelpolierte Edelstahlumfassungen für Ziehharmonika-Faltenstoff, in (oder auf) welchem geologische Elemente präsentiert werden. Elon Musk ist eine einzelne Wandeinheit – ein tiefes, krummliniges „Regal“ – mit plissiertem Silberlamé und einem fossilen Ammoniten, dessen Spiralform von den

I began this essay. The black fabric is presented alone, the edges of its pleats reading as geological folds or the swirls of a fingerprint, reflected by the shiny edges of its container. In each of the other two units is a silver form: vapour-blasted aluminium sand-casts of ammonite fossils (the small one matte, the larger one chromed) that nestle like chubby silkworms among the pleats.

The sculpture is loosely modelled on the cylindrical dry-cask flasks used for storing nuclear waste, which Channer imagines cut open. 'I want to open up sculpture, which has often existed as closed volumes that hide their interiors. I want to be honest about what is hidden inside', she writes.¹⁹ The work is part of an answer to her own earlier call for forms that are uncertain, other, alien. To navigate the challenges that we face (social, ecological, economic, philosophical), Channer argues that we need new kinds of objects: "They must be confidently doubtful, awkward as well as elegant, h o r i z o n t a l as well as vertical, soft as well as hard. Objects like these might show us new kinds of embodiment – how to mutate, adapt, change state, survive, prosper".²⁰ And while the comparison to nuclear-waste storage grimly evokes the complexity of what is often hidden behind the shiny surfaces of industrial forms, Channer decided here to

Falten des Stoffes, auf dem es ruht, imitiert wird. The Colonization of Mars besteht aus zwei solcher Stahleinheiten, die leicht überlappend in unterschiedlichen Höhen an der Wand montiert sind und ähnlich gefaltetes dunkelviolettes Lamé enthalten.¹⁷ In jede Einheit ist ein polierter Hämatit (Eisenerz) eingefasst, der wie ein kosmischer Pilz aus seinem gemütlichen Nest überzuquellen scheint.

Dry Cask (Silk Cut) ist eine bodenbasierte Arbeit, die drei runde Behälter mit leicht unterschiedlichen Höhen und Durchmesser umfasst.¹⁸ Einer enthält schwarzen plissierten Crêpe-Seidensatin, während der Stoff in den anderen beiden das leuchtende Violett der Silk Cut-Werbung hat, mit der ich diesen Essay begonnen habe. Der schwarze Stoff wird einzeln präsentiert, die Ränder seiner Falten lesen sich wie geologische Faltungen oder die Wirbel eines Fingerabdrucks, die sich in den glänzenden Kanten des Behälters widerspiegeln. In jedem der anderen beiden ist eine silberne Form enthalten: dampfgestahlte Aluminium-Sandgüsse von fossilen Ammoniten (der kleine matt, der größere verchromt), die sich wie pummelige Seidenraupen zwischen die Falten schmiegen.

Die Skulptur ist lose den zylindrischen Trockenbehältern nachempfunden, die zur Lagerung von Atommüll verwendet werden und die sich Channer aufgeschnitten vorstellt. „Ich

explore pleasure, giving herself permission to use colour and surface in highly seductive ways. This brings us full circle to the billboard – whose purple luxury beckoned seductively to the artist as a child, curled like a silkworm in the back of her parents' car – selling toxicity hidden under glamorous folds of fabric. Channer's work is a fitting riposte: Silk? Cut!

möchte Skulpturen öffnen, die oft als geschlossene Volumen existiert haben, die ihr Inneres verstecken. Ich will ehrlich sein, was sich darin verbirgt“, schreibt sie.¹⁹ Die Arbeit ist Teil einer Antwort auf ihre eigene frühere Forderung nach Formen, die ungewiss, anders, fremd sind. Channer argumentiert, dass wir, um die Herausforderungen zu meistern, denen wir gegenüberstehen (sozial, ökologisch, ökonomisch, philosophisch), neue Arten von Objekten brauchen: „Sie müssen selbstbewusst zweifelhaft sein, merkwürdig wie elegant, h o r i z o n t a l wie vertikal, weich wie hart. Objekte wie diese könnten uns neue Formen der Verkörperung zeigen – wie wir mutieren, uns adaptieren, den Zustand wechseln, überleben, gedeihen können.“²⁰ Und während der Vergleich mit der Lagerung von Atommüll auf finstere Weise die Komplexität dessen aufruft, was sich oft hinter den glänzenden Oberflächen industrieller Formen verbirgt, entschied sich Channer hier dafür, den Genuss zu erkunden, und erlaubte sich, Farbe und Oberfläche auf äußerst verführerische Weise zu verwenden.

Damit schließt sich der Kreis zur Werbetafel – deren violetter Luxus die Künstlerin als Kind, zusammengerollt wie eine Seidenraupe auf der Rückbank im Auto ihrer Eltern, verführerisch anzog –, die Giftstoffe unter glamourösen Stofffalten versteckt verkaufte. Channers Werk ist eine passende Antwort: Silk? Cut!

- 1 Saatchi & Saatchi, 'Slash', 1990. Creative director: Paul Arden.
- 2 Saatchi & Saatchi, 'Valley Curtain', 1985–86.
- 3 Rebecca Geldard, 'Meta-Materiality', *Kaleidoscope* 18 (2013), pp. 51–54.
- 4 Alice Channer in conversation with Louisa Buck, *Art Newspaper* (April 2021), p. 54.
- 5 Noam Segal, 'Exilic Glamour', *Flash Art* 329 (February–March 2020), p. 99.
- 6 Studio visit, Liverpool Biennial, 2021: www.liverpoolbiennial2021.com/programme/alice-channer-studio-visit/ (accessed May 2023). These granules also appear in much larger quantities in the installation *Birthing Pool* (2019).
- 7 In *Tectonic Plates* (2012) and *Exoskeleton, Soft Shell, and Invertebrates* (all 2013), casts of severed fingers rest on the sharp edges of metal, or appear to pierce through the material. For an enlightening comparison of fingers in Channer's work and in the sculptures of Alina Szapocznikow, see Lloyd Wise, 'Alice Channer at Lisa Cooley', *Artforum* (January 2013), p. 210: 'Channer's metallic digits are cooler, more inert. They are seemingly weightless and depthless, fragmented reflections of the body in industrial materials and virtual space'.
- 8 Alice Channer, 'Sand in the Vaseline: On Twenty-First-Century Process Art', *Sculpture Journal* 31, no. 2 (2022), p. 247.
- 9 Elon Musk (2018), *Crustacean Satellites* (2018), *Starship (Super Heavy)* (2022), and *The Colonization of Mars* (2023).
- 10 Alice Channer, introduction to roundtable discussion 'Engaging Technologies / Emerging Technologies', Henry Moore Foundation, 26 May 2021, www.youtube.com/watch?v=xL_bJnSsh7M (accessed March 2023).
- 11 Caroline Käding, 'Soft Shell' (2013), exhibition essay/handout.
- 12 Students at St Martins School of Art who were shown in the 1965 Whitechapel Gallery exhibition *New Generation Sculpture* include Phillip King, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott, William Tucker, and Isaac Witkin. Prince glancingly compares Channer to Rachel Whiteread in terms of the 'partial indexical trace' of Channer's casts of clothing, but claims that Channer's work 'rejects the implicit pathos of Whiteread's introspection', a statement with which I concur. Mark Prince, 'New Realism', *Art Monthly* 376 (May 2014), pp. 6–9.
- 13 In *First Memory* (2022), Djordjadze proposed flat sheets of metal for dancers to fold around their bodies.
- 14 Alice Channer, in conversation with Sam Thorne, in *Breathing*, exh. cat. South London Gallery (London, 2012), p. 49.
- 15 *Ibid.*, p. 50.
- 16 Mara-Johanna Kölmel, 'Unfolding the Fold: Alice Channer at Konrad Fischer Galerie' (April 2016), exhibition essay/handout.
- 17 There is a formal similarity here to Michel François's wall-based works such as *Enroulement* (2021), although the orientation, materials, and questions are quite different.
- 18 In its shape and tripartite form, *Dry Cast* evokes Channer's other recent three-part, floor-based work, *Starship (Super Heavy)* (2022). It could even be seen as its inversion in terms of the ratio between container and contained.
- 19 Alice Channer, correspondence with the author, April 2023.
- 20 Alice Channer, 'The Form Giver: A Picasso Symposium', *Art in America* (September 2015), p. 87.

- 1 Saatchi & Saatchi, *Slash*, 1990. Kreativdirektor: Paul Arden.
- 2 Saatchi & Saatchi, 'Valley Curtain', 1985–86.
- 3 Rebecca Geldard, 'Meta-Materiality', *Kaleidoscope* 18 (2013), S. 51–54.
- 4 Alice Channer im Gespräch mit Louisa Buck, *Art Newspaper* (April 2021), S. 54.
- 5 Noam Segal, 'Exilic Glamour', *Flash Art* 329 (Februar–März 2020), S. 99.
- 6 Studiobesuch, Liverpool Biennial, 2021, www.liverpoolbiennial2021.com/programme/alice-channer-studio-visit/ (letzter Zugriff Mai 2023). Dieses Granulat kommt in viel größeren Mengen auch in der Installation *Birthing Pool* (2019) vor.
- 7 In *Tectonic Plates* (2012) sowie *Exoskeleton, Soft Shell und Invertebrates* (alle 2013) liegen Abdrücke abgetrennter Finger auf den scharfen Kanten des Metalls oder scheinen das Material zu durchdringen. Für einen aufschlussreichen Vergleich der Finger in Channers Werk und in den Skulpturen von Alina Szapocznikow, siehe Lloyd Wise, 'Alice Channer at Lisa Cooley', *Artforum* (Januar 2013), S. 210: 'Channers metallische Finger sind kühler und träger. Es sind scheinbar schwerelose und tiefenlose, fragmentierte Entsprechungen des Körpers in industriellen Materialien und im virtuellen Raum.'
- 8 Alice Channer, 'Sand in the Vaseline: On Twenty-First-Century Process Art', *Sculpture Journal* 31, No. 2 (2022), S. 247.
- 9 Elon Musk (2018), *Crustacean Satellites* (2018), *Starship (Super Heavy)* (2022) und *The Colonization of Mars* (2023).
- 10 Alice Channer, Einführung in die Diskussionsrunde 'Engaging Technologies / Emerging Technologies', Henry Moore Foundation, 26. Mai 2021, www.youtube.com/watch?v=xL_bJnSsh7M (letzter Zugriff: März 2023).
- 11 Caroline Käding, 'Soft Shell', Essay im Ausstellungshandout (2013).
- 12 Unter den Studierenden der St Martins School of Art in der Ausstellung *New Generation Sculpture 1965* in der Whitechapel Gallery waren Phillip King, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott, William Tucker und Isaac Witkin. Prince vergleicht Channer beiläufig mit Rachel Whiteread im Hinblick auf die 'teilweise indexikalische Spur' bei Channers Abgüssen von Kleidungsstücken, behauptet jedoch, dass Channers Werk 'das implizite Pathos von Whitereads Selbstbeobachtung ablehnt', eine Aussage, der ich zustimme. Mark Prince, 'New Realism', *Art Monthly* 376 (Mai 2014), S. 6–9.
- 13 In *First Memory* (2022) entwarf Djordjadze flache Metallbleche, die Tänzer*innen um ihre Körper falten konnten.
- 14 Alice Channer im Gespräch mit Sam Thorne, in: *Breathing*, Ausst.–Kat. South London Gallery (London, 2012), S. 49.
- 15 *Ebd.*, S. 50.
- 16 Mara-Johanna Kölmel, 'Unfolding the Fold: Alice Channer in der Konrad Fischer Galerie', Essay im Ausstellungshandout (April 2016).
- 17 Es besteht eine formale Ähnlichkeit mit Michel François' Wandarbeiten wie *Enroulement* (2021), obwohl die Ausrichtung, die Materialien und die Fragestellungen sehr unterschiedlich sind.
- 18 In der Form und dreiteiligen Anordnung erinnert *Dry Cast* an *Starship (Super Heavy)*, eine andere jüngere Arbeit Channers, die ebenfalls dreiteilig und bodenbasiert ist. Es könnte sogar als Umkehrung in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Behältnis und Inhalt gesehen werden.
- 19 Alice Channer, Korrespondenz mit der Autorin, April 2023.
- 20 Alice Channer, 'The Form Giver. A Picasso Symposium', *Art in America* (September 2015), S. 87.