

Interview mit Marlie Mul
von Melanie Ohnemus

- MO Seit kurzem verwendest du Silikon als Arbeitsmaterial. In deiner Ausstellung *Dream Within a Dream* [Gaylord Fine Arts, Los Angeles, 2024] hast du eine neue Werkserie mit dem Titel *Unnamed Charm* präsentiert, die aus kleinen, bijouartigen Objekten besteht. Sie wurden aus dünnen gefärbten Silikonplatten gefaltet und gerollt. Die physische Spannung, die bei diesen Objekten durch das Falten und Biegen entsteht, ist dort noch stärker und verdichteter vorzufinden als in deinen neuen Arbeiten. Kannst du genauer schildern, wie diese Serie entstanden ist und sie vielleicht in Bezug zu den neuen Arbeiten setzen, die wir im Kunsthaus zeigen? Was hat dich generell dazu bewogen, mit Silikon zu arbeiten?
- MM Ich glaube, ich habe um das Jahr 2016 begonnen, mit Silikon zu arbeiten. Anfangs hat mich daran besonders gereizt, Objekte oder Skulpturen herstellen zu können, die sich zwar fest anfühlen, aber dennoch schlaff bleiben – sie behalten ihre Form, zeigen aber trotzdem eine deutlich sichtbare «Ermattungserscheinung». Dieser Widerspruch hat mich wirklich fasziniert – etwas, das Struktur besitzt und trotzdem weich und ein wenig unberechenbar ist; die Objekte sind geradezu süchtig nach Schwerkraft, werden zum Boden heruntergezogen. Mich faszinieren einfach klebrige und flüssige Materialien – auch, dass alle sie immer obsessiv unter Kontrolle halten wollen.

Erst 2019 habe ich mich dann wirklich mit Silikon beschäftigt, da habe ich mich mit der Arbeit eines Herstellers von Spezial-effekten und Prothesen auseinandergesetzt und gesehen, dass in diesem Bereich sehr ausgefeilte, präzise und sterile Verfahren zur Anwendung kommen. Auf dieser Grundlage habe ich 2020 während des Lockdowns unter dem Titel *Scalps* [2021] Silikon-skulpturen produziert, die ich dann 2021 in der Ausstellung *Sperms Going to a Fashion Show* gezeigt habe. Ich hebe hier den Lockdown hervor, weil es da so viel Zeit und Raum gab. Ich habe diese Zeit dazu genutzt mehr über Silikon, aber besonders auch über die Herstellung von Perücken und synthetische Haartrans-plantation zu lernen. Das sind alles Techniken, mit denen ich viel in früheren Silikon-Skulpturen gearbeitet habe.

Bald wurde mir klar, dass ich weder das Interesse noch die Geduld für die toxischen Verfahren hatte, die bei der Herstellung von Gussformen entstehen, und dass ich die aus diesem Prozess resul-tierenden Objekte nicht wirklich interessant fand – sie repräsen-tieren etwas das mir schon bekannt war. Das Material [Silikon] schien mir zu erlauben auf weniger konventionelle, dafür eher skulpturale Weise zu arbeiten – also wenn man das Medium Skulptur als Denken in positiver/negativer Form, das sich an der getreuen Reproduktion eines Originals orientiert, begreift. Normalerweise verwendet man Silikon zur Herstellung der Form, und das Ergebnis ist ein fester Abguss. Doch in meinem Fall wurde das Silikon zum finalen Objekt – zum eigentlichen Ender-gebnis.

Was meine Arbeit interessanter und direkter machte – und den Produktionsprozess beschleunigte – war das Giessen flacher Silikonplatten. Sie zu falten, das bot sich ganz natürlich als nächsten Schritt an. Das ergab einfach Sinn, denn es gibt dem ansonsten weichen, formbaren Material Festigkeit und Form. Zudem entsteht zwischen den gummiartigen Falten eine gewisse Spannung, und mit der Reibung steigert sich auch die Festigkeit des Werkstücks.

Die *Unnamed Charms* sind klein – sie passen beinahe in eine Hand hinein – und sie werden in gewisser Weise verziert (das Wort ist zutreffender als *dekoriert*) denn ich setze synthetische Haare und kleine Plastikknöchel in sie ein, was jedem Stück seine eigene Persönlichkeit gibt. Beim Falten der ersten Objekte wurde mir klar, wie widerstandsfähig das Material ist, und so habe ich während der Arbeit den richtigen Umgang damit gelernt. Was mich an der Arbeit mit diesem Material so begeistert hat, war wohl, wie gut es sich verarbeiten lässt, aber auch, wieviel ich im Umgang damit lernen konnte. Es gab viel zu bedenken: die Dichte des Silikons, die Dicke der Platten, welche Arten der Faltung und Schichtung alles am besten zusammenhalten würde und wie all diese kleinen Details zur physischen Erscheinung der Arbeit beitragen.

Und jetzt, mit den neueren Arbeiten – die ich *Large Charm* nenne, weil sie sich ähnlich anfühlen – habe ich damit begonnen, die Platten in Formen zu gießen, die kleine, runde Kerne enthalten. Wenn das Silikon ausgehärtet ist, bleiben saubere, runde Leerstellen zurück. Technisch gesehen hat sich meine Arbeit an dieser Stelle entscheidend verändert – denn die Löcher bedeuten nicht nur eine Einsparung beim Material, die geschichteten Platten lassen sich dadurch auch miteinander verflechten. Es geht also nicht mehr nur um Form, sondern auch um Effizienz. Bei beiden Serien spielen die Metallelemente eine wichtige Rolle. Bei den kleinen *Unnamed Charm* Arbeiten hatten sie eine klare Funktion, und das ist auch bei den neueren Arbeiten der Fall, aber die [Metall-]Stäbe, die die Platten zusammenhalten, sind formal viel präsenter und verweisen illustrativer auf ihre funktionale Aufgabe – das formbare, schlaffe Material braucht «Knöchel» und «Muskeln», die ihm Struktur geben, die Stäbe werden sozusagen zu «Managern» des Materials.

MO Was hast du bei deinen neueren Arbeiten durch das Falten von Materialien über Faltungen in praktischer Hinsicht erfahren? Und wie denkst du allgemeiner über das Arbeiten mit Falten im

strukturellen Sinn? Es handelt sich doch um eine Struktur, die auch in der Natur und in bestimmten Organismen vorkommt. In Philosophie und Kulturtheorie findet die Falte als eine brauchbare Trope zur Beschreibung vielfältiger Prinzipien oder einer Metaphysik der strukturellen Wahrnehmung Verwendung. Haben philosophische Texte wie die von Gilles Deleuze [*Die Falte*, 1988] oder Gottfried Wilhelm Leibniz eine Bedeutung für dein Werk?

- MM Sicher, einige der dort behandelten Ideen könnte man direkt auf meine Arbeit übertragen (Vorstellungen etwa, die mit Sein und Seinsweisen, mit Kontinuität, oder mit Wahrheiten im Zeitkontext zu tun haben, etc.), aber ich glaube, es waren vor allem Fragen der Effizienz, die für mich im Mittelpunkt stehen. Es sind Ausmass und Grad der Verdichtung, die den Arbeiten ihre Struktur geben, gleichzeitig aber auch belastend auf das Material einwirken. All diese Wahrnehmungen kann ich leicht auch in anderen Dingen wiederfinden. Die Falten und wie sie sich in den Arbeiten anreichern und überlagern, lassen sich wie eine Illustration der Prinzipien von Spannung und Dichte lesen – im Körper, in unser aller Körpern, in der Gesamtheit aller Dinge.
- MO Die Ausstellung trägt den Titel *Das Budget*. Das spielt auf Vorstellungen von Effizienz und auch auf reale Spannungen bei Geld und anderen existentiellen Bereichen an. Der Titel eröffnet also einen metaphorischen Konzeptionsraum, der auf allgemeinere Debatten verweist, der sich aber auch in der physischen Erscheinung deiner Arbeiten ausdrückt. Auch die Herstellung deiner Werke ist physisch fordernd, und sie ist sehr aufwendig in der Organisation. Wie würdest du das innerhalb des vorher genannten Kontextes einordnen?
- MM Zum Entstehungsprozesses der Arbeiten gehörte, hier in der Nähe von Glarus gemeinsam mit der Metallwarenfabrik Schätti Metallteile zu entwickeln, und das hat mich dazu veranlasst, über die Organisation von Produktionsprozessen nachzudenken und zu verstehen, wie schwierig es ist, die Arbeitsprozesse innerhalb von

Lieferketten nachzuvollziehen. Ich meine, wie gewinnt man einen wirklichen Eindruck davon, wie sich eine Arbeit, die man macht, im grossen Produktionsgefüge der Gesellschaft einordnet, vor allem, wenn alles in winzige Einzelteile zerfällt? Oder wenn die Versorgungsketten wirklich komplex organisiert sind, und tausende von Einzelteilen gebraucht werden, damit etwas anderes entstehen kann... Es ist wirklich schwer einzuschätzen, was genau man da eigentlich macht und wie es schliesslich mit allem anderen zusammenhängt. Besser kenne ich mich mit einem Zustand aus, in dem ich meine künstlerischen Arbeiten parallel zu meinen gleichzeitig fordernden Tätigkeiten im Bildungsbe- reich herstelle; auf einer metaphysischen Ebene lassen sich also dieses ständige Eingespannt-sein in allen möglichen Aufgaben durch die Schichtung von Material in die Werke «einfalten»... ich hoffe, das ergibt irgendwie Sinn. Faltungen verdichten sich zu einem Nukleus der Spannung, der Energie, der gesammelten Information. Wer Metall biegt, weiss, dass sich an der Biegestelle das Material durch Reibung erhitzt.

MO Du hast die Silikonplatten auch eingefärbt. Wie hast du dafür die Farben ausgewählt? Und wenn du jetzt die fertigen Arbeiten in der Ausstellung siehst – wie stehen sie auf der Ebene der Farbgebung in Verbindung zueinander? Welche Absichten waren für dich mit der Schichtung der Farben verknüpft?

MM Ja, die Farben – das ist ein guter Punkt. Erscheinung und erste Anmutung dieser Arbeiten vermitteln einem ja den Eindruck, sie seien innerhalb eines extrem kontrollierten Verfahrens entstanden – vielleicht auch wegen der regelmässigen Rasterform, die ich verwendet habe – und in gewissem Masse stimmt das auch. Den Entwicklungsprozess fand ich wirklich spannend – seine Komplexität, dass jeder Schritt zu etwas Neuem geführt hat. Man bewegt sich auf das zu was man sich vorstellt, was sich entwickeln soll, und dann kommt dabei aber natürlich etwas völlig anderes heraus als das Erwartete, die Dinge bauen aufeinander auf. Schon von Beginn an, bei der Entwicklung der Gussformen, hatte ich es

mit all dieser Geometrie zu tun, doch dann erschwerte einem die Elastizität des Materials wieder die Kontrolle – wobei Kontrolle hier wahrscheinlich nicht mal ist, wonach man streben sollte.

Und dann versucht man wieder über präzises Kalkül sich dessen zu bemächtigen, was man nicht kontrollieren kann, etc. All das will eigentlich sagen, dass ich über den beschriebenen Prozess, mit dem ich wegen der technischen Komplexität aller vorausgegangenen Schritte am Anfang nicht gerechnet habe, irgendwie dann zu den Farben gekommen bin. Alles hat sich aus der Schichtung der Silikonplatten entwickelt, aber erst nachdem das Herstellungsverfahren für die Platten wirklich zu funktionieren begann. Und dann begannen die grafischen Formen sich durch die Schichtung – genauer, durch die runden Leerstellen im Material – abzuzeichnen; zwar sind sie einfach nur grafische Formen, sie haben aber auch strukturelle Funktion für die Arbeit.

Das brachte einen neuen Aspekt in der Arbeit hervor, den ich nicht wirklich geplant hatte, aber auf den ich mich schliesslich voll einliess. Farbe war zuerst von sekundärer Bedeutung – doch sowie sie einmal da war, übernahm sie im Arbeitsprozess schnell eine zentralere Rolle.

Ich hatte zuvor schon mit verschiedenen Materialdichten experimentiert, hatte versucht herauszufinden, wie durchscheinend, wie fest das Material werden konnte – bei diesen Arbeiten ist die Farbe nun tatsächlich in das Material eingebettet. Als ich die Farben schichtete und mit verschiedenen Transparenzen spielte, entstand dabei eine visuelle Wirkung, mit der ich einige Werke «aufgegrößer» und andere ruhiger wirken lassen konnte. Dieser Kontrast – der Rhythmus zwischen den Farbschichten – erlangte für die Arbeiten grosse Bedeutung. Durch die Transluzenz konnten auch die Innenstrukturen durchscheinen. Feste Teile konnten schwerer wirken, und die Kombination von leichteren Farbschichten erzeugte unterschiedliche Schattierungen und Farbtöne. Der gesamte Schichtungsprozess fühlte sich manchmal eigentlich eher wie ein druckgrafisches Verfahren an. Zu bestimmten Zeit-

punkten hätte ich mir sogar auch vorstellen können, dass sich alles mehr in Richtung Collage bewegt. Jedes Werk in der Ausstellung stellt dazu in gewisser Weise eine Studie dar. Und wenn man sie alle zusammen sieht, werden die Beziehungen zwischen den verschiedenen Herangehensweisen bei Farbigkeit und Lichtdurchlässigkeit wirklich noch klarer.

MO Wir haben die Ausstellung schliesslich auf eher «konventionelle» Weise gehängt... allerdings mit einigen Besonderheiten: die Metallstangen sorgen für visuelle Anknüpfungen, und die Arbeiten hängen recht tief... Kannst du vielleicht darüber sprechen, wie das Ausstellungskonzept nun in Bezug zum realen Raum steht?

MM Die horizontalen Linien der Metallstäbe haben an Wichtigkeit gewonnen. Denn die Arbeiten ähneln sich in kompositorischer Hinsicht. Die kreisförmigen Leerstellen treten mit unterschiedlichem Durchmesser auf, einige von ihnen haben nicht die gleiche «Mittellinie» oder Mittelachse, auch die Anordnung der horizontalen Stäbe variiert leicht; vom visuellen Gesichtspunkt lag es also nahe, sie so anzubringen, dass man sich an ein Kontinuum, vielleicht an eine Musikpartitur erinnert fühlte. Und so kamen dann auch die Falten wieder in den Fokus. Technisch gesehen besteht jedes Stück aus einer Silikonplatte, die ausgefaltet die doppelte Breite aufweist – die Falten verlaufen vertikal. Der Titel *Das Budget* verweist auch auf die Beschneidung der Budgets, auf ein Gefühl der Einschränkung, des Gürtel-enger-Schnallens in spürbar härteren und spannungsreicheren Zeiten – wie wir das eigentlich überall sehen, aber auch nur allzu gut kennen, zum Beispiel im Fall von Kultur- und Bildungsinstitutionen, mit denen wir unmittelbar zu tun haben. In diesen Zusammenhängen ist deutlich zu spüren, dass wir mit weniger auskommen müssen, gleichzeitig mehr dafür leisten müssen und dass wir das Eingebüsstes kaum je wiedersehen werden. Das ist ein anhaltender Zustand von Verdichtung und Anspannung. Ähnlich sehe ich das auch bei der Bepreisung von Konsumgütern, der *Shrinkflation*, wie da die Preise vielleicht gleichbleiben, aber die verkaufte Menge

bei gleicher Verpackung kleiner wird, und das auf teilweise kaum merkliche Weise. Es ist wie bei einem Käsehobel, man schneidet immer weiter dünne Scheiben ab, bis man nur noch das absolute, kaum mehr funktionsfähige Minimum vor sich hat. In der Ausstellung dann spiegelt sogar die Hängung der Arbeiten dieses Denken wider – wenn wir die Arbeiten nur auf einer Seite des Raums zeigen und die andere Seite vollkommen leer stehen lassen – das erscheint mir wie eine erweiterte visuelle Metapher für all das.

MO Ich finde auch wichtig, dass wir sie ihren eigenen Raum innerhalb des Raumes markieren lassen. Schliesslich ist eine Institution nicht nur Ausstellungsraum, sie ist auch ein Bereich, wo ausserordentliche und reale Arbeit geleistet und auf gewisse Weise auch vergütet wird, was wiederum weitere Mittel zur Verwirklichung künstlerischer Arbeitsprozesse hervorbringt. Jedoch lässt sich das natürlich nur auf formaler Ebene übertragen, was uns aber, vielleicht im Austausch wiederum, die Freiheit unserer Kommentare bringt.

MM Vielleicht hat sich dieser Druck ja – nicht nur auf persönlicher, sondern auch auf struktureller Ebene – auch in den Arbeiten niedergeschlagen. Ich hatte ja früher schon über Falten als Orte der Verdichtung und der Energiespeicherung nachgedacht. Aber ich denke, dass es sich bei dieser Überlegung nicht nur um meine eigene handelt. Es geht auch um all die angrenzenden Systeme – die Arbeit, die man in den Aufbau einer Ausstellung steckt, die institutionellen Erwartungen, die Zeitplanungen, die Logistik. Das alles ist in der finalen Arbeit unsichtbar – und doch denke ich, dass es irgendwie im Material absorbiert bleibt. Nicht etwa als Kritik, aber, naja, es ist wohl immer da, oder? Möglich, dass ich hier etwas zu weit gehe. Und das war auch nicht meine Absicht, als ich die Arbeiten produziert habe. Aber man könnte ja durchaus überlegen, ob die Falten eine Art versteckte Geister-Architektur beherbergen – eine Architektur des Rückhalts, der Restriktion, der Anstrengung.

MO Die Arbeiten und du – ihr habt euch diese Pause im Prozess, dieses momentane Gefühl des Ankommens wirklich verdient. Ich finde es wirklich interessant: weil die Werke noch so frisch und neu sind, wagt man noch kaum, die doch recht naheliegenden üblichen Fragen nach formaler Beschreibbarkeit zu stellen oder nach Entsprechungen zu suchen, die in diesem Fall offensichtlich beim visuellen Grundvokabular wohl im Minimalismus oder Post-Minimalismus zu suchen wären. Die Arbeiten wirken nicht nur frisch, sie sind auch geprägt von den materiellen Verfahren, die du durchlaufen hast: Tests mit Abformungen, mit Silikon, mit Silikon und Pigmenten, Tests und Diskussionen über verschiedene Schrauben und Halterungen... schmerzende Finger und Kraftanstrengungen. Ich hatte das Gefühl, dass sich die Arbeiten erst einmal mit ihrem Kunstcharakter arrangieren müssen, und erst dann kann es Diskussionen darüber geben, wie sie sich mit vergangenem oder aktuellem Kunstdiskursen vertragen. Wie siehst du das?

MM Haha, ja – im Moment weiss ich selbst auch nicht, wie weit ich da gekommen bin. Vor ein paar Tagen, als ich noch in der lokalen Metallwarenfabrik Teile an den Arbeiten zusammengesetzt habe, da hat mich jemand nach «meiner Ware» gefragt, die da herumlag. Da musste ich schon lachen – darüber, dass in diesem Zusammenhang die Arbeiten überhaupt nicht als Kunstwerke verstanden wurden, sondern nur als «Ware». Ich glaube, im Moment fühle ich mich mit dieser Fluidität der Bezeichnungen ganz wohl – dass die Arbeiten je nach Kontext ein wenig in ihrer Lesart oder ihrer Benennung schwanken. Manchmal sind es eben ganz einfache Sachen, die gemacht oder bearbeitet oder von einem Ort zum anderen gebracht werden.

MO Die Falte verbirgt, und zugleich enthüllt sie auch. Ihre Komplexität erweist sich nach der Art ihrer Vermischung unterschiedlicher Implikationen (Einfaltungen), aber auch ihrer Offenlegungen (Ausfaltungen, Expansionen, Repräsentationen). Dieser so beschriebene Zustand deutet auf eine Art Zwischenlösung, mit

der auf einen neuen Vorschlag oder die Parameter einer neuen Bewegung angespielt wird. Sie birgt im schon Gezeigten, schon Offengelegten immer noch neue Komplikationen – gemeint ist hier mit Komplexität natürlich die Gestalt von vielfältigen oder vertieften Schichten. Die Falte steht also für eine Art und Weise, hyperkomplexe Prozesse zu denken, die eigentlich allen möglichen Formen innewohnen und die je nach Perspektive als Interaktionen zwischen Dingen und Zuständen wahrgenommen werden. Natürlich bestehen deine Arbeiten als Kunstwerke nicht allein daraus, in ihnen spielt sich auch ein Wechselspiel zwischen Farben, Formen und Verhältnismässigkeiten innerhalb von Massstäben ab. Du hast den einzelnen Arbeiten eigene Titel gegeben, auch wenn die nur in Klammern angefügt werden. Sind die hier angedeuteten Vorstellungen der Falte etwa in Titeln wie *Day in Glarus*, *Item*, *Flap* oder *Container – long* enthalten? Anders formuliert, haben die Titel irgendeinen Bezug zu weiter gefassten Begriffen einer Erfahrungswirklichkeit? Wenn wir also *Das Budget* als zwiespältiges und offenes Gesamtkonzept sehen, wie drücken sich dann deiner Meinung nach diese einzelnen Denkprozesse in jedem Einzelwerk aus? Oder funktionieren sie im Gesamtbild eher wie eine Art Songtitel? Was ich damit meine – gibt es deiner Ansicht nach die Möglichkeit zu beschreiben, wo ein «day in Glarus» oder ein «item» im konzeptuellen Gesamtrahmen von *Das Budget* steht?

MM Ja. Ich glaube, die Werke haben eine ruhige Präsenz, die sich auch auf die Titel erweitern lässt. Jeder von ihnen bezeichnet eine bestimmte Art von Gegenstand – wie die Einheit, die Energie speichert oder die ihre ganz eigene Funktionsweise hat. *Day in Glarus*, *Item*, *Flap*, *Container – long* – sie sind kleine Knotenpunkte, wie Dinge, in denen Waren aufbewahrt und gelagert werden. Wie Dinge, die erfasst, verteilt, die vielleicht sogar Teil eines Budgets sein können, falls das Sinn ergibt. Vielleicht war *Large Charm (Day in Glarus)* auch nur die Möglichkeit, meinem Denk- und Schaffensprozess einen Ort zu geben, denn ein Teil

davon hat hier stattgefunden, es dient als Zeit- und Raummarkierung, die mir einfach zusagte, die aber irgendwie auch in der Arbeit nachklingt.

Mir gefällt, dass diese kleinen Untertitel irgendwie für ihren eigenen Eigensinn eintreten, aber dennoch offen bleiben – es sind eigentlich keine Metaphern, sondern eher kleine Verdichtungen von Potential. Wenn wir also den Begriff des «Budgets» als übergeordneten Leitbegriff dieser Ausstellung akzeptieren, dann passen da die Titel irgendwie ganz gut hinein – sie haben keine Erklärung der Arbeiten zu bieten, sondern (über-)leben im gleichen System wie sie. Sie klingen nach materiellem, strukturierendem, sind vielleicht ein bisschen auf Austauschprozesse orientiert, aber immer noch flexibel genug, um sich in ihnen zu bewegen. Ich sehe also den Begriff «Budget» nicht als von oben verordnetes Thema, sondern als etwas, das sich durch die ganze Werkserie zieht. Es ist Teil der Logik, in der Art und Weise, wie sich die Formen verhalten, was ihnen erlaubt und was ihnen verboten ist. Doch das heisst nicht, dass die Arbeiten nicht in einer zukünftigen Präsentation oder Neuinszenierung unabhängig von diesem Wort, diesem Titel, diesem Thema funktionieren würden. Er hat mir als Platzhalter gedient, der mir geholfen hat, über sie nachdenken, als Vorstellungsraum, innerhalb dessen ich sie hergestellt habe.

ON THE OCCASION OF
MARLIE MUL
DAS BUDGET
KUNSTHAUS GLARUS
JULY 6 – NOVEMBER 16, 2025

Interview with Marlie Mul
by Melanie Ohnemus

MO You recently started working with silicone as a material. In your show *Dream Within a Dream* [Gaylord Fine Arts, Los Angeles, 2024] you showed a new series of works titled *Unnamed Charm*, consisting of rather small bijou-like objects folded and curled from thin sheets of colored silicone. The physical tension created through the folding and bending in these works is even greater and more compressed than in your new works. Would you like to elaborate on how this series developed and maybe relate them to the new works we are showing at Kunsthau? What made you want to work with silicone in the first place?

MM I think I started working with silicone around 2016. The initial draw was that it allowed me to make objects or sculptures that felt solid but still stayed flaccid—they could hold their shape but also had this really visible droop to them. That contradiction really appealed to me—something that has a structure, but is still soft and a bit unpredictable; they're suckers for gravity, pulled downward towards the ground. Goo and liquid and the idea of the world's obsessive controlling of this also just kind of fascinates me.

It was only really in 2019 that I started properly learning about silicone by observing a special effects and prosthesis fabricator at work, which obviously requires a very refined and precise, clean way of working. Building on this knowledge, I developed a series of silicone sculptures during the 2020 lockdown titled *Scalps* [2021], which were shown in the *Sperms Going to a Fashion*

Show exhibition in 2021. I mention the lockdown, because there was all this time and space. It's because of this I could learn more about silicone, and also this is when I learned wig making and synthetic hair planting, techniques I used a lot on previous silicone sculptures.

I soon figured out I had no interest or patience for the toxic process of mold making, or that I didn't really find the solid objects that come out of that process interesting – it was something I visually and technically already knew. The material [silicone] actually seemed to allow me more, to work less conventionally with it and in a more sculptural way, that is, in the sense of the medium of sculpture—the whole positive/negative mold thing, reproducing an original, that kind of thinking. Normally, silicone is what you use to make the mold, and the outcome is a solid cast. But in this case, silicone became the final object—the actual end result.

What became more interesting and faster for me to work with—and allowed a faster process—was pouring flat sheets of silicone. Folding them was a natural next step. It just made sense; it gives strength and shape to what's otherwise a limp material. There's also this tension that builds between the rubbery folds, and this friction contributes to the solidity of the piece.

The *Unnamed Charms* are small—they nearly fit in your hand—and they're kind of adorned, somehow this word fits better than *decorated*, with planted synthetic hairs and small plastic bones, which gives each one its own kind of personality. When I was folding the earlier pieces, I realized how much resistance there is to the material and learned to work with that. I think what made me so excited about working with this material is how manageable it is but at the same time all the learning I saw I could do through it. There was a lot to wrap my head around: the density of silicone, the thickness of the sheets, the types of folds or pleats needed so that things would hold together and how all of these tiny details contribute to the final physical form of the work.

And then now with the newer works—which I’ve started calling *Large Charm*, because they feel related—I began pouring the sheets into molds that include small circular cores. Once the silicone cures, these leave behind clean circular voids. Technically, that’s where the work started to shift—those holes mean saving on material, but they also allow the layered sheets to weave into one another. So it becomes not just about form, but about efficiency too.

For both series, the metal hardware is important, with the small *Unnamed Charm* works it was functional, and it is in the new works too, but the rods holding the sheets together are much more present and illustrative of their function—the limp material needs “bones” and “muscle,” to give it structure, the rods are a sort of “manager” of the material.

MO In your recent working with folds and folding material, what have you discovered about the process in practical terms? And what thoughts do you have in a broader sense about working with folds from a structural perspective? I mean, it is a structure that is found in nature and certain organisms? In philosophy or cultural analysis, the fold is discussed as a potential trope for describing multiple principles, or a metaphysics of structural perception. Are related texts here, for example those by Gilles Deleuze [*The Fold*, 1988] or Gottfried Wilhelm Leibniz, relevant for your work?

MM Sure, I suppose some of these ideas could be directly translated into the work (concepts related to being and beings, continuity, truths in time, etc.), but I think ideas around efficiency are really what have been central for me here. The degree of constriction in the pieces gives them their structure, but it also puts stress on the material. All of these sensations are easy for me to recognize in other things. The folds, and how they’re threaded and skewered in these works, can be seen as a kind of illustration of tension and tightness—in the body, in all our bodies, in the entirety of things.

- MO The show is also titled *Das Budget* (the budget). Which alludes to notions of efficiency and all the tensions around money and actual existential realms. So this title opens up a metaphorical conceptual space that both points to a broader discussion but which is also evident in the physicality of the work. The making of the work is also very hands-on, even elaborate. Could you talk about that in this context?
- MM Part of the process of making these works has included developing metal parts with the Schätti metal components factory here in Glarus, and that got me thinking more about production lines, and how difficult it is to understand labor processes within supply chains. I mean, how do you really get a sense of how your work fits into the total production chain of society, especially when everything's broken up into small bits? Or when there are really complex supply chains, where thousands of components come together to make something else... it's really hard to know exactly what it is you're doing, and how what you're doing fits into everything else. Then closer to me on a more personal level, the making of works while in parallel tending to demanding jobs in education, the layering of material somehow also lets me "fold" all my continuously being-submerged-by-other-tasks into the works, on a metaphysical level, if that makes any sense at all. Folds represent a nucleus of tension, of energy, accumulated information; when you bend metal, it heats up at the bending point due to friction, for example.
- MO You also colored the silicone sheets; how did you choose those colors? And now when you see the resulting group of works in the exhibition: could you maybe talk about how they relate together in terms of color schemes? What were your ideas concerning the layering of colors?
- MM Yes, the colors—that's a good point. The look and feel of these works might suggest a really controlled process—maybe because of the regular grid configuration I've used—and to a certain extent, that's true. I've been really excited by the process—the

complexity of it, each step led to something else; you kind of go toward what you think you want to happen and then of course something completely different comes out of it, stuff evolves. Right from the start, there was all this geometry involved in developing the molds, and then the elasticity of the material makes controlling it difficult—and control is maybe not even something to strive for here, really. Then you can start trying to calculate in the things you can't control, etc. All this is to say, I arrived at the colors through this process in a way I hadn't really anticipated in the beginning because of the technical complexity of all the preceding steps. It kind of emerged through the layering of the sheet material, first when the silicone sheet making system really started to work out. And then it was through that layering that color started to highlight the graphic shapes—or the circular voids in the material—which are graphic shapes but they also have a structural functional for the work. That brought in a new emphasis I hadn't really planned, but ended up leaning into. So color in this case was something secondary—but once it appeared, it quickly took on a more central role in the work. I was already testing out different material densities, how translucent it could be, or when it turns more solid—in these pieces, the color is actually embedded within the material itself. Layering these colors, and playing with different levels of transparency, created this visual effect where I could make some works feel busier, and others more calm. That contrast—that rhythm between them—became important. Translucency also allowed the internal structures to show through. Solid parts could feel heavier, and combining those with lighter layers produced different shades and tones. The whole layering process sometimes started to feel like printmaking, actually. Or I can imagine the process at some point could also move towards collage. Each work in the exhibition is, in a way, a study of that—and seeing them all together really makes the relationships between all the different approaches to color and translucency clearer.

MO We ended up installing things in the exhibition in quite a “conventional” way ... with some twists: the metal rods establish visual interconnections ... Would you like to talk about your thoughts on the concept of the show as it appears in the actual space?

MM The horizontal rod lines are important here. Because the works are similar compositionally. But because the circular voids vary in size the layout of the horizontal rods changes slightly; some of them don't have the same “middle line” or don't have a middle axis, so visually, it made sense to install them in a way that would suggest a continuum, kind of musical score perhaps? Then also the folds came back in again. Technically, each piece is made from a sheet that, when unfolded, is double the width—the folds are vertical. *Das Budget*, or the budget as a title, also alludes to a tightening of budgets, a sense of constraint, of tightening the belt, in noticeably harder and tenser times—as we see everywhere but something that we know all too well, for example, in the cultural and educational institutions we deal directly with on a daily basis in the work we do. In these contexts, it feels like we have to make do, and do more, with working with less, and also that we won't get back what is lost. This is a persistent form of tightness and tension. Similarly, I was thinking about the prices of consumer goods, how prices stay the same, but the packaging shrinks, often so subtly it's barely noticeable. It's like a cheese slicer, where you keep taking off these thin layers until you're only left with the absolute, semi-functional minimum. And then, even the hanging itself reflects that thinking—pushing the works off to one side of the space, while leaving the other side completely empty, felt like an extended visual metaphor for all of that.

MO I also think it was important to let them mark their own space within the space. After all an institution is not only an exhibition space but also a realm in which exceptional, real work is performed and remunerated at a certain level, which generates

additional assets for materializing artistic processes. However, this can only ever be transferred on formal levels, but this of course also allows for the freedom of our commentary.

MM Yes, maybe that pressure—not just personal but structural—found its way into the works too. I was already thinking about folds as sites of compression and stored energy, but I suppose that energy isn't only mine. It's also all the surrounding systems—the labor involved in putting up a show, institutional expectations, timelines, logistics. None of that is visible in the final work, but I do think it is absorbed into the material somehow. Not as critique, but you know, it's always there isn't it? I'm probably pushing this idea bit too far here and this wasn't the intension when making the works, but it could be suggested that the folds contain a kind of ghost architecture—of support, of constraint, of effort.

MO The works and you have really earned it: this pause in the process, this moment of having arrived. It's really interesting, the works are so fresh that one hardly dares to ask the obvious questions of formal classification or search for analogous descriptions, where the starting point would probably be a minimalist or post-minimalist visual language. The works are not only fresh, but also so inscribed by the material processes you've gone through: tests with molds, tests with silicone, tests with silicone and pigments, tests and discussions about various screws and brackets ... sore fingers and exertions of strength. My sense is that the works first have to settle in with their being art, then there can be the discussions about how they fit into former or present art languages if needed. How do you see that?

MM Haha, yes—I don't really know how far I am with that at the moment. A few days ago, I was at the local metal factory assembling parts, and someone there asked me something about “my goods” that were lying there. I had to laugh—how, in that context, the works aren't artworks at all, just goods. I think I'm quite comfortable with that fluidity—that depending on context,

the pieces shift in how they're read or what they're called. Sometimes they're just things being made, or handled, or moved around.

MO The fold hides and exposes things at the same time. Their complexity is evident in how they coningle various processes of what is implied (inwards folds) but also what is exposed (outward folds, expansion, representation). This state suggests a kind of intermediary solution that alludes to a new proposal or parameter of possible movement. So what has already been exposed, elucidated still engenders potential complications—intended here, of course, is complexity in the form of manifold or deep layers. So the fold represents a way of thinking about hyper-complex processes that are actually inherent to all potential forms and which, depending on one's point of view, are perceived as interactions between things and states. Of course, your works, as art, not only consist of folds but are also concerned with the interplay of color, form, and scale. You have also titled the individual works, albeit in brackets. Are these concepts of the fold outlined here embodied in your titles such as *Day in Glarus*, *Item*, *Flap*, or *Container – long*? In other words, do these titles have any relationship to greater notions of an experiential reality? That is, if *Das Budget* functions as an ambiguous and open-ended overarching concept, what are your ideas concerning how these individual strands of thought are expressed within each particular work? Or do they function more as a kind of song title within the overall picture? Meaning, for example, is there a way you can describe how a “day in Glarus” or an “item” fits within the conceptual framework of *Das Budget*?

MM Yes, I think that there's a quiet presence that extends to the titles as well. Each one names a kind of item—like a unit that holds energy or has its own kind of function. *Day in Glarus*, *Item*, *Flap*, *Container – long*—they're almost like little nodes, things that hold or contain commodities? Things that could be accounted for, distributed, maybe even budgeted in or out, if that makes sense.

Ah, well, maybe *Large Charm (Day in Glarus)* was also just a way to locate my thinking and making process, since part of that took place here in Glarus and it serves as a time and place marker that I simply liked, but which still resonates in the work somehow.

I like that these small subtitles sort of embody their own spirit, but still remain open-ended—they're not really metaphors, more like little concentrations of potential. So if the concept of "budget" serves as the larger frame around the work, I think the titles kind of sit within that—they don't explain the pieces, but fit within the same system. Material, structured, a bit transactional maybe, but still loose enough to move around in. So I don't see "budget" as a theme imposed from above, but more as something that extends throughout the work—it's in the logic, in the way the forms behave, in what they're allowed or not allowed to do. But this doesn't mean that these work can't function independently from this word, title, or theme in a future exhibition or reiteration of these works—it's been a placeholder for me to think about and within which to make them.

IMPRESSUM / COLOPHON
ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF
MARLIE MUL
DAS BUDGET
KUNSTHAUS GLARUS
6 . 7 . – 16 . 11 . 2025 / JULY 6–NOVEMBER 16, 2025
KUNSTHAUS GLARUS

Das Interview zwischen Marlie Mul und Melanie Ohnemus fand im Juni 2025 via E-Mail statt. /
The interview between Marlie Mul and Melanie Ohnemus took place via email in June 2025.

HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS
EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS
TEXT / TEXT: MARLIE MUL, MELANIE OHNEMUS
GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF
ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: CLEMENS KRÜMMEL
KORREKTORAT / PROOFREADING: ERIK SMITH

TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS
KOMMUNIKATION / COMMUNICATIONS: ANN-KATHRIN EICKHOFF
ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: KRISTINA KAMPMANN
TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER
TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: SIMON SCHERRER
KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: MARA DANZ
BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI
EMPFANG / RECEPTION: SELVETE KRASNIQI, MATEJ POLAK, ERIKA SIDLER,
EMA STREIFF, KARIN STUCKI, JESSICA ZIMMERMANN

VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT)
SUSANNE JENNY WIEDERKEHR (VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT)
FRED JAUMANN
BERNARD LIECHTI
BERNADETTE MELI SBRIZ
NADINE SPIELMANN
CHRISTOPH ZIMMERMANN

DANK DER KÜNSTLERIN AN / THE ARTIST WOULD LIKE TO THANK:

Ann-Kathrin Eickhoff, Sofia Ersini, Lara Finkenstädt, Sofia Defino Leiby, Dim Mul, Melanie Ohnemus und /
and Thomas Schätti.

DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDEN
GEFÖRDERT VON / THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM ARE
KINDLY SUPPORTED BY:

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung Anne-Marie Schindler, Glarner Kantonalbank, Stiftung für ein starkes Glarnerland, KFN Netstal, Gemeinden Glarus, Garbef Stiftung, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung, The Mondriaan Fund, Schätti AG, Beisheim Stiftung, Kamm Bartel Stiftung, Max Kohler Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

© KUNSTHAUS GLARUS, DIE AUTOR:INNEN / THE AUTHORS, 2025

(2025)

