

HELLA GERLACH Ein gedanklicher Stretch





HELLA GERLACH Ein gedanklicher Stretch



*Das neue needy*, 2012  
glazed ceramic  
32,5 x 3,7 x 4,5 cm

*Element XIII (Big Bag), 2013*  
nettle, cotton, plastic  
480 x 240 x 3,5 cm  
installation view, *Ein gedanklicher Stretch*, Kunstverein Schwerin



## SLIDE TO UNLOCK

### On Hella Gerlach's Material Handlings

by Sasha Rossman



*"The tool, as such, has been characterized as an extension of the hand or of human organs generally. In effect, just as the hand is a tool of the soul, so too the tool is a hand of the soul."*<sup>1</sup>

Georg Simmel, 1911

On the invitation card for Hella Gerlach's exhibition *Ein gedanklicher Stretch*<sup>2</sup> at the Kunstverein Schwerin, one sees a window in which a foot appears balanced precariously on a squishy blue matt. Poised on the foot's ball, the (unpictured) body's weight presses down into the pad, indenting its surface. The veins and arteries on the foot bulge and strain in the effort to maintain an upright posture while balancing on the unstable blue surface. As the foot sinks deeply into the material "support", the blue pad's sheen appears to counter the pressure and to propel the body away from its surface: this indentation is only momentary, declares the inscrutable balance-pad. Just as the foot pushes on the pad, the pad pushes back. Neither one nor the other is "agent" but rather both are engaged "actants" in dialogue with each other; both are conduits for an embodied experience that stretches between the sinews of the body and the synthetic fibers of the pad.<sup>3</sup> The pad is thus not just an inanimate tool, but also an active body itself – a third "hand" of sorts.

The balance-pad is a product designed for proprioceptive exercises. Its purpose is to strengthen one's own (hence proprio) awareness of how various parts of the body align with one another in movement. According to the marketers of this particular balance-pad, the heightened sensitivity to physical relations is paradoxically enabled by the pad's ability to destabilize the familiar. The pad exerts what its marketers call a *Schwabbel Effekt* (a "wobble effect") that undermines the ways in which the body has internalized its own self-regulating, balancing mechanisms.<sup>4</sup> In order to balance on the pad, the user must first come to grips with the experience of disequilibrium.

Destabilized, the human body must on the one hand direct attention inward to reconsider the relationships between internal corporeal elements like muscles and tendons, but at the same time also attend with greater focus to the body's relation to an external environment whose stability can no longer be taken for granted.

The wobble effect thus augments the body's physical stretch into a mental extension – a stretch that ultimately circles back from mind to body as the mental work of negotiating a destabilized world channels back into the

physical act of standing on one's toes. This cycle of "give and take" is one that flows between mind and body, subject and object, interior and exterior conditions. The simple, wobbly pad emerges as a powerful mediator that enables the user to "get a grip" on sets of relations that bridge not only the mental and the physical, but also potentially the individual and the social body (the manufacturer informs us that the proprioceptive pad is suitable for groups: imagine a group of people all standing tippy-toe on such a blue wobble!)<sup>5</sup>

On the invitation card, Gerlach has outfitted the window framing the image of the blue pad with a lumpy, ceramic handle. The juxtaposition serves not only to underscore the pad's portability, but also encourages us to consider the pad abstractly as a handle, as well. For like a handle the balance pad provides a means to grip mentally and physically while also functioning as a literal connector between bodies.

In 1911, the sociologist and philosopher of the everyday Georg Simmel analyzed the handle in a manner that resonates with the pad's qualities as orchestrated by Gerlach. Simmel described handles as mediating bridges, "pliable" joints that link autonomous bodies to larger orders of things. The handle, he suggests, "seems to be driven out of the body of the vessel in an uninterrupted transition, and by the same forces that shaped the body itself... [it] is like a man's arms which, having grown as part of the same organizational process as his torso, also mediate the relationship of the whole being to the world outside it."<sup>6</sup> Simmel continues, through the handle "life reaches out beyond the immediate circumference of the body and assimilates the "tool" to itself: or better still, a foreign substance becomes a tool in that the soul pulls it into its life, into that zone around it which fulfils its impulses."<sup>7</sup>

Handles therefore reveal, Simmel encourages us to understand, channels of overlap and multi-directionality between bodies and the conditions of their existence: the handle imports the object into the sphere of the user but also extends the reach of the user outside of his/her autonomous body and into the larger totality (life, for Simmel) in which that body is inscribed. The handle is





b

thus a privileged site in which abstract as well as physical connections materialize as form and, thereby, enable reflection and scrutiny. The physical stretch, which is the handle, enables one to “get a handle”, the grasp becomes to grasp.

This extended conception of the “handle” plays a central role in Hella Gerlach’s work. Indeed, on the invitation card where the balance-pad appears, she has embedded the image within a *mise en abyme* of various handles. The foot and the pad are pictured, for one, on a portable smartphone (a “Handy” in German), which allows one to grasp the world at large in the palm of one’s hand through the medium of the Internet. “Slide to unlock” the smartphone instructs us. Gerlach further playfully endows the handy-handle with the previously mentioned handle, which the artist has fashioned out of clay. Affixed to the image of the screen shot, this (third) handle makes the handle-like character of the smart phone manifest, just as it provides a material bridge between the body pictured on the pad and the “hand” of the artist (via the making of the handle). These collaged intersections lead us to understand how the balance-pad and the phone are both prosthetic and metaphoric handles that connect the body and mind to space(s) and other bodies, while acting as spirited bodies themselves. We might include the mobile invitation card itself on this list of mobile grips. Slide to unlock. In Gerlach’s exhibitions, the motif of the handle appears frequently, couched in various forms and materials. Sometimes this means objects that are handle-able, though this does not always imply that they have literal handles.

In her installation *Backstage (pomander chance)* (2012) at the Kunsthau Dresden, for example, Gerlach produced numerous brightly and lusciously glazed ceramics that were distributed in various ways throughout the space. Some were nestled in larger sculptures made from fabric, while Gerlach placed others with deceptive nonchalance independently around the room.

Two of the latter sort rested on a wide windowsill. One of these appeared to derive its form from a knee, imprinted into a slab of clay. It was like a knee guard, though its fleshy, cream color rendered the object



c

more body-like than guard: a kind of prosthesis. On the same ledge nearby lay another ceramic object whose appearance fluctuated between a glossy, synthetic artificiality and a kind of corporeal fleshiness. Entitled *Das neue needy* (2012), this piece was comprised of two parts. From a bulbous black grip extended a cream colored, long and pointy protrusion. As the title indicated, one could read the object as an abstracted cellular telephone: the black grip as the phone’s body easily held in the palm of a hand and the pink extension as a fleshy antenna.

Yet considered more abstractly, just as the cell phone is a tool that we use to connect to the world (a mediating bridge, to use Simmel’s suggestive terminology in his essay “The Handle”), so too is Gerlach’s small ceramic a kind of objectified connector. Like the knee-indentation, the object proposes to extend the viewer/user’s body through the elongated pink protrusion. The shiny sensuous surfaces and undulating forms of both ceramics beckon us not only to address the objects with our eyes, but also to grasp them with the hand. They dislodge the spectator from the distanced position of critical viewer to that – by implication at the least – of embodied user. Significantly, these objects do not proscribe a specific, delimited, or task-oriented use. Rather, their function seems precisely to be the formation of a multi-purpose mental and material bridge between the zone of the corporeal body and the “zone around it,” to cite Simmel again. As tools, they are like hands, and as hands they are like tools for the mind.

The objects are thus less significantly representations of “handy” things like a cell phone than material proposals for potential exploratory actions. They seem intended to enable action, a word that in German is fittingly expressed in the noun *Handlung*, which itself linguistically conjoins the physical body (*Hand*) to an abstraction (*ung*) that implies use and movement. As forms, therefore, on one hand these ceramics invite grasping, holding and feeling, that is, assimilation into the body. But on the other, their bulges, extensions and indentations gesture anthropomorphically outwards to the world that frames that body. They serve thereby as pliable connectors – in spite of their hard-fired finish – that encourage a physical as

well as a mental stretching between zones, not unlike the proprioceptive wobble-pad. In doing so, they render a Simmelian notion of overlap tangible in two ways: in autonomous physical forms that are nonetheless multi-directional as well as through their implied and indeterminate functionality. Get a grip – these ceramics assume an array of diverse shapes ready for occasions we can not even foresee, perfect for use in cases of ubiquitous *schwabbel*.

The windowsill itself is a metaphorically wobbly, transitional zone, poised between the structural edge of the building and the opening to the world outside. In setting the objects at this precarious juncture in Dresden, Gerlach not only highlighted the in-between nature of the objects themselves but also intimated a connection between the architectural body of the Kunsthau and the architecture of the human body. Built structure and Gerlach’s body-like structures meet at the transitional point of the sill in this peculiar constellation, a fact that encourages us to consider the consonance between the two. Posed in front of the window, these small “handles” invite the user to pick them up, grip them and use them as tools to explore the world beyond the window frame. In doing so, they constitute a material bridge that exposes the similarities between the construction of human interiority and architectural interior, linking these interior zones through their shared position vis-à-vis the exterior. The handle-as-actant is not a passive object, but is imbued with all the agency of a subject.

The interrelationship between architectural and human bodies emerges more explicitly as a focus in a series of larger works made from fabric, some of which were installed in Dresden and also appear in Gerlach’s more recent exhibition at the Kunstverein in Schwerin. *Element X (Sauna)* (2012), for example, is a kind of architectural structure, a sculpture, a tool and an anthropomorphic body all at once. Made from blue and black cloth sewn around a cardboard armature, the *Element* forms a kind of room, like a tent. Endowed with a zipper and a collar, however, this room also appears to be an odd vestment, like a changing room that one could wear. Handles attached to either side indicate that this ambiguous form of architecture and/or dress is portable; one can carry it around, and one can wear it: the human skin and the room’s skin intersect intimately. Were one to crawl inside, zip it open and zip it closed, to extend one’s head through the hole, one’s body would heat up and in doing so would warm and moisten the fabric container. In Dresden, Gerlach even sprayed the element’s body with perfume (“chance” a brand produced in GDR during the 1980s) making the sculptural body as pungent as its implied “wearer.” Both the architectural “element” and the element of the human body are conditioned by, but in turn also intermingle with their environment.

The *Element* itself is indeed in many ways not unlike a human body. The work consists of a flexible “skin”

that hangs on a framework (“skeleton”), which lends it support. Like a body’s skin, the fabric is permeable and malleable. In installing the *Element*, one can adjust its bony substructure, folding it into various configurations that shift the form of the skin, stretching it taught, or letting it droop. The sculptural/architectural object thus begins to manifest human qualities in a manner similar to how art historian Christina Kiaer has described the furniture of the early Soviet avant-gardes, “encircling and extensive, folded in and disappearing... like the human body.”<sup>8</sup> For Constructivist artists and designers, the activation of objects was a prime factor in overcoming what they viewed as the problematic, passive status of the commodity-object, which both represented and engendered a perverse, ideologically-motivated alienation between the worlds of production and consumption, labor and everyday life (a state Soviet theorist Boris Arvatov described as “the world of Things...suspended in midair.”)<sup>9</sup> The “Thing” should not be immobilized, disembodied and disempowered, but rather rendered active: not only an object, but a vitalized interface – a Simmelian handle – between newly awakened human subjects and their socio-physical surroundings.<sup>10</sup> Viewed in this light, we can see how in the construction of handle-like actants like *Element*, Gerlach proposes that both object and subject bodies manifest a similar fragility, lumpiness, permeability and contingency, which enhances rather than contradicts their vitality and dynamism. As much as the *Element* assumes certain human characteristics, it equally depends on the human to move it from one place to another. Its mobility is limited. So, however, is the mobility of the human who climbs into its fold and can no longer mobilize his or her body. These shared limitations perhaps unexpectedly further underscore the implication that the human body and the architectural structures that it inhabits are not terribly dissimilar, or, put differently, that they are mutually constitutive and mutually constraining. We carry ourselves within a mobile corporeal architecture, Gerlach’s *Element* suggests, which configures itself in shifting fashion within larger, overlapping superstructures that are both human and nonhuman in nature. In an image that the artist collected as source material, we see a woman (little-known Austrian actress Marissa Mell) standing inside of a sort of column with a transparent capital that allows the figure to gaze outward. Is her body only constrained by the architectonic element restricting the reach of her limbs? Or is the constrained figure imbricated into her environment as a constitutive, structural element of support? Conveniently, the artist has outfitted *Element X (Sauna)* (2012) with glossy ceramic “tools” like those on the Kunsthau windowsill, so that the wearer/user can explore these contradictions and overlaps, poke at them and put pressure on their boundaries.

Like the ceramic objects, Gerlach’s fabric works materialize themselves, therefore, as handles that mediate



d

between the illusory autonomy of the viewing subject and the fictional neutrality of the architectural frames that shape and contain the subject. Both, her work evocatively suggests, are fundamentally social bodies that shape one another. In an analysis of the interrelation of the individual body and the social body of the city, philosopher Elizabeth Grosz has defined the body as follows:

*A concrete, material animate organization of flesh, organs, nerves, muscles, and skeletal structure which are given a unity, cohesiveness, and organization only through their psychical and social inscription as the surface and raw materials of an integrated and cohesive totality. The body is, so to speak, organically, biologically/naturally "incomplete"; it is indeterminate, amorphous, a series of uncoordinated potentialities which require social triggering, ordering, and long-term administration.<sup>11</sup>*

As Grosz here observes, the body writ large is inchoate and unfinished, a set of "potentialities" that realize themselves through social formation. This expansive definition of the body subsumes both the individual human form as well as the bodies of the built environment and even of the "nature" that surround it.<sup>12</sup> Each attains coherence only through the formative mechanisms of ordering, triggering and administration, all of which are processes that determine not a circumscribed whole but sets of relationships whose ends are loose and open for indeterminate extension – much like Gerlach's amorphous fabric "bodies."

The processes of ordering that Grosz describes are never free of friction and tension. A "cohesive totality" is, dialectically, cohesive only in the ubiquitous face of divisions. Gerlach's works, likewise, stake no claims for any absolute cohesion, but rather point delicately to tensions and contingencies embedded in the connections between disparate bodies and handles (or bodies-as-handles). A fabric room is portable and its skin responds to the passage of another body or a breath, for example: it does not stand still but sinks, indents and quivers. A heavy, blood-orange hunk of clay sports a delicate black cloth handle *Hood* (2012): if you picked it up, would the handle break? In *Ritual of the four Balls* (2013), a set of

four red balls are flung against the walls of the gallery, marking spatial boundaries. They may shatter upon impact.

In a work in shown in Schwerin, two pads lay upon one another like copulating bodies. One writhes slightly, endowed with an electronic massage machine that Gerlach embedded inside of its padding. It pushes against the other pad. Is the pressure applied to its partner – which cannot move of its own accord – a gesture to pleasure or subjection? These frictions and contingencies preclude the stasis of resolution. The works never present themselves as balanced wholes, since they may change form, or fall apart, at any moment. Their deliberately precarious forms instead propose "potentialities" by offering themselves as embodied tools for the unfolding of interconnected sensual and mental interrogations. Like stretchy handles, Gerlach's multi-media works bend if we bend with them: slide to unlock.

<sup>1</sup> Simmel, Georg, "The Handle" in *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*, ed. K.H. Wolff, 267-275 (New York: Harper and Row, 1965).

<sup>2</sup> Roughly translatable as either "a thoughtful stretch" or "a stretch of thought," the title's flexible meaning itself speaks to a semantic congruence between sign and signified.

<sup>3</sup> Bruno Latour provides the following definition of an actant as any agent that acts and "contributes something new to an assemblage" be it human or nonhuman. Bruno Latour, *The Politics of Nature: How to bring the Sciences into Democracy* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), 75. Further, he writes, "ACTOR, ACTANT: The great interest of science studies is that it offers, through the study of laboratory practice, many cases of the emergence of an actor. Instead of starting with entities that are already components of the world, science studies focuses on the complex and controversial nature of what it is for an actor to come into existence. The key is to define the actor by what it does – its performances\* – under laboratory trials\*. Later its competence\* is deduced and made part of an institution\*. Since in English 'actor' is often limited to humans, the word 'actant,' borrowed from semiotics, is sometimes used to include nonhumans\* in the definition." Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Social Studies* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 303.

<sup>4</sup> [http://www.top-physio.org/wordpress\\_tp/webshop](http://www.top-physio.org/wordpress_tp/webshop)

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Simmel, 269.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Christina Kiaer cited in Leah Dickerman, "The Propagandizing of Things," in Aleksandr Rodchenko: *Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*, eds. Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman and Peter Gelassi (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 75.

<sup>9</sup> Boris Arvatov, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the formulation of the Question)" *October*, Vol. 81 (Summer, 1997): 121.

<sup>10</sup> "The construction of proletarian culture, that is, of a culture consciously organized by the working class, requires the elimination of that rupture between Things and people that characterized bourgeois society," Arvatov wrote, stating that "The task of the proletariat is to create a systematically regulated dynamism of things." Ibid, 120-121.

<sup>11</sup> Elizabeth Grosz, "Bodies-Cities" in *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina (New York, N.Y.: Princeton Architectural Press, 1992): 244.

<sup>12</sup> I've put "nature" in distancing quotations to indicate the fact that the "natural" itself is a historically determined concept, literally and figuratively subject to ordering.

## SLIDE TO UNLOCK

### Zu den verhenkelten Handlungen von Hella Gerlach

von Sasha Rossman

*„Man hat das Werkzeug schlechthin als die Verlängerung der Hand oder der menschlichen Organe überhaupt charakterisiert. In der Tat: wie für die Seele die Hand ein Werkzeug ist, so ist ihr auch das Werkzeug eine Hand.“<sup>1</sup>*

Georg Simmel, 1911

Auf der Einladungskarte zu Hella Gerlachs Ausstellung *Ein gedanklicher Stretch* im Kunstverein Schwerin sehen wir einen Fuß, der unsicher auf einer schwammartigen Matte zu balancieren scheint. Das für den Betrachter unsichtbare Körpergewicht drückt den Fußballen auf die Unterlage und verformt dessen Oberfläche. Die Arterien und Venen des Fußes treten bei der Anstrengung hervor, den Fuß in einer aufrechten Position auf der nachgebenden blauen Oberfläche zu halten. Während der Fuß in das „unterstützende“ Material einsinkt, scheint das seidenglatte Material der blauen Matte dem Druck entgegenzuwirken und den Körper von seiner Oberfläche fortzutreiben: Diese Vertiefung währt nur für den Moment (ist nur vorübergehend) – verkündet uns die rätselhafte Gleichgewichtsmatte. Indem der Fuß in die Unterlage drückt, drückt diese sich dagegen. Weder der eine noch das andere ist der „Agens“ in dieser Bewegung, vielmehr befinden sich beide als „Aktanten“ im Dialog miteinander; beide sind Leitrohre für eine verleiblichte Erfahrung, die zwischen den Sehnen des Körpers und den synthetischen Fasern der Unterlage verläuft.<sup>2</sup> Die Matte ist daher nicht nur ein unbelebtes Werkzeug, sondern ebenso ein aktiver Körper an sich – ähnlich einer dritten Hand. Die Gleichgewichtsmatte ist für propriozeptive Übungen gedacht. Es soll die Eigenwahrnehmung (deshalb *proprio*) dafür stärken, wie einzelne Körperteile sich in der Bewegung zueinander ausrichten. Den Vertreibern dieses Produkts zufolge wird die Sensibilisierung für die physiologischen Beziehungen paradoxerweise durch die Wirkung der Matte erzeugt, das Gewohnte zu destabilisieren. Die Matte übt den sogenannten „Schwabbeffekt“ aus, der die vom Körper internalisierten, selbst regulierten Gleichgewichtsmechanismen unterläuft.<sup>3</sup> Damit man auf der Matte das Gleichgewicht halten kann, muss man zunächst mit der Erfahrung des Ungleichgewichts zurande kommen. Derartig aus dem Gleichgewicht gebracht, muss der menschliche Körper einerseits seine Aufmerksamkeit nach innen lenken, um den Beziehungen zwischen physischen Einheiten, wie Muskeln und Sehnen, erneut nachzugehen; andererseits muss der Fokus auf

die Beziehung des Körpers zu einer ihr äußeren – nun nicht mehr Sicherheit versprechenden – Umgebung verlegt werden. Der Schwabbeffekt erweitert die physische Dehnung des Körpers zu einer mentalen: eine Dehnung, die letztlich ihren Weg vom Geist wieder zurück in den Körper findet, da die mentale Anstrengung des Ausgleichs einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Welt in den physischen Balanceakt der Zehen geleitet wird. Dieser Kreislauf aus „Geben und Nehmen“ bewegt sich zwischen Körper und Geist, Subjekt und Objekt, inneren und äußeren Gegebenheiten. Diese einfache, schwabbelige Matte tritt als machtvoller Vermittler auf, der es dem Nutzer ermöglicht, Verbindungen zwischen dem geistigen und dem körperlichen, aber auch möglicherweise dem individuellen und dem sozialen Körper „in den Griff“ zu bekommen (die Hersteller sagen, dass die propriozeptive Matte auch für Gruppen geeignet ist: Stellen Sie sich eine Gruppe von Menschen vor, die alle auf Zehenspitzen auf einem solchen blauen Schwabbel stehen!). Hella Gerlach hat das Fenster, das das Bild der blauen Matte auf der Einladungskarte umrahmt, mit einem klumpigen Henkel ausgestattet. Diese Gegenüberstellung soll nicht nur die Tragbarkeit der Matte unterstreichen, vielmehr ermutigt sie uns, die Matte als abstrakten Henkel zu verstehen. Denn ähnlich wie ein Henkel hilft uns die Gleichgewichtsmatte mental und physisch, etwas in den Griff zu bekommen, und fungiert zudem als Verbindung zwischen zwei Körpern. Der Soziologe und Philosoph Georg Simmel, der immer wieder seinen Blick auf Alltagsphänomene gelenkt hat, analysierte 1911 den Henkel auf eine ähnliche Art, wie Gerlach die Qualitäten der Matte beobachtet. Simmel beschrieb Henkel als vermittelnde Brücken, „anpassungsfähige“ Verbindungsstücke, die eigenständige Körper zu einem größeren Ganzen verbinden. „Der Henkel scheint aus dem Vasenkörper in ununterbrochenem Übergang und von den Mächten, die diesen Körper selbst bildeten, herausgetrieben – wie die Arme des Menschen, die in demselben einheitlichen Organisationsprozess wie sein Rumpf erwachsen sind und gleichfalls die Beziehung des ganzen Wesens zu der Welt außerhalb seiner vermitteln.“<sup>4</sup>



e



f

Henkel, so Simmel, offenbaren mithin Überschneidungen und Mehrfachausrichtungen von Körpern und die Bedingungen ihrer Existenz: Der Henkel übermittelt das Objekt dem Nutzer, gleichzeitig vergrößert er den Wirkungsbereich des Nutzers aus der Autonomie des eigenen Körpers hinaus in die Sphäre der äußeren Totalität (das Leben, so Simmel), der der andere Körper angehört.

Der Henkel ist daher ein Ort, an dem sich abstrakte sowie physikalische Verbindungen als Form manifestieren und dadurch Überprüfung und Reflexion ermöglicht wird. Die physikalische Dehnung, d. h. der Henkel, befähigt uns, „den Henkel zu bekommen“, der Griff wird greifbar. Dieses weite Konzept vom Henkel spielt eine zentrale Rolle in Hella Gerlachs Arbeiten. Auf der Einladungskarte (mit der Gleichgewichtsmatte) hat sie das Bild inmitten eines *mise en abyme* von mehreren Henkeln eingebettet. Der Fuß und die Matte werden zum einen auf einem Handybildschirm gezeigt, der es uns ermöglicht, die weite Welt in unserer Handfläche mithilfe des Internets zu (be-)greifen. Die Anweisung des Handys sagt uns „Schieben zu entschlüsseln“.

Zum anderen stattete Gerlach spielerisch den Handyhenkel mit dem oben bereits erwähnten und von der Künstlerin aus Ton gefertigten Henkel aus. Dieser (dritte) Henkel, der an dem Bild des Screenshots angebracht wurde, materialisiert die Henkel-artige Funktion des Smartphones, indem er eine materielle Verbindung zwischen dem dargestellten Körper auf der Matte und der schöpferischen „Hand“ der Künstlerin, die den Tonhenkel anfertigte, herstellt. Dieser Schnittpunkt weist uns darauf hin, dass sowohl die Gleichgewichtsmatte als auch das Handy prothetische und metaphorische Henkel sind, die Körper und Geist mit Raum und anderen Körpern verbinden und dabei selbst als belebte Körper agieren. Die Liste der tragbaren Griffe kann um die mobile Einladungskarte erweitert und potenziert werden. Schieben zu entschlüsseln.

Das Motiv des Henkels kehrt in den verschiedensten Formen und Materialien in Gerlachs Ausstellung wieder.

Manchmal sind die Objekte griffig, doch das bedeutet nicht, dass sie wortwörtliche Henkel oder Griffe haben. Für ihre Installation *Backstage (pomander chance)* (2012) im Kunsthaus Dresden stellte Gerlach beispielsweise mehrere strahlende und üppig glasierte Keramiken her, die im Raum verteilt wurden. Manche wurden in Skulpturen aus Stoff eingebettet, während andere von Gerlach mit trügerischer Nonchalance separat im Raum verteilt wurden. Zwei aus letzterer Kategorie ruhten auf einer breiten Fensterbank. Die eine scheint ihre Form von einem Knie abgeleitet zu haben, aufgedruckt auf einer Tonplatte. Es ist wie ein Knieschützer, aber die hautfarbene Oberfläche des Objekts lässt es eher körpereigen denn als ein Schutz aussehen: eine Art Prothese. Auf dem gleichen Vorsprung liegt ein weiteres Keramikobjekt, dessen Erscheinung zwischen einer glänzenden, synthetischen Künstlichkeit und einer Art leiblicher Fleischigkeit fluktuiert. Sein ironischer Titel lautet *Das neue needy* (2012) und es besteht aus zwei Teilen. Aus einem bauchigen schwarzen Griff erstreckt sich eine cremefarbene lange und spitze Aushöhlung. Das Objekt verweist auf ein abstrahiertes Mobiltelefon (Modelle werden immer wieder vom Markt als „needs“ dargestellt): der schwarze Griff als Telefonkörper, der in der Handfläche gehalten wird und die rosa Verlängerung als fleischartige Antenne.

Ähnlich wie das Mobiltelefon als ein Werkzeug fungiert, das wir nutzen, um mit der Welt in Verbindung zu treten (eine vermittelnde Brücke, um in Simmels vielsagender Terminologie aus „Der Henkel“ zu bleiben), sind auch Gerlachs Keramiken eine Art objektivierte Verbinder/Bindeglieder. Wie bei der Knieaushöhlung regt das Objekt dazu an, den Körper des Betrachters/Benutzers durch die lang gestreckte Aushöhlung zu erweitern. Die glänzend-sinnlichen Oberflächen und welligen Formen laden uns gerade dazu ein, das Objekt nicht nur mit unseren Augen zu betrachten, sondern sie auch mit unserer Hand zu betasten.

Sie drängen den Zuschauer aus seiner distanzierten Position als kritischer Beobachter und vereinnahmen ihn als „verkörperten“ Benutzer. Dabei ist es bezeichnend,

dass die Objekte keine spezifische, beschränkte oder aufgabenorientierte Benutzung vorschreiben. Vielmehr scheint es deren Funktion zu sein, eben jenes Gebilde aus multifunktionalen mentalen und materiellen Verbindungen zwischen dem Areal des Leiblichen und dem, wie Simmel meinte, „umliegenden Areal“ zu bilden. Die Objekte sind demnach weniger Repräsentationen von nützlichen (griffbereiten) „handy“ Dingen, wie einem Handy, sondern als Vorschläge für mögliche Handlungen der Erkundung zu verstehen. Handlungen – ein Wort zusammengesetzt aus der *Hand*, dem physischen Körperteil, und der abstrakten Endung *-ung*, die auf Verwendung und Bewegung hinweist. Daher laden diese Keramiken einerseits als Formen zum Greifen, Halten und Befühlen ein, also zur Assimilation mit dem Körper. Andererseits weisen ihre Ausbuchtungen, Fortsätze und Einkerbungen anthropomorph auf die Welt, die den Körper rahmt. Sie dienen dadurch – trotz ihrer festen Oberfläche – als anpassungsfähige Verbindungen, die, ähnlich wie die propriozeptive Gleichgewichtsmatte, zu physischen sowie mentalen Dehnungen zwischen diesen Ebenen anregen. Auf diese Weise machen sie das Simmel'sche Konzept von Überschneidung auf zwei Arten greifbar: einmal als autonome physische Formen, die nichtsdestotrotz multidirektional sind, und wiederum durch ihre implizite und zugleich unbestimmte Funktionalität. „Get a grip“ – diese Keramiken eröffnen ein Feld von verschiedenen Formen, deren Einsetzbarkeit wir nicht einmal voraussehen können, perfekt für jegliche Fälle omnipräsenter Schwabbel.

Die Fensterbank selbst ist metaphorisch gesehen eine schwabbelige Transitzone, ein Balanceakt zwischen dem Rand des Gebäudes und der Öffnung zur Welt. Indem Gerlach diese Objekte an dieser prekären Kreuzung situiert, hebt sie nicht nur das Dazwischen-Sein der Objekte hervor, sondern deutet damit auf die Beziehung zwischen dem architektonischen Körper des Kunsthauses und der Architektur des menschlichen Körpers hin: Die gebaute Struktur und Gerlachs körperähnliche Strukturen treffen sich in dieser eigentümlichen Konstellation auf der transitorischen Schwelle der Fensterbank – ein Treffen, das uns dazu anregt, über die Übereinstimmungen beider nachzudenken. Die vor dem Fenster stehenden kleinen Henkel laden uns dazu ein, sie zu greifen und sie als Werkzeuge zu benutzen, mit denen wir die Welt jenseits des Fensterrahmens entdecken. Sie stellen dadurch eine materielle Verbindung her, die die Ähnlichkeiten zwischen dem Aufbau des menschlichen Inneren und dem architektonischen Inneren herausstellt. Somit werden die beiden Sphären des Inneren durch die vereinigende Position des äußeren Gegenübers vereint. Der Henkel als Aktant ist kein passives Objekt, sondern ist mit Handlungsfähigkeit eines Subjekts ausgestattet. Die Wechselbeziehung zwischen architektonischen und menschlichen Körpern kommt expliziter hervor in den größeren Arbeiten aus Stoff, von denen einige in Dresden und ebenfalls in Gerlachs Ausstellung



g

im Kunstverein in Schwerin ausgestellt wurden. *Element X (Sauna)* (2012) zum Beispiel ist sowohl eine architektonische Struktur, eine Skulptur als auch ein anthropomorphischer Körper in einem. Für diese Arbeit wurde schwarzer und blauer Stoff um ein Gerüst aus Pappe genäht, sodass ein zeltähnlicher Raum entsteht. Ausgestattet mit einem Reißverschluss und einem Kragen wirkt dieser Raum wie ein merkwürdiges Gewand, oder vielleicht auch eine tragbare Umkleidekabine. Die an den Seiten angebrachten Henkel zeigen dabei an, dass die ambivalente Form der Architektur oder des Kleides tragbar ist; man kann sie (herum-)tragen: Die menschliche Haut und die Haut des Raumes laufen hier aufs Engste zusammen. Würde man in das Innere kriechen, den Reißverschluss öffnen und schließen, den Kopf durch den Kragen stecken, dann würde der Körper das Innere aufheizen und dabei das Stoffgebilde aufwärmen und befeuchten. Gerlach hat in Dresden den Körper von *Element* deorisiert (genauer: mit *chance*, einem Duft, der in den 1980ern in der DDR produziert wurde), sodass der Skulpturenkörper ähnlich roch wie sein Träger. Sowohl das architektonische Element wie das Element des menschlichen Körpers werden durch ihre Umwelt konditioniert, vermischen sich jedoch auch rückwirkend mit ihr.

Das *Element* an sich ist bereits in vielerlei Hinsicht dem menschlichen Körper nicht unähnlich. Das Werk besteht aus einer flexiblen „Haut“, die durch das Skelett gestützt wird, auf dem sie hängt. Wie die Haut eines Körpers ist der Stoff durchlässig und flexibel formbar. Man kann die Knochenstruktur beim Aufbau von *Element* anpassen, sie in verschiedene Anordnungen falten und dadurch die Form der Haut verändern, sie dehnen oder sie herabhängen lassen. Das skulptural-architektonische Objekt entfaltet somit menschliche Qualitäten ähnlich denen, die die Kunsthistorikerin Christina Kiaer bei den Möbeln der frühen sowjetischen Avantgarde entdeckt hat: „*encircling and extensive, folded in an disappearing ... like the human body.*“<sup>5</sup> Konstruktivistische Designer und Künstler sehen die Aktivierung von Objekten als den wichtigsten Schritt an,



um den von ihnen als problematisch befundenen passiven Status von Warenobjekten zu überwinden. Ein solcher Stellenwert repräsentiert und erzeugt eine ideologisch verdrehte Entfremdung zwischen den Sphären der Produktion und Konsumtion, und der Arbeit und des Alltags (einen Zustand, den der sowjetische Theoretiker Boris Arvatov als „die Welt der in der Luft ausgesetzten Dinge“ beschrieb). Anstatt als bewegungsunfähige, körperlose und entmächtigte sollten sie als aktive „Dinge“ erzeugt werden: nicht als reine Objekte, sondern als belebte Nahtstelle – einem Simmel’schen Henkel – zwischen neu erwachten menschlichem Subjekt und seiner sozio-materiellen Umgebung. Gerlach regt uns in der Konstruktion von henkelartigen „Aktanten“, wie *Element*, dazu an, sowohl Objekt- als auch Subjektkörper in ihrer Fragilität, Plumpheit, Durchlässigkeit und Zufälligkeit wahrzunehmen und auch anzuerkennen, dass all diese Qualitäten ihrer Vitalität und Dynamik nicht widersprechen, sondern sie bereichern. Obgleich *Element* gewisse menschliche Eigenschaften besitzt, so ist es doch auch auf den Menschen angewiesen, der es von einem Ort zum anderen bewegt. Seine Bewegungsfähigkeit ist begrenzt. Genauso begrenzt ist allerdings die Bewegungsfähigkeit des Menschen, der in seine Falte steigt und somit seinen Körper nicht mehr bewegen kann. Diese geteilte Begrenztheit unterstreicht nochmals die Schlussfolgerung, dass der menschliche Körper und die architektonischen Strukturen, die er bewohnt, nicht völlig unähnlich sind. Oder um es anders zu formulieren: dass beide sowohl wechselseitig konstitutiv als auch beschränkend zueinander sind. Gerlachs *Element* zeigt uns, dass wir uns selbst in mobilen Körperarchitekturen herumtragen, die sich in wechselnder Mode innerhalb größerer, überlappender Überstrukturen konfigurieren und welche sowohl menschlicher als auch nicht-menschlicher Natur sind. Auf einem Bild, das die Künstlerin gesammelt hat, sehen wir eine Frau (die wenig bekannte österreichische Schauspielerin Marissa Mell), die in einer farbigen Säule steht, von der aus sie nach draußen schauen kann. Wird ihr Körper tatsächlich nur durch das architektonische

*Element* beschränkt, das sie daran hindert, ihre Gliedmaßen zu benutzen? Oder ist die eingeeengte Figur ein konstitutives und strukturell eingebettetes Element, das ihre Umwelt unterstützt? Passenderweise hat die Künstlerin *Element X (Sauna)* (2012) mit glänzenden „Keramikwerkzeugen“ ausgestattet, die denen auf der Fensterbank des Kunsthauses ähneln, sodass der Träger und Benutzer die Widersprüche und Überschneidungen entdecken und ihre Grenzen und Schwellen ausweiten kann.

Während sie ihre Ausstellung für den Kunstverein Schwerin vorbereitete, begann Gerlach, eine Reihe an Keramikrahmen zu entwerfen, die mit Henkeln ausgestattet werden sollten. Diese sollten von den Wänden hängen oder auf dem Boden liegen. In jedem Fall sollte die Schwere ihrer geradlinigen Formen durch die Plastizität ihres Materials ausgeglichen werden. Obgleich die Rahmen rechteckig und linear aufgebaut sind, so erscheinen die handgefertigten Formen holprig und verzogen. Sind die Wände und Böden der Galerie, in denen die Rahmen hängen sollen, ähnlich formbar wie die von *Element*? Wenn wir zum Beispiel die Rahmen mit den Linien des Grundrisses vom Schloss Schwerin vergleichen, in dem Gerlach ebenfalls die Objekte in Dialog mit den ausgestellten Barockmöbeln arrangierte, dann sind wir geneigt, diese Frage mit „ja“ zu beantworten. Beide, so schlägt sie vor, begrenzen Raum, aber beide sind zugleich formbar. Gebäude und Rahmen scheinen nur festgelegt und fixiert, aber in Wirklichkeit sind sie unbeständig und verformbar. Zusammengenommen betrachtet erscheint die scheinbare Festigkeit der Rahmen, die die Wände der Räume des Schlosses auf dem Gebäudeplan darstellen, weniger beständig, als die schaubildlichen architektonischen Zeichnungen vermuten lassen. Wände sind vielleicht auch Henkel: eine physikalische Schnittstelle zwischen den disparaten Zonen der äußeren und der inneren Sphäre. Gerlachs Textilarbeiten materialisieren sich, so wie die Keramikobjekte, als Henkel, die zwischen der illusorischen Autonomie des betrachtenden Subjekts und der fiktionalen Neutralität des architektonischen Rahmens, die das Subjekt formen und begrenzen, vermitteln. Textilarbeiten und Keramikobjekte, so lassen ihre Werke verlauten, sind auf fundamentale Weise soziale Körper, die einander formen. In einer Analyse zur Wechselbeziehung zwischen individuellem und sozialem Körper der Stadt definierte die Philosophin Elisabeth Grosz den Körper wie folgt:

*A concrete, material animate organization of flesh, organs, nerves, muscles, and skeletal structure which are given a unity, cohesiveness, and organization only through their psychical and social inscription as the surface and raw materials of an integrated and cohesive totality. The body is, so to speak, organically, biologically/naturally “incomplete”; it is indeterminate, amorphous, a series of*



*uncoordinated potentialities which require social triggering, ordering, and long-term administration.*<sup>6</sup>

Grosz beobachtet hier, dass dem Körper „ins Gesicht geschrieben steht“, dass er unvollständig und unvollendet ist, eine Reihe von Möglichkeiten, die sich durch soziale Gebilde ausformen. Diese weitgefaste Definition von Körper subsumiert zum einen die individuelle menschliche Form und zum anderen Körper aus der geschaffenen Umgebung und sogar die „Natur“, die es umgibt. Jene erlangt nur Stimmigkeit durch die formgebenden Mechanismen des Ordners, Auslösens und Verwaltens; mithin Prozesse, die nicht ein begrenztes Ganzes bestimmen, sondern Zusammenstellungen von Beziehungen, deren Ende lose und offen für ungewisse Erweiterungen sind – ähnlich den amorphen/gestaltlosen Textilkörpern Gerlachs.

Die Prozesse des Ordners, die Grosz beschreibt, sind niemals frei von Reibungen und Spannungen. Eine „geschlossene Totalität“ ist, dialektisch gesehen, nur geschlossen innerhalb des allgegenwärtigen Angesichts der Teilungen. Gerlachs Arbeiten erheben gleichermaßen keinen Anspruch auf absolute Geschlossenheit. Vielmehr verweisen sie feinfühlig auf die Spannungen und Ungewissheiten, welche in den Beziehungen zwischen den ungleichen Körpern und Henkeln (oder Körper als Henkel) eingebettet sind. Ein Stoffraum ist tragbar und seine Haut antwortet auf die Begegnung mit einem anderen Körper oder einem Atem: Er steht nicht still, sondern sackt ab, beult sich ein, zittert. Ein schwerer Blutorangen-farbener Porzellanbrocken ist mit einem labilen schwarzen Stoffhenkel ausgestattet: *Hood* (2012). Wenn man ihn aufheben würde, würde er abbrechen? Ein Satz von vier roten Keramikbällen *Ritual of the four Balls* (2013) liegt verstreut an den Wänden und markiert räumliche Grenzen. Vielleicht würden sie bei einer Berührung mit den physischen Raumabgrenzungen zerbrechen? In einer Arbeit, die in Schwerin gezeigt wurde, liegen zwei Matten wie kopulierende Körper aufeinander:

*Shiatsu* (2013). Eine Matte, die mit einem elektronischen Massagegerät in der Füllung versehen wurde, windet sich schwach. Sie drückt gegen die andere Matte. Ist der ausgeübte Druck auf den Partner, der sich nicht in seinem eigenen Rhythmus bewegen kann, eine Geste des Genusses oder der Unterwerfung?

Diese Reibungen und Ungewissheiten schließen einen Stillstand durch Klärung auf. Die Arbeiten stellen sich zu keinem Zeitpunkt als ausgewogenes Ganzes dar, da sie immerfort ihre Form ändern oder auseinanderbrechen. Ihre absichtlich prekären Formen schlagen stattdessen Möglichkeiten vor, indem sie sich selbst als verkörperte Werkzeuge für die sich entfaltenden wechselseitigen sinnlichen und mentalen Befragungen anbieten. Wie dehnbare Henkel verbiegen sich Gerlachs medienüberspannende Arbeiten, wenn wir uns mit ihnen verbiegen: Schieben zu entschlüsseln.

- 1 Simmel, Georg, „Der Henkel“ in *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band 1. Gesamtausgabe Band 7, Suhrkamp Verlag, S. 347.
- 2 Bruno Latour definiert den Aktanten als einen sowohl als einen menschlichen oder auch nicht-menschlichen Agenten, der agiert und „contributes something new to an assemblage“. Bruno Latour, *The Politics of Nature: How to bring the Sciences into Democracy* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), S. 75. Weiterhin sagt er: „ACTOR, ACTANT: The great interest of science studies is that it offers, through the study of laboratory practice, many cases of the emergence of an actor. Instead of starting with entities that are already components of the world, science studies focuses on the complex and controversial nature of what it is for an actor to come into existence. The key is to define the actor by what it does – its performances\* – under laboratory trials\*. Later its competence\* is deduced and made part of an institution\*. Since in English „actor“ is often limited to humans, the word „actant,“ borrowed from semiotics, is sometimes used to include nonhumans\* in the definition.“ Latour, *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Social Studies* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), S. 303.
- 3 [http://www.top-physio.org/wordpress\\_tp/webshop/](http://www.top-physio.org/wordpress_tp/webshop/)
- 4 Simmel 1995, S. 347
- 5 Christina Kiaer zitiert aus Leah Dickermann, „The Propragandizing of Things“. In: Aleksandr Rodchenko: *Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*. Hg. Magdalena Dabrowski, Leah Dickermann und Peter Gelassi. (New York: The Modern Museum of Modern Art, 1998), S. 75.
- 6 Elizabeth Grosz, „Bodies-Cities“ in *Sexuality and Space*, Hg.: Beatriz Colomina (New York, N.Y. : Princeton Architectural Press, 1992), S. 244.



a, j

*Ritual of the Four Balls*, 2010–13  
ceramic (unfired), car paint  
Ø: each ca. 13 cm

b

*Airex, Balance Pad*  
<https://www.my-airex.com/en/products/detail/13/balance-pad>

c

*Backstage (pomander chance)*, 2012  
installation view Kunsthau Dresden

d

Marissa Mell  
with paravon piece, 1966  
National Cinema Museum, Torino

e

*Shiatsu*, 2013  
installation view  
Kunstverein Schwerin

f

*Verhenkelung II*, 2012  
glazed ceramic  
13 x 11,8 x 2,6 cm

g

*Element X (sauna)*, 2012  
nettle, cardboard, plastic,  
Air Wick, glazed ceramic  
variable dimensions

h

*Element XIV (paravon)*, 2013  
cardboard, nettle, cotton  
140 x 50 x 50 cm

i

*Frame d*, 2013  
ceramic, engobe  
42 x 32,5 x 12 cm

*pomander*, 2012  
glazed ceramic, car paint  
28,5 x 10 x 10,5 cm







*Element VIII (2. Fassung)*, 2013  
nettle, polyester, wood, glazed ceramics  
260 x 120 x 120 cm  
installation views, *Ein gedanklicher Stretch*, Kunstverein Schwerin





Element XIII (Sauna), 2013

Element X (sauna), 2012

Element XIV, 2013

installation view, *Ein gedanklicher Stretch*, Kunstverein Schwerin



Element XIII (sauna), 2013  
cardboard, push-up laminate, plastic  
100 x 80 x 100 cm



Shiatsu, 2013  
push-up laminate, foam, massage mechanism,  
plastic, magic fougere (unisex)  
2 pcs, each 90 x 50 x 8 cm

Element X (sauna), 2012  
nettle, cardboard, plastic, Air Wick, glazed ceramic  
variable dimensions



*Backstage (pomander chance)*, 2012  
installation view, Kunsthau Dresden, 2012



*Element VIII (Säule)*, 2012  
nettle, polyester, steel, glazed ceramic  
variable dimensions

*Element IX (changing bay)*, 2012  
nettle, steel, action-deo  
variable dimensions





*Element IV*, 2013  
cardboard, nettle, cotton  
140 x 50 x 50 cm

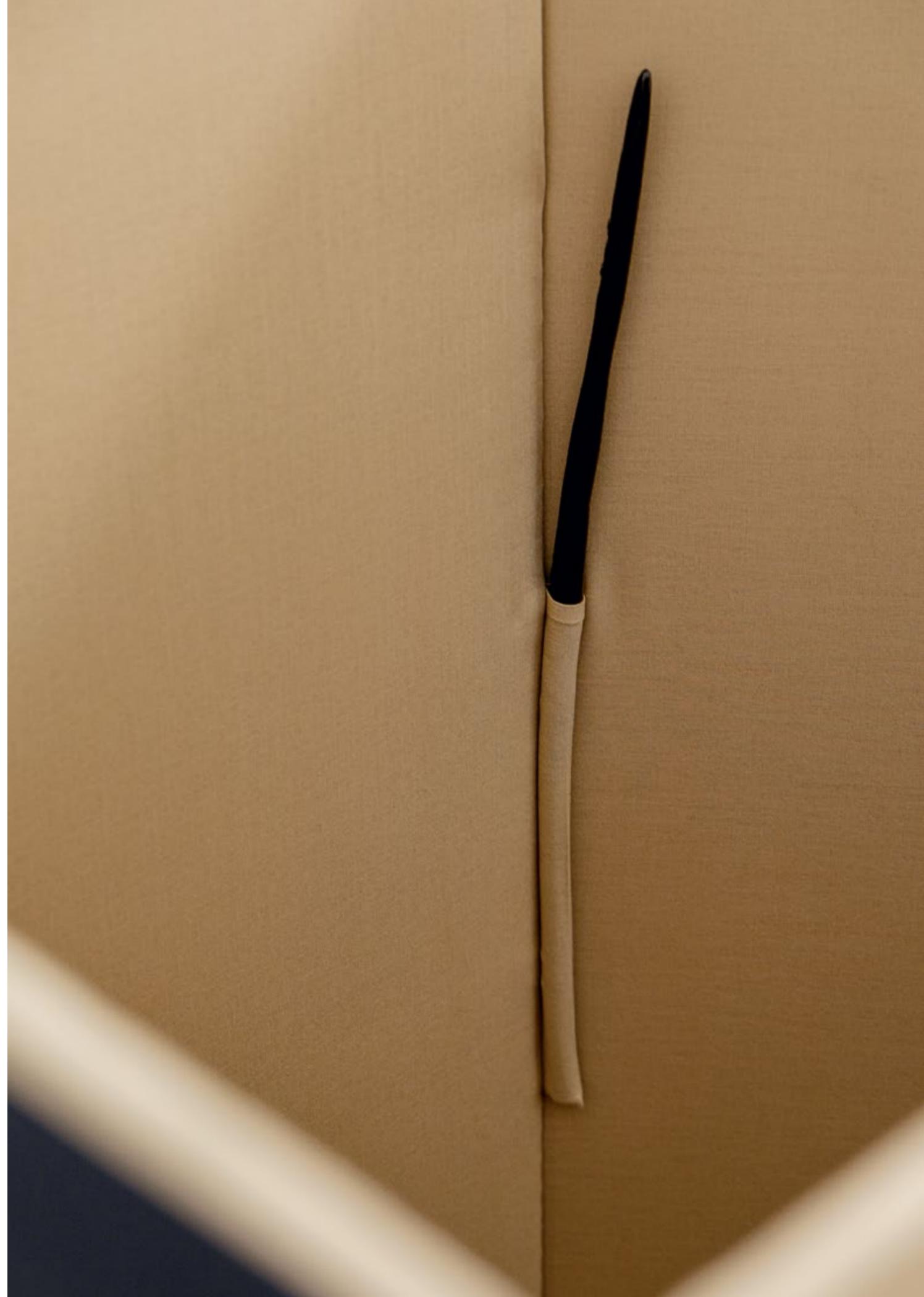


*Geselle IV*, 2011  
wood, paint  
169 x 35,5 x 25 cm



*Element XVI (conversation cabinet), 2013*  
cardboard, nylon, cotton, glazed ceramic, velcro  
140 x 350 x 0,8 cm

*Element XVIII (conversation cabinet), 2013*  
installation detail



*Der feine Unterschied*, Kunstverein Langenhagen, 2013  
installation view



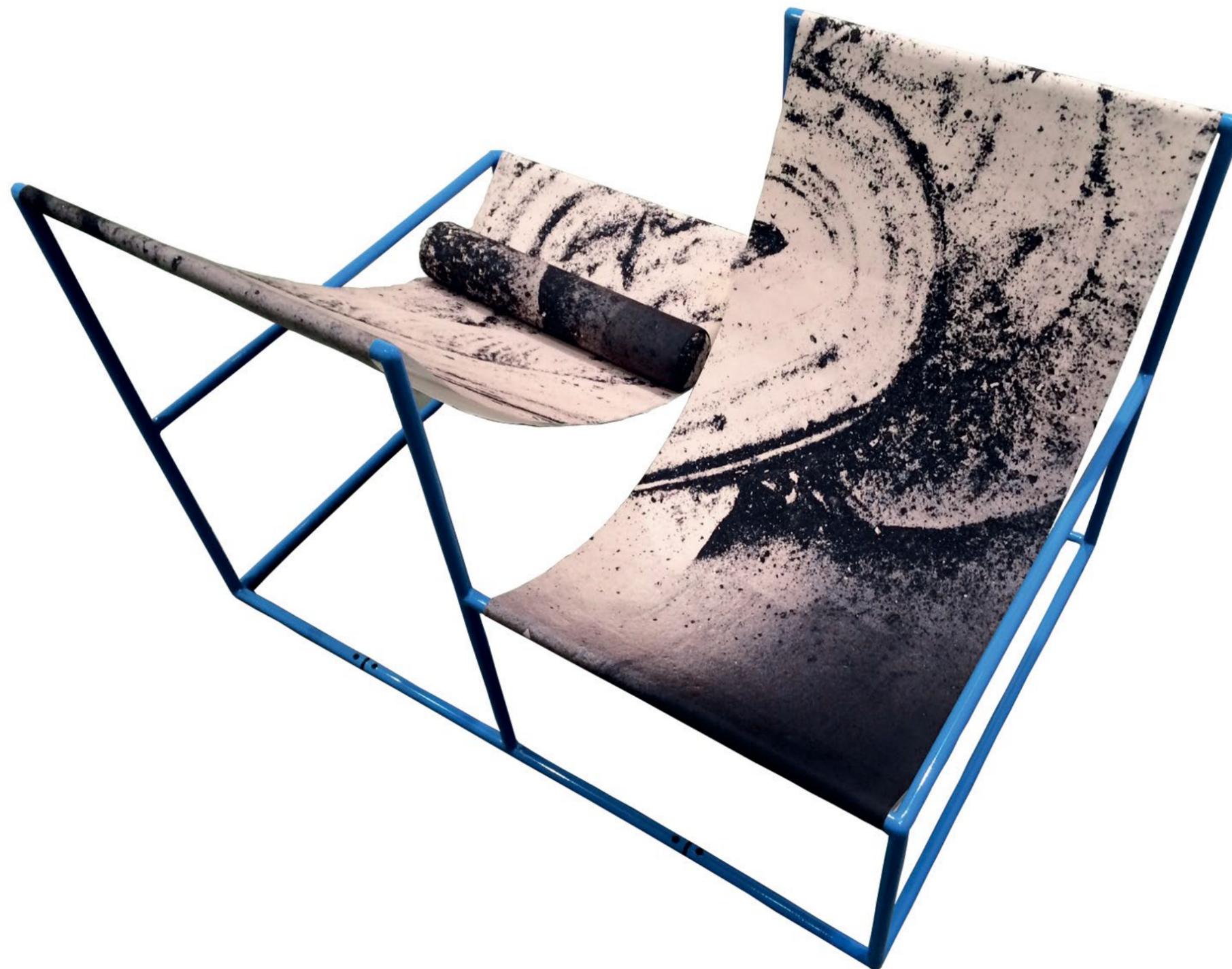


*Element XVIII (conversation cabinet), 2013*  
cardboard, nylon, cotton, glazed ceramic, velcro  
140 x 350 x 0,8 cm

*Element XVIII (conversation cabinet), 2013*  
installation detail



*hoop the loop*, 2014  
plastic, aluminum, laminate, vacuum cleaner, glazed ceramic  
H 93 cm, Ø 55 cm  
installation view, *hoop the loop (step2)* a collaboration with Sofia Duchovny  
Basis Frankfurt, 2014



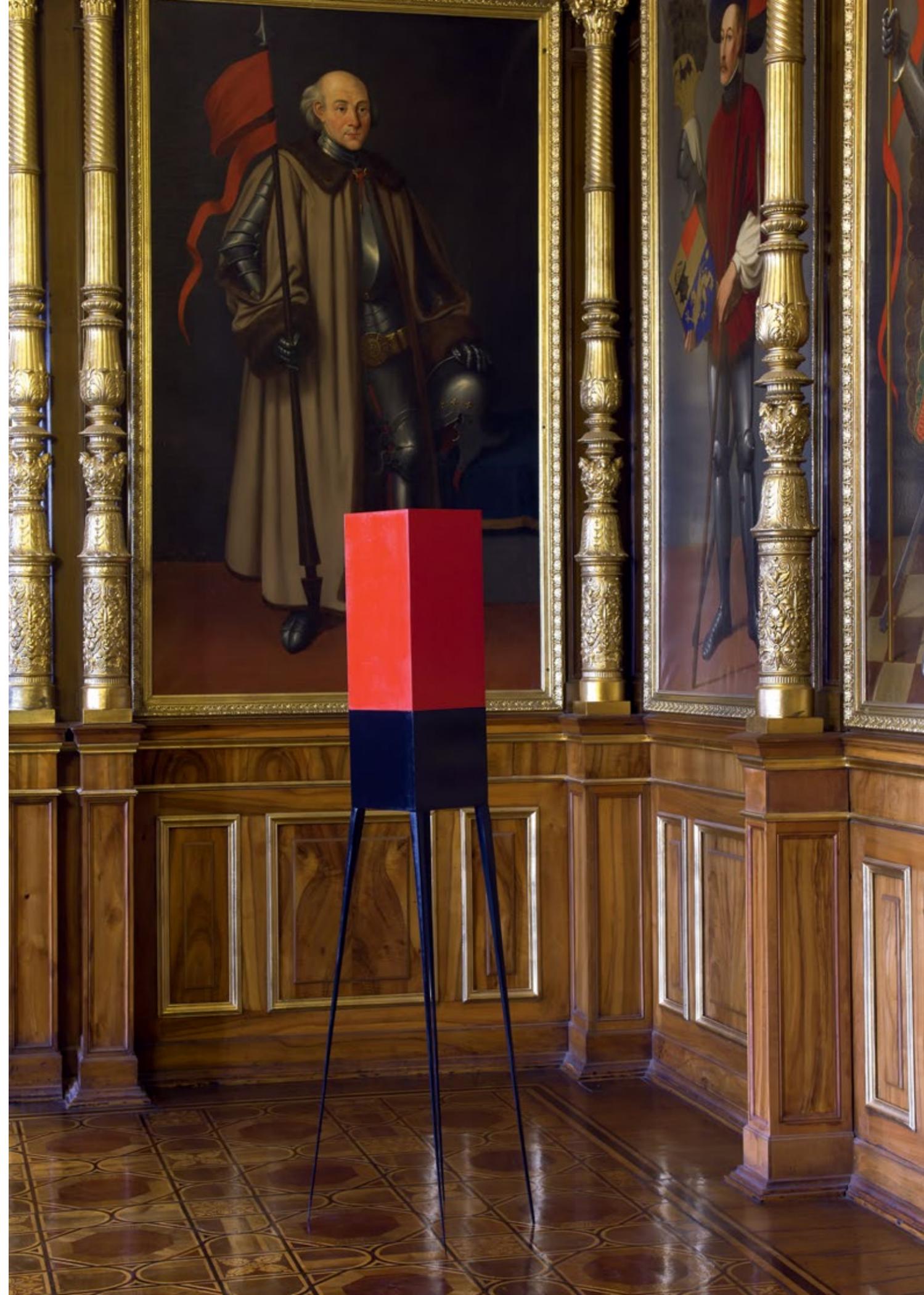
conversation piece (*hoop the loop, tact flou*), 2015  
metal (powder coated), c-print on fabric, foam  
61 x 137 x 95 cm





*Ritual of the Four Balls*, 2010–13  
 with Conversation Chair (Plauderstuhl), 19th century  
 installation view, Speisezimmer  
*Ein gedanklicher Stretch*, Museum Schloss Schwerin

*Geselle IV*, 2011  
 with Dukes of Mecklenburg (by Theodor Fischer), 1852–56  
 installation view, Ahnengalerie





*Element IX (changing bay)*, 2012  
with Marble sculpture of Paolina Bonaparte Borghese  
as *Venus Victrix* (by Antonio Canova), 1807  
installation view, Leanderturm



*Ikebana III*, 2013  
glazed ceramic, foam  
28 x 45,5 x 23 cm  
installation view, Blumenzimmer

*Holy Mackerel* (Louise Bourgeois), 2010  
glazed ceramic, copper  
23 x 20,5 x 25 cm  
with portrait of Queen Luise in riding outfit  
(by Wilhelm Ternite), 1827  
installation view, Winterzimmer





Spieltisch  
installation view, Winterzimmer



*Teil für Zwei*, 2010  
glazed ceramic  
26,5 x 5 x 4 cm  
with pot in the shape of a monkey with babies  
(by Joachim Kaendler), Meissen 1735  
installation view, Kinderzimmer

Teekanne in  
einer Pfeffer  
Toupet in  
Monne  
Kunde  
1735

## EIN GEDANKLICHER STRETCH

von Fiona McGovern

In Hella Gerlachs bildhauerischen Praxis tauchen nicht nur elastische Materialien, flexible Strukturen und Objekte auf, die an Meditationskissen und Yogamatten erinnern lassen und somit auf einen geistigen wie körperlichen „Stretch“ verweisen. Auch in den Titeln ihrer Ausstellungen schlägt sich eine gymnastische Ausdrucksweise nieder: Ihr Beitrag für den Berliner Projektraum Studio beispielsweise hieß *Take a slow, deep breath! Elastic Impressions* (2012). Im Rahmen ihrer Soloschau *Move and Scale (cancelset)* (2014) in der Ägyptischen Sammlung des Roemer- und Pelizaeus-Museums in Hildesheim ließ Gerlach zudem Yogaübungen vor überlebensgroßen Steinskulpturen ausführen. Titel und Denkansätze wie diese erscheinen daher nicht nur paradigmatisch für eine Gesellschaft, in denen der geistige und physische Ausgleich grundlegend für unser tägliches Wohlbefinden geworden ist. Sie spiegeln auch die fortlaufende Auseinandersetzung Gerlachs mit den bestehenden Begriffen sowie herkömmlichen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen von Skulptur, die ebenso wie damit einhergehende performative Interventionen bei Gerlach grundsätzlich als ein bewegliches System gedacht ist. Besonders deutlich wird dies an den jüngeren Serien von sich eigenständig bewegendem Arbeiten wie *Shiatsu* (2013) und *Small agency of autopilots* (2013),<sup>1</sup> die sich durch Batterien gesteuert durch den jeweiligen Ausstellungsraum bewegen und damit kontinuierlich die Disposition von ausgestelltem Objekt und betrachtendem Subjekt neu ausloten. Sie stehen daher immer in Beziehung sowohl zu dem jeweils konkreten Raum ihrer Präsentation als auch des Gegenübers, den sozialen Körper des Betrachters. Eben hierüber lässt sich zugleich eine Brücke zu *Die Fuge* schlagen und damit Gerlachs kuratorischer Tätigkeit, die sie zwar parallel zu ihrer künstlerischen Praxis verfolgt, die sich letztlich jedoch nicht hiervon trennen lässt.

### Die Ausstellung als Möglichkeitsraum

Als Teil eines Kuratorenkollektivs realisierte Gerlach von 2003 bis 2006 Ausstellungen im Rahmen der Simultanhalle in Köln und rief noch währenddessen das in mehreren Ländern Station machende mobile Ausstellungsprojekt *Wheely* (2005–2007) mit ins Leben. Hierauf aufbauend initiierte sie 2009 das ebenfalls nicht an einen festen Ort gebundene kuratorische Projekt *Die Fuge*. Ausgehend von ihrer eigenen skulpturalen Praxis und den damit verbundenen Fragestellungen suchte Gerlach im Rahmen dessen wiederum unabhängig von den gegebenen institutionellen Strukturen und Bedingtheiten den Dialog zu anderen von ihr

ausgewählten künstlerischen Positionen.<sup>2</sup> So fanden hierunter gefasste Ausstellungen und Performances bisher in unterschiedlichen privaten und öffentlichen Settings wie ihrer Wohnung in Berlin, *Portrait I* (2009), *At Home* (2010) sowie *Ten Hands Massage. Rosa Chanco* (2010), einem Blumenladen und einer leer stehenden Garage in Buenos Aires, *Portrait II* (2010) und *La Cueva de Cristal* (2010), einem ehemals sakralen Raum innerhalb der von Joachim Schürmann entworfenen Kirche St. Michael in Köln, *Ritual in Transfigured Time* (2010) sowie den Straßen von Kairo, *Light Trance* (2011) statt. Gerlach tritt im Rahmen von *Die Fuge* folglich in der Doppelfunktion von teilnehmender Künstlerin und Kuratorin auf, die auch bedingt durch den Wechsel ihres jeweiligen Aufenthaltsortes einen Raum für Begegnungen schafft – und zwar sowohl auf der Ebene von Objekt und räumlichem Kontext als auch zwischen Objekt und Subjekt.<sup>3</sup> In ihrer jeweils thematischen Ausrichtung überblenden sich die einzelnen Realisierungen von *Die Fuge* zudem mit den herkömmlichen Nutzungsweisen der Räume und urbanen Gegebenheiten. Ausstellen meint in diesem Sinne daher weniger ein „Herausstellen“ einzelner Exponate, sondern vielmehr ein In-Beziehung-Setzen und Interagieren von Objekten wie Subjekten – etwas, das Gerlach selbst als Schwellensituation begreift. Insofern ist der Titel auch hier bezeichnend. In ihm klingt sowohl der schmale Zwischenraum an, der zwei Materialien miteinander verbindet wie trennt, als dass er auch auf ein musikalisches Kompositionsprinzip verweist, das von thematischen Variationen und Mehrstimmigkeit gekennzeichnet ist.

Dass *Die Fuge* zugleich als Erweiterung von Gerlachs bildhauerischer Praxis angelegt ist, wird auch besonders mit Blick darauf deutlich, wie sie ihre eigenen Arbeiten in unterschiedlichen Ausstellungszusammenhängen präsentiert. Sowohl mit ihren Beiträgen zu Gruppenausstellungen als auch in ihren Einzelausstellungen verzichtet sie weitgehend auf konventionelle Präsentationsmittel wie Sockel oder Vitrinen, die eine Distanz zu den in bzw. darauf präsentierten Objekten herstellen. Handgefertigte Keramiken liegen auf dem Boden, werden auf Fenstersimsen abgelegt oder von Galerieangestellten wie Prothesen getragen.<sup>4</sup> Stoffskulpturen lehnen scheinbar provisorisch an der Wand.<sup>5</sup> Kombiniert werden diese Präsentationsverfahren mit Elementen aus verschiedenfarbigen, lichtdurchlässigen Nesselstoffen und Viskose, die scheinbar freischwebend an Nylonfäden von der Decke hängen. Wie der hier namensgebende, in der Renaissance entstandene Raumtypus des privaten Studiums und kontemplativen Studierens konstituieren diese „Studiolos“ separate Räume im Raum. Sowohl durch die Wahl der Materialien – also Stoffe, die normalerweise



Teil für Einen, zum Luftmelken, 2011  
Teil für Einen, zum Luftmelken, 2013  
with teapot "Indian" flowers, Meissen 1730  
installation view, Kinderzimmer

als Zwischenstoff beziehungsweise Blindstoff für Möbel und Kleidung verwendet werden – als auch durch ihre im Laufe der Zeit für die jeweils spezifischen Ausstellungssituationen entstehenden unterschiedlichen Fassungen greifen sie auch für *Die Fuge* grundlegende Prinzipien des Zwischenraums und der Variation wieder auf. Die einzelnen Elemente enthalten wiederum doppelte Wände und unterschiedlich große Taschen, in denen Gerlach einzelne Keramiken platziert. Manche lassen sich nur durch die Abzeichnungen und Ausbeutelungen des Stoffes mit dem Auge „ertasten“ und entziehen sich somit dem Ausgestelltsein. Andere ragen teilweise aus den Taschen heraus und laden dazu ein, herausgenommen zu werden. Begünstigt wird eine Interaktion mit den Objekten dadurch, dass die Taschen wie auch die Nähte der Stoffpaneele sich sowohl auf die menschlichen Körpermaße beziehen und die Stoffpartien auf Schulter- oder Ellbogenhöhen aufeinandertreffen lassen, als auch typische Sockelhöhen aufgreift und darüber den Blick anziehen. Die doppelte Stepptechnik der von Gerlach hierfür gewählten französischen Naht, auch Dessous-Naht genannt, hat den Effekt zur Folge, dass die Differenzierung von Innen- und Außenraum weiter aufgebrochen wird und sich körperbetonte Stofflichkeiten mit architektonischen Elementen und Aspekten des Ausstellungsdisplays ineinander verschränken. Das säulenförmige, aus hautfarbenem, schwarzem und blauem Nesselstoff bestehende *Element VIII (Säule)* (2012) beispielsweise greift in Form und Titel das architektonische Element der Säule auf, dessen tragender Funktion sie jedoch zugleich zuwiderläuft. Zur Hybridität dieses Objekts trägt weiter bei, dass es durch seine Öffnung auf der Seite betretbar ist und darüber an eine Umkleidekabine erinnert. Elemente wie dieses werden darüber zu im doppelten Wortsinn tragbaren Räumen, die eine Beweglichkeit evozieren, wie sie auch in den Ansätzen von *Wheely* und *Die Fuge* zentral waren. Ihr deodorisiertes *Element X (Sauna)* (2012) etwa vereint sowohl Züge eines Zelts als auch eines Kleidungsstücks mit Reißverschluss, Kragen und einer auf die Größe eines Handys zugeschnittenen Brusttasche, in der jedoch ein Keramikstab steckt. Andere Elemente spielen dagegen auf mentale Raumkonzeptionen an. Gerlachs erstmals in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin ausgestellte *Grey Room Technique* (2011) etwa, die aus einem rechteckigen Studiolo in Schwarz und Grautönen, einer schwefelgelben *Rolle* (2010) und den vier mit rotem Autolack überzogenen Kugeln des *Ritual of the four Balls* (2011) aus ungebrannter Keramik besteht, bezieht sich auf eine Hypnosetechnik gleichen Namens. Diese Technik zielt auf die Vorstellung des Unterbewusstseins

als eine Anordnung innerer Zimmer ab, in denen man sich bewegen und die man umräumen kann. Ausgehend von dieser Idee eines imaginären Raums wirft Gerlachs *Grey Room Technique* die Frage nach der Potenzialität des Ausstellungsraums selber auf – eben als eines Möglichkeitsraums, der über eine konventionelle Form der Kunstpräsentation und -rezeption hinausgeht und als Erfahrungsraum eine Form der Begegnung mit dem Kunstwerk bietet, bei dem das betrachtende Subjekt auf seine eigene Vorstellungskraft und Situiertheit in ihm zurückgeworfen wird. So fordern diese Studiolos eine Sensibilisierung der Wahrnehmung heraus und lenken die Konzentration auf die eigene Präsenz und Verhaltensweisen im Raum.

#### Relationale Objekte

Lygia Clark prägte für ihre auf eine körperliche Begegnung angelegten therapeutischen Arbeiten den Begriff der „objeto relacional“, der relationalen Objekte. Ihre spezifische Natur entstehe erst in der Beziehung, die sich durch die Fantasie des Subjekts mit dem Objekt ergibt. „Es ist“, so Clark, „das Objekt der aggressiven und passionierten affektiven Aufladung durch das Subjekt in dem Sinne, dass das Subjekt ihm Bedeutung verleiht, wodurch es den Zustand eines einfachen Objekts verliert, um geschwängert zu sein, ein Wesen gelebt als lebendiger Teil des Subjekts.“<sup>6</sup> Gerlachs skulpturale Objekte sind primär relational in dem Sinne, dass sie stets auf bestimmte Vorstellungen und Reaktionen beim Betrachter abzielen, indem sie bewusst mit körperlichen Maßstäben arbeiten, seine Sinne aktivieren, Handlungen evozieren und Imaginationen freisetzen. Imagination wird vor allem dadurch unterstützt, dass einigen von Gerlachs Keramiken über ihre Form wie Titel eine funktionale Dimension eingeschrieben sind. Titel wie *Das neue needy* (2012) implizieren einen Kommentar auf das heutige Konsumverhalten und die stetige Erneuerung von Kommunikations- und Unterhaltungstechnologien. Andere Keramiken erinnern an Fetisch-Objekte und rufen eine erotische Dimension auf. Objekte wie *Teil für Einen* (2011) oder *Teil für Zwei* (2010) implizieren Aktivitäten zwischen Objekt und Subjekt oder über ein Objekt zwischen zwei Subjekten. Sie werden zu prothesenhaften Objekten, Werkzeugen und Verbindungsstücken zwischen Personen, ohne die Funktion und Art der Verbindung jedoch klar vorzugeben. *Teil für Zwei* beispielsweise ist ein Zwitterwesen, das einerseits mit seinen zwei Griffen als eine positive Verbindung zwischen zwei Personen fungieren oder aber, wenn es nur von einer Person gehalten wird, die Form eines Dolches annimmt und ins Bedrohliche kippen kann.

Vor allem Gerlachs frei modulierte Skulpturen weisen Spuren ihres Formungsprozesses auf. Andere basieren auf Abformungen menschlicher Körperpartien. Ihre mit hautfarbenem Autolack überzogenen Arbeiten *Das Knie* (2012), *Schulterstück* (2011) und *Handstück* (2011) aus Porzellan beispielsweise wirken wie medizinische Artefakte, wobei bezeichnend ist, dass Gerlach gerade die Gelenkpartien des menschlichen Körpers wählt und damit auf Beweglichkeit verweist. Sie erinnern an Franz Wests *Passtücke*, unterscheiden sich aber nicht nur durch das Material, sondern auch in der Art des Umgangs von ihnen. Franz West musste anfangs mit Schildern darauf hinweisen, dass seine Passtücke berührt werden dürfen, auch wenn er auf jede weitere Form der Vorgabe verzichtet. Franz Erhard Walther ging vergleichbar vor. Er führte Ende der 1960er Jahre zu seinen Ausstellungseröffnungen entsprechende „Werkvorführungen“ seiner Objekte durch, die den Betrachter anleiten sollten, Ähnliches zu tun und damit eins der entscheidenden Rituale, eben das Betrachten von einer Distanz gegenüber den präsentierten Objekten aus, innerhalb des Ausstellungsraums bewusst zu brechen. Der neue, erweiterte Werkbegriff musste auf geradezu didaktische Art und Weise erst noch vermittelt werden. Hella Gerlach verzichtet bewusst auf derartige Hinweise, baut aber zugleich auf den hiermit gemachten Erfahrungen auf. Auch sie erweitert und kombiniert ihre Ausstellungssettings häufig mit Performances, die in enger Verbindung zu den ausgestellten Skulpturen stehen. Die bereits erwähnte Arbeit *Ritual of the four Balls* (2011–2016) etwa spielt auf ein spirituelles ägyptisches Ritual aus pharaonischer Zeit zur Definition, Erweiterung und Weihung von Räumen an. Es beinhaltet die Platzierung, aber auch ein den vier Himmelsrichtungen entsprechendes Stoßen oder Werfen der Kugeln. Mit diesem Ritual wird der Raum nicht nur in seinen physischen Grenzen ausgelotet und damit die räumliche Spannweite der künstlerischen Arbeit abgesteckt, sondern auch das Augenmerk auf Stellen wie Treppenabsätze und Raumecken gelenkt, die nicht zwangsläufig Aufmerksamkeit generieren. Einen Schritt weiter noch ging Gerlach mit ihrer 2012 im Kunsthaus Dresden realisierten Performance *pomander chance (action)* (2012), die im Zusammenhang ihres Beitrags *Backstage (pomander chance)* (2012) in der Ausstellung *Various Stages – Bedingte Bühnen* realisiert wurde: Indem sie eine Gruppe von Freunden mit der weiblichen und männlichen Version des in der ehemaligen DDR produzierten Deodorant „action“ aus den 1980er Jahren einsprühte, wurden diese zu lebendigen Skulpturen, die zunächst durch die Ausstellungsräume und später durch den Stadtraum wandelten. Vergleichbar mit den

Prothesen fungieren sie hier als wortwörtliche „Träger“ und damit metaphorische „Sockel“ eines Dufts. Nicht nur wird hierüber die Grenze zwischen dem statischen, in einer Ausstellung präsentierten Objekt und den sie betrachtenden Subjekten aufgehoben – denn wer ist hier nun eigentlich noch das Objekt? Über diese mobile Aktion wird zugleich auch die durch die Institution gesetzte physische Grenze überschritten. In diesem Sinne dienen auch Gerlachs Performances als eine Art Demonstration, indem sie die durch das Display vorgenommenen Setzungen als eine für den Betrachter nachvollziehbare und diesen Prozess zuspitzende Handlung wiederholt und dadurch der Ausstellungssituation zugleich eine zweite, sie erweiternde Ebene hinzufügt. Die Performances verdeutlichen eben die Aspekte des Übergangs und der Schwelle, die bereits in der Präsentationsweise ihrer Arbeiten angelegt sind. So kommt es in Gerlachs Ausstellungen durchaus vor, dass Besucher eine zwar unausgesprochene, aber doch bestehende Grenzen im Umgang mit ihren Objekten überschreiten. Sie sahen sich dazu veranlasst, ihre Skulpturen tatsächlich anzuziehen und die scheinbar provisorisch abgelegten Skulpturen zu versetzen. Der Ausstellungsraum wird somit auch in dieser Hinsicht zu einem Möglichkeitsraum, in dem die in ihm stattfindenden Abläufe offengehalten werden und sich einer zu starken Kontrolle auch von Seiten der Künstlerin entziehen.

#### Ein doppelter Stretch

Im Zuge ihrer 2013 im Schweriner Kunstverein und der Sammlung des Museums Schloss Schwerin realisierten Ausstellung *Ein gedanklicher Stretch* führt Gerlach die spezifischen Präsentationsverfahren ihrer skulpturalen Arbeiten und ihre kuratorische Praxis im Rahmen von *Die Fuge* erstmals zusammen. Der titelgebende „Stretch“ dieser Ausstellung ist daher ein doppelter: nicht nur zwischen zwei räumlich voneinander getrennten Institutionen, die zwei verschiedene Ziele verfolgen und bisher nicht miteinander kooperiert haben, sondern auch zwischen zwei auf den ersten Blick unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen der Künstlerin. Für den Kunstverein entwickelte Gerlach mit zwei Varianten ihrer Saunaskulpturen, verschiedene, erweiterte Fassungen ihrer Elemente sowie der aus zwei aufeinanderliegenden Schaumstoffteilen und Massagemechanismus bestehende Arbeit *Shiatsu* (2013), einigen in einer Nische auf dem Boden ausgelegten Keramiken und einer der vier Kugeln des *Ritual of the Four Balls* eine für ihr Präsentationsverfahren typisches Display, das sich sowohl an den gegebenen räumlichen

Parametern des ehemaligen Industriegebäudes als auch an dem menschlichen Maßstab orientiert. Im Schloss bot sich hingegen eine völlig andere Situation: Die vormaligen Wohn- und Repräsentationsräume des auf einer Insel gelegenen Schlossensembles im Stil der Neorenaissance fungieren seit Auszug der großherzoglichen Familie als ein Ort der inszenierten Geschichte und beherbergen heute zugleich die ständige Sammlung des Museums. Letztere umfasst neben Gemälden, Skulpturen, Kunsthandwerk, Mobiliar und Waffen auch eine umfangreiche Porzellansammlung mit Arbeiten aus Meißen und der Königlich Porzellanmanufaktur Berlin. Innerhalb dieser Räume, die bereits eine doppelte Agenda über ihr Display verfolgen, nahm Gerlach subtile Interventionen vor. Diese lassen zwar durchaus an klassische Positionen der Institutionskritik von Michael Asher über Daniel Buren und Fred Wilson erinnern, tragen jedoch mit der Betonung auf das dialogische Moment auch unverkennbar Gerlachs Handschrift. Im Unterschied zu den bisherigen Realisierungen von *Die Fuge* sind ihre Dialogpartner in diesem Fall jedoch historische Gestalten innerhalb eines klar als museal markierten Raumes und damit eines Raumes inszenierter Geschichte. In den Vitrinen der Porzellansammlung im ehemaligen Kinderzimmer des Schlosses platzierte sie beispielsweise neben einer Meißener Teekanne in Gestalt eines Affen mit seinen zwei Jungen aus dem 18. Jahrhundert ihr *Teil für Zwei*. Neben einer ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammenden Meißener Teekanne mit gemalten „indianischen“ Blumen und seitlichem Stilgriff legte sie ihr *Teil für Einen, zum Luftmelken* (2011) und *Teil für Einen, zum Luftmelken* (2013). Eine derartige Gegenüberstellung verführt zur Suche nach formalen Parallelen, die immer wieder auch ins Humoristische übergehen. Durch die hier stattfindende Begegnung mit Porzellan, das dezidiert als Prestige- und Sammlungsobjekt der Aristokratie diente, wird zudem auf die unterschiedlichen Konnotationen des Materials hingewiesen und dessen Nähe zum Kunstgewerbe verdeutlicht. Im gleichen Zug rückt Gerlach die vormalige Nutzung der Räume als private Wohnräume, die durch die von vornherein auf eine Öffentlichkeit ausgerichtete Sammlungspräsentation des Museums überlagert wird, wieder stärker in den Fokus. Die Biedermeisterstühle am Spieltisch des Winterzimmers etwa stehen nun so da, als wären die vorher drauf sitzenden Personen gerade erst aufgestanden, und neben der Marmorskulptur der ruhenden Paolina Bonaparte von Antonio Canova im ehemaligen Boudoir der Großherzogin Anastasia liegt das *Element IX (changing bay)* (2012) am Boden als hätte sich gerade jemand entkleidet. In der Ahnengalerie ließ Gerlach die vierbeinige Skulptur *Geselle IV* (2011)

in Beziehung zu den Ganzkörperporträts der mecklenburgischen Herzöge von Theodor Vischer aus der Mitte des 19. Jahrhunderts treten. Hierüber erfährt der „Geselle“, der die Form eines von Gerlachs Großvater entworfenen Möbelstücks aufgreift, eine bereits in seinem Titel angelegte Vermenschlichung, während durch die implizite Analogie zu den Ahnen auch hier reflexiv auf den Präsentationskontext verwiesen wird. Vergleichbar verfuhr Gerlach mit der Gegenüberstellung ihres skulpturalen Porträts der Bildhauerin Louise Bourgeois, *Holy Mackarel (Portrait Louise Bourgeois)* (2010) mit dem 1827 entstandenen Reiterporträt der Königin Louise von Wilhelm Ternite im Winterzimmer. Mit dieser Geste verbindet sie nicht nur verschiedene historische Perioden und Präsentationsweisen, sondern macht über die Analogie der Vornamen zugleich auf die Rolle von Frauen in Kunst und Gesellschaft aufmerksam. So wurde die Idee der Konversation am runden Tisch von Frauen am Hofe etabliert<sup>7</sup> – eine Tradition, die auch Bourgeois mit ihren Salons weiter verfolgte. (Das hier titelgebende „Holy Mackarel“ war das Begrüßungsritual ihrer Gäste.) Wieder aufgegriffen wird diese Referenz im Blumenzimmer. Den hier aufgestellten Rundtisch richtete Gerlach entsprechend der intarsierten Himmelsrichtungen auf der Tischplatte in seine ursprüngliche Position aus und ließ diesen durch den Austausch der Leuchtmittel in den Stehlampen durch LEDs, die die Farben wechseln, wortwörtlich in neuem Licht erscheinen. Die drei übrigen Kugeln des *Ritual of the four Balls* fungieren wiederum als Marker und heben für Gerlachs Arbeit insgesamt signifikante Orte und Objekte innerhalb des Interieurs hervor. Sie sind, wie dem ausgelegtem Raumplan zu entnehmen ist, im Raucherzimmer, im Speisezimmer in direkter Nähe eines sogenannten „Conversation Chairs“ aus dem 19. Jahrhundert sowie im Büro der Museumsdirektion platziert.

Die von Gerlach im Schweriner Schloss vorgenommenen Interventionen erzeugen somit ein komplexes Wechselspiel zwischen ihren skulpturalen Arbeiten und den vorhandenen Objekten in ihrem jeweils spezifischen Präsentationskontext. Sie eröffnen ein von Wortwitz und Situationskomik geprägtes assoziatives Feld in Bezug auf die Geschichte und kulturelle Konnotation von Keramik und bringen dadurch auch hier eine binäre Vorstellungen von Subjekt und Objekt auf für Gerlachs Displaystrategien typische Weise ins Wanken. Als Betrachter werden wir in den Sammlungsräumen zu denjenigen, die die in den Konstellationen angelegte „Verknüpfungsbearbeitung“<sup>8</sup> zu leisten haben, und treten – als dritte Figur – hierüber selbst in Dialog zu den jeweiligen Konstellationen.

## A MENTAL STRETCH

von Fiona McGovern

So ist Gerlachs künstlerische Praxis von einer Beweglichkeit und Elastizität geprägt, die sich auch entscheidend in der Art und Weise niederschlägt, wie sie ihre Arbeiten präsentiert, in bestehende Sammlungen interveniert oder unter Einbezug von Arbeiten anderer Künstlerinnen und Künstler immer wieder neue Möglichkeitsräume schafft.

<sup>1</sup> Erstere wurde erstmals 2013 im Rahmen ihrer Ausstellung „*Ein gedanklicher Stretch*“ im Kunstverein Schwerin und Zweitere ebenfalls 2013 im Rahmen ihrer Ausstellung „*Flex*“ bei KM Berlin gezeigt.

<sup>2</sup> An den verschiedenen Realisierungen von *Die Fuge* waren beteiligt: Akademie Isotrop, Alina Perkins, Amy Sillman, Annette Ruenzler, Armin Krämer, Bernadette Mittrup, Birgit Megerle, Björn Beneditz, Cecilia Pavon, Cecilia Szalkowicz, Chantal Akerman, Daniel Müller-Friedrichsen, David Woodard, Diego Bianchi, Dietmar Lutz, Elizabeth Peyton, Erik Blinderman, Fernanda Laguna, Gaston Persico, Gerda Scheepers, Hana Brandes, Isa Genzken, Jan Meier, Julia Hsu, Kitty Kraus, Las Violettas, Leena Al Orabi, Marcella Dusi, Marwan Fayed, Matt Saunders, Maximo Pedraza, Maya Deren, Michele Di Menna, Min Stiller, Miriam Tölke, Mirosław Leczek, Phillip Sollmann, Robert Elfgren, Roman Schramm, Rosa Chancho, Sasha Rossman, Sasha Stim-Vogel, Script, Starship – Martin Ebner und Ariane Müller, Thea Djordjadze, Thomas Gann und Zayne Armstrong.

<sup>3</sup> So heißt es im 2009 geschriebenen Manifest von *Die Fuge*: „*Die Fuge ist eine Konstruktion, in der sich meine Skulpturen und räumlichen Interventionen mit kuratorischen Beschäftigungsfeldern organisch verbinden. Diese Verknüpfung habe ich im Laufe der letzten Jahre als Erweiterung meiner bildhauerischen Praxis entwickelt. Die Fuge als Möglichkeitsraum für Ausstellungen und Experimente findet seit 2009 in unregelmäßigen Abständen an verschiedenen Orten statt. Die Fuge hat einen themen- und ortsspezifischen, z. T. auch einen intimen Charakter. Sie bewegt sich auf einer Schwelle zwischen privaten und öffentlichen Räumen. Diese Figur einer Schwelle wird unter anderem in den Konstellationen der eingeladenen Künstler thematisch. Ausgangspunkt für die Dialoge mit anderen sind jeweils aktuelle Fragestellungen und Beschäftigungsfelder, aus denen sich meine Objekte, Skulpturen und Installationen entwickeln. Die Fuge arbeitet an Beziehungsverhältnissen, die den architektonischen, den physischen und den sozialen Körper mit einbeziehen.*“

<sup>4</sup> Letzteres geschah z. B. bei der Eröffnung ihrer Ausstellung in der Galerie Tanja Pol in München 2012.

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise ihr *Beitrag Backstage (pomander chance)* (2012) zur Ausstellung „*Various Stages – Bedingte Bühnen*“ im Kunsthaus Dresden 2012.

<sup>6</sup> Lygia Clark: „*Objeto Relacional/Relational Object [1980]*“, in: *Ausst.-Kat. Lygia Clark, Barcelona 1997*, S. 319–327, hier S. 319. Übersetzung aus dem Englischen von mir.

<sup>7</sup> Vgl. Hans Ottomeyer: „*Gebrauch und Form von Sitzmöbeln bei Hof*“, in: *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, hrsg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, Bielefeld 2011, S. 103–121, hier S. 103.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Helmut Draxler: *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation* bei Fareed Armaly, Berlin 2007, S. 27.

Hella Gerlach's sculptural work often makes use of elastic materials, flexible structures, and objects suggesting meditation pillows and yoga mats, thus referring to a spiritual and physical "stretch." Furthermore, the titles of her exhibitions also reflect gymnastic expression: for example, her contribution to the Berlin project space Studio was called *Take a slow, deep breath! Elastic Impressions* (2012). As part of her solo exhibition *Move and Scale (cancelset)* (2014) in the Egyptian collection of the Roemer- und Pelizaeus Museum in Hildesheim, Gerlach additionally had yoga exercises performed in front of larger-than-life stone sculptures. Such titles and conceptual approaches therefore not only appear paradigmatic for a society in which spiritual and physical balance has become an integral part of our daily well-being; they also mirror Gerlach's ongoing questioning of established definitions and conventional prerequisites for the presentation and reception of sculpture. This in principle is intended as a mobile system, as are the accompanying performative interventions. It becomes particularly evident in her recent series of works that move by themselves, such as *Shiatsu* (2013) and *Small agency of autopilots* (2013).<sup>1</sup> Powered by batteries, these objects move through the exhibition space and thereby continually set up a new disposition between the exhibited object and the observing subject. They are thus always charting shifting relationships to both the tangible space of as well as to the social body of the viewer. Here connections can be made to the exhibition series *Die Fuge* and Gerlach's curatorial activities, which she pursues parallel to her artistic practice, although ultimately both practices (art and exhibition-making) influence each other.

The exhibition as a space for possibilities

As part of a curatorial collective, Gerlach realized exhibitions as part of a team at the Simultanhalle in Cologne from 2003 to 2006. In the meantime, she has also cofounded the mobile exhibition project *Wheely* (2005–2007), a van that toured through several countries. Building on this experience, she initiated the equally mobile curatorial project *Die Fuge* (joint/fuge) in 2009. Taking her own sculptural practice as a point of departure, Gerlach used the project to seek out dialogue with other artistic positions of her choosing, irrespective of existing institutional structures and conditions.<sup>2</sup> *Die Fuge* project included exhibitions and performances in different private and public settings, such as her apartment in Berlin *Portrait I* (2009), *At Home* (2010) and *Ten Hands Massage. Rosa Chancho* (2010), a flower shop and a vacant garage in Buenos Aires

*Portrait II* (2010) and *La Cueva de Cristal* (2010), a former sacral space – St. Michael's church in Cologne, designed by Joachim Schürmann – *Ritual in Transfigured Time* (2010), as well as the streets of Cairo *Light Trance* (2011). Within the context of *Die Fuge*, Gerlach performed the dual function of participating artist and curator, who – also through changing the respective locations – creates a space for encounters, both between objects and spatial contexts, as well as between subjects and objects<sup>3</sup>. In their respective topical focus, the different situations of *Die Fuge* overlap with the conventional use of space and urban realities. In this sense, for Gerlach, exhibiting appears to be less about the “showcasing” of individual works than connecting and creating interaction between objects and subjects – something that Gerlach herself perceives as an always “emerging” situation.

In this respect, the name is also apt. The German word *Fuge* suggests the narrow space that connects two materials with each other while also separating them, as well as a musical compositional principle characterized by thematic variations and polyphony. That *Die Fuge* is intended as an extension of Gerlach's sculptural practice becomes evident in the way in which she presents her own work in different exhibition contexts. Both in her contribution to group exhibitions as well as in solo exhibitions, she largely abstains from conventional presentation methods such as pedestals or display cabinets, which create a distance to the displayed objects. Handcrafted ceramics lie on the ground, are placed on windowsills or are worn by the gallery staff like prosthetics.<sup>4</sup> Fabric sculptures lean against the wall in a seemingly makeshift manner.<sup>5</sup> These methods of presentation are combined with elements of differently colored and translucent nettle fabrics and viscose that seem to float freely on nylon threads fixed to the ceiling. Just like the eponymous room that emerged during the Renaissance for private and contemplative study, these constitute a “studiolo” atmosphere of rooms within a room.

Both the choice of materials – i.e. fabrics that are normally used as an intermediate or as lining for furniture and clothing as well as their various frames that emerge over time for the specific exhibition situations – take up the themes of between-spaces and its variations known from *Die Fuge*. The individual elements in turn contain double walls and differently-sized pockets in which Gerlach places individual ceramics. Some are only distinguishable by the distortions and bulges they create in the fabric and are thus out of reach for the eye's “grasp”. Others partially protrude from the pockets, extending

an invitation to be touched and removed. The interaction with the objects is encouraged by a design in which the pockets as well as the seams of the fabric panels are fitted both to human body measurements, with the fabric parts converging at shoulder and elbow height as well as taking on the typical pedestal height in order to attract attention. The double stitching technique of the French seam chosen by Gerlach, also known as the lingerie seam, generates a burst in the differentiation between inner and outer space in which form-fitting material elements of the exhibition display are intertwined with architectural aspects.

The column-shaped *Element VIII (Säule)* (2012), consisting of skin-colored, black and blue muslin cloth, for example, suggests the architectural column in form and title, while at the same time disregarding its supporting function. The hybridity of this object is further increased by the accessibility of the object through an opening on the side, reminding one of a changing cubicle. These elements become both wearable and portable rooms, evoking the concept of movement reminiscent of the central principles of *Wheely* and *Die Fuge*. Her deodorized *Element X (Sauna)* (2012) combines both the characteristics of a tent as well as those of a garment with zipper, collar, and chest pocket tailored to the size of a cell phone, but with a ceramic bar inserted instead.

Other elements, however, allude to mental spatial concepts. For instance, Gerlach's *Grey Room Technique* (2011), initially shown at the Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin and consisting of a rectangular Studiolo in black and gray tones, a sulfur-yellow *Rolle* (2010), and four clay-state ceramic balls coated with red car paint entitled *Ritual for the four Balls* (2011-13), refers to a hypnosis technique of the same name. This technique focuses on the notion of the subconscious mind being of an array of inner rooms, within which it is possible to move around and rearrange things. Starting from this idea of an imaginary room, Gerlach's *Grey Room Technique* poses the question as to the potentiality of the exhibition space itself – as a space of possibilities that goes beyond the conventional form of art presentation and reception. She offers a room for experience of the artwork, wherein the viewing subject is faced with her or his own imagination and situatedness. These “studiolos” thus demand sensitized perception and draw the focus to one's own presence and behaviorisms within the space.

#### Relational objects

Lygia Clark coined the concept of the “objeto relacional” for her work based on physical, therapeutic encounters,

i.e. relational objects. Their specific nature unfolds only in the relationship that arises between the subject's imagination and the object. Clark says: “It is the object of the aggressive and passionate affective charge of the subject, in the sense that the subject lends meaning to it, losing the condition of a simple object in order to be impregnated, a being lived as a living part of the subject.”<sup>6</sup> Gerlach's sculptural objects now are primarily relational in the sense that they always target specific ideas and reactions in the viewer by consciously working with physical scales, activating their senses, evoking actions, and unleashing imaginations. The latter is most notably supported by the fact that some of Gerlach's ceramics obtain a functional dimension through their form as well as through their title. Titles like *Das neue needy* (The new Needy) (2012) imply a commentary on today's consumerism and the constant renewal of communication and entertainment technologies. Other ceramics resemble fetish objects and invoke an erotic dimension. Objects such as *Teil für Einen* (Part for one) (2011) or *Teil für Zwei* (Part for two) (2010) imply activities between object and subject, or between two subjects via an object. They become prosthesis-like objects, tools, and joints between people, yet without clearly dictating the function and type of connection. The *Teil für Zwei*, for example, is a hermaphrodite, acting on the one hand with its two handles as a positive connection between two people. If held by only one person, however, it can take on the form of a dagger, suggesting peril. In particular, Gerlach's freely modulated sculptures show marks of their molding process. Others are based on impressions of human body parts. Her creations covered with skin-colored car paint and made of porcelain such as *Das Knie* (The knee) (2012), *Schulterstück* (Shoulderpiece) and *Handstück* (Handpiece) (both 2011), for example, act like medical artifacts, signifying that Gerlach specifically selects the joints of the human body and thus refers to mobility. They remind one of Franz West's *Passstücke* (Adaptives), but differ not only in their materiality, but also in how they are meant to be handled. Franz West initially had to put up signs stating that his *Passstücke* may be touched, even though he refrained from providing any further guidelines. Franz Erhard Walther proceeded similarly: in the late 1960s he performed “work demonstrations” during his exhibition openings, instructing the viewer to follow his example, thereby consciously breaking with the critical ritual of only viewing art objects from a distance. This new, expanded concept of the work initially had to be conveyed in an almost didactic way. Hella Gerlach deliberately forgoes any such instructions, but at the same time builds on this tradition.

She also often expands and combines her exhibition settings with performances that are closely related to the exhibited sculptures. The already mentioned work *Ritual of the four Balls* (2011-2013), for instance, toys with an Egyptian spiritual ritual performed in Pharaonic times for the definition, expansion and sanctification of rooms. It involves the placement, but also a pushing or throwing of the balls corresponding to the four cardinal points. Through this ritual, the room is not only fathomed in its physical limits, thus marking the spatial span of the artistic work, but also draws attention to places such as landings and corners, which might otherwise have been neglected. Gerlach went still one step further with her performance *pomander chance (action)* (2012) at the Kunsthaus Dresden, created in connection with her contribution *Backstage (pomander chance)* (2012) for the group exhibition *Various Stages – Bedingte Bühnen*: By spraying the female and male versions of the deodorant “action” – produced in the former GDR during the 1980s – on a group of friends, they became living sculptures, wandering first through the exhibition space and later through the city. Comparable to the prostheses, they act as literal “carriers” and thus metaphorical “pedestals” for a fragrance. Not only in this way is the border between the static object, presented in an exhibition, and contemplating subjects, called into question – who is the object now? Through this mobile action, the physical boundaries of the space and its institutional limits are simultaneously overstepped. In this sense, Gerlach's performances function as a kind demonstration, where gestures are repeated and thereby become an action that is comprehensible to the viewer, creating a second and extended level to the exhibition situation. The performances clarify those aspects of transition and threshold that have already been applied in her methods for presenting her work. Thus it may happen in Gerlach's exhibition that visitors transgress unspoken yet nevertheless existing boundaries in dealing with her objects. They have felt compelled to actually wear her sculptures and relocate the seemingly tentatively placed sculptures. The exhibition space reveals itself, therefore, in this respect as a space of possibilities where the processes taking place within it are kept open and escape excessive control, even by the artist.

#### A double stretch

As part of her 2013 exhibition at the Schwerin Kunstverein and the collection of the Museum Schloss Schwerin, *Ein gedanklicher Strech* (A Mental Stretch) Gerlach consolidates the specific presentational methods of her sculptural work and her curatorial

practice in the context of *Die Fuge* for the first time. The eponymous “stretch” in this exhibition is therefore twofold: not only between two spatially separated institutions that pursue two different objectives and have not previously cooperated with each other, but also between two at first glance very different fields of action for the artist.

For the Kunstverein, Gerlach developed two variants of her sauna sculptures, various extended versions of her “elements,” as well as the work entitled *Shiatsu* (2013), comprised of two layers of foam and a massage mechanism, some ceramics placed on the floor in a niche, and one of the balls from the *Ritual of the Four Balls*. The display is characteristic of her presentational process and is aligned towards both the given spatial parameters of the former industrial building as well as to the human scale. The museum, however, provided a completely different situation: the former living and reception rooms of the castle ensemble, built in the Neo-Renaissance style and situated on an island, has served as a place of staged history since the Grand Ducal family moved out, and now also houses the permanent collection of the museum. The latter includes not only paintings, sculptures, crafts, furniture, and weapons, but also an extensive porcelain collection with works from Meissen and the Royal Porcelain Factory, Berlin. Within these rooms, which already pursue a dual agenda through their display, Gerlach carried out subtle interventions that on the one hand are reminiscent of classic positions of institutional critique by Michael Asher, Daniel Buren, and Fred Wilson, yet on the other hand, with their emphasis on the dialogical moment, they unmistakably bear Gerlach’s hallmarks. In contrast to the previous realizations of *Die Fuge*, however, her dialogue partners in this case are historical figures within a space clearly marked as a museum and thus a space of staged history.

In the display cabinets of the porcelain collection in the former nursery of the castle, for example, beside a Meissen teapot from the 18th century in the shape of a monkey with its two babies, is her *Teil für Zwei*. And next to another 18th century Meissen teapot with painted “Indian” flowers and a stylized handle are her *Teil für Einen, Zum Luftmelken* (Milking Air) (2011) and *Teil für Einen, Zum Luftmelken* (2013). Such juxtapositions inspire a search for formal parallels that consistently leads back to the humorous. Through this encounter with porcelain, which decidedly served as an object of prestige to be collected by the aristocracy, the different connotations of the material and its proximity to the decorative arts are also pointed out. At the same time,

Gerlach highlights the rooms’ previous use as private living quarters, which is now overshadowed by its function for the public presentation of the museum collection. The Biedermeier chairs at the gaming table in the winter room, for instance, are placed in a manner that suggests the seated people in question have just gotten up. And next to the marble sculpture of the resting Paolina Bonaparte by Antonio Canova in the former boudoir of Grand Duchess Anastasia is *Element IX (changing bay)* (2012), placed on the floor as if someone had just undressed. In the ancestral portrait gallery, Gerlach placed the four-legged sculpture *Geselle IV* (Journeyman) (2011) in relation to the full-body portraits of the Duke of Mecklenburg from the mid-19th Century by Theodor Vischer. This way the “journeyman,” which is based on a piece of furniture designed by Gerlach’s grandfather, experiences a humanization that has already been initiated by its title, while the implicit analogy to ancestors here also reflexively refers to the presentation context.

Gerlach proceeds similarly with the juxtaposition of her sculptural portrait of the sculptor Louise Bourgeois, *Holy Mackarel (Portrait of Louise Bourgeois)* (2010) with the equestrian portrait of Queen Louise from 1827 by Wilhelm Ternite in the winter room. In this way she not only combines different historical periods and methods of presentation, but also calls attention to the role of women in art and society through the analogy of their first names. Thus the idea of women conversing at the round table at court is established<sup>7</sup> – a tradition further pursued by Bourgeois with her salons. (The here eponymous “Holy Mackarel” was the greeting ritual for her guests.) This reference is taken up once again in the flower room. Gerlach arranges the round table in its original position, in accordance with the inlaid compass points on the tabletop, and literally allows these to shine in a new light by exchanging the lamps in the floor lamps with LEDs that change colors. The three remaining balls from the *Ritual of the four Balls* in turn act as markers and highlight significant places and objects for Gerlach’s work within the interior. They are placed, as can be seen on the floor plan, in the smoking room, in the dining room in the immediate vicinity to a so-called “conversation chair” from the 19th century, and in the office of the museum directorate.

In this way, Gerlach’s interventions in Schwerin Castle generate a complex interplay between her sculptural work and the existing objects in their respective specific presentational context. They open an associative field in relation to the history and cultural connotation of ceramics that is shaped by wordplay and humor, thus

calling into question the binary notions of subject and object in a way that is typical of Gerlach’s display strategies. As viewers, we are given the active role of connecting the dots in the constellations<sup>8</sup> and ourselves – as a third person – entering into dialogue with the respective constellations. Thus Gerlach’s artistic practice is characterized by mobility and elasticity, which is strongly reflected in the way she presents her work, intervenes in existing collections, or constantly creates new spaces for possibilities through the inclusion of works by other artists.

<sup>1</sup> It was first shown as part of her exhibition *Ein gedanklicher Stretch* at Kunstverein Schwerin in 2013 and again in 2013 as part of the exhibition *Flex* at KM Berlin.

<sup>2</sup> The following artists and projects were involved at *Die Fuge*: Akademie Isotrop, Alina Perkins, Amy Sillman, Annette Rünzler, Armin Krämer, Bernadette Mittrup, Birgit Megerle, Björn Beneditz, Cecilia Pavon, Cecilia Szalkowicz, Chantal Akerman, Daniel Müller-Friedrichsen, David Woodard, Diego Bianchi, Dietmar Lutz, Elizabeth Peyton, Erik Blinderman, Fernanda Laguna, Gaston Persico, Gerda Scheepers, Hana Brandes, Isa Genzken, Jan Meier, Julia Hsu, Kitty Kraus, Las Violetta, Leena Al Orabi, Marcella Dusi, Marwan Fayed, Matt Saunders, Maximo Pedraza, Maya Deren, Michele Di Menna, min Stiller, Miriam Tölke, Mirosław Leczek, Phillip target man Robert Elfgén, Roman Schramm, Rosa Chancho, Sasha Rossman, Sasha Stim bird, script, Starship – Martin Ebner and Ariane Müller, Thea Djordjadze, Thomas Gann and Zayne Armstrong.

<sup>3</sup> In the manifesto (2009): “*The joint (Die Fuge) is a construction in which my sculptures and spatial interventions with curatorial occupations combine organically. I have developed this link over the past years as an extension of my sculptural practice. The joint as possible space for exhibitions and experiments takes place at irregular intervals in various locations since of 2009. The joint has a theme and is also location-specific; it also has an intimate character. It moves on a threshold between private and public spaces. This figure is an emerging theme among others in the constellations of topics that preoccupy the invited artists. The starting point for dialogue with others is both current issues and interests that inform my objects, sculptures and installations. The joint deals with relationship conditions that connect the architectural, physical and social body.*”

<sup>4</sup> Seen at the opening of her exhibition at Galerie Tanja Pol in Munich, 2012.

<sup>5</sup> See for example her contribution *Backstage (pomander chance)* (2012) for the exhibition. *Various Stages – Bedingte Bühnen* at Kunsthaus Dresden in 2012.

<sup>6</sup> Lygia Clark, “Objeto Relacional/Relational Object” [1980], in: exh. Lygia Clark, Barcelona 1997, 319-327, here 319. Translation from English by mine.

<sup>7</sup> See Hans Otto Meyer. “Gebrauch und Form von Sitzmöbeln bei Hof,” in: *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, ed. Sebastian Hackenschmidt and Klaus Engelhorn (Bielefeld: Transcript Verlag, 2011) 103-121, here 103.

<sup>8</sup> See Helmut Draxler. *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation at Fareed Armaly*, Berlin 2007, 27.





*Teil für Zwei*, 2010  
glazed ceramic  
26,5 x 5 x 4 cm



*Element II (Studiolo)*, 2011  
nettle, wood, glazed ceramics  
variable dimensions  
installation views, STUDIO Berlin  
and Tanja Pol Galerie Munich



*Element I*, 2011  
nettle, wood, glazed ceramics  
variable dimensions



*Element II (Studiolo), 2011*  
*Element III, 2011*



*Rolle (gelb)*, 2011  
ceramic (unfired), car paint  
L 56 cm, Ø 18,5 cm



*The Grey Room Technique*, 2012  
*Element IV*, 2012  
*Element V*, 2012  
nettle, wood, ceramics  
variable dimensions  
installation view nGbK, Berlin



*The Grey Room Technique, 2012*  
*Element IV, 2012*  
installation details



*Slide to unlock (neue lamas)*, 2013  
laminated c-print, ceramic (unfired),  
car paint, magnet  
4 pcs., ca. 34,5 x 21 x 9,5 cm



Slide to unlock (neue lamas)  
installation view, SOX Berlin



*Slide to unlock (neue lamas)*, 2013  
performance with Nadim Vardag  
and Sabine Gottfried  
installation views, SOX Berlin



*autopilot III*, 2013  
foam, c-print on fabric, cable,  
glazed ceramic, massage-mechanism  
L 114 cm, Ø 9,5 cm



*Small agency of autopilots*, 2013  
installation view, flex, KM Berlin



*autopilot VII*, 2013  
push-up laminate (skin), foam,  
massage-mechanism, cable, glazed ceramic  
L 114 cm, Ø 9,5 cm

needy (VIII), 2013  
Stab (grau), 2013  
Stab (pink), 2012  
Stab (schwarz), 2012  
Stab (hellblau), 2011  
Stab (weiß), 2010  
Stab (grau), 2013  
Stab (schwarz), 2012  
Stab (rosa), 2010  
Stab (pink), 2013  
Stab (schwarz), 2011  
Stab (graublau), 2009  
Stab (blau), 2011  
Stab (hellblau), 2010  
needy (VII), 2013  
Stab (schwarz), 2012  
Stab (grau), 2011  
Stab (schwarz, mit Winkel), 2012  
needy (VI), 2013  
installation view, flex, KM Berlin





a



b



c



d



e



f



g



h



i



j

a

*Stab (blau)*, 2011  
glazed ceramic  
29 x 1,2 x 0,8 cm

b

*Stab (schwarz)*, 2013  
glazed ceramic  
28 x 1,4 x 0,7 cm

c

*needy*, 2013  
glazed porcelain, engobe  
40 x 4,2 x 3,7 cm

d

*Stab (black)*, 2013  
glazed ceramic  
28 x 1,2 x 0,7 cm

e

*Stab (skin)*, 2011  
glazed ceramic  
18 x 2,8 x 2,5 cm

f

*Stab (schwarz)*, 2010  
glazed ceramic  
25 x 1,2 x 0,8 cm

g

*Stab (skin)*, 2011  
glazed ceramic  
21 x 1 x 1,2 cm

h

*Das neue needy*, 2012  
glazed porcelain  
42 x 4,5 x 4 cm

i

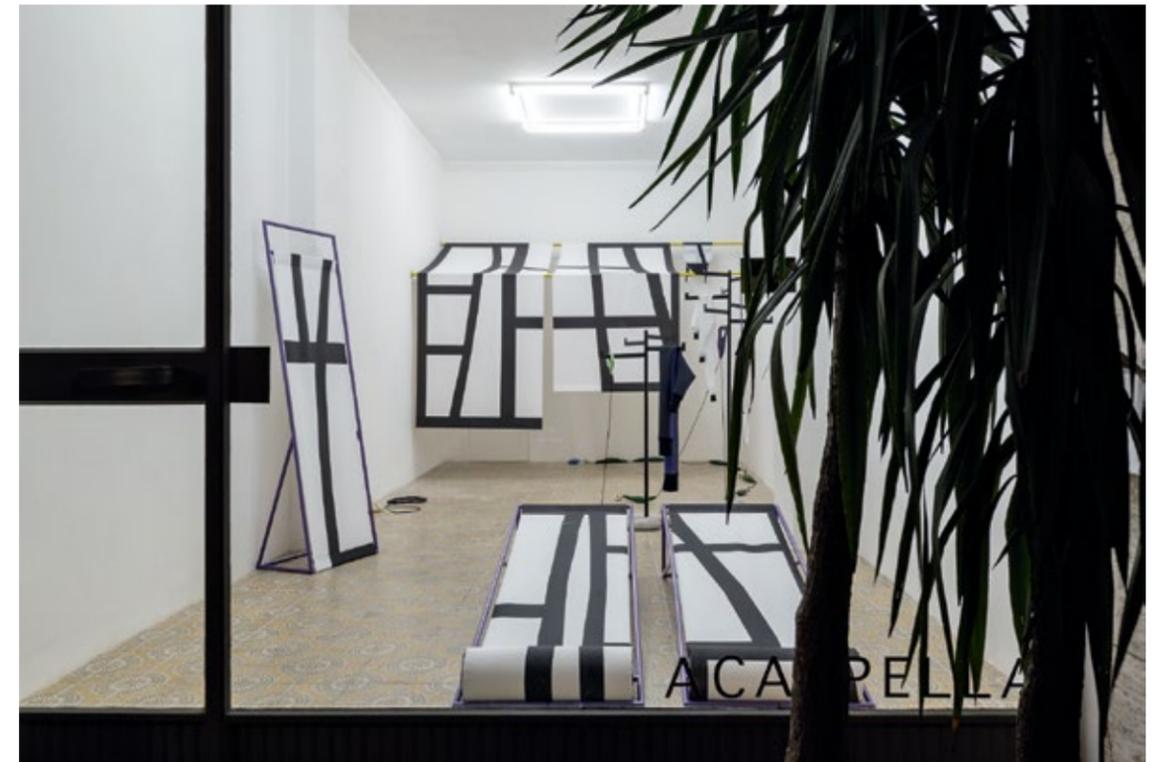
*Stab (hellblau)*, 2010  
glazed ceramic  
23 x 2,1 x 2,3 cm

j

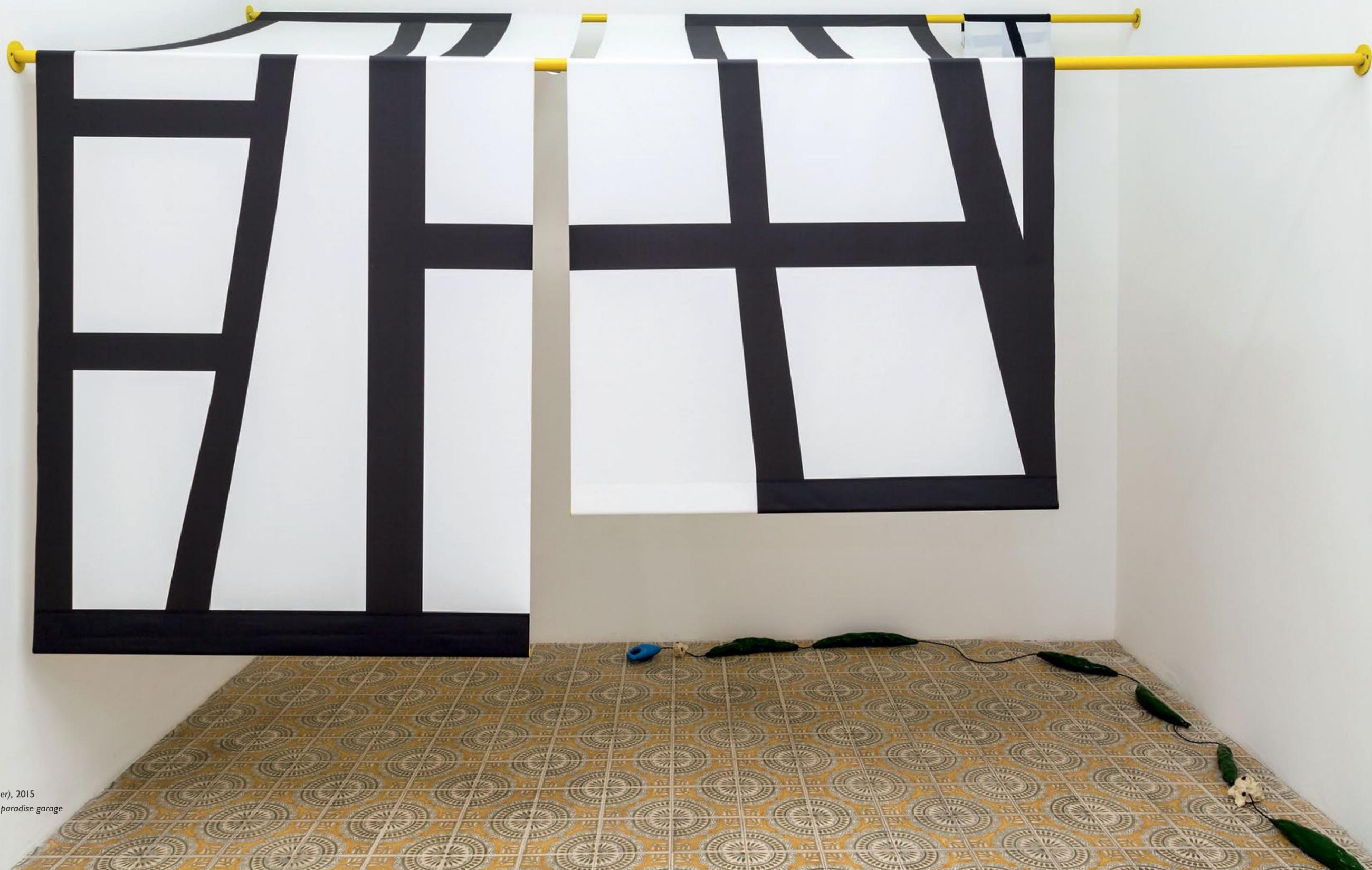
*Stab (rot)*, 2012  
glazed ceramic  
20 x 2,5 x 1,7 cm

*Vulcano*, 2012  
glazed ceramic  
15,5 x 8,3 x 28,5 cm





*paradise garage*, 2015  
installation view, Galeria Acapella, Naples



cremona (kopfüber), 2015  
installation view, paradise garage



*cremona (body-edition)*, 2015  
c-print on poly-stretch  
XL

*cremona (kopfüber)*, 2015  
metal (powder coated), c-print on fabric  
variable dimensions



*cremona (stehend)*, 2015  
 metal (powder coated), c-print on fabric,  
 plastic connectors, velcro  
 200 x 60 x 40 cm



*Untitled*, 2015  
 glazed ceramic, rum raisins, elastic band  
 6 pcs., variable dimensions



*cremona (liegend)*, 2015  
 metal (powder coated), c-print on fabric,  
 plastic connectors, velcro  
 2 pcs., 200 x 60 x 40cm



*Satellito II*, 2015  
 metal (powder coated),  
 plastic connectors, concrete  
 H 190 cm, Ø 80 cm  
 with  
*connector*, 2015  
*Nervenkostüm (timeless light)*, 2015  
*Untitled*, 2015

*Satellito I*, 2015  
 metal (powder coated),  
 plastic connectors, concrete  
 H 140 cm, Ø 60 cm  
 with  
*Nervenkostüm*, 2015  
*Untitled*, 2015





*DIY-Armadillo*, 2012  
glazed ceramic, paint  
2 pcs., 25 x 14,5 x 8,2 cm  
and 24 x 13,8 x 7,5 cm



a



b



f



g



c



d



h



e



i



a



b



c



d



e



f



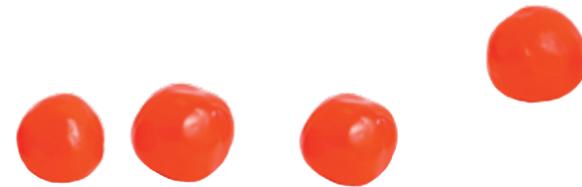
g



h



i



j



a



b



f



c



g



h



d



e



i



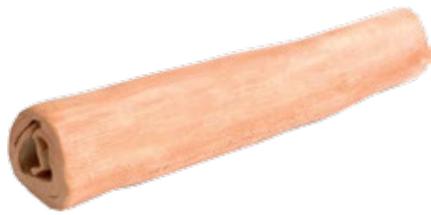
a



b



f



c



h



g



d



e



i



j





*Holy Mackerel* (Louise Bourgeois), 2010  
glazed ceramic, copper  
23 x 20,5 x 25 cm

## IMPRESSUM / IMPRINT

### *Autoren/Authors*

Sasha Rossman, Fiona McGovern

### *Übersetzung/Translation*

Alexander Paulick, Yumin Li

### *Lektorat/Copyediting*

Amy Patton, Nora Sdun, Gustav Mechlenburg

### *Grafikdesign/Graphic design*

Katrin Friedmann

### *Bildbearbeitung/Image editing*

Ori Jauch

### *Druck/Printing*

druckhaus köthen, GmbH & Co.KG

### *Bildnachweis/Photo credits*

Linda Fuchs, Christian Dootz, Bea Jansen,  
Katrin Friedmann, Sebastian Meyer und/and  
Danilo Donzelli

### *Erschienen bei/Published by*

Textem Verlag, Hamburg 2016  
textem-verlag.de

ISBN 978-3-86485-126-1

### *Vertrieb/Distribution*

sova GmbH, Philipp-Reis-Str. 17, 63477 Maintal

© 2016 Hella Gerlach, die Autoren/the authors  
und/and Textem Verlag, Hamburg.

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

### *Dank an/Thanks to*

Alexander Paulick, Alexander Schröder, Alice Münch,  
Ariane Beyn, Armin Krämer, Bea Jansen, Berit Homburg,  
Caroline Paulick-Thiel, Christa Schramm,  
Christel Gerlach, Clara Folinea, Corrado Folinea,  
Daniel Laufer, Dominikus Müller, Erik Blinderman,  
Fiona McGovern, Gerd Mörsch, Gerda Scheepers,  
Helga Szentpetery, Jan Dietrich, Jens Mentrup,  
Julia Hsu, Julia Wirxel, Kai Althoff, Kalin Lindena,  
Kathrin Meyer, Katrin Friedmann, Kito Nedo,  
Lisa Rave, Manfred Pernice, Marco Schwensfeger,  
Melissa Canbaz, Michele Di Menna, Mike LaVigne,  
Miro Leczek, Nadim Vardag, Nina Köller, Ori Jauch,  
Ralf Weingart, Rolf Gerlach, Roman Schramm,  
Rosemarie Trockel, Sabine Gottfried, Sarah Szczesny,  
Sasha Rossman, Sibilla Calzolari, Sophia Duchovny,  
Stephan Strsembski, Tanja Pol, Thea Djordjaze, Thomas  
Gann, Tine Huhn, Usch Schöndeling und/and Yumin Li.

## BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

### HELLA GERLACH

\*1977 in Gummersbach

Lebt in Berlin/Lives in Berlin

Studierte/studied at Kunstakademie Düsseldorf,  
Universität zu Köln/University of Cologne und/and  
Cologne International School of Design.

### *Ausstellungen (Auswahl)/Exhibitions (selection):*

#### *Take a Slow Deep Breath! Elastic Impressions*

STUDIO Berlin, 2011

*Kuratoren/Curators:* Berit Homburg, Dominikus Müller

#### *VARIOUS STAGES – BEDINGTE BÜHNEN*

Kunsthaus Dresden, 2012

*Kurator/Curator:* Petra Reichensberger

#### *Ein gedanklicher Stretch*

Eine Ausstellung im Kunstverein mit  
Interventionen in der ständigen Sammlung  
des Museums Schloss Schwerin, 2013

*Kuratoren/Curators:* Julia Wirxel, Ralf Weingart

#### *Slide to Unlock (stretch back)*

Goethe-Institut Glasgow, 2013

*Kurator/Curator:* Melissa Canbaz

#### *Slide to unlock (neue lamas)*

SOX, Berlin 2013

*Kuratoren/Curators:* Alexander Wagner, Benedikt Terwiel

#### *Der feine Unterschied*

Kunstverein Langenhagen, 2013

*Kurator/Curator:* Ursula Schöndeling

#### *flex*

KM, Berlin 2013

#### *hoop the loop (step2)*

A collaboration with Sofia Duchovny

Basis, Frankfurt 2014

#### *paradise garage*

Galeria Acappella, Naples 2015/16

Die Realisierung der Publikation erfolgte mit freundlicher Unterstützung  
des Berliner Senats, Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten sowie  
der Käthe-Dorsch-und-Agnes-Straub-Stiftung, Berlin/The realization of  
the publication was kindly supported by the Berlin Senate, Chancellery  
for Cultural Affairs and Käthe-Dorsch-und-Agnes-Straub-Stiftung, Berlin



2