

BEZIEHUNGS-

WEISEN

A SENSE OF

RELATEDNESS

„Was ist letztlich ein Ding, oder auch eine Person, wenn nicht ein Bündel der Linien – der Wege des Wachstums und der Bewegungen –, die sich in ihm oder ihr sammeln?“

Tim Ingold, *Eine kurze Geschichte der Linien*,
übers. v. Quirin Rieder, Göttingen: Konstanz University Press, 2021, 18.

“After all, what is a thing, or indeed a person, if not a tying together of the lines—the paths of growth and movement—of all the many constituents gathered there?”

Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London and New York: Routledge, 2007), 5.

INHALT

CONTENTS

- 5 **Beziehungsweisen | A Sense of Relatedness**
 Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair
- 9 **Die Dinge zum Leben erwecken: Materialströme und schöpferische Verflechtungen**
21 **Bringing Things to Life: Material Flux and Creative Entanglements**
 Tim Ingold
- 31 *Birgit Knoechl*
Bald kommt der Frühling, dann werden die Steine blühen
- 41 *Simona Koch*
Interbeing
- 51 STATEMENT #17 | *Eva Engelbert*
Auch beim Stehen in Bewegung bleiben | Keep moving, also while standing
- 55 STATEMENT #18 | *Marie-Andrée Pellerin*
Speculative Keys
- 59 *Riccardo Giacconi*
Sipario
- 69 *Jojo Gronostay*
A Hymn Of Eternal Values
- 79 STATEMENT #19 | *Rilaben/Paz*
Dear Lucy
- 83 STATEMENT #20 | *AG Minimales Reisen*
Parallelprotokolle | Parallel Protocols
- 86 **Impressum | Imprint**

BEZIEHUNGSWEISEN

A SENSE OF RELATEDNESS

Je genauer wir materielle – und immaterielle – Gegenstände betrachten, desto schwieriger wird es, sie gegen ihre Umgebung abzugrenzen. Ich bin nicht zu haben ohne meine Darmflora, ohne die Mikroben auf meiner Haut, ohne die elektrischen Impulse in meinem Gehirn und die Geschichten meiner Familie, meines Milieus oder ohne meine Adresse... Wo beginne ich und wo höre ich auf? Wie sind die Grenzen zwischen organischen und anorganischen Körpern beschaffen? Und was passiert, wenn diese unterschiedlichen Entitäten aufeinandertreffen? Welche Kräfte formen diese Begegnung und wie wirken sie auf ein solches Ereignis ein?

Mit dem Jahresprogramm *Beziehungsweisen* konzentriert sich der Kunstraum Lakeside 2022 auf unterschiedlichste Formen von Beziehungen: Im Zentrum stehen Verbindungslinien, Verstrickungen, Gefüge, Netzwerke oder Verwandtschaften und die ihnen zugrunde liegenden Mechanismen; es geht um die Zusammenkunft zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen, zwischen dem Materiellen und Nichtmateriellen, zwischen dem Organischen und Technischen, und nicht zuletzt zwischen Orten und Zeiten. Die gegenwärtige globale Vernetzung und die Mobilität innerhalb gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Strukturen bringen veränderliche Lebensformen und -praktiken hervor, die sich erneuern und erweitern, um wiederum neue Tradierungen zu kultivieren. Dabei bleiben die Elemente der gegenseitigen Bezugnahmen vierteilig, fragmentarisch, ja kaum greifbar und unübersichtlich. Das Ganze wird zu einem Mehr als die Summe der einzelnen Teile, zu einer Verkettung loser Elemente oder zu einem Gefüge, dessen Kraft sich durch das wechselnde Zueinander seiner Bestandteile immer wieder neu formt. Mit dem Jahresprogramm *Beziehungsweisen* geht der Kunstraum Lakeside dem weit verbreiteten Wunsch nach klaren Verhältnissen, überschaubaren Einheiten und absehbaren Folgen nach und stellt ihm Bilder zur Seite, die dem Unabgeschlossenen, der Vielfalt und dem Unbeständigen Rechnung tragen – das sind keine Bilder des Entweder-oder, sondern Bilder des Sowohl-als-auch.

Die Einzelausstellungen loten die verschiedenen Facetten des Jahresthemas aus. Birgit Knoechl geht in ihrer Präsentation den trennenden wie verbindenden Eigenschaften von Linien nach und ergründet deren Vermögen, plastisch zu werden. Dabei gestaltet sie den grafischen Produktionsprozess derart, dass die von ihr verwendeten Materialien und Verfahren maßgeblich das fertige Bild definieren. Die Ausstellung von Simona Koch ist bestimmt durch ein begehbare Sisal-Geflecht, das sich zu geknüpften Skulpturen verdichtet. Diese werden nicht als distinkte Einheiten gegenüber ebenso abgegrenzt gedachten Betrachter*innen erfahrbar, sondern in ihrer buchstäblichen

*GUDRUN RATZINGER &
FRANZ THALMAIR*

Verbundenheit mit ihrem Umland. Riccardo Giacconi nimmt das Marionettenspiel zum Ausgangspunkt, um in seiner „Hypothese eines Puppenspiels“ über das nicht-intentionale Zusammenwirken von Materialien und Kräften nachzudenken. Mode erweist sich in Jojo Gronostays Schau schließlich nicht nur als ungleiches Feld, das von zirkulierenden Materialien, Formen und Werten geprägt ist, sondern auch als bevorzugtes Zeichensystem der Kontaktzone zwischen Individuum und Gruppe. Diese mehrwöchigen Ausstellungen werden durch die „Statements“-Reihe – temporären performativen künstlerischen Setzungen, die zwischen rein zeitbasierten Performances und statischen Installationen angesiedelt sind – ergänzt. Die Auswahl der Projekte von Eva Engelbert, Marie-Andrée Pellerin, Rilaben/Paz und AG Minimales Reisen geht dabei auf einen Open Call zurück, bei dem mehr als 250 Künstler*innen Vorschläge eingereicht hatten.

Wir freuen uns sehr, dass wir für diesen Band den Aufsatz „Bringing Things to Life: Material Flux and Creative Entanglements“ des Ethnologen Tim Ingold erstmals ins Deutsche übersetzen lassen konnten. Darin plädiert Ingold dafür, „den Entstehungsprozessen gegenüber ihrem Endprodukt sowie den Materialströmen und -transformationen gegenüber den Aggregatzuständen“* Vorrang einzuräumen. Dieser Fokus impliziert, den Bewegungen zwischen Einheiten und damit ihrer Relationalität besondere Aufmerksamkeit zu schenken. In diesem Sinne möchten wir an dieser Stelle all jenen danken, die den Kunstraum Lakeside zu einem Ort des intensiven Austauschs machen: Zuerst sind das die Künstler*innen, mit ihrer Bereitschaft, sich auf die räumlichen, zeitlichen und institutionellen Gegebenheiten einzulassen. Dazu zählen auch Gäste wie der Kunstwissenschaftler Sebastian Mühl, der recht kurzfristig der Einladung nachkam, in einem Programmspecial näher auf den Utopiebezug in der Gegenwartskunst einzugehen, oder eben Tim Ingold für sein großzügiges Entgegenkommen. Ganz wesentlich wurde das Programm und diese Publikation auch von der steten Arbeit des Teams getragen. Großer Dank gebührt daher Lea Lugiarič (administrative Leitung), Johannes Puch (Fotografie), Fritz Hock und Gerhard Wabnig (Ausstellungstechnik), Ulrich und Agnes Kehrer (Grafikdesign) sowie Christine Schöffler und Peter Blakeney (Übersetzung).

*Tim Ingold, S. 9 in dieser Publikation.

The more precisely we examine material—and immaterial—objects, the more difficult it becomes to separate them from their surroundings. I am not available without my intestinal flora, without the microbes on my skin, without the electrical impulses in my brain, or the histories of my family, my milieu, my address ... Where do I begin and where do I end? What is the nature of the borders between organic and anorganic bodies? And what happens when these different entities collide? Which forces form this encounter and how do they affect such an event?

In its 2022 annual program *A Sense of Relatedness*, Kunstraum Lakeside investigates an array of different types of relationships: The focus is connecting lines, entanglements, assemblages, networks, or kinships and their underlying mechanisms; it explores encounters between the human and nonhuman, between the material and immaterial, between the organic and technical, and, last but not least, between places and times. Global networking and mobility within social, political, and economic structures give rise to variable life models and practices, which renew and extend themselves, in turn, to cultivate new conventions. However, the elements of the mutual references remain multipartite, fragmentary, almost hard to grasp and chaotic. The whole becomes a more than just the sum of the individual parts, a chain of disparate elements, a configuration whose force continually assumes a new form due to the shifting relationships of its constituents. In the annual program *A Sense of Relatedness*, Kunstraum Lakeside traces the ubiquitous longing for a sense of clarity, comprehensible

entities, and predictable outcomes, and contrasts it with images that accommodate the incomplete, diverse, and volatile—they are not images of the either-or but of the as-well-as.

The solo exhibitions reflect various facets of the annual theme. In her presentation, Birgit Knoechl explores the separating and connecting properties of lines, as well as their ability to become spatial. She configures the graphic production process in such a way that the materials and processes she deploys decisively define the final graphic result. Simona Koch's exhibition is structured by a walkable sisal mesh that consolidates into knotted sculptures. As opposed to distinct entities posited vis-à-vis equally so delimited visitors, these sculptures become tangible in their literal connectedness with their surroundings. Riccardo Giacconi takes puppet theater as a starting point to reflect on the non-intentional interaction of materials and energies in his "hypothesis of a puppet show". Finally, in Jojo Gronostay's show, fashion proves to be not only an inequitable field governed by the circulation of materials, forms, and values, but also the preferred semiotic system of the contact zone between individuals and the collective. These multi-week exhibitions are complemented with the "Statements" series—temporary performative artistic settings situated between one-off time-based performances and more static installations. The selection of the projects by Eva Engelbert, Marie-Andrée Pellerin, Rilaben/Paz, and AG Minimales Reisen stems from an open call in which more than 250 artists submitted proposals.

We are honored to have the essay "Bringing Things to Life: Material Flux and Creative Entanglements" by anthropologist Tim Ingold translated into German for the first time for this volume. Ingold advocates assigning primacy to "processes of formation as against their final products, and to flows and transformations of materials as against states of matter".* This focus entails paying attention to the movements between entities and thus to their relationality. With this in mind, we would like to take this opportunity to thank all those who make Kunstraum Lakeside a site of intensive exchange: First and foremost, the artists, for their willingness to engage with the spatial, temporal, and institutional conditions. This also includes guests such as the art theorist Sebastian Mühl, who accepted the invitation at quite short notice to expand on the utopian dimension in contemporary art in a program special, or Tim Ingold for his generous cooperation. The program and this publication also rely significantly on the diligent work of our team. Our great thanks go to Lea Lugarič (administrative manager), Johannes Puch (photography), Fritz Hock and Gerhard Wabnig (exhibition technics), Ulrich and Agnes Kehrer (graphic design), as well as Christine Schöffler and Peter Blakeney (translation).

* Tim Ingold, p. 21 in this publication.

DIE DINGE ZUM LEBEN ERWECKEN: MATERIALSTRÖME UND SCHÖPFERISCHE VERFLECHTUNGEN

In seinen Notizbüchern wies der Maler Paul Klee immer wieder nachdrücklich und anhand von Beispielen darauf hin, dass die Entstehungs- und Wachstumsprozesse, die in der von uns bewohnten Welt Formen hervorbringen, wichtiger sind als die Formen selbst. „Form ist Ende ist Tod“, schrieb er. „Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben.“¹ Und die Kernaussage seiner berühmten „Schöpferischen Konfession“ von 1920 lautet: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“² Sie strebt, mit anderen Worten, nicht danach, fertige Formen zu reproduzieren, die bereits feststehen, sei es als Bilder im Kopf oder als Gegenstände in der Welt. Vielmehr versucht sie, sich mit jenen Kräften zu verbinden, die die Form ins Leben rufen. So wächst die Linie aus einem Punkt, der in Bewegung gesetzt wurde, so wie die Pflanze aus ihrem Samen. In Anlehnung an Klee argumentieren die Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari, dass die wesentliche Beziehung, in einer Welt des Lebens, nicht mehr die von Materien und Formen oder Wesenheiten und Attributen ist, sondern sich jetzt als eine direkte Beziehung von Material und Kräften darstellt.³ Es geht hier um die Art und Weise, wie sich unterschiedlichste Materialien, mit ihren vielfältigen und variablen Eigenschaften und belebt durch die Kräfte des Kosmos, bei der Hervorbringung von Dingen vermischen und miteinander verschmelzen. Ihre Rhetorik ist aber ebenso ein Versuch, eine Denkweise über die Dinge und darüber, wie sie gemacht und verwendet werden, zu überwinden, deren Einfluss sich in der westlichen Welt seit nunmehr über zwei Jahrtausenden – beginnend bei Aristoteles – hartnäckig hält.

Damit irgendetwas entstehen kann, so argumentierte Aristoteles, müssen Form (*morphe*) und Materie (*hyle*) zusammentreffen. Wiewohl dieses hylemorphische Modell des Werdens sich in der Geschichte des westlichen Denkens immer stärker verankerte, geriet es auch zunehmend aus dem Gleichgewicht. Die Form wurde als erzwungen angesehen, geschaffen von einem/einer Handlungsträger*in (*agent*) mit einem bestimmten Zweck oder Ziel vor Augen, während die Materie – nun passiv und träge geworden – das war, dem etwas aufgezwungen wurde. Die kritische Argumentation, die ich entwickeln möchte, ist, dass in den zeitgenössischen Diskursen innerhalb der Anthropologie und Archäologie bis hin zur Kunstgeschichte oder dem Forschungsgebiet der materiellen Kultur weiterhin die grundlegenden Annahmen des hylemorphischen Modells reproduziert werden, und zwar auch in ihren Bemühungen, ein Gleichgewicht zwischen seinen Begrifflichkeiten herzustellen. Mein Ziel ist jedoch letztendlich, das Modell selbst zu verwerfen und es durch eine Ontologie zu ersetzen, die den Entstehungsprozessen gegenüber ihrem Endprodukt sowie den Materialströmen und -transformationen gegenüber den Aggregatzuständen Vorrang einräumt. Es ist die Ontologie des Animismus. Weithin missverstanden als ein Glaubenssystem, das den scheinbar unbelebten Objekten Leben und sogar Geist zuschreibt, ist Animismus –

TIM
INGOLD

wie ich im Gegenteil behaupte – eine Weise, nicht *über* die Welt zu denken, sondern ihr *gegenüber* lebendig zu sein, also eine erhöhte Sensibilität und Reaktionsbereitschaft in Wahrnehmung und im Handeln gegenüber einer Umwelt an den Tag zu legen, die sich in ständigem Wandel befindet und von einem Moment zum nächsten nie dieselbe ist.⁴ In einer solchen Umwelt gibt es keine Gegenstände, die belebt werden können. Es gibt nur Dinge.

Meine Argumentation besteht aus fünf Komponenten. Zunächst stelle ich eine Unterscheidung zwischen Dingen und Gegenständen bzw. Objekten* her, auf der alles andere beruht. Anschließend erkläre ich, was ich unter Leben verstehe, nämlich das generative Potenzial dieses umfassenden Beziehungsfeldes, aus dem heraus Formen entstehen und aufrechterhalten werden. Ich werde zeigen, dass die derzeitige Fokussierung auf die *Material Agency*, die Handlungsmacht des Materials, in einem Großteil der Literatur eine Folge der Reduktion der Dinge auf Objekte und ihr daraus resultierendes „Herausfallen“ aus den Prozessen des Lebens ist. Denn je mehr die Theoretiker*innen über Agency sprechen, desto weniger scheinen sie über das Leben zu sagen zu haben; ich möchte diesen Fokus umkehren. Im dritten Teil meiner Argumentation werde ich sodann behaupten, dass die Auseinandersetzung mit den Prozessen des Lebens von uns verlangt, nicht rein auf die Materialität als solche abzustellen, sondern auf die Ströme und Flüsse von Materialien. Wir sind, mit Deleuze und Guattari gesprochen, dazu verpflichtet, diesen Strömungen zu folgen und den Pfaden der Formwerdung nachzugehen, wohin auch immer sie führen mögen. Viertens werde ich darlegen, in welchem spezifischen Sinne die Bewegung entlang dieser Pfade schöpferisch ist: nämlich, indem der schöpferische Akt „vorwärts“ zu lesen ist, als ein improvisatorisches Sich-Einlassen auf formgebende Prozesse, und nicht „rückwärts“, als eine Abduktion (*abduction*) vom fertigen Objekt zu einer Absicht im Kopf eines/einer Handlungsträger*in. Schließlich werde ich zeigen, dass die Pfade oder Bahnen, entlang derer sich die improvisatorische Praxis entfaltet, keine Verbindungen sind und auch keine Zusammenhänge zwischen einer Entität und einer anderen beschreiben. Sie sind vielmehr Linien, *entlang* derer die Dinge kontinuierlich in Erscheinung treten. Wenn ich also von der Verflechtung der Dinge spreche, meine ich dies wörtlich und präzise: kein Netzwerk von Verbindungen, sondern ein Flechtwerk (*meshwork*) von ineinander verwobenen Linien des Wachstums und der Bewegung.

**Der Autor folgt in seiner Unterscheidung zwischen „objects“ und „things“ nach eigener Aussage insbesondere Martin Heideggers Überlegungen, der, wie auch andere zitierte Autor*innen, vielfach „Gegenstand“ nutzte („object“ in entspr. autorisierten engl. Übersetzungen). Bei einigen Ausführungen des Autors scheint jedoch auch der Ausdruck „Objekt“ passend oder zwingend, insbesondere wenn das Wort seinen Verweisen folgend dann autorisierten deutschen Übersetzungen z.B. von Theoriegrundlagen entspricht. Anm.d.Ü.*

DINGE UND GEGENSTÄNDE

Wie ich so allein in meinem Arbeitszimmer sitze und schreibe, mag es offensichtlich sein, dass ich von Gegenständen aller Art umgeben bin, vom Stuhl und Schreibtisch, die meinen Körper und meine Arbeit stützen, bis zum Block, auf dem ich schreibe, dem Stift in meiner Hand und der Brille, die ich auf meiner Nase balanciere. Stellen Sie sich einen Moment lang vor, alle Gegenstände in diesem Raum würden auf magische Weise verschwinden und nur der nackte Boden, die Wände und die Decke übrig bleiben. Außer aufzustehen oder auf den Dielen auf und ab zu gehen, könnte ich nichts tun. Ein Raum ohne Gegenstände, so könnte man folgern, ist praktisch unbewohnbar. Um ihn für eine Tätigkeit nutzbar zu machen, muss er eingerichtet werden. Wie der Psychologe James Gibson zu seinem ökologischen Ansatz in der visuellen Wahrnehmung ausführte, umfasst die Einrichtung eines Raums die Angebote (*affordances*), die es seinen Bewohner*innen ermöglichen, dort ihren Routinetätigkeiten nachzugehen: der Stuhl bietet das Sitzen an, der Stift das Schreiben, die Brille das Sehen und so weiter. Schon etwas fragwürdiger weitete Gibson seine Argumentation jedoch vom Innenraum des Zimmers auf die Umwelt im Allgemeinen aus. Er lässt sich uns eine *offene Umwelt* vorstellen, „eine Flächenanordnung, die allein aus der Erdoberfläche besteht“.⁵ Im Extremfall – das heißt in Abwesenheit jeglicher Gegenstände – wäre eine solche Umwelt nur als vollkommen ebene Erde verwirklicht, die sich unter einem wolkenlosen Himmel rundum und ohne jede Unterbrechung bis an einen flachen Horizont erstreckt, eine wirklich trostlose Umwelt! Wie die Dielen des Zimmers bietet die Oberfläche der Erde nur Stehen und Gehen an. Dass wir irgend etwas anderes tun können, hängt mit der Tatsache zusammen, dass die offene Umwelt, wie der Innenraum, in der Regel mit Gegenständen vollgestellt ist. „So wie die Möbel ein Zimmer“, schreibt Gibson, „machen auch erst ihre *Einrichtungsgegenstände* die Erde bewohnbar“.⁶

Verlassen wir nun die Abgeschlossenheit des Arbeitszimmers und machen einen Spaziergang an der frischen Luft. Unser Weg führt uns durch ein Walddickicht. Von allen Seiten mit Stämmen und Ästen umgeben, wirkt diese Umwelt für uns sicherlich unübersichtlich. Aber ist sie tatsächlich mit Gegenständen vollgestellt? Nehmen wir an, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Baum richten. Da steht er, verwurzelt in der Erde, sein Stamm ragt in die Höhe, die Äste sind ausgebreitet, wiegen sich im Wind, je nach Jahreszeit mit oder ohne Knospen oder Blätter. Ist der Baum also ein Gegenstand? Wenn ja, wie sollten wir ihn definieren? Was ist ein

Baum und was Nicht-Baum? Wo endet der Baum und wo beginnt der Rest der Welt? Diese Fragen sind nicht leicht zu beantworten – zumindest nicht so leicht, wie es bei den Möbeln in meinem Arbeitszimmer der Fall zu sein scheint. Ist die Rinde zum Beispiel Teil des Baums? Wenn ich ein Stück davon mit meiner Hand abbreche und es genau betrachte, werde ich zweifellos feststellen, dass es von vielen winzigen Lebewesen bevölkert wird, die sich unter der Rinde eingegraben und eingenistet haben. Sind sie ein Teil des Baums? Und was ist mit den Algen, die an den Außenflächen des Stammes wachsen, oder den Flechten, die von den Ästen herabhängen? Und sollten wir beschlossen haben, dass rindenbohrende Insekten ebenso zum Baum gehören wie die Rinde selbst, dann gibt es keinen besonderen Grund, die anderen Bewohner*innen des Baums auszuschließen, einschließlich des Vogels, der dort sein Nest baut, oder des Eichhörnchens, dem er ein Labyrinth aus Leitern und Sprungbrettern bietet. Wenn man zudem bedenkt, dass der Charakter dieses einen Baums auch darin besteht, wie er auf den Wind reagiert, im Schwanken seiner Äste und im Rascheln seiner Blätter, könnte man sich fragen, ob der Baum überhaupt etwas anderes sein kann als ein Baum-in-der-Luft. Gehört der Wind also nicht genauso zum Baum wie sein Holz?

Diese Überlegungen führen mich zu der Schlussfolgerung, dass der Baum keineswegs ein Gegenstand, sondern ein *Ding* ist. Wie der Designphilosoph Vilém Flusser schreibt: „Gegenstand“ ist, was im Weg steht, dorthin geworfen wurde (lateinisch: ‚ob-iectum‘, griechisch: ‚problema‘).⁷ Er steht wie eine vollendete Tatsache vor uns und versperrt uns den Weg. Für unser Vorankommen müssen wir ihm entweder ausweichen, ihn beseitigen oder durchbrechen. Das Ding hingegen zieht uns in sich hinein, und zwar entlang der Pfade seiner eigenen Entstehung. Es ist, wenn man so will, ein „Geschehen“ (*going on*) – oder besser gesagt, ein Ort, an dem mehrere Geschehnisse miteinander verflochten sind. Der Philosoph Martin Heidegger formulierte, wenn auch etwas rätselhaft, dass sich das Ding „in seinem Dingen aus der Weltenden Welt“ präsentiert.⁸ Es handelt sich um eine besondere Form des Versammelns oder Verwebens der Fäden des Lebens. Das Beispiel, das Heidegger zur Veranschaulichung seines Arguments diente, war ein einfacher Krug. Das Dinghafte des Kruges beruhe ihm zufolge weder auf seiner physischen Substanz noch auf seinem Erscheinungsbild, sondern auf seiner Fähigkeit, zu versammeln, zu fassen und weiterzugeben.⁹ Dieser Sichtweise ging natürlich die alte Bedeutung des Wortes Ding – Versammlung – voran, als Ort, an dem die Menschen zusammenkamen, um ihre Angelegenheiten zu regeln. Wie der historische Geograf Kenneth Olwig in einer brillanten Darstellung der politischen Geografie des frühmittelalterlichen Jütlands bemerkt, versammelt der Ding-Ort das Leben der Menschen, die das Land bewohnen, er hält ihre kollektiven Erinnerungen fest und verleiht ihnen in den Urteilen und Beschlüssen eines ungeschriebenen Rechts Ausdruck. Jütland ist mit Orten dieser Art übersät. Einem Ding beizuwohnen bedeutet folglich, nicht ausgesperrt zu sein, sondern in die Versammlung eingeladen zu werden.¹⁰

Wenn wir uns jede/n Teilnehmende/n als einen bestimmten Lebensweg vorstellen, der eine Linie durch die Welt zieht, dann könnten wir das Ding vielleicht, wie ich an anderer Stelle vorgeschlagen habe, als ein *Parlament der Linien* definieren.¹¹ So gedacht, hat das Ding nicht den Charakter einer äußerlich umgrenzten Einheit, die sich über und gegen die Betrachtenden stellt, sondern den eines Knotens, dessen konstituierende Lebenslinien keineswegs in ihm eingeschlossen bleiben, sondern ständig darüber hinaus schweifen, nur um sich wiederum mit anderen Linien in anderen Knoten zu vermischen. Mit einem Wort, *Dinge sind undicht* (*things leak*), sie sickern ständig durch die Oberflächen, die sich vorübergehend um sie herum bilden. Ich werde auf diesen Punkt noch später zurückkommen, wenn ich darauf eingehe, wie wichtig es ist, den Materialströmen zu folgen. Fahren wir zunächst mit unserem Spaziergang im Freien fort.

Wir haben den Baum betrachtet; was könnte uns sonst noch auffallen? Ich stoße mir den Fuß an einem Stein, der auf dem Weg liegt. Gewiss, werden Sie sagen, der Stein ist ein Gegenstand. Das ist er aber nur, wenn wir ihn künstlich aus den Erosions- und Ablagerungsprozessen herauslösen, die ihn dorthin gebracht und ihm die Größe und Form verliehen haben, die er jetzt hat. Ein rollender Stein, so besagt das Sprichwort, setzt kein Moos an, doch gerade im Prozess des Ansetzens von Moos wird der Stein, der an Ort und Stelle verkeilt ist, zu einem Ding, während andererseits der Stein, der rollt – wie ein vom Fluss geschwemmter Kieselstein – gerade in seinem Rollen zu einem Ding wird. So wie der Baum, der in seinen Bewegungen auf die Windströmungen reagiert, ein Baum-in-der-Luft ist, ist der in der Flussströmung rollende Stein ein Stein-im-Wasser. Nehmen wir nun an, dass wir unseren Blick nach oben richten. Es ist ein schöner Tag, aber es gibt ein paar Wolken. Sind Wolken Gegenstände? Gibson ist seltsamerweise der Meinung, dass sie es sind: Sie scheinen am Himmel zu hängen, während andere Gegenstände wie Bäume und Steine auf der Erde liegen. So besteht also die ganze Umwelt, in Gibsons Worten, „aus der Erde und dem Himmel und aus Objekten *auf* der Erde und *am* Himmel“. ¹² In einem Gemälde

aus den Jahren 1938/39 mit dem Titel *La bonne aventure (Der Glücksfall)* parodiert René Magritte diese Idee eines möblierten Himmels geschickt, indem er die Wolke als fliegendes Objekt darstellt, das durch die offene Tür eines ansonsten leeren Raums hereinschwebt. Aber tatsächlich ist die Wolke kein wirklicher Gegenstand, sondern ein dunstiger Wulst, der sich, von Luftströmen getragen, aufbauscht. Wolken zu beobachten, würde ich sagen, bedeutet nicht, Gegenstände am Himmel wahrzunehmen, sondern einen Blick auf den sich formierenden Himmel, auf seine *Bewölkung* zu erhaschen.¹³ Noch einmal: Wolken sind keine Gegenstände, sondern Dinge.

Was für Bäume, Steine und Wolken gilt, die mit oder ohne Zutun des Menschen gewachsen sind oder geformt wurden, gilt auch für offensichtlich künstlichere Strukturen. Nehmen wir ein Gebäude: nicht die fixierte und finale Struktur des Architekt*innen-Entwurfs, sondern das eigentliche Gebäude, das auf seinen Fundamenten in der Erde ruht, den Elementen ausgesetzt ist und womöglich von Vögeln, Nagetieren und Pilzen heimgesucht wird. Der renommierte portugiesische Architekt Alvaro Siza hat eingeräumt, dass er nie in der Lage war, ein echtes Haus zu bauen, womit er „eine komplizierte Maschine“ meinte, „in der jeden Tag etwas kaputt geht“.¹⁴ Ein echtes Haus ist nie fertig. Vielmehr verlangt es unablässige Anstrengungen, um es angesichts des Kommens und Gehens seiner menschlichen und nicht-menschlichen Bewohner*innen abzusichern, ganz zu schweigen vom Wetter! Regenwasser tropft durch das Dach, wo der Wind einen Ziegel weggeblasen hat, und nährt einen Pilzbefall, der das Gebälk zu zersetzen droht, die Dachrinnen sind voller verfaulter Blätter, und als ob das nicht genug wäre, stöhnt Siza, „dringen Legionen von Ameisen über die Türschwellen ein, es gibt immer wieder tote Vögel, Mäuse und Katzen“. In der Tat ist das echte Haus, nicht anders als der Baum, eine Versammlung von Leben; es zu bewohnen bedeutet, sich an der Versammlung zu beteiligen, oder in Heideggers Worten, mit dem Ding an seinem Dingen zu partizipieren. Unsere architektonischen Grunderfahrungen lassen sich, wie Juhani Pallasmaa erklärt, eher in der Verbform als mit Substantiven beschreiben. Sie entstehen nicht aus der Konfrontation mit Gegenständen – der Fassade, dem Türrahmen, dem Fenster und dem Kamin –, sondern aus Akten des Annäherns und Eintretens, des Hinein- oder Hinausschauens und des Gefühls der sich ausbreitenden Wärme des Feuers.¹⁵ Als Bewohner*innen erleben wir das Haus nicht als einen Gegenstand, sondern als Ding.

LEBEN UND AGENCY

Was haben wir vom Aufreißen der Fenster des Arbeitszimmers gelernt, vom Verlassen des Hauses und dem Spaziergang im Freien? Sind wir auf eine Umwelt gestoßen, die so vollgestellt ist mit Gegenständen wie mein Arbeitszimmer mit Möbeln, Büchern und Utensilien? Weit gefehlt. In Wahrheit scheint es überhaupt keine Gegenstände zu geben. Es gibt gewiss Schwellungen, Wucherungen, Ausstülpungen, Fasern, Risse und Hohlräume, aber keine Gegenstände. Es wäre zwar möglich, eine Welt voller Gegenstände zu besetzen, aber den Besetzenden würden die Inhalte der Welt bereits in ihren endgültigen Formen fixiert erscheinen, in sich selbst verschlossen. Ganz so, als hätten sie ihm oder ihr den Rücken zugekehrt. Die Welt zu *bewohnen* bedeutet dagegen, an den Entstehungsprozessen teilzunehmen. Und die Welt, die sich den Bewohnenden auf diese Weise eröffnet, ist im Grunde eine *Umwelt ohne Gegenstände*, oder abgekürzt, eine UOG. In meiner Beschreibung des Baums, des Steins, der Wolke und des Gebäudes habe ich versucht, vom Leben in der UOG zu berichten. Dabei bin ich wohl zu einer Schlussfolgerung gelangt, die der von Gibson diametral entgegengesetzt ist. Erinnern wir uns daran, dass für Gibson eine Umwelt in Abwesenheit von Gegenständen nichts weiter als eine eigenschaftslose und vollkommen ebene Erde sein kann. Erst durch das Hinzufügen von Gegenständen, ob auf dem Boden ausgelegt oder in den Himmel gehängt, wird eine Umwelt – seiner Meinung nach – lebenswert. Ich aber behaupte, dass eine solche möblierte Umwelt möglicherweise besetzt, aber nicht bewohnt werden kann. Worin unterscheidet sich also mein Ansatz von Gibsons? Die Antwort liegt in unserem jeweiligen Verständnis von der Bedeutung von Oberflächen.

Gegenstände erschließen sich, so Gibson, erst durch ihre nach außen gewandten Oberflächen der Wahrnehmung. Jede Oberfläche, erklärt er, sei eine Grenzfläche zwischen der mehr oder weniger festen Substanz eines Gegenstandes und dem flüchtigen Medium, das es umgibt. Löst sich die Substanz auf oder verdampft in das Medium, dann verschwindet die Oberfläche und mit ihr der Gegenstand, den sie einst umhüllte.¹⁶ Demnach läge die eigentliche Gegenständlichkeit jeder Entität in der Trennung und Unvermischbarkeit von Substanz und Medium. Entfernte man jedoch jeglichen Gegenstand, so bliebe immer noch eine Oberfläche übrig – für Gibson die grundlegendste Oberfläche von allen –, nämlich der Erdboden, welcher die Grenzfläche zwischen der Stofflichkeit der Erde unten und dem gasförmigen Medium des Himmels oben markiert. Hat die Erde also

dem Himmel den Rücken gekehrt? Wenn ja, dann wäre, wie Gibson richtig vermutete, kein Leben möglich. Die offene Umwelt könnte nicht bewohnt werden.

Ich behaupte im Gegenteil, dass die offene Welt gerade deshalb bewohnt werden kann, weil überall dort, wo Leben stattfindet, die trennenden Grenzflächen zwischen Erde und Himmel einer gegenseitigen Durchlässigkeit und Bindung weichen. In der UOG sind Erde und Himmel keineswegs durch die harte Oberfläche des Erdbodens auf ihre jeweiligen Bereiche beschränkt, sie dringen vielmehr gegenseitig ineinander ein. Folglich ist der Erdboden gar keine kohärente Oberfläche, sondern eine Zone, in der sich die Luft und Feuchtigkeit des Himmels mit Stoffen verbinden, deren Ursprung in der Erde liegt, wo sich Lebewesen immerfort bilden und auflösen. Über das Samenkorn, das auf die Erde gefallen ist, schreibt Klee, dass „die Beziehung zu Erde und *Atmosphäre* die Fähigkeit zu wachsen [erzeugt]... Das Samenkorn treibt Wurzel die Linie richtet sich zunächst erdwärts aber nicht um da zu leben, sondern nur da Kräfte zu holen zum Aufbau ins Luftreich.“¹⁷ Im Wachstum wird der Punkt zu einer Linie, aber diese Linie, die ja nicht einfach auf die vorpräparierte Oberfläche des Erdbodens aufgesetzt wird, trägt zu seinem sich ständig weiterentwickelnden Gewebe bei. Die wachsende Pflanze befindet sich weder auf der Erde noch im Himmel, sondern ist gleichzeitig irdisch und himmlisch. Und das ist sie, wie Klee betonte, gerade deshalb, weil die Vermischung von Himmel und Erde selbst eine Bedingung für Leben und Wachstum ist. Weil die Pflanze *selbst* (und nicht *auf der*) Erde *ist, ist* sie auch Himmel. Kurzum, in einer Welt, in der sich Erde und Himmel nicht vermengen und vermischen, kann es kein Leben geben.

Um einen Eindruck von der Bewohnung einer Erde-Himmel-Welt zu bekommen, empfiehlt es sich, zu Heidegger zurückkehren. In einer etwas blumig geratenen Passage beschreibt er die Erde als „die dienend Tragende, die blühend Fruchtende, hingebretet in Gestein und Gewässer, aufgehend zu Gewächs und Getier“¹⁸, während „der Himmel der wölbende Sonnengang [ist], der gestaltwechselnde Mondlauf, der wandernde Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende, Licht und Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirtliche und Unwirtliche der Wetter, Wolkenzug und blauende Tiefe des Äthers“.¹⁹ Kaum sprechen wir von der Erde, denken wir schon den Himmel mit, und umgekehrt. Jedes hat Anteil am Wesen des anderen.²⁰ Was für ein deutlicher Unterschied zu Gibsons Darstellung von Erde und Himmel als sich gegenseitig ausschließende Bereiche, die an der Erdoberfläche strikt voneinander getrennt sind und von den ihnen jeweils eigenen Gegenständen bevölkert werden – „Bergen und Wolken, [...], Feuern und Sonnenuntergängen, [...] Steinen und Sternen“!²¹ Anders als Gibsons Substantive, die Einrichtungstücke aufzählen, strotzt Heideggers Beschreibung von Verben des Wachstums und der Bewegung. Im „Aufgehen“ der Erde, wie Heidegger es ausdrückt, in diesem unaufhaltsamen Auslaufen von Substanz durch die porösen Oberflächen der entstehenden Formen, finden wir die Essenz des Lebens. Wie ich bereits festgestellt habe, sind Dinge lebendig, weil sie *undicht* sind. Das Leben in der UOG ist kein eingedämmtes, sondern jenen *Materialkreisläufen* selbst innewohnend, die fortwährend Formen der Dinge hervorbringen, selbst wenn diese schon in Auflösung begriffen sind.

Erst durch das Eintauchen in diese Kreisläufe werden Dinge zum Leben erweckt. Dies lässt sich anhand eines einfachen Experiments demonstrieren, das ich mit meinen Studierenden an der Universität von Aberdeen durchgeführt habe. Mit Quadraten aus Papier, Bambusstäben, Bändern, Klebeband, Klebstoff und Schnur bastelten wir rasch einige Drachen. Wir befanden uns dazu im Innenraum und arbeiteten auf Tischen. Es sah ganz danach aus, als ob wir einen Gegenstand zusammenbauen würden. Aber kaum hatten wir unsere Kreationen nach draußen auf ein Feld getragen, änderte sich alles. Sie setzten sich plötzlich in Bewegung, wirbelten herum, drehten sich, vollführten Sturzflüge – und gelegentlich stiegen sie sogar auf. Was war also passiert? War eine belebende Kraft auf magische Weise in die Drachen eingefahren und hatte sie dazu gebracht, sich in den meisten Fällen auf eine Weise zu verhalten, die wir nicht beabsichtigt hatten? Nein, natürlich nicht. Vielmehr waren die Drachen nun selbst in die Strömungen des Windes eingetaucht. Der Drachen, der eben noch leblos auf dem Tisch lag, war zu einem Drachen-in-der-Luft geworden. Er war nicht länger ein Gegenstand, wenn er überhaupt jemals einer gewesen war, sondern ein Ding. Wie das Ding in seinem Dingen existiert, so existiert der Drachen-in-der-Luft in seinem Flug. Oder anders ausgedrückt: In dem Moment, in dem er vor die Tür gesetzt wurde, hörte der Drachen auf, in unserer Wahrnehmung als ein Gegenstand zu erscheinen, der in Bewegung versetzt werden kann, und wurde stattdessen zu einer Bewegung, die sich zu einem Ding formiert. Dasselbe könnte man durchaus auch über einen Vogel-in-der-Luft oder einen Fisch-im-Wasser sagen. Der Vogel ist sein Fliegen, der Fisch sein Schwimmen. Der Vogel kann dank der Strömungen und Wirbel, die er in der Luft erzeugt, fliegen, und das flinke Schwimmen des Fisches verdankt sich den Strudeln, die er durch das Zappeln seines Schwanzes und seiner Flossen erzeugt. Ohne diese Strömungen würden die Tiere sterben.

Und dies ist der Punkt, an dem wir das sogenannte „Problem der Agency“ angehen und hoffentlich ein für alle Mal begraben können.²² Über die Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen bzw. Objekten ist viel geschrieben worden, wobei man sich von dem Gedanken leiten ließ, dass der Unterschied zwischen ihnen alles andere als unüberbrückbar ist. Ebenso wie Personen auf Objekte in ihrer Nähe einwirken können, so das Argument, können die Objekte auch „zurückwirken“, indem sie ihnen Anlass geben oder ermöglichen, etwas zu tun, das sie sonst nicht tun könnten.²³ Doch schon im ersten theoretischen Schritt, die Dinge außen vor zu lassen, um sich auf ihre „Objekthaftigkeit“ zu konzentrieren, werden sie von ihrem lebenserhaltenden System, dem Materialfluss, abgeschnitten. Wir haben dies am Beispiel des Drachens gesehen. Den Drachen als Gegenstand zu betrachten, hieße, den Wind auszublenden – zu vergessen, dass er in erster Linie ein Drachen-in-der-Luft ist. Und so wirkt es, als ob der Flug des Drachens aus der Interaktion zwischen einer Person (die den Drachen steigen lässt) und einem Gegenstand (dem Drachen) resultiert, was sich wiederum nur durch die Vorstellung erklären lässt, dass der Drache mit einem inneren belebenden Prinzip, einer Wirkmächtigkeit, ausgestattet ist, die ihn in Bewegung setzt, meist gegen den Willen der Person, die den Drachen steigen lässt.

Grundsätzlich möchte ich also behaupten, dass das Problem der Agency aus dem Versuch erwächst, eine Welt von bereits abgetöteten oder passiv gewordenen Dingen wiederzubeleben, indem man die sie zum Leben erweckenden Substanzströme unterbindet. In der UOG befinden sich Dinge in Bewegung und Wachstum, weil sie lebendig sind, nicht weil sie Agency besäßen. Und sie sind gerade deshalb lebendig, weil sie nicht auf den Status von Objekten reduziert worden sind. Die Vorstellung, dass Objekten Agency zugemessen werden kann, entspringt bestenfalls einer Redefigur, die von uns (zumindest den Anglophonen und Deutschsprachigen) aufgrund der Sprachstruktur verlangt, jedem Tätigkeitsverb ein handelndes Subjekt, ein Agens, voranzustellen. Im schlimmsten Fall hat sie große Geister dazu gebracht, sich in einer Weise lächerlich zu machen, die wir besser nicht nachahmen sollten. Das Leben der Dinge auf die Agency von Objekten zurückzuführen, bewirkt in der Tat eine doppelte Reduktion: der Dinge auf Objekte und des Lebens auf Agency. Und die Quelle dieser verkürzten Logik ist, so glaube ich, keine andere als das hylemorphische Modell.

MATERIALIEN UND MATERIALITÄT

Wenn Gelehrte von der „materiellen Welt“ oder, noch abstrakter, von „Materialität“ sprechen, was meinen sie damit?²⁴ Wie sinnvoll ist es, die Materialität von Steinen, Bäumen, Wolken, Gebäuden oder sogar Drachen zu beschwören? Fragt man Forschende im Bereich der materiellen Kultur, wird man wahrscheinlich widersprüchliche Antworten erhalten. So kann ein Stein laut Christopher Tilley in seiner „rohen Materialität“ einfach als ein formloser Klumpen Materie betrachtet werden. Seiner Meinung nach bedarf es jedoch eines Konzepts von Materialität, um zu verstehen, wie bestimmte Stücke des Steins innerhalb bestimmter sozialer und historischer Kontexte Form und Bedeutung erhalten.²⁵ In ähnlicher Weise formuliert der Archäologe Joshua Pollard, dass „ich mit Materialität meine, wie der materielle Charakter der Welt verstanden, angeeignet und in menschliche Projekte eingebunden wird“.²⁶ In beiden Äußerungen können wir die zwei Seiten des hylemorphischen Modells erkennen: auf der einen die rohe Materialität oder den „materiellen Charakter“ der Welt, auf der anderen die formgebende Wirkmacht des Menschen. Mit diesem Konzept von Materialität wird die Trennung zwischen Materie und Form eher reproduziert als in Frage gestellt. Im Grunde ist der Begriff der materiellen Kultur selbst ein zeitgenössischer Ausdruck des Materie-Form-Prinzips des Hylemorphismus. Wenn Tilley von „roher Materialität“ oder der Archäologe Bjørnar Olsen von „der harten Stofflichkeit der Welt“²⁷ schreibt, ist es, als ob die Welt ihr Welten eingestellt und sich als feste und homogene Ablagerung herauskristallisiert hätte, die nur noch auf ihre Differenzierung durch eine Überformung mit kulturellen Schichten wartet. In einer solch stabilen und stabilisierten Welt fließt nichts. Es kann keinen Wind und kein Wetter geben, keinen Regen, der das Land befeuchtet, oder Flüsse, die es durchfließen, kein „Aufgehen“ der Erde in Pflanzen oder Tiere, ja überhaupt kein Leben. Es könnte keine Dinge geben, nur Gegenstände.

In ihren Versuchen, das hylemorphische Modell wieder in ein Gleichgewicht zu bringen, pochen die Theoretiker*innen darauf, dass die materielle Welt sich eben nicht passiv gegenüber den Gestaltungen des Menschen verhält. Aber nun, da sie die Materialflüsse unterbunden haben, können sie die Aktivität seitens der materiellen Welt nur erklären, indem sie den Objekten Agency zuschreiben. Pollard schlägt jedoch einen anderen Ton an. Am Ende eines wichtigen Artikels über „die Kunst des Verfalls und die Verwandlung der Substanz“ weist er darauf hin, dass materielle Dinge ebenso wie Menschen Prozesse sind und ihre eigentliche Agency darin besteht,

dass „sie nicht immer erfasst und eingedämmt (*captured and contained*) werden können“.²⁸ Wie wir festgestellt haben, entdecken wir das Leben der Dinge eben gerade im Gegenteil des Erfassens und Eindämmens, nämlich im Durchsickern und der Undichtigkeit (*discharge and leakage*). Vor diesem Hintergrund können wir zu Deleuze und Guattari zurückkehren, die darauf bestehen, dass, wann immer wir Materie begegnen, es sich um eine „bewegende, dahinströmende und sich variierende Materie“ handelt. Und die Konsequenz daraus wäre, dass man „dem Materie-Strom nur *folgen* kann“.²⁹ Was Deleuze und Guattari hier einen „Materie-Strom“ nennen, würde ich als *Material* bezeichnen. Dementsprechend formuliere ich die Behauptung in eine einfache Faustregel um: *folgen* wir den *Materialien*. Die UOG, so behaupte ich, ist keine materielle Welt, sondern eine *Welt der Materialien*, der *Materie im Fluss*. Diesen Materialien zu folgen bedeutet, sich in eine Welt zu begeben, die sozusagen ständig am Köcheln ist. Anstatt sie mit einem riesigen Museum oder Kaufhaus zu vergleichen, in dem die Gegenstände fein säuberlich nach ihren Eigenschaften oder ihrer Herkunft geordnet sind, wäre es vielleicht hilfreicher, sich die Welt als eine riesige Küche vorzustellen, die reichlich mit Zutaten aller Art bestückt ist.

In der Küche werden Dinge in verschiedensten Kombinationen zusammengemischt; neue Materialien entstehen, die sich wiederum mit anderen Zutaten vermischen – in einem endlosen Prozess der Umwandlung. Kochen erfordert, Behälter zu öffnen und ihren Inhalt auszuschütten. Wir müssen die Deckel von den Dingen abnehmen. Angesichts der anarchischen Neigungen der verfügbaren Materialien muss der Koch, die Köchin durchaus darum kämpfen, einen gewissen Anschein von Kontrolle über das Geschehen zu bewahren. Eine vielleicht noch engere Parallele lässt sich zum Labor der Alchemist*innen ziehen. Wie der Kunsthistoriker James Elkins erläutert,³⁰ bestand die Welt der Alchemie nicht aus Materie, die nach den Grundsätzen der Wissenschaft in ihrer atomaren oder molekularen Zusammensetzung beschreibbar wäre, sondern aus Substanzen, die man aufgrund ihres Aussehens und ihrer Beschaffenheit kannte und indem man verfolgte, was mit ihnen passiert, wenn sie gemischt, erhitzt oder abgekühlt werden. Öle zum Beispiel waren keine Kohlenwasserstoffe, sondern das, was in einem Kessel mit gedünsteten Pflanzen an die Oberfläche stieg oder sich am Boden einer Grube mit verfaultem Fleisch ansammelte. Alchemie, schreibt Elkins, „ist die alte Wissenschaft des Ringens mit Materialien, ohne wirklich zu wissen, was vor sich geht“³¹, was ihm zufolge auch die Maler*innen in ihrer täglichen Arbeit im Atelier immer getan hätten. Ihr Wissen betraf auch Substanzen, und diese unterschieden sich oft kaum von jenen des alchemischen Labors. Malerleim wurde etwa aus Pferdehufen, Hirschgeweihen und Kaninchenfellen hergestellt, und Farbe mit Bienenwachs, Feigenmilch und den Harzen exotischer Pflanzen angemischt. Pigmente gewann man aus einer bizarren Mixtur von Zutaten, wie etwa den kleinen rötlichen Insekten, die, gekocht und in der Sonne getrocknet, das als Karmin bekannte tiefrote Pigment produzierten, oder aus Essig und Pferdemit, die in Tontöpfen mit Blei vermischt die beste weiße Farbe ergaben. Als Praktizierende der UOG sind die Köch*innen, die Alchimist*innen und Maler*innen nicht so sehr damit beschäftigt, der Materie eine Form aufzuzwingen, sondern eher damit, verschiedenartigste Materialien zusammenzutragen und ihre Ströme zu kombinieren oder umzulenken, um zu sehen, was dabei herauskommen könnte. Das Gleiche ließe sich auch über Töpfer*innen sagen, wie der Archäologe Benjamin Alberti in einer ausgezeichneten Studie über Keramik aus Nordwestargentinien aus dem ersten Jahrtausend n. Chr. darlegt. Es wäre ein Fehler, so Alberti, anzunehmen, dass der Topf ein fester und stabiler Gegenstand wäre, dem als „verstockte“ Materie einer physischen Welt der Stempel der kulturellen Form aufgedrückt wurde.³² Im Gegenteil, es gibt Hinweise darauf, dass Töpfe wie Körper behandelt wurden, und zwar mit demselben Anliegen: nämlich, der chronischen Instabilität entgegenzuwirken und jene Gefäße des Lebens gegen ihre allgegenwärtige Anfälligkeit, undicht und durchlässig zu werden, abzusichern, die ihre Auflösung oder Metamorphose herbeiführen könnte. Entgegen aktueller Konzeptionen von Verkörperung (*embodiment*)³³ ist der Körper keine Senke, kein Locus der Sedimentation oder ein Gefäß, dem Aktivität eingefloßt wird; vielmehr ist er in sich selbst ein sprichwörtliches Bienenhaus der Aktivität, eine sich windende Masse aus Bewegungen, Flüssen und energetischen Potenzialen. Das gilt auch für Töpfe. Als Teile des UOG-Gewebes sind Töpfe nicht stabiler als Körper, sondern sie werden durch Materialströme konstituiert und zusammengehalten. Sich selbst überlassen, können die Materialien jedoch Amok laufen. Töpfe werden zertrümmert, Körper verfallen. Es erfordert Anstrengung und Wachsamkeit, die Dinge intakt zu halten, egal ob es sich um Töpfe oder Menschen handelt.

Der modernen Gesellschaft ist ein solches Chaos natürlich zuwider. Doch trotz aller Bemühungen, mit technischen Meisterleistungen eine materielle Welt zu konstruieren, die ihren Erwartungen entspricht – nämlich eine Welt separater, wohlgeordneter Objekte –, durchkreuzt die Weigerung des Lebens, sich eindämmen zu lassen, ihre Bestrebungen. Auch wenn es den Anschein macht, dass Gegenstände mit äußeren Oberflächen umkleidet wären, hängt das Leben vom ständigen Austausch der Materialien durch sie hindurch ab. Wenn durch

das „Bedecken“ der Erde oder Einkerkern der Körper dieser Austausch blockiert wird, kann nichts leben. In der Praxis können solche Blockaden jedoch nie mehr als partiell und provisorisch sein. Die Versiegelung der Erde wäre vielleicht eines der augenscheinlichsten Merkmale dessen, was wir gemeinhin als „gebaute Umwelt“ bezeichnen. Auf einer gepflasterten Straße oder einem Betonfundament kann nichts wachsen, es sei denn, es existiert eine Einspeisung aus externen Quellen. Doch selbst die widerstandsfähigsten Materialien können den Auswirkungen von Erosion und Abnutzung nicht ewig standhalten. So bekommt die gepflasterte Oberfläche – von unten durch Wurzeln und von oben durch Wind, Regen und Frost angegriffen – schließlich Risse, sie bröckelt und ermöglicht es den Pflanzen, hindurchzuwachsen, um sich erneut mit Licht, Luft und Feuchtigkeit der Atmosphäre zu verbinden und zu vermischen. Wo auch immer wir hinschauen, die aktiven Materialien des Lebens siegen über die tote Hand der Materialität, die es auslöschen würde.

IMPROVISATION UND ABDUKTION

Mit der Absicht, den Dingen wieder Leben zuzusprechen, zelebriere ich die schöpferische Kraft dessen, was Klee „Formung“ nannte. Es ist jedoch wichtig zu präzisieren, was ich mit schöpferisch meine. Insbesondere geht es mir darum, die in einem Großteil der Literatur über Kunst und materielle Kultur zu beobachtende Tendenz umzukehren, den schöpferischen Akt „rückwärts“ zu lesen; das heißt, von einem Ergebnis in Form eines neuartigen Objekts auszugehen und es über eine Abfolge von Vorbedingungen bis zu einer noch nie dagewesenen Idee im Kopf eines oder einer Handlungsträger*in zurückzuverfolgen. Diese rückwärts gerichtete Lesart entspricht dem, was der Anthropologe Alfred Gell eine Abduktion der Agency (*abduction of agency*) genannt hat. Für Gell ist jedes Kunstwerk ein „Objekt“, das „auf eine besondere, ‚kunstähnliche‘ (*art-like*) Weise mit einem oder einer sozialen Handlungsträger*in in Beziehung gesetzt werden kann“.³⁴ Mit „kunstähnlich“ meint Gell eine Situation, in der es möglich ist, eine Kette kausaler Verbindungen zwischen dem Objekt und der Handlungsträgerschaft zu knüpfen, wobei Ersteres als Index für Letztere gelten kann. Diese Schlussweise vollzieht eine kognitive Variante der Abduktion. In Anbetracht meiner oben geäußerten Kritik an der doppelten Reduktion – von Dingen auf Gegenstände und von Leben auf Agency – sollte klar sein, warum ich diese Sichtweise für grundlegend falsch halte. Ein Kunstwerk ist, wie ich nochmals festhalte, kein Gegenstand, sondern ein Ding; und die Rolle der Künstler*innen besteht, wie Klee darlegte, nicht darin, eine vorgefasste Idee zu reproduzieren, ob sie nun neu ist oder nicht, sondern sich mit den Kräften und Strömen des Materials, die die Form des Werks ins Leben rufen, zu verbinden und ihnen zu folgen. „Folgen“, so Deleuze und Guattari, „ist etwas ganz anderes als reproduzieren“³⁵. Während Reproduktion ein Verfahren der Iteration ist, impliziert Folgen *Itineration*, ein Umherziehen. Künstler*innen – wie auch Handwerker*innen – sind Umherziehende, deren Werk eine Modalität ihres eigenen Lebens darstellt. Darüber hinaus liegt das schöpferische Potenzial des Werks in der Vorwärtsbewegung, aus der Dinge entstehen. Dinge „vorwärts“ zu lesen heißt demnach, sich nicht auf eine Abduktion, sondern auf die Improvisation einzulassen.³⁶

Improvisieren bedeutet, den Wegen der Welt zu folgen, wie sie sich gerade weisen, und nicht, eine Reihe von bereits durchlaufenen Punkten in umgekehrter Richtung wieder zusammenzufügen, oder, in Deleuze und Guattaris Worten, „sich mit der Welt zu verbinden und zu vermischen. Am Leitfaden eines Liedchens geht man aus dem Haus.“³⁷ Entlang solcher Fäden – die Autoren nennen sie auch „Fluchtlinien“ oder „Linien des Werdens“ –, entfaltet sich das Leben. Kritisch betrachtet, schaffen diese Linien jedoch keine Verbindung: „Eine Linie des Werdens wird weder durch Punkte definiert, die sie miteinander verbindet, noch durch Punkte, aus denen sie zusammengesetzt ist. Im Gegenteil, sie geht *zwischen* den Punkten hindurch, sie stößt nur durch die Mitte [...] Ein Werden ist weder eins noch zwei, noch die Beziehung zwischen beiden, sondern es ist dazwischen, die [...] Fluchtlinie, die vertikal zu beiden verläuft.“³⁸ So werden, im Leben genauso wie im Bereich der Musik oder Malerei, in der Bewegung des Werdens – das Wachstum der Pflanze aus ihrem Samen, das Erklingen der Melodie aus der Berührung von Geige und Bogen, die Führung des Pinsels und seiner Spuren – die Punkte nicht so sehr miteinander verbunden, als dass sie von der sie erfassenden Strömung beiseite gefegt und unkenntlich gemacht werden. Das Leben hat ein offenes Ende: Sein Impuls besteht nicht aus dem Erreichen eines Endpunkts, sondern aus dem Weitermachen. Die Pflanze, die Musiker*innen oder Maler*innen „wag[en] eine Improvisation“³⁹, indem sie weitermachen.

Das Ding hingegen ist nicht bloß ein Faden, sondern besteht gewissermaßen aus einer *Zusammenkunft* (*gathering together*) von Lebensfäden. Deleuze und Guattari bezeichnen diesen Modus als *Haeccēitas*, Diesheit.⁴⁰ Wenn aber jedes Ding ein solches Bündel aus Linien ist, was wird dann aus unserem ursprünglichen

Begriff der „Umwelt“? Was bedeutet Umwelt in der UOG? Wörtlich genommen ist Um-welt das, was ein Ding umgibt, aber es ist unmöglich, etwas zu umgeben, ohne es einzuhüllen und damit eben jene Fäden, entlang derer das Leben gelebt wird, in Grenzen zu verwandeln, die es eindämmen. Stellen wir uns stattdessen vor, dass wir, wie Charles Darwin in *Die Entstehung der Arten* (1859), fasziniert vom Anblick einer Uferböschung, eines Hügelgewirrs „bedeckt mit blühenden Pflanzen aller Art, mit singenden Vögeln in den Büschen“⁴¹ darauf aufmerksam werden, wie eng die Faserbündel, aus denen jede Pflanze und jeder Busch besteht, ineinander ver-schlungen sind, sodass sie eine einzige dichte Vegetationsdecke bilden. Was wir aus Gewohnheit „die Umwelt“ nennen, erscheint auf unserer Böschung als ein riesiges Gewirr von Linien. Eine ebensolche Sichtweise vertrat der schwedische Geograf Torsten Hägerstrand mit seiner Vorstellung, dass jeder Bestandteil der Umwelt – Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, Gebäude – eine kontinuierliche Flugbahn (*trajectory*) des Werdens beschreibt. Während sie in ihrer Bewegung durch die Zeit aufeinandertreffen, bündeln sich die jeweiligen Flugbahnen zu diversen Kombinationen. „Von innen betrachtet“, schrieb er, „wirkt es, als würden die Spitzen der Flugbahnen manchmal von Kräften im Hintergrund vorwärts getrieben, und als ob sie Augen hätten, die sich umschaun, und Arme, die sich ausstrecken, und in jedem Moment fragen: ‚Was soll ich als nächstes tun?‘“ Diese Verstrickungen der sich immer weiter ausdehnenden Bahnen machen nach Hägerstrand die Textur der Welt aus – „den großen Wandteppich der Natur, den die Geschichte webt“.⁴² Wie Darwins Hügelgewirr ist Hägerstrands Wandteppich kein Feld aus verbundenen Punkten, sondern eines aus verflochtenen Linien, kein Netzwerk, sondern ein, wie ich es fortan nennen werde, *Flechtwerk*.

FLECHTWERK UND NETZWERK

Ich entlehne den Begriff des „Flechtwerks“ der Philosophie Henri Lefebvres. Lefebvre stellt fest, dass es Gemeinsamkeiten gibt zwischen der Weise, wie Worte einer Schriftseite eingeschrieben sind, und wie die Bewegungen und Rhythmen menschlichen und nicht-menschlichen Tuns im gelebten Raum registriert werden – jedoch nur, wenn wir Schrift nicht als sprachliche Komposition, sondern als ein Gewebe von Linien denken, nicht als Text, sondern als *Textur*. „Das praktische Tun überschreibt die Natur“, notiert er, „mit kritzelnder Feder“.⁴³ Man denke nur an die netzartigen Muster, die Menschen und Tiere in ihren Bewegungen in und um die Häuser eines Dorfes oder einer Kleinstadt hinterlassen. In diesen multiplen Verflechtungen wird jedes Wahrzeichen oder Gebäude zu einem eher „archi-textuell“ als architektonisch zu nennenden Bestandteil. Auch sie sind trotz ihres beständigen und soliden Erscheinungsbilds eine *Haeceitas*, die prozesshaft erlebt wird – über die Abfolge an Ausblicken, Verdeckungen und Übergängen, wenn die Bewohner*innen entlang unzähliger Pfade von Raum zu Raum und von drinnen nach draußen ihren täglichen Verrichtungen nachgehen. Und dies erinnert wiederum an Pallasmaas Feststellung, dass wir Architektur eher in Verbform als substantivisch erfahren. So wie das Leben der Bewohner*innen sich in die Gärten und Straßen, Felder und Wälder ergießt, so strömt die Welt in das Gebäude, um ihm seine charakteristischen Klangbilder und Muster aus Licht und Schatten zu verleihen. In diesen Strömen und Gegenströmen, die sich ohne Anfang und Ende hindurch oder dazwischen schlängeln, und nicht als zusammenhängende, von innen oder außen begrenzte Einheiten, werden die Dinge in der Welt der UOG verwirklicht.

Es ist wichtig, zwischen den *Strömungslinien des Flechtwerks* und den Verbindungslinien des Netzwerks zu unterscheiden. Dennoch kam es hier immer wieder Ungenauigkeiten, vor allem in der jüngsten Ausarbeitung dessen, was unter dem etwas unglücklich geratenen Begriff „Akteur-Netzwerk-Theorie“ (*Actor-Network-Theory*) Bekanntheit erlangte. Die Theorie wurzelt weniger im Nachdenken über die Umwelt als in der soziologischen Untersuchung von Wissenschaft und Technologie. Im letztgenannten Forschungsbereich beruht ein großer Teil ihrer Faszination auf dem Versprechen, die Interaktionen zwischen Menschen (wie Wissenschaftler*innen und Ingenieur*innen) und den Objekten, mit denen sie sich beschäftigen (zum Beispiel im Labor), auf eine Weise zu beschreiben, die Agency nicht allein in menschlichen Händen konzentriert, sondern sie auf alle Elemente verteilt, die in einem Handlungsfeld miteinander verbunden sind oder sich gegenseitig bedingen. Der Begriff „Actor-Network“ tauchte in der anglofonen Literatur zunächst als Übersetzung des französischen *acteur réseau* auf. Und wie einer seiner führenden Vertreter, Bruno Latour, im Nachhinein feststellte, verlieh ihm die Übersetzung eine Bedeutung, die nie beabsichtigt war. Im landläufigen Sprachgebrauch, unter Einfluss der Innovationen in der Informations- und Kommunikationstechnologie, ist das bestimmende Merkmal des Netzwerks die Konnektivität.⁴⁴ *Réseau* kann sich jedoch sowohl auf das Geflecht als auch auf ein Netzwerk beziehen – auf einen gewebten Stoff, das filigrane Stickmuster von Spitze, das Geflecht des Nervensystems oder das Netz der Spinne.

Die Linien des Spinnennetzes zum Beispiel verbinden im Gegensatz zu denen des Kommunikationsnetzes keine Punkte oder fügen Dinge zusammen. Gesponnen aus Materialien, die aus dem Körper der Spinne ausgeschieden werden, ergibt sich ihre Anordnung aus der Fortbewegung der Spinne. In diesem Sinne sind sie Erweiterungen des Wesens der Spinne auf ihren Pfaden in die Umwelt.⁴⁵ Sie sind die Linien, entlang derer sie lebt, und leiten ihr Wahrnehmen und Handeln in der Welt. Nun sollte der *acteur réseau* nach dem Willen seiner Schöpfer*innen (wenn auch nicht im Sinne derer, die durch seine Übersetzung als „Netzwerk“ in die Irre geführt wurden) aus eben solchen Linien des Werdens bestehen – und somit in hohem Maße von der Philosophie Deleuze und Guattaris inspiriert sein. Diese Autoren halten unmissverständlich fest, dass, obwohl der Wert des Netzes für die Spinne darin besteht, dass es Fliegen fängt, weder die Linie des Netzes die Spinne mit der Fliege noch die „Fluchtlinie“ der Fliege sie mit der Spinne verbindet. Diese beiden Linien entfalten sich vielmehr kontrapunktisch: der einen dient die andere als Refrain. Die im Zentrum ihres Netzes lauende Spinne registriert, dass eine Fliege irgendwo an den äußeren Rändern gelandet ist, denn sie sendet entlang der Fäden Schwingungen, die von den hochsensiblen, dünnen Beinen der Spinne aufgefangen werden. Sie kann dann entlang der Netzlinien laufen, um ihre Beute zu holen. Die Fadenlinien des Netzes schaffen also die Voraussetzungen dafür, dass die Spinne mit der Fliege interagieren kann. Aber sie sind nicht selbst Linien der Interaktion. Wenn es sich bei diesen Linien um Beziehungen handelt, dann sind es nicht Beziehungen zwischen, sondern *entlang*.

Ähnlich wie bei der Spinne erstreckt sich das Leben der Dinge im Allgemeinen freilich nicht nur entlang einer, sondern zahlreicher Linien, die zwar im Zentrum miteinander verknotet sind, aber an den Rändern unzählige „lose Enden“ ausbilden. So sollte man sich ein jedes Ding, wie Latour kürzlich vorschlug, in Form eines Sterns vorstellen, mit einem „Zentrum umgeben von vielen strahlenförmig davon ausgehenden Linien mit verschiedenen in beiden Richtungen verlaufenden Kanälen“.⁴⁶ Das Ding erweist sich nun nicht mehr als ein in sich geschlossenes Objekt, sondern als ein sich immer weiter verzweigendes Netz von Wachstumslinien. Das ist Deleuze und Guattaris *Haecceitas*, die sie bekanntlich mit einem Rhizom verglichen haben.⁴⁷ Ich persönlich bevorzuge das Bild des Pilzmyzels.⁴⁸ Welches Bild wir auch immer wählen, entscheidend ist, dass wir vom *fluiden Wesen des Lebensprozesses* ausgehen, dessen Grenzen sich einzig den *Materialströmen* über sie hinweg verdanken. In der Forschung über die Psyche ist die Absolutheit der Grenze zwischen Körper und Umwelt nicht unumstritten. Vor über 50 Jahren behauptete der Pionier der psychologischen Anthropologie, A. Irving Hallowell, dass „jede Dichotomie zwischen Innen und Außen, mit der menschlichen Haut als Grenze, psychologisch irrelevant ist“⁴⁹, eine Ansicht, die auch der Anthropologe Gregory Bateson in einem Vortrag von 1970 wieder aufgriff, in dem er erklärte, dass „die geistige Welt – der Geist – die Welt der Informationsverarbeitung – nicht durch die Haut begrenzt [ist]“.⁵⁰ Und auch in viel jüngerer Vergangenheit hat der Philosoph Andy Clark den gleichen Standpunkt vertreten. Der Geist, so Clark, ist ein „undichtes Organ“, das sich nicht im Schädel einsperren lässt, sondern sich bei seinen Transaktionen mit dem Körper und der Welt vermischt.⁵¹ Streng genommen hätte er sagen müssen, dass der Schädel undicht ist, während der Geist das ist, was durchsickert! Wie dem auch sei, ich habe hier versucht, Batesons Aussage aufzugreifen und sie einen Schritt weiterzuführen. Worauf ich hinauswill, ist, dass nicht nur der Geist durchsickert, sondern die Dinge im Allgemeinen. Und zwar entlang der Pfade, denen wir folgen, wenn wir den *generativen Materialströmen* in der UOG auf der Spur sind.

- 1 Klee, Paul: *Bildnerische Gestaltungslehre*, Vorlesungsmanuskripte, 1922–1930 (transkribierte Handschriften), 67, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/078/>.
- 2 Klee, Paul: „Schöpferische Konfession“, in *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII*, Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920, 28–40, hier: 28.
- 3 Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, 467.
- 4 Vgl. Ingold, Tim: „Rethinking the Animate, Re-Animating Thought“, in *Ethnos* 71, Nr. 1 / 2006, 9–20, hier: 10. Übersetzung für diese Publikation.
- 5 Gibson, James J.: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, übers. v. Gerhard Lücke u. Ivo Kohler, München: Urban & Schwarzenberg, 1982, 34.
- 6 Ebd., 83.
- 7 Flusser, Vilém: *Vom Stand der Dinge*, hg. v. Fabian Wurm, Göttingen: Steidl, 1993, 40.
- 8 Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000, 182.
- 9 Ebd., vgl. 165–184.
- 10 Vgl. Olwig, Kenneth: „The Jutland Cipher: Unlocking the Meaning and Power of a Contested Landscape“, in *Nordic Landscapes: Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*, hg. v. Michael Jones u. Kenneth Olwig, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, 12–49. Übersetzung für diese Publikation.

- 11 Ingold, Tim: *Eine kurze Geschichte der Linien*, übers. v. Quirin Rieder, Göttingen: Konstanz University Press, 2021, 18.
- 12 Gibson, 70.
- 13 Vgl. Ingold, Tim: „Earth, Sky, Wind and Weather“, in *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London/New York: Routledge, 2011, 115–125, hier: 115–119. Übersetzung für diese Publikation.
- 14 Siza, Alvaro: *Architecture Writings*, hg. v. Antonio Angelillo, Mailand: Skira, 1997, 47. Übersetzung für diese Publikation.
- 15 Vgl. Pallasmaa, Juhani: *Die Augen der Haut: Architektur und die Sinne*, übers. v. Andreas Wutz, Los Angeles: Atara Press, 2013, 80–81.
- 16 Vgl. Gibson, 16 u. 114.
- 17 Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre*, 8, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/008/>. Abschrift hier laut Transkription.
- 18 Heidegger, 151.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., vgl. 153.
- 21 Gibson, 70.
- 22 Gell, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon, 1998, 16. Übersetzung für diese Publikation.
- 23 Vgl. u.a.: Gosden, Chris: „What do objects want?“ in *Journal of Archaeological Method and Theory* 12, Nr. 3 / 2005, 193–211; Henare, Amiria et al. (Hg.): *Thinking through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*, London/New York: Routledge, 2007; Knappett, Carl: *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005; Knappett, Carl u. Lambros Malafouris (Hg.): *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York: Springer, 2008; Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, übers. v. Gustav Röbler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007; Miller, Daniel (Hg.): *Materiality*, Durham: Duke University Press, 2005; Tilley, Christopher: *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*, Oxford: Berg, 2004.
- 24 Vgl. Ingold, Tim: „Materials against Materiality“, in *Archaeological Dialogues* 14, Nr. 1 / 2007, 1–16.
- 25 Vgl. Tilley, Christopher: „Materiality in Materials“, in *Archaeological Dialogues* 14, Nr. 1 / 2007, 16–20, hier: 17.
- 26 Pollard, Joshua: „The Art of Decay and the Transformation of Substance“, in *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art*, hg. v. Colin Renfrew et al., Cambridge, UK: McDonald Institute for Archaeological Research, 2004, 47–62, hier: 48. Übersetzung für diese Publikation.
- 27 Olsen, Bjørnar: „Material Culture after Text: Re-Membering Things“, in *Norwegian Archaeological Review* 36, Nr. 2 / 2003, 87–104, hier: 88. Übersetzung für diese Publikation.
- 28 Pollard, 60.
- 29 Deleuze u. Guattari, 565. Hervorhebung im Original.
- 30 Elkins, James: *What Painting Is*, London: Routledge, 2000, 23. Übersetzung für diese Publikation.
- 31 Ebd., 19.
- 32 Alberti, Benjamin: „Destabilising Meaning in Anthropomorphic Forms of North-West Argentina“, in *Overcoming the Modern Invention of Materials Culture*, hg. v. Vitor Oliveira Jorge u. Julian Thomas. Sonderausgabe von *Journal of Iberian Archaeology* 9/10, Porto: ADECAP, 2007, 209–223, hier: 211. Übersetzung für diese Publikation.
- 33 Vgl. Sheets-Johnstone, Maxine: *The Primacy of Movement*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998, 358–361.
- 34 Gell, 13.
- 35 Deleuze u. Guattari, 511.
- 36 Hallam, Elizabeth u. Tim Ingold, „Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction“, in *Creativity and Cultural Improvisation*, hg. v. ders., Oxford: Berg, 2007, 1–24, hier: 3. Übersetzung für diese Publikation.
- 37 Deleuze u. Guattari, 425.
- 38 Ebd., 399–400.
- 39 Ebd., 425.
- 40 Ebd., 354.
- 41 Darwin, Charles: *Die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Zuchtwahl, oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn*, übers. v. H. G. Bronn u. J. V. Carus, Stuttgart: Schweizerbart, 1867, 571.
- 42 Hägerstrand, Torsten: „Geography and the Study of the Interaction between Nature and Society“, in *Geoforum* 7 / 1976, 329–334, hier: 332. Übersetzung für diese Publikation.
- 43 Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, übers. v. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Wiley-Blackwell, 1991, 117. Übersetzung für diese Publikation. Vgl. ders.: *Die Produktion des Raums*, hg. v. Tim Trzaskalik, übers. v. Annett Busch, Leipzig: Spectormag GbR, 2023.
- 44 Vgl. Latour, Bruno: „On Recalling ANT“, in *Actor Network Theory and After*, hg. v. John Law u. John Hassard, Oxford: Wiley-Blackwell, 1999, 15–25, hier: 15.
- 45 Vgl. Ingold, Tim: „When ANT Meets SPIDER: Social Theory for Arthropods“, in *Material Agency*, hg. v. Knappett u. Malafouris, 209–215, hier: 210–11.
- 46 Latour, 306.
- 47 Vgl. Deleuze u. Guattari, 358.
- 48 Vgl. Rayner, Alan: *Degrees of Freedom: Living in Dynamic Boundaries*, London: Imperial College Press, 1997.
- 49 Hallowell, Alfred Irving: *Culture and Experience*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1955, 88. Übersetzung für diese Publikation.
- 50 Bateson, Gregory: *Die Ökologie des Geistes*, übers. v. Hans-Günter Holl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, 583.
- 51 Clark, Andy: *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge, MA: MIT Press, 1997, 53. Übersetzung für diese Publikation.

BRINGING THINGS TO LIFE:

MATERIAL FLUX

AND CREATIVE ENTANGLEMENTS

In his notebooks, the painter Paul Klee repeatedly insisted, and demonstrated by example, that the processes of genesis and growth that give rise to forms in the world we inhabit are more important than the forms themselves. “Form is the end, death,” he wrote. “Form-giving is movement, action. Form-giving is life.”¹ This, in turn, lay at the heart of his celebrated “Creative Credo” of 1920: “Art does not reproduce the visible but makes visible.”² It does not, in other words, seek to replicate finished forms that are already settled, whether as images in the mind or as objects in the world. It seeks, rather, to join with those very forces that bring form into being. Thus, the line grows from a point that has been set in motion, as the plant grows from its seed. Taking their cue from Klee, philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari argue that the essential relation, in a world of life, is not between matter and form, or between substance and appearance, but between materials and forces.³ It is about the way in which materials of all sorts, with various and variable properties, and enlivened by the forces of the cosmos, mix and meld with one another in the generation of things. And what they seek to overcome in their rhetoric is the lingering influence of a way of thinking about things, and about how they are made and used, that has been around in the Western world for the past two millennia and more. It goes back to Aristotle.

To create any thing, Aristotle reasoned, you have to bring together form (*morphe*) and matter (*hyle*). In the subsequent history of Western thought, this hylomorphic model of creation became ever more deeply embedded. But it also became increasingly unbalanced. Form came to be seen as imposed, by an agent with a particular end or goal in mind, while matter—thus rendered passive and inert—was that which was imposed upon. The critical argument I wish to develop is that contemporary discussions in fields ranging from anthropology and archaeology to art history and material culture studies continue to reproduce the underlying assumptions of the hylomorphic model even as they seek to restore the balance between its terms. My ultimate aim, however, is to overthrow the model itself and to replace it with an ontology that assigns primacy to processes of formation as against their final products, and to flows and transformations of materials as against states of matter. This is the ontology of animism. Widely misunderstood as a system of belief that attributes life and even spirit to objects that are ostensibly inert, animism is—I argue to the contrary—a way not of thinking *about* the world but of being alive *to* it, characterized by a heightened sensitivity and responsiveness, in perception and action, to an environment that is in perpetual flux, never the same from one moment to the next.⁴ In such an environment, there are no objects to be animated. There are only things.

My argument has five components. I begin by establishing the distinction, upon which all else rests, between things and objects. I go on to explain what I mean by life, as the generative capacity of that encompassing field of relations within which forms arise and are held in place. I shall show that the current emphasis, in much of the literature, on material agency is a consequence of the reduction of things to objects and of their consequent “falling out” from the processes of life. Indeed, the more theorists have to say about agency, the less they seem to have

TIM
INGOLD

to say about life; I would like to put this emphasis in reverse. In the third part of my argument, then, I will claim that a focus on life processes requires us to attend not to materiality as such but to the fluxes and flows of materials. We are obliged, as Deleuze and Guattari say, to follow these flows, tracing the paths of form-generation, wherever they may lead. Fourth, I shall determine the specific sense in which movement along these paths is creative: this is to read creativity “forwards,” as an improvisatory joining in with formative processes, rather than “backwards,” as an abduction from a finished object to an intention in the mind of an agent. Finally, I shall demonstrate that the pathways or trajectories along which improvisatory practice unfolds are not connections, nor do they describe relations between one entity and another. They are rather lines *along* which things continually come into being. Thus, when I speak of the entanglement of things, I mean this literally and precisely: not a network of connections but a meshwork of interwoven lines of growth and movement.

THINGS AND OBJECTS

Sitting alone in my study as I write, it may seem obvious that I am surrounded by objects of all sorts, from the chair and desk that support my body and my work, to the pad on which I write, the pen in my hand, and the spectacles balanced on my nose. Imagine for a moment that every object in the room were magically to vanish, to leave only the bare floor, walls, and ceiling. Short of standing or pacing the floorboards, I could do nothing. A room devoid of objects, we might reasonably conclude, is virtually uninhabitable. In order to make it ready for any activity, it has to be furnished. As the psychologist James Gibson argued, introducing his ecological approach to visual perception, the furnishings of a room comprise the affordances that enable residents to conduct their routine activities there: the chair affords sitting, the pen writing, the spectacles seeing, and so on. Rather more controversially, however, Gibson extended his reasoning from the interior space of the room to the environment in general. He asks us to imagine an *open environment*, “a layout consisting of the surface of the earth alone.”⁵ In the limiting case—that is, in the absence of any objects whatsoever—such an environment would be realized as a perfectly level plain, with the cloudless sky above and the solid earth beneath, stretching in all directions to the great circle of the horizon. What a desolate place that would be! Like the floorboards of the room, the surface of the earth affords only standing and walking. That we can do anything else besides depends on the fact that the open environment, like the interior room, is ordinarily cluttered with objects. “The furniture of the earth,” writes Gibson, “like the furnishings of a room, is what makes it livable.”⁶

Let us now leave the seclusion of the study and take a walk outside, in the open air. Our path takes us through a woodland thicket. Surrounded on all sides by trunks and branches, the environment certainly seems cluttered. But is it cluttered with objects? Suppose that we focus our attention on a particular tree. There it is, rooted in the earth, trunk rising up, branches splayed out, swaying in the wind, with or without buds or leaves, depending on the season. Is the tree, then, an object? If so, how should we define it? What is tree and what not-tree? Where does the tree end and the rest of the world begin? These questions are not easily answered—not as easily, at least, as they apparently are for the items of furniture in my study. Is the bark, for example, part of the tree? If I break off a piece in my hand and observe it closely, I will doubtless find that it is inhabited by a great many tiny creatures that have burrowed beneath it and made their homes there. Are they part of the tree? And what of the algae that grow on the outer surfaces of the trunk or the lichens that hang from the branches? Moreover, if we have decided that bark-boring insects belong as much to the tree as does the bark itself, then there seems no particular reason to exclude its other inhabitants, including the bird that builds its nest there or the squirrel for whom it offers a labyrinth of ladders and springboards. Considering, too, that the character of this particular tree lies just as much in the way it responds to the currents of wind, in the swaying of its branches and the rustling of its leaves, we might wonder whether the tree can be anything other than a tree-in-the-air. Is the wind, then, not as intrinsic to the tree as its wood?

These reflections lead me to conclude that the tree is not an object at all, but a *thing*. “An object,” writes the philosopher of design Vilém Flusser, “is what gets in the way, a problem thrown in your path like a projectile (. . . from Latin *obiectum*, Greek *problema*).”⁷ Standing before us as a *fait accompli*, it blocks our passage. To continue, we have either to find a way around it, to remove it, or to achieve a breakthrough. The thing, by contrast, draws us in, along the very paths of its formation. It is, if you will, a “going on”—or better, a place where several goings on become entwined. As the philosopher Martin Heidegger put it, albeit rather enigmatically, the thing presents itself “in its thinging from out of the worlding world.”⁸ It is a particular gathering or interweaving of the threads of life. The example that Heidegger used to illustrate his argument was a simple jug. The jug’s thinginess, he argued, lies neither in

its physical substance nor in its formal appearance but in its capacity to gather, to hold, and to give forth.⁹ There is, of course, a precedent for this view of the thing as a gathering, in the ancient meaning of the word, as a place where people would gather to resolve their affairs. As the historical geographer Kenneth Olwig observes, in a brilliant account of the political geography of early medieval Jutland, the thing-place gathers the lives of people who dwell in the land, holds their collective memories, and gives forth in the rulings and resolutions of unwritten law. Jutland is dotted with such places. To attend a thing, then, is not to be locked out but to be invited into the gathering.¹⁰

If we think of every participant as following a particular way of life, threading a line through the world, then perhaps we could define the thing, as I have suggested elsewhere, as a *parliament of lines*.¹¹ Thus conceived, the thing has the character not of an externally bounded entity, set over and against the observer, but of a knot whose constituent life-lines, far from being contained within it, continually trail beyond, only to mingle with other lines in other knots. Or in a word, *things leak*, forever discharging through the surfaces that form temporarily around them. I shall return to this point in connection with the importance, which I discuss later, of following flows of materials. For now, let me continue with our walk outside.

We have observed the tree; what else might catch our attention? I stub my foot on a stone lying on the path. Surely, you will say, the stone is an object. But it is so only if we artificially excise it from the processes of erosion and deposition that brought it there and lent it the size and shape that it presently has. A rolling stone, the proverb says, gathers no moss, yet in the very process of gathering moss, the stone that is wedged in place becomes a thing, while on the other hand the stone that rolls—like a pebble washed by a running river—becomes a thing in its very rolling. Just as the tree, responding in its movements to the currents of wind, is a tree-in-the-air, so the stone, rolling in the river current, is a stone-in-the-water. Suppose then that we cast our eyes upwards. It is a fine day, but there are a few clouds. Are clouds objects? Rather oddly, Gibson thinks they are: they seem to him to hang in the sky, while other entities like trees and stones lie on the earth. Thus, the entire environment, in Gibson's words, "consists of the earth and the sky with objects on the earth and in the sky."¹² In a painting dating from 1938/39 entitled *La bonne aventure (Good Fortune)*, René Magritte cleverly parodied this view of the furnished sky by depicting the cloud as a flying object floating in through the open door of an otherwise empty room. Of course, the cloud is not really an object but a vaporous tumescence that swells as it is carried along in currents of air. To observe the clouds, I would say, is not to perceive objects in the sky but to catch a glimpse of the sky-in-formation, of its *clouding*.¹³ Once again, clouds are not objects but things.

What goes for such things as trees, stones, and clouds, which may have grown or formed with little or no human intervention, also applies to more ostensibly artificial structures. Consider a building: not the fixed and final structure of the architect's design but the actual building, resting on its foundations in the earth, buffeted by the elements, and susceptible to the visitations of birds, rodents, and fungi. The distinguished Portuguese architect Alvaro Siza has admitted that he has never been able to build a real house, by which he means "a complicated machine in which every day something breaks down."¹⁴ The real house is never finished. Rather, it calls for unremitting effort to shore it up in the face of the comings and goings of its human and non-human inhabitants, not to mention the weather! Rainwater drips through the roof where the wind has blown off a tile, feeding a fungal growth that threatens to decompose the timbers, the gutters are full of rotten leaves, and if that were not enough, moans Siza, "legions of ants invade the thresholds of doors, there are always the dead bodies of birds and mice and cats." Indeed, not unlike the tree, the real house is a gathering of lives, and to inhabit it is to join in the gathering, or in Heidegger's terms, to participate with the thing in its thinging. Our most fundamental architectural experiences, as Juhani Pallasmaa explains, are verbal rather than nominal in form. They consist not of encounters with objects—the façade, door-frame, window, and fireplace—but of acts of approaching and entering, looking in or out, and soaking up the warmth of the hearth.¹⁵ As inhabitants, we experience the house not as an object but as a thing.

LIFE AND AGENCY

What have we learned from throwing open the windows of the study, leaving the house, and taking a walk outside? Have we encountered an environment that is as cluttered with objects as is my study with furniture, books, and utensils? Far from it. Indeed, there seem to be no objects at all. To be sure, there are swellings, growths, outcrops, filaments, ruptures, and cavities, but not objects. Though a world full of objects might be occupied, the occupant is one for whom the contents of the world appear already locked in their final forms, closed in upon themselves. It is as though they had turned their backs on him or her. To *inhabit* the world, by contrast, is to join in the processes of

formation. And the world that thus opens up to inhabitants is fundamentally an *environment without objects* or, in short, an EWO. Describing the tree, the stone, the cloud, and the building, I have sought to give an account of life in the EWO. In so doing, I seem to have reached a conclusion diametrically opposed to Gibson's. Recall that for Gibson, an environment devoid of objects could be nothing but a featureless and perfectly level plain. Only when objects are added, whether laid out on the ground or hung up in the sky, does an environment—in his terms—become livable. My argument, to the contrary, is that such a furnished environment, though it may be occupied, cannot be inhabited. How, then, does my approach differ from Gibson's? The answer lies in our respective understandings of the significance of surfaces.

It is by their outward surfaces, according to Gibson, that objects are revealed to perception. Every surface, as he explains, is an interface between the more or less solid substance of an object and the volatile medium that surrounds it. If the substance is dissolved or evaporates into the medium, then the surface disappears, and with it the object it once enveloped.¹⁶ Thus, the very objectness of any entity lies in the separation and immiscibility of substance and medium. Remove every object, however, and a surface still remains—for Gibson, the most fundamental surface of all—namely the ground, marking the interface between the substance of the earth below and the gaseous medium of the sky above. Has the earth, then, turned its back on the sky? If it had, then as Gibson correctly surmised, no life would be possible. The open environment could not be inhabited.

My argument, to the contrary, is that the world of the open can be inhabited precisely because, wherever life is going on, the interfacial separation of earth and sky gives way to mutual permeability and binding. In the EWO, earth and sky, far from being confined to their respective domains by the hard surface of the ground, continually infiltrate one another. Thus, the ground is not, in truth, a coherent surface at all but a zone in which the air and moisture of the sky combine with substances whose source lies in the earth in the ongoing constitution and dissolution of living things. Of a seed that has fallen to the ground, Paul Klee writes that “the relation to earth and atmosphere begets the capacity to grow ... The seed strikes root, initially the line is directed earthwards, though not to dwell there, only to draw energy thence for reaching up into the air.”¹⁷ In growth, the point becomes a line, but the line, far from being mounted upon the pre-prepared surface of the ground, contributes to its ever-evolving weave. The growing plant is neither on the earth nor in the sky but simultaneously both earthly and celestial. And it is so, as Klee pointed out, precisely because the commingling of sky and earth is itself a condition for life and growth. It is because the plant is *of* (and not *on*) the earth that it is also *of* the sky. There could be no life, in short, in a world where earth and sky do not mix and mingle.

For an impression of what it means to inhabit an earth-sky world, we can return to Heidegger. In an admittedly florid passage, he describes the earth as “the serving bearer, blossoming and fruiting, spreading out in rock and water, rising up into plant and animal.”¹⁸ And of the sky, he writes that it “is the vaulting path of the sun, the course of the changing moon, the wandering glitter of the stars, the year's seasons and their changes, the light and dusk of the day, the gloom and glow of the night, the clemency and inclemency of the weather, the drifting clouds and blue depth of the ether.”¹⁹ Moreover, one cannot speak of the earth without already thinking of the sky, and vice versa. Each partakes of the essence of the other.²⁰ How different this is from Gibson's account of earth and sky as mutually exclusive domains, rigidly held apart at the ground surface, and populated with their respective objects: “mountains and clouds, fires and sunsets, pebbles and stars!”²¹ In place of Gibson's nouns denoting items of furniture, Heidegger's description is replete with verbs of growth and motion. In the earth's “rising up,” as Heidegger puts it, in that irrepressible discharge of substance through the porous surfaces of emergent forms, we find the essence of life. Things are alive, as I have noted already, because they *leak*. Life in the EWO will not be contained but inheres in the very *circulations of materials* that continually give rise to the forms of things even as they portend their dissolution.

It is through their immersion in these circulations, then, that things are brought to life. You can demonstrate this by means of a simple experiment, which I have carried out with my students at the University of Aberdeen. Using a square of paper, matchstick bamboo, ribbon, tape, glue, and twine, it is easy to make a kite. We did this indoors, working on tables. It seemed, to all intents and purposes, that we were assembling an object. But when we carried our creations to a field outside, everything changed. They suddenly leaped into action, twirling, spinning, nose-diving, and—just occasionally—flying. So what had happened? Had some animating force magically jumped into the kites, causing them to act most often in ways we did not intend? Of course not. It was rather that the kites themselves were now immersed in the currents of the wind. The kite that had lain lifeless on the table indoors had become a kite-in-the-air. It was no longer an object, if indeed it ever was, but a thing. As the thing exists in its

thinging, so the kite-in-the-air exists in its flying. Or to put it another way, at the moment it was taken out of doors, the kite ceased to figure in our perception as an object that can be set in motion and became instead a movement that resolves itself into the form of a thing. One could say the same, indeed, of a bird-in-the-air, or of the fish-in-the-water. The bird is its flying, the fish its swimming. The bird can fly thanks to the currents and vortices that it sets up in the air, and the fish can swim at speed because of eddies set up through the swishing of its tail and fins. Cut out from these currents, they would be dead.

This is the point at which we can tackle—and, I hope, bury once and for all—the so-called “problem of agency.”²² Much has been written on the relations between people and objects, guided by the thought that the difference between them is far from absolute. If persons can act on objects in their vicinity, so, it is argued, can objects “act back,” causing them to do or allowing them to achieve what they otherwise could not.²³ Yet in the very first theoretical move that sets things aside in order to focus on their “objectness,” they are cut off from the life-support system comprised by the flux of materials. We saw this with the kite. To think of the kite as an object is to omit the wind—to forget that it is, in the first place, a kite-in-the-air. And so it seems that the kite’s flying is the result of an interaction between a person (the flyer) and an object (the kite), which can only be explained by imagining that the kite is endowed with an internal animating principle, an agency, that sets it in motion, most often contrary to the will of the flyer.

More generally, I suggest that the problem of agency is born of the attempt to reanimate a world of things already deadened or rendered inert by arresting the flows of substance that bring them to life. In the EWO, things move and grow because they are alive, not because they have agency. And they are alive precisely because they have not been reduced to the status of objects. The idea that objects have agency is at best a figure of speech, forced on us (Anglophones at least) by the structure of a language that requires every verb of action to have a nominal subject. At worst it has led great minds to make fools of themselves in a way that we would be ill-advised to emulate. In short, to render the life of things as the agency of objects is to effect a double reduction, of things to objects and of life to agency. And the source of this reductive logic, I believe, is none other than the hylomorphic model.

MATERIALS AND MATERIALITY

When analysts speak of the “material world,” or more abstractly, of “materiality,” what do they mean?²⁴ What sense does it make to invoke the materiality of stones, trees, clouds, buildings, or even kites? Put the question to students of material culture and you are likely to get contradictory answers. Thus a stone, according to Christopher Tilley, can be regarded in its “brute materiality,” simply as a formless lump of matter. Yet we need a concept of materiality, he thinks, in order to understand how particular pieces of stone are given form and meaning within specific social and historical contexts.²⁵ Likewise, archaeologist Joshua Pollard explains that “by materiality I mean how the material character of the world is comprehended, appropriated and involved in human projects.”²⁶ We can recognize in both pronouncements the two sides of the hylomorphic model: on the one side, brute materiality or the world’s “material character”; on the other, the form-bestowing agency of human beings. In the concept of materiality, the division between matter and form is reproduced rather than challenged. Indeed, the very concept of material culture is a contemporary expression of the matter-form of hylomorphism. When Tilley writes of “brute materiality,” or archaeologist Bjørnar Olsen of “the hard physicality of the world,”²⁷ it is as if the world had ceased its worlding and had crystallized out as a solid and homogeneous precipitate, awaiting its differentiation through the superimposition of cultural form. In such a stable and stabilized world, nothing flows. There can be no wind or weather, no rain to moisten the land or rivers running through it, no “rising up” of the earth into plant or animal, indeed no life at all. There could be no things, only objects.

In their attempts to rebalance the hylomorphic model, theorists have insisted that the material world is not passively subservient to human designs. Yet having arrested the flow of materials, they can only comprehend activity, on the side of the material world, by attributing agency to objects. Pollard, however, sounds a note of dissent. Concluding an important article on “the art of decay and the transformation of substance,” he points out that material things, like people, are processes, and that their real agency lies precisely in the fact that “they cannot always be captured and contained.”²⁸ As we have found, it is in the opposite of capture and containment, namely *discharge and leakage*, that we discover the life of things. Bearing this in mind, we can return to Deleuze and Guattari, who insist that whenever we encounter matter, “it is matter in movement, in flux, in variation.” And the consequence, they go on to assert, is that “this matter-flow can only be *followed*.”²⁹ What Deleuze and Guattari

here call a “matter-flow,” I would call a *material*. Accordingly, I recast the assertion as a simple rule of thumb: to *follow the materials*. The EWO, I contend, is not a material world but a *world of materials*, of *matter in flux*. To follow these materials is to enter into a world that is, so to speak, perpetually on the boil. Indeed, rather than comparing it to a giant museum or department store, in which objects are arrayed according to their attributes or provenance, it might be more helpful to imagine the world as a huge kitchen, well stocked with ingredients of all sorts.

In the kitchen, stuff is mixed together in various combinations, generating new materials in the process which will in turn become mixed with other ingredients in an endless process of transformation. To cook, containers have to be opened, and their contents poured out. We have to take the lids off things. Faced with the anarchic proclivities of his or her materials, the cook has indeed to struggle to retain some semblance of control over what is going on. Perhaps an even closer parallel might be drawn with the laboratory of the alchemist. The world according to alchemy, as art historian James Elkins explains,³⁰ was not one of matter that might be described according to the principles of science, in terms of its atomic or molecular composition, but one of substances, which were known by what they look and feel like and by following what happens to them as they are mixed together, heated or cooled. Oils, for example, were not hydrocarbons but what might rise to the surface of a cauldron of stewed plants or collect at the bottom of a pit of rotten flesh. Alchemy, writes Elkins, “is the old science of struggling with materials, and not quite understanding what is happening.”³¹ His point is that this, too, is what painters have always done in their everyday work in the studio. Their knowledge was also one of substances, and these were often little different from those of the alchemical laboratory. Painter’s size, for example, was made from horses’ hooves, stags’ antlers, and rabbit-skin, and paint has been mixed with beeswax, the milk of figs, and the resins of exotic plants. Pigments were obtained from a bizarre miscellany of ingredients, such as the small reddish insects that were boiled and dried in the sun to produce the deep red pigment known as carmine, or the vinegar and horse manure that was mixed with lead in clay pots to produce the best white paint. As practitioners in the EWO, the cook, the alchemist, and the painter are in the business not so much of imposing form on matter as of bringing together diverse materials and combining or redirecting their flow in the anticipation of what might emerge. The same could also be said of the potter, as archaeologist Benjamin Alberti suggests in a fine study of ceramics from Northwest Argentina dating from the first millennium CE. It would be a mistake, Alberti argues, to assume that the pot is a fixed and stable object, bearing the imprint of cultural form upon the “obdurate” matter of the physical world.³² On the contrary, evidence suggests that pots were treated like bodies, and with the same concern: namely, to compensate for chronic instability, to shore up vessels for life against the ever-present susceptibility to leakage and discharge that threatens their dissolution or metamorphosis. Far from what the modernist rhetoric of embodiment often implies,³³ the body is not a sink, a locus of sedimentation, or a vessel into which activity is instilled; it is rather a hive of activity in itself, a writhing mass of movements, fluxes, and energetic potentials. So too are pots. As parts of the fabric of the EWO, pots are no more stable than bodies, but are constituted and held in place within flows of materials. Left to themselves, however, materials can run amok. Pots are smashed; bodies disintegrate. It takes effort and vigilance to keep things intact, whether they be pots or people.

Modern society, of course, is averse to such chaos. Yet however much it has tried, through feats of engineering, to construct a material world that matches its expectations—that is, a world of discrete, well-ordered objects—its aspirations are thwarted by life’s refusal to be contained. We might think that objects have outer surfaces, but wherever there are surfaces life depends on the continual exchange of materials across them. If, by “surfacing” the earth or incarcerating bodies, we block that exchange, then nothing can live. In practice, however, such blockages can never be more than partial and provisional. The hard surfacing of the earth, for example, is perhaps the most salient characteristic of what we conventionally call the “built environment.” On a paved road or concrete foundation, nothing can grow, unless provisioned from remote sources. Yet even the most resistant of materials cannot forever withstand the effects of erosion and wear and tear. Thus, the paved surface—attacked by roots from below and by the action of wind, rain, and frost from above—eventually cracks and crumbles, and allows plants to grow through so as to mingle and bind once again with the light, air, and moisture of the atmosphere. Wherever we choose to look, the active materials of life are winning out over the dead hand of materiality that would snuff it out.

IMPROVISATION AND ABDUCTION

By restoring things to life, I have wanted to celebrate the creativity of what Klee called “form-giving.” It is important, however, to be precise about what I mean by creativity. Specifically, I am concerned to reverse a tendency, evident

in much of the literature on art and material culture, to read creativity “backwards,” starting from an outcome in the form of a novel object and tracing it, through a sequence of antecedent conditions, to an unprecedented idea in the mind of an agent. This backwards reading is equivalent to what anthropologist Alfred Gell has called the abduction of agency. Every work of art, for Gell, is an “object” that can be “related to a social agent in a distinctive, ‘art-like’ way.”³⁴ By “art-like,” Gell means a situation in which it is possible to trace a chain of causal connections running from the object to the agent, whereby the former may be said to index the latter. To trace these connections is to perform the cognitive operation of abduction. From my earlier critique of the double reduction of things to objects and of life to agency, it should be clear why I believe this view to be fundamentally mistaken. A work of art, I insist, is not an object but a thing, and as Klee argued, the role of the artist is not to reproduce a preconceived idea, novel or not, but to join with and follow the forces and flows of material that bring the form of the work into being. “Following,” as Deleuze and Guattari point out, “is not at all the same thing as reproducing”³⁵: whereas reproducing involves a procedure of iteration, following involves *itineration*. The artist—as also the artisan—is an itinerant, whose work is consubstantial with the trajectory of his or her own life. Moreover, the creativity of the work lies in the forward movement that gives rise to things. To read things “forwards” entails a focus not on abduction but on improvisation.³⁶

To improvise is to follow the ways of the world, as they unfold, rather than to connect up, in reverse, a series of points already traversed. It is, as Deleuze and Guattari write, “to join with the World, or to meld with it. One ventures from home on the thread of a tune.”³⁷ Life, for Deleuze and Guattari, issues along such thread-lines. They call them “lines of flight,” or sometimes “lines of becoming.” Critically, however, these lines do not connect. “A line of becoming,” they write, “is not defined by the points it connects, or by the points that compose it; on the contrary, it passes between points, it comes up through the middle ... A becoming is neither one nor two, nor the relation of the two; it is the in-between, the ... line of flight ... running perpendicular to both.”³⁸ Thus in life, as in music or painting, in the movement of becoming—the growth of the plant from its seed, the issuing of the melody from the meeting of violin and bow, the motion of the brush and its trace—points are not joined so much as swept aside and rendered indiscernible by the current as it sweeps through. Life is open-ended: its impulse is not to reach a terminus but to keep on going. The plant, the musician, or the painter, in keeping going, “hazards an improvisation.”³⁹

The thing, however, is not just one thread but a certain *gathering together* of the threads of life. Deleuze and Guattari call it a *haecceity*.⁴⁰ But if every thing is such a bundle of lines, what becomes of our original concept of “environment”? What is the meaning of environment in the EWO? Literally, an environment is what surrounds a thing, yet you cannot surround anything without wrapping it up, converting the very threads along which life is lived into boundaries within which it is contained. Instead, let us imagine ourselves, as did Charles Darwin in *The Origin of Species* (1859), standing before “the plants and bushes clothing an entangled bank.”⁴¹ Observe how the fibrous bundles comprising every plant and bush are entwined with one another so as to form a dense matt of vegetation. What we have been used to calling “the environment” reappears on the bank as an immense tangle of lines. Precisely such a view was advanced by the Swedish geographer Torsten Hägerstrand, who imagined every constituent of the environment—humans, animals, plants, stones, buildings—as having a continuous trajectory of becoming. As they move through time and encounter one another, the trajectories of diverse constituents are bundled together in diverse combinations. “Seen from within,” he wrote, “one could think of the tips of trajectories as sometimes being pushed forward by forces behind and sometimes having eyes looking around and arms reaching out, at every moment asking ‘what shall I do next?’” The entwining of these ever-extending trajectories, in Hägerstrand’s terms, comprises the texture of the world—the “big tapestry of Nature which history is weaving.”⁴² Like Darwin’s entangled bank, Hägerstrand’s tapestry is a field not of interconnected points but of interwoven lines, not a network but what I shall call a *meshwork*.

MESHWORK AND NETWORK

I have borrowed the term “meshwork” from the philosophy of Henri Lefebvre. There is something in common, Lefebvre observes, between the way in which words are inscribed on a page of writing and the way in which the movements and rhythms of human and non-human activity are registered in lived space, but only if we think of writing not as a verbal composition but as a tissue of lines—not as text but as *texture*. “Practical activity writes on nature,” he remarks, “in a scrawling hand.”⁴³ Think of the reticular trails left by people and animals as they go about their business around the house, village, and town. Caught in these multiple entanglements, every monument or

building is more “archi-textural” than architectural. It too, despite its apparent permanence and solidity, is a haecceity, experienced processionally in the vistas, occlusions, and transitions that unfold along the myriad pathways inhabitants take, from room to room and in and out of doors, as they go about their daily tasks. This goes back to Pallasmaa’s observation that our architectural experience is primarily verbal rather than nominal. As the life of inhabitants overflows into gardens and streets, fields and forests, so the world pours into the building, giving rise to characteristic echoes of reverberation and patterns of light and shade. It is in these flows and counter-flows, winding through or amidst without beginning or end, and not as connected entities bounded either from within or without, that things are instantiated in the world of the EWO.

The distinction between the *lines of flow of the meshwork* and the lines of connection of the network is critical. Yet it has been persistently obscured, above all in the recent elaboration of what has come to be known, rather unfortunately, as “actor-network theory.” The theory has its roots not in thinking about the environment but in the sociological study of science and technology. In this latter field, much of its appeal comes from its promise to describe interactions among people (such as scientists and engineers) and the objects with which they deal (such as in the laboratory) in a way that does not concentrate agency in human hands, but rather takes it to be distributed around all the elements that are connected or mutually implicated in a field of action. The term “actor-network,” however, first entered the Anglophone literature as a translation from the French *acteur réseau*. And as one of its leading proponents, Bruno Latour has observed in hindsight the translation gave it a significance that was never intended. In vernacular usage, inflected by innovations in information and communications technology, the defining attribute of the network is connectivity.⁴⁴ But *réseau* can refer as well to netting as to network—to woven fabric, the tracery of lace, the plexus of the nervous system, or the web of the spider.

The lines of the spider’s web, for example, unlike those of the communications network, do not connect points or join things up. They are, rather, spun from materials exuded from the spider’s body and are laid down as it moves about. In that sense, they are extensions of the spider’s very being as it trails into the environment.⁴⁵ They are the lines along which it lives and conduct its perception and action in the world. Now the *acteur réseau* was intended by its originators (if not by those who have been misled by its translation as “network”) to be comprised of just such lines of becoming. Their inspiration came, in large measure, from the philosophy of Deleuze and Guattari. And these authors are quite explicit that although the value of the web for the spider is that it catches flies, the line of the web does not link the spider to the fly, nor does the fly’s “line of flight” link it to the spider. These two lines rather unfold in counterpoint: to the one, the other serves as a refrain. Ensnared at the center of its web, the spider registers that a fly has landed somewhere on the outer margins, as it sends vibrations down the threads that are picked up by the spider’s super-sensitive, spindly legs. And it can then run along the lines of the web to retrieve its prey. Thus, the thread-lines of the web lay down the conditions of possibility for the spider to interact with the fly. But they are not themselves lines of interaction. If these lines are relations, then they are relations not between but *along*.

Of course, as with the spider, the lives of things generally extend along not one but multiple lines, knotted together at the center but trailing innumerable “loose ends” at the periphery. Therefore, each should be pictured, as Latour has latterly suggested, in the shape of a star “with a center surrounded by many radiating lines, with all sorts of tiny conduits leading to and fro.”⁴⁶ No longer a self-contained object, the thing now appears as an ever-ramifying web of lines of growth. This is the *haecceity* of Deleuze and Guattari, famously likened by them to a rhizome.⁴⁷ Personally, I prefer the image of the fungal mycelium.⁴⁸ Whichever image we prefer, what is crucial is that we start from the *fluid character of the life process*, wherein boundaries are sustained only thanks to the *flow of materials* across them. In the science of mind, the absoluteness of the boundary between body and environment has not gone unquestioned. Over 50 years ago, the pioneer of psychological anthropology, A. Irving Hallowell, argued that “any inner-outer dichotomy, with the human skin as boundary, is psychologically irrelevant,”⁴⁹ a view echoed by the anthropologist Gregory Bateson in a lecture delivered in 1970, in which he declared that “the mental world—the mind—the world of information processing—is not limited by the skin.”⁵⁰ Much more recently, philosopher Andy Clark has made the same point. The mind, Clark tells us, is a “leaky organ” that will not be confined within the skull but mingles with the body and the world in the conduct of its operations.⁵¹ More strictly, he should have said that the skull is leaky, whereas the mind is what leaks! Be that as it may, what I have tried to do here is to return to Bateson’s declaration and take it one step further. I want to suggest that it is not just the mind that leaks, but things in general. And they do so along the paths we follow as we trace the *generative flows of materials* in the EWO.

- 1 Paul Klee, *Notebooks. Volume 2: The Nature of Nature*, ed. Jürg Spiller, trans. Heinz Norden (London: Lund Humphries, 1973), 269.
- 2 Paul Klee, *Notebooks. Volume 1: The Thinking Eye*, ed. Jürg Spiller, trans. Ralph Manheim (London: Lund Humphries, 1961), 76.
- 3 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brain Massumi (London: Continuum, 2004), 377.
- 4 Cf. Tim Ingold, "Rethinking the Animate, Re-Animating Thought," *Ethnos* 71, no. 1 (2006): 9–20, here: 10.
- 5 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), 33.
- 6 Gibson, 78.
- 7 Vilém Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design* (London: Reaktion Books, 1999), 58.
- 8 Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971), 181.
- 9 Heidegger, 166–74.
- 10 Cf. Kenneth Olwig, "The Jutland Cipher: Unlocking the Meaning and Power of a Contested Landscape," in *Nordic Landscapes: Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*, eds. Michael Jones and Kenneth Olwig (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 12–49.
- 11 Cf. Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London and New York: Routledge, 2007), 5.
- 12 Gibson, 66.
- 13 Cf. Tim Ingold, "Earth, Sky, Wind and Weather," in *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (London and New York: Routledge, 2011), 115–125, here: 115–119.
- 14 Alvaro Siza, *Architecture Writings*, ed. Antonio Angelillo (Milan: Skira, 1997), 47.
- 15 Cf. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (London: Academy Editions, 1996), 45.
- 16 Cf. Gibson, 16, 106.
- 17 Klee, *Notebooks. Volume 2*, 29.
- 18 Heidegger, 147.
- 19 Heidegger, 147.
- 20 Cf. Heidegger, 149.
- 21 Gibson, 66.
- 22 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998), 16.
- 23 See, for example: Chris Gosden, "What do objects want?" in *Journal of Archaeological Method and Theory* 12, no. 3 (2005): 193–211; Amiria Henare et al. (eds.), *Thinking through Things: Theorising Artefacts Ethnographically* (London and New York: Routledge, 2007); Carl Knappett, *Thinking through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005); Carl Knappett and Lambros Malafouris (eds.), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach* (New York: Springer, 2008); Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Daniel Miller (ed.), *Materiality* (Durham: Duke University Press, 2005); Christopher Tilley, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology* (Oxford: Berg, 2004).
- 24 Cf. Tim Ingold, "Materials against Materiality," in *Archaeological Dialogues* 14, no. 1 (2007): 1–16.
- 25 Christopher Tilley, "Materiality in Materials," in *Archaeological Dialogues* 14, no. 1 (2007): 16–20, here: 17.
- 26 Joshua Pollard, "The Art of Decay and the Transformation of Substance," in *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art*, eds. Colin Renfrew et al. (Cambridge, UK: McDonald Institute for Archaeological Research, 2004), 47–62, here: 48.
- 27 Bjørnar Olsen, "Material Culture after Text: Re-Membering Things," in *Norwegian Archaeological Review* 36, no. 2 (2003): 87–104, here: 88.
- 28 Pollard, 60.
- 29 Deleuze and Guattari, 451. Emphasis in the original.
- 30 James Elkins, *What Painting Is* (London: Routledge, 2000), 23.
- 31 Elkins, 19.
- 32 Benjamin Alberti, "Destabilising Meaning in Anthropomorphic Forms of North-West Argentina," in *Overcoming the Modern Invention of Materials Culture*, eds. Vítor Oliveira Jorge and Julian Thomas. Special issue of *Journal of Iberian Archaeology* 9/10 (Porto: ADECAP, 2007): 209–223, here: 211.
- 33 Cf. Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement* (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1998), 358–361.
- 34 Gell, 13.
- 35 Deleuze and Guattari, 410.
- 36 Elizabeth Hallam and Tim Ingold, "Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction," in *Creativity and Cultural Improvisation*, eds. Elizabeth Hallam and Tim Ingold (Oxford: Berg, 2007), 1–24, here: 3.
- 37 Deleuze and Guattari, 344.
- 38 Deleuze and Guattari, 323.
- 39 Deleuze and Guattari, 343.
- 40 Deleuze and Guattari, 290.
- 41 Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (London: Watts, 1950 [1859]), 64.
- 42 Torsten Hägerstrand, "Geography and the Study of the Interaction between Nature and Society," *Geoforum* 7 (1976): 329–334, here: 332.
- 43 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Wiley-Blackwell, 1991), 117.
- 44 Cf. Bruno Latour, "On Recalling ANT," in *Actor Network Theory and After*, eds. John Law and John Hassard (Oxford: Wiley-Blackwell, 1999), 15–25, here: 15.
- 45 Cf. Tim Ingold, "When ANT Meets SPIDER: Social Theory for Arthropods," in *Material Agency*, eds. Knappett and Malafouris, 209–215, here: 210–11.
- 46 Latour, *Reassembling the Social*, 177.
- 47 Cf. Deleuze and Guattari, 290.
- 48 Cf. Alan Rayner, *Degrees of Freedom: Living in Dynamic Boundaries* (London: Imperial College Press, 1997).
- 49 Alfred Irving Hallowsell, *Culture and Experience* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1955), 88.
- 50 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (London: Granada, 1972), 429.
- 51 Andy Clark, *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 53.

BIRGIT KNOECHL

BALD KOMMT DER FRÜHLING, DANN WERDEN DIE STEINE BLÜHEN

ERÖFFNUNG, 15. MÄRZ 2022, 19 UHR | OPENING, MARCH 15, 2022, 7 PM
AUSSTELLUNG, 16. MÄRZ–22. APRIL 2022 | EXHIBITION, MARCH 16–APRIL 22, 2022

Genauso wie die Linie zwei Flächen voneinander trennt, verbindet sie diese – die Linie ist konstitutiv für den Raum, den sie durchzieht; sei dies auf einem flachen Blatt Papier oder sei dies als Pfad durch die Natur. Entlang von kunstimmanenten Fragestellungen über die zeichnerische Linie und ihr Verhältnis zum Raum setzt sich Birgit Knoechl in ihrer künstlerischen Praxis mit gesellschaftlich wirksamen Themen auseinander: Hybridisierung und Migration, Mimesis und Aneignung, Wachstum, Beschleunigung und Kontrolle. Birgit Knoechls Linien sind dabei keineswegs geradlinig. Mit Wucherungen, die den Ausstellungsraum geradezu bedrohen, indem sie Artefakte mit Formen aus der Natur zusammenbringen; mit sich in vielen Schichten überlagernden Schnitten, die mit dem Cutter aus ihrer Zweidimensionalität befreit wurden und deren Schatten immer weitere Linien hervorbringen; mit gedruckten Flächen, die innerhalb eines Bildträgers zu zeichnerischen Linien mutieren; mit kristallinen Körpern, deren Bestandteile mit glänzendem Latex überzogen sind und die wie die Umrisse eines Bildes im Raum sitzen; mit schwarz getuschtem Papier, dessen Beschaffenheit je nach klimatischen Bedingungen auf den Raum reagiert, lebendig – mit all diesen Methoden widersetzt sich Birgit Knoechl der Geradlinigkeit. Mehr noch – ihre Linien sind rhizomatisch, ohne Anfang und ohne Ende, entspringen sie doch aus einer Mitte heraus.

Im Kunstraum Lakeside sind Arbeiten aus Knoechls jüngster Werkserie *Der Bildungstrieb der Linie I–LI* (2021/2022) zu sehen. Mit diesen durchgehend schwarzweißen Grafiken geht die Künstlerin dem Potenzial von Linien nach, räumlich zu werden und gleichsam einen Körper auszubilden. Die 51 Blätter umfassende Serie wirkt auf den ersten Blick heterogen: Denn die Künstlerin nutzt unterschiedliche Papierarten, Tusche und Linolfarbe, sie arbeitet mit kleinen wie mit großen Formaten und sie wendet verschiedene Mischtechniken an. Bei genauerer Betrachtung werden Gemeinsamkeiten zwischen den Grafiken offenkundig: Nie hat es die Betrachter*in nur mit einer Linie zu tun, sondern stets mit dem Ergebnis von komplexen Übertragungs- und Überarbeitungsprozessen. Knoechl setzt also nicht einfach gestische Striche auf einen Bildträger, sondern entfernt Druckfarbe von einer Trägerplatte, fertigt davon – solange die Farbe noch feucht ist – einen Abzug an und bearbeitet diesen in weiterer Folge noch im Detail, etwa indem sie alle Flächen, die nicht Linie sein sollen, schwarz übermalt. Oder sie überlagert eine Monotypie mit Marmorierungen, also den zufälligen Ergebnissen von Tusche auf Wasser.

„Ich lasse zu, reagiere und kontrolliere“, so Birgit Knoechl zu ihrer künstlerischen Praxis. Die materiellen Eigenschaften von Farbe und Papier sowie von den Farbträgern ihrer Monotypien haben einen bestimmenden Anteil an den grafischen Endergebnissen. In ihrer forschenden Grundhaltung folgt sie Friedlieb Ferdinand Runge, der Mitte des 19. Jahrhunderts die Trenneigenschaften von Papier nutzte, um mittels chemischer Lösungen Bilder von bestechender Schönheit zu schaffen. Der Chemiker und Gelehrte veröffentlichte 1855 das Buch *Der Bildungstrieb der Stoffe veranschaulicht*

in selbstständig gewachsenen Bildern, in dem Papierchromatografien als Unikate eingeklebt sind. Runge beschreibt darin, wie die Chemie ihre eigenen Bilder macht und wie dieser „Bildungstrieb [...] besser, als irgend ein Maler malen kann“, wobei die Entstehung des Bildes mit der Entstehung der Farbe zusammenfallen würde: „[I]ndem sich die Farbe, d.h. die gefärbte Verbindung aus den chemisch entgegengesetzten Stoffen bildet, gestaltet sich das Bild“.*

Auch Birgit Knoechl setzt auf die Eigenschaften der von ihr verwendeten Materialien, lässt zu, dass sie eigenständig Formen hervorbringen. Zugleich reagiert sie auf ebendiese Hervorbringungen. Ein Dialog zwischen dem Material und ihr entfaltet sich, wobei dem kalkulierten Zufall eine besondere Rolle zukommt. Denn durch Zufall entstandene bildliche Lösungen wiederholt die Künstlerin in seriellen Erprobungen, indem sie einzelne Parameter – etwa Materialien, Handgriffe oder deren Reihenfolge – abändert. Ihren eigenen Körper versteht sie dabei als einen „Speicherautomat“, der Gesten des Zeichnens durch jahrelange Praxis aufnimmt, verarbeitet und wiedergibt; der also auch ohne ihre bewusste Steuerung Anteil an der Bildschöpfung hat.

In der Ausstellung *Bald kommt der Frühling, dann werden die Steine blühen* im Kunstraum Lakeside sind neben einer Auswahl an Grafiken auch Übertragungen von Knoechls zeichnerischen Linien in das Medium Film zu sehen. Hier spielen ebenfalls zeitliche wie räumliche Überlagerungen und die Bewegungen von Linien und Körper eine zentrale Rolle. Displays aus Karton und mit Papier überzogen schaffen im Ausstellungsraum für die Grafiken und die bewegten Bilder ein skulpturales Setting, welches das Gezeigte gleichsam in Schwebelage hält. Weder einzeln gerahmt und damit als für alle Zeiten ruhig gestellte Kunstwerke an die Wand gehängt noch horizontal als immer wieder neu zu aktualisierende Archivalien präsentiert, können die Blätter wie auf Lesepulten betrachtet werden. Diese Displays regen eine Auseinandersetzung mit den Grafiken an, die dem Lesen von Texten gleicht; einem Lesen allerdings, das nicht als das Dechiffrieren von transparenten Zeichen verstanden wird, sondern als eine Art des Verstehens, das die Materialität von Zeichen in den Vordergrund rückt. Mit dieser Präsentationsform lädt Knoechl ein, sich befremden zu lassen, mit den Augen den Markierungen am Papier zu folgen, sich auf eine Reise, eine Bildreise, zu begeben, und dabei den Prozess der Herstellung, also die vielfältigen Formen der Übertragung, nachzuvollziehen.

„Egal ob als verwobener Faden oder als geschriebene Spur, die Linie wird dabei immer als in Bewegung und im Wachstum wahrgenommen“,** so der Anthropologe Tim Ingold. Birgit Knoechls Schau *Bald kommt der Frühling, dann werden die Steine blühen* ist eine Erkundung dessen, was Linien alles sein können. Ihre mittelbare Arbeitsweise dient dem buchstäblichen Herantasten an das, was Linien auszeichnet, und ist eine Hingabe an das Material. Das Interesse der Künstlerin gilt dabei nicht abgeschlossenen Entitäten, sondern losen Verbindungen und dichten Geflechten, die sich je nach Betrachtung von ihrer Umgebung abheben oder mit ihr verknüpft sind. Es ist daher nur folgerichtig, dass sie sich selbst nicht als alleinige Schöpferin ihrer Bilder begreift, sondern auf die relative Eigenständigkeit der von ihr verwendeten Materialien und der von ihr angestoßenen Prozesse hinweist. So wird offensichtlich, dass sie als Künstlerin – so wie alle Menschen – auf vielfältige Weise mit der Welt der Stoffe verbunden ist, mit einer Welt, die sich als eine Bündelung von tatsächlichen wie imaginären Linien verstehen lässt, eine Welt, die mit verbindenden Fäden und Spuren durchzogen ist.

Birgit Knoechl (* 1974 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.
www.knoechl.com

* Friedlieb Ferdinand Runge, *Der Bildungstrieb der Stoffe veranschaulicht in selbstständig gewachsenen Bildern*, Oranienburg 1855, 32.

** Tim Ingold, *Eine kurze Geschichte der Linien*, übers. v. Quirin Rieder, Göttingen: Konstanz University Press, 2021, 14.

Like how a line separates two planes from one another, it connects them as well—the line is a constitutive element of the space it traverses: be it on a flat piece of paper or as a path through nature. Impelled by intrinsic artistic discourses on the drawn line and its relationship to space, Birgit Knoechl's artworks address topics with social bearing: hybridization and migration, mimesis and appropriation, growth, acceleration, and control. Knoechl's lines are never straight: with proliferations that almost threaten the exhibition space in their combinations of artifacts with forms from nature; with contours superimposed in overlapping layers, freed from their two-dimensionality by the cutter, whose shadows spawn ever more lines; with printed surfaces that mutate into linear graphics within an image plane;

with crystalline objects whose components are coated with reflective latex and occupy the space like the silhouette of an image; with jet-black painted paper whose appearance responds to the space depending on the climatic conditions as if it was alive—with all of these methods, the artist defies the straightness of the line. Even more so—her lines are rhizomatic, without beginning and end, yet originate from a middle.

Kunstraum Lakeside presents works from Knoechl's most recent series *Der Bildungstrieb der Linie I–LI* [The Formative Tendency of the Line I–LI, 2021/2022]. In these consistently black-and-white prints the artist explores the potential of lines to become spatial and to form a body, so to speak. At first glance, the 51-sheet series appears heterogeneous: The artist uses different types of paper, ink and linoleum paint; she works with small and large formats and employs various hybrid techniques. Upon closer inspection, similarities between the graphics become apparent: The viewer never encounters just one line, rather the outcome of complex processes of transfer and revision. Knoechl does not simply apply strokes of a line to her image carrier; she removes the ink from a carrier plate and makes a print of it, while the ink is still wet, and subsequently works on it in detail—for example, by painting over all areas in black not intended as lines. Or she overlays a monotype with marbling, the random product of ink on water.

“I allow, react, and control,” says Birgit Knoechl about her artistic practice. The material properties of paint and paper as well as those of the coloring agents of her monotypes are integral to the final graphic results. Her exploratory approach is inspired by the likes of Friedlieb Ferdinand Runge, who in the mid-nineteenth century used the separation properties of paper to create images of captivating beauty with chemical solutions. In 1855 the chemist and scholar published the book *Der Bildungstrieb der Stoffe veranschaulicht in selbstständig gewachsenen Bildern* [The Formative Tendency of Substances Illustrated by Autonomously Developed Images] with a compilation of paper chromatograms pasted in as unique specimens. In his book Runge describes how chemistry makes its own pictures and how this “formative tendency [...] can paint better than any painter,” whereby the development of the picture coincides with the development of the color: “[As] the color, i.e. the colored compound, is formed by the chemically opposed substances, the picture is formed.”*

Birgit Knoechl also relies on the properties of the materials she uses and allows them to produce forms on their own. In turn, she reacts to these very productions. A dialogue unfolds between the material and the artist in which calculated chance plays a key role. She repeats these coincidental pictorial results in serial experiments by modifying certain parameters, such as materials, hand movements, or their sequence. Knoechl conceives her own body as a “storage apparatus” that, over years of practice, records, processes, and reproduces gestures of drawing; in other words, it participates in the creation of the image even without her conscious control.

In the exhibition *Bald kommt der Frühling, dann werden die Steine blühen* [Spring is coming soon, then the stones will bloom] at Kunstraum Lakeside, a selection of graphic works is juxtaposed with transfers of Knoechl's drawn lines to the medium of film. Here, too, temporal and spatial overlaps and the movements of lines and body come into play. The graphics and moving images are presented on displays made of cardboard and covered with paper—a sculptural setting in the exhibition space, which holds the works in suspense. Neither as individually framed artworks hanging from the wall and immobilized for eternity, nor as horizontally prepared archival documents calling for constant updating: Rather, the sheets can be examined as if on lecterns. These displays incite an engagement with the graphics that is similar to reading texts; a reading, however, that is not geared at deciphering transparent signs, but as a way of understanding that foregrounds their materiality. With this form of presentation, Knoechl invites us to be receptive, to follow the marks on the paper with our eyes, to embark on a journey, a pictorial journey, and to trace the process of production, that is, the manifold forms of transfer.

“Yet whether encountered as a woven thread or as a written trace, the line is still perceived as one of movement and growth,”** writes anthropologist Tim Ingold. Birgit Knoechl's show *Bald kommt der Frühling, dann werden die Steine blühen* is an exploration of everything that lines can be. Her indirect working method encourages viewers to literally feel what the lines are made of and speaks of a devotion to the material. The artist is not interested in self-contained entities, rather loose connections

* Friedlieb Ferdinand Runge, *Der Bildungstrieb der Stoffe veranschaulicht in selbstständig gewachsenen Bildern* (Oranienburg: self-published, 1855), 32.

POSTER:
BIRGIT KNOECHL
*BALD KOMMT DER FRÜHLING,
DANN WERDEN DIE STEINE BLÜHEN*



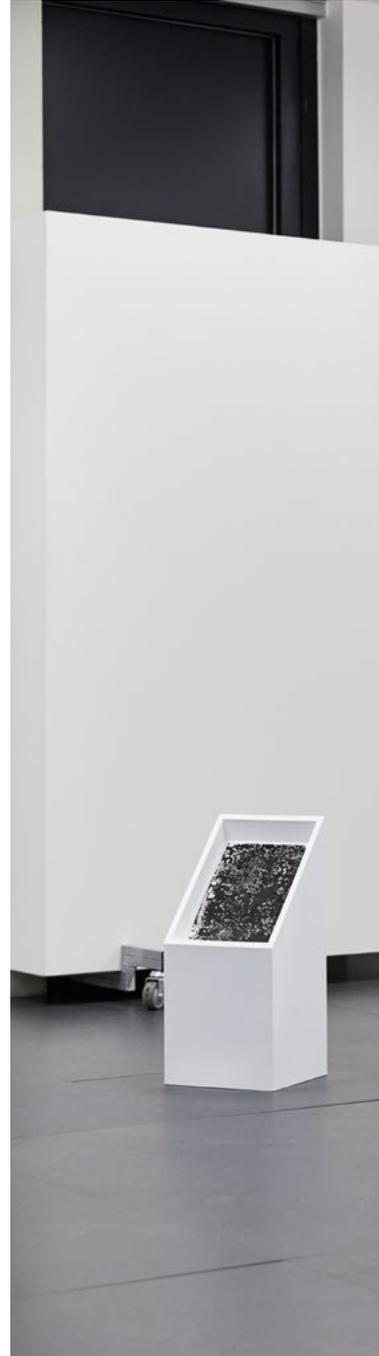
** Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (New York: Routledge, 2007), 2.

and dense networks that stand out from or link to their surroundings, depending on the point of view. Hence, it is only logical that she does not see herself as the sole creator of her images; on the contrary, she points to the relative autonomy of the materials she uses and the processes she initiates. It becomes obvious, then, that as an artist—like all human beings—she is connected in many ways to the world of substances, to a world that can be understood as a bundle of real as well as imaginary lines, a world pervaded by connecting threads and traces.

Birgit Knoechl (b. 1974 in Austria) lives and works in Vienna.
www.knoechl.com













SIMONA KOCH

INTERBEING

ERÖFFNUNG, 10. MAI 2022, 19 UHR | OPENING, MAY 10, 7 PM
AUSSTELLUNG, 11. MAI–9. JUNI 2022 | EXHIBITION, MAY 11–JUNE 9, 2022

Naturwissenschaften wie Physik, Genetik oder etwa die Biologie als Lehren von der unbelebten wie belebten Materie zählen zu den vielfältigen Ansatzpunkten von Simona Koch. In experimentellen Forschungsanordnungen, die von raumgreifenden Installationen bis zu Künstler*innenbüchern reichen, geht sie dem Lebendigen in all seinen Facetten nach und entwickelt dabei ständig neue Arbeitsweisen und -verfahren. Wie eine Wissenschaftlerin arbeitet sie dabei methodenreflexiv: Dinge als animistische Informationsspeicher, die viele Menschengenerationen überdauern; das Wachstum sogenannter Superorganismen, zu denen die Künstlerin komplexe Strukturen wie Städte zählt; Stammbäume zur Sammlung von Erbgut; einer wissenschaftlichen Klassifikation entnommene Begriffe wie „Wurzel“, „Erbe“ und „Essenz“.

Von ihrer eigenen Biografie ausgehend, recherchiert und visualisiert Simona Koch in Werkserien wie *Universeller Stammbaum* (2012–2014), *Menschengeflecht* (seit 2015) oder *Mycelium of Humans* (seit 2017) Beziehungsgeflechte. Dabei erforscht sie die Spuren ihrer verwandtschaftlichen Linien, die nach Deutschland, Österreich, Niederlande, die USA, Schweiz, Frankreich, Polen, England und Belgien reichen und sie bis ins frühe 14. Jahrhundert zurückführen. Ihre Betrachtungsweise oszilliert zwischen kleinsten und größten Strukturen, zwischen individuellen Erfahrungen und situiertem Wissen. Die Kunstwerke nehmen dabei die Form gezeichneter Diagramme oder animierter Zeichnungen und Karten, Videos und Collagen an oder die Künstlerin knüpft händisch Skulpturen, die einer DNA-Doppelhelix ähneln.

Für den Kunstraum Lakeside entwickelt Simona Koch die Serie *Interbeing*. Im Unterschied zu bisherigen Objekten, bei denen Seile die verwandten Individuen über die Generationen hinweg verbinden und zu einem linear organisierten Geflecht geknüpft werden, setzt sich *Interbeing* aus unzähligen Einzelfasern zusammen, die gleichzeitig und einem Netz ähnlich in alle Richtungen streben und für die Erlebnisse und Erfahrungen stehen, die die Wesen formen. Mit einem oder mehreren Knoten verbindet Koch Element für Element. Organisch anmutende Skulpturen, deren Form die Künstlerin als unabgeschlossen und nicht fixiert begreift, als temporäre Zustandsbeschreibungen von Prozessen, die der Entstehung von Welt zugrunde liegen, strecken im Ausstellungsraum als *Interbeing / Condition #1* bis *Interbeing / Condition #6* ihre Tentakel und Fühler aus. Sie haben etwas von Quallen und Mollusken – von Formwandlern, die gerade dabei sind, miteinander Kontakt aufzunehmen oder mit den übrigen Elementen im Raum in Verbindung zu treten. Die beige-braunen Fasern der Sisal-Agaven unterstreichen diesen Effekt, denn die zu Schnüren gedrehten Pflanzenfasern haben keine homogenen Oberflächen. Vielmehr fransen sie aus und ihr durch Drehungen gewährleisteteter Zusammenhalt scheint sich langsam aufzulösen. Die großen Fangarme, die sich im Raum ausbreiten, die Fäden der Schlinge und des Nestes auf einem Ast, all diese Skulpturen, die den Raum zu einer übergeordneten Struktur werden lassen, zu einer Hyperstruktur, die wiederum in ein größeres Ganzes eingebettet ist, setzen sich in der Dekonstruktion des Sisalseils auch in immer kleineren Mustern wie ein Fraktal fort.

Nicht nur die geknüpften Elemente in Simona Kochs Ausstellung haben mit dem Konzept von „Interbeing“ zu tun, auch die Art, wie sich die Installation in den Kunstraum Lakeside einfügt, ist

ein Beispiel dafür: Boden, Wände und Plafond des Ausstellungsraums sind sowohl farblich als auch mit Sisalschnüren verbunden. Zwischen die Werke, von *Interbeing / Condition #1* bis *Interbeing / Condition #6*, und als Hintergrund hat die Künstlerin Animationen aus händisch mit Kreidestaub angefertigten Zeichnungen positioniert, in denen Kreisläufe und Entwicklungsprozesse mit bewegten Bildern dargestellt werden. Hinzu kommen Schaukästen mit Fundstücken aus der Natur. Präsentiert wie in einem naturwissenschaftlichen Museum, manifestieren sich in den von Koch gesammelten Bienenwaben, Meerbällen oder Blüten, aber auch in Dingen wie Computerplatinen und Kupferdrähen die Ideen von organisch-rhizomatischen Verbindungen und digitaler Vernetzung. Ergänzt wird die Installation durch eine Soundebene, die von den Betrachter*innen selbst gesteuert werden kann.

Der Begriff „Interbeing“ stammt aus der Lehre des buddhistischen Mönchs Thích Nhất Hạnh, der die Verwobenheit sämtlicher Phänomene und deren Einbettung in ein hochkomplexes System von nicht nur menschlichen Beziehungen aus spiritueller Sicht beschreibt. Dass alle Elemente des Universums und, auf einen kleineren Maßstab heruntergebrochen, alle Elemente der Welt miteinander verflochten sind, wird gerade in Zeiten einer den öffentlichen Diskurs bestimmenden Pandemie, den Erdball umspannender Lieferketten sowie politisch, ethnisch oder religiös motivierter Kriege deutlich. Denn erst wenn ein Gefüge aus dem Lot zu geraten droht, treten einzelne seiner Bestandteile als Störmomente ins Bild. Simona Koch bezieht sich mit *Interbeing* nicht nur auf Vorstellungen, die dem Buddhismus oder anderen spirituellen Traditionen entstammen, sondern referiert auch auf wissenschaftliche Felder, worin unterschiedliche Formen von Verbundenheit mit Begriffen wie „Enaktivismus“ (Humberto Maturana und Francisco Varela), „Élan vital“ (Henri Bergson), „Togetherness“ (Alfred North Whitehead) oder etwa „Sympoiesis“ (M. Beth Dempster und Donna Haraway) beschrieben werden. „Die vielen Stoffe, aus denen man Welten erzeugt – Materie, Energie, Wellen, Phänomene –, werden zusammen mit den Welten erzeugt“, schreibt der Philosoph Nelson Goodman in *Weisen der Welterzeugung*. „Aber erzeugt woraus? Jedenfalls nicht aus nichts, sondern aus anderen Welten. Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von bereits vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen.“* Dass Simona Kochs künstlerische Forschungspraxis performativ im Sinne eines die Welt nicht nur beschreibenden, sondern die Welt auch hervorbringenden Handlungsfeldes ist, wird spätestens mit Betreten des Ausstellungsraums und mit Betreten ihres Universums offensichtlich.

*Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Suhrkamp: Frankfurt a. M., 2020, 19.

Simona Koch (* 1974 in Deutschland) lebt und arbeitet in Wien und Neustadt/Aisch, Deutschland.

www.simonakoch.de

www.abiotismus.de

Sprecher der Soundarbeiten: Christopher Barber

Natural sciences, like physics, genetics, or biology, as the study of living material, count among the multitude of departure points for Simona Koch. In experimental research setups, ranging from expansive installations to artist books, she traces the living in all of its facets, while continuously generating new working methods and procedures. Like a scientist, she works systematically and reflexively: things as animistic information carriers, which survive numerous human generations; the growth of so-called superorganisms, including complex structures such as cities; universal family trees that collect genomes; terms lent from scientific classification such as “roots”, “heritage”, and “essence”.

Departing from her own biography, Simona Koch investigates and visualizes networks of relationships in her work series *Universal Family Tree* (2012–2014), *Human Fabric* (since 2015), or *Mycelium of Humans* (since 2017). She charts intertwining traces of her own biography with that of people from Germany, East Prussia, Austria, The Netherlands, USA, Switzerland, France, England, and Belgium, whose histories date back to the early fourteenth century. Her approach oscillates between the smallest and largest structures, between personal experience and situated knowledge. The resulting artworks assume the form of illustrated diagrams or animated drawings, maps, videos, and collages, or the artist devises sculptures in meticulous linking processes, which resemble a DNA double helix.

For Kunstraum Lakeside, Simona Koch has developed the series *Interbeing*. In contrast to previous projects, in which strands of rope connect related individuals across epochs and are tied into

a linearly structured mesh, *Interbeing* is composed of countless individual fibers that branch out like a net simultaneously in all directions, representing the experiences that constitute the beings. Koch connects element to element with one or more knots. Seemingly organic sculptures—whose form is conceived as open-ended and not fixed, as temporary status descriptions of processes underlying the evolution of the world—stretch out their tentacles and feelers in the exhibition space, from *Interbeing / Condition #1* to *Interbeing / Condition #6*. They resemble jellyfish and mollusks—shapeshifters awaiting contact with each other or interaction with the other elements in the space. The beige-brown fibers of the sisal agaves emphasize this effect, as these plant fibers twisted into strings do not have homogeneous surfaces. Rather, they fray and their cohesion, secured by twists, seems in gradual dissolution. The large appendages proliferating in the space, the strands of the noose, the nest on a branch, all of these sculptures that transform the space into a superordinate structure, a hyperstructure, which in turn is embedded in a greater whole, reiterate in the deconstruction of the sisal cord into ever smaller patterns like a fractal.

Not only the knotted elements in Simona Koch's exhibition refer to the concept of "interbeing" but also how the installation intervenes in Kunstraum Lakeside: the floor, walls, and ceilings of the exhibition space are connected both in color and by sisal cords. Between the works, from *Interbeing / Condition #1* to *Interbeing / Condition #6*, and serving as a background, the artist positions animations of drawings hand-made with chalk dust, depicting cycles and developmental processes in moving images. Furthermore, there are displays with found objects from nature: Presented like in a natural science museum, the honeycombs, sea balls, and blossoms collected by Koch, but also items like computer circuit boards and copper wires, conjure organic-rhizomatic connections and digital networking. The installation is complemented by a soundtrack that can be controlled by the viewers themselves.

The term "interbeing" originates from the teachings of Buddhist monk Thích Nhất Hạnh, who describes the entanglement of all phenomena and their embeddedness in a highly complex system of not only human relationships from a spiritual perspective. The fact that all elements of the universe and, broken down to a smaller scale, all elements of the world are interwoven becomes particularly evident in times of a pandemic dominating public discourse, in face of fragile supply chains spanning the globe, and against the backdrop of politically, ethnically, or religiously motivated wars. For only when a structure threatens to fall out of balance do individual components surface as disturbing factors. With *Interbeing*, Simona Koch not only draws upon ideas originating from Buddhism or other spiritual traditions, she refers to scientific fields where different forms of connectedness are encapsulated with terms such as "enactivism" (Humberto Maturana and Francisco Varela), "Élan vital" (Henri Bergson), "togetherness" (Alfred North Whitehead), or "sympoiesis" (M. Beth Dempster and Donna Haraway). "The many stuffs—matter, energy, waves, phenomena—that worlds are made of are made along with the worlds," writes philosopher Nelson Goodman in his *Ways of Worldmaking*. "But made from what? Not from nothing, after all, but from other worlds. Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking."* That Simona Koch's artistic research practice is performative, in the sense of a field of action that not only describes but also makes the world, becomes clear latest when one enters the exhibition space and enters her universe.

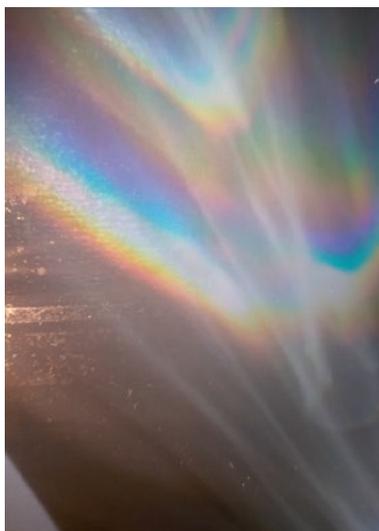
Simona Koch (b. 1974 in Germany) lives and works in Vienna and Neustadt/Aisch, Germany.

www.simonakoch.de

www.abiotismus.de

Speaker of sound pieces: Christopher Barber

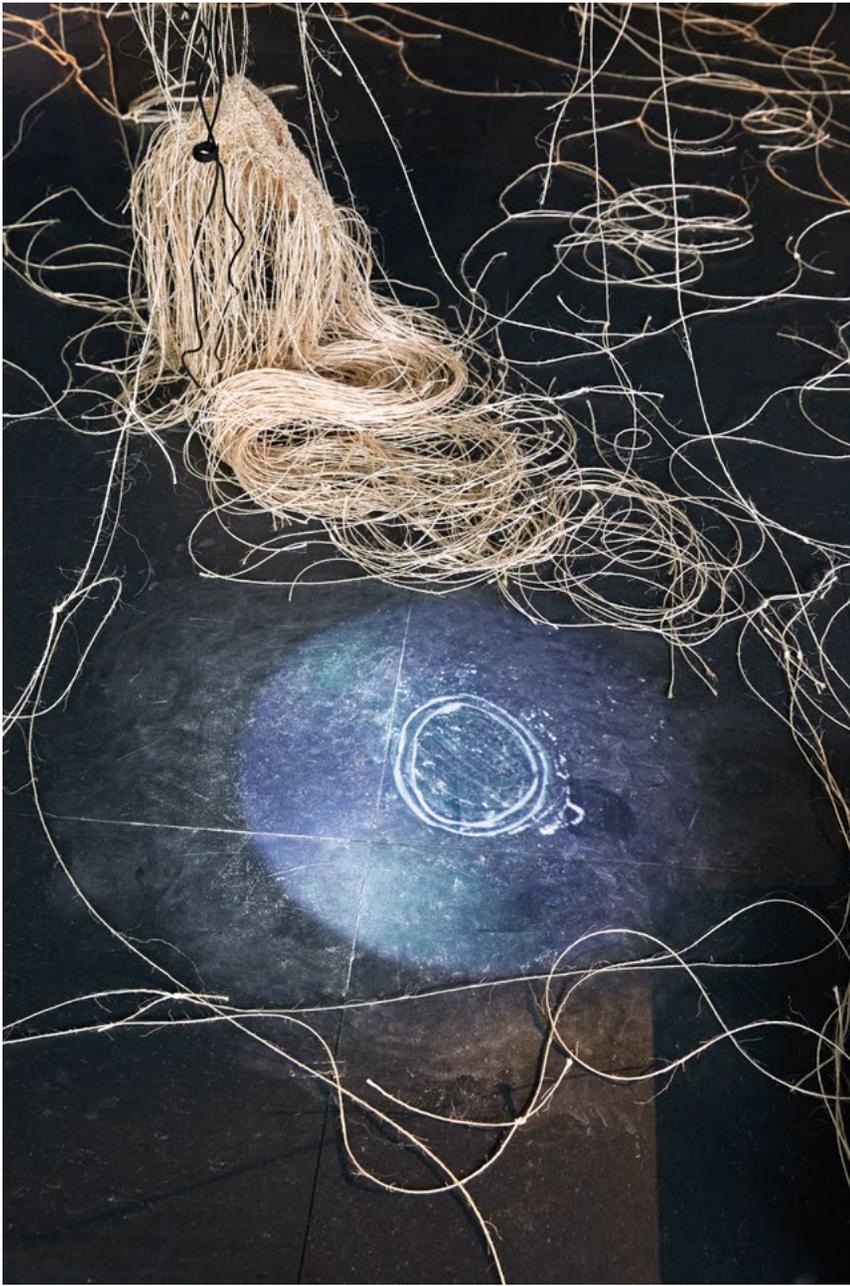
POSTER:
SIMONA KOCH
ABIOTISMUS #215



* Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978), 6.













STATEMENT #17

EVA ENGELBERT

AUCH BEIM STEHEN IN BEWEGUNG BLEIBEN | KEEP MOVING, ALSO WHILE STANDING

PERFORMATIVE LESUNG, 14. JUNI 2022, 19 UHR | LECTURE PERFORMANCE, JUNE 14, 2022, 7 PM
ANSCHLIESSENDES GESPRÄCH MIT SEBASTIAN MÜHL | FOLLOWED BY A DISCUSSION WITH SEBASTIAN MÜHL

Die Beschäftigung mit Geschichtsschreibung ist ein wichtiger Ausgangspunkt von Eva Engelberts künstlerischer Auseinandersetzung mit den materiellen und räumlichen Bedingungen unserer Gesellschaft. Mit Skulpturen, Installationen und architektonischen Interventionen stellt die Künstlerin zur Diskussion, wessen Geschichte geschrieben wird und welche alternativen Geschichten tradiert werden. Die explizit politischen Implikationen ihrer Herangehensweise verknüpft sie mit kunstimmanenten Fragestellungen nach den formal-ästhetischen Voraussetzungen ihrer Kunstproduktion.

Ihre Rollen als Lehrende an der Universität für angewandte Kunst Wien und als freischaffende Künstlerin reflektierend, entwickelte Eva Engelbert zuletzt eine Skulptur mit dem Titel *Einfacher Hausrat Fig. 44* (2020), die auf einen studentischen Entwurf für einen so genannten „Speisenschrank“ Bezug nimmt. Der Entwurf war Teil eines Wettbewerbs im Jahr 1916 an der k.k. Kunstgewerbeschule Wien, der heutigen Universität für angewandte Kunst Wien. Der von den Folgen des Ersten Weltkriegs gebeutelten Bevölkerung sollte der Zugang zu einfachen und preiswerten Möbelstücken ermöglicht werden. In einer Schrift des Kaiserlich-Königlichen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie wurden die Parameter der Ausschreibung folgendermaßen definiert: „Die Entwürfe entstanden aus der Anregung für die vom Kriege betroffenen Gegenden gegen die übliche Händlerware Stellung zu nehmen; es sind charaktervolle Typen für den einfachen Hausgebrauch, für die einfachen Verhältnisse und Bedürfnisse in der einfachsten, aber für das Material und Werkzeug charakteristischen Art. Jeder nicht im Charakter der Sache gelegene Schmuck ist absichtlich vermieden.“ Eva Engelberts Recherchen zu diesem Wettbewerb und die daraus resultierende skulpturale Wiederaufnahme fokussieren auf die Verschränkungen zwischen traditioneller und modernistischer Gestaltung, zwischen nationalen Narrativen und sozialem Designanspruch: „Die 52 in einer Publikation zusammengefassten Konstruktionszeichnungen bilden auf nicht lineare, vielstimmige und ambivalente Art Geschichte ab und sind somit Material, nach dem ich für meine eigenen Arbeiten und für meine Lehre suche“, so die Künstlerin.

In der performativen Lesung *Auch beim Stehen in Bewegung bleiben* im Kunstraum Lakeside aktualisiert Eva Engelbert ihre skulpturale Setzung. Der von der Künstlerin verfasste Text wirft mittels fiktiver Wettbewerbsbeiträge einen spekulativen Blick in die Zukunft: Darstellungen der eingereichten Objekte in ihrem alltäglichen Gebrauch sowie deren Beschaffenheit verbinden sich mit Passagen der

historischen Ausschreibung, und die Verwendung von Ersatzstoffen im Ersten Weltkrieg wird mit der aktuellen Erforschung nachhaltiger Materialien parallelisiert. Darüber hinaus geht es um die Auflösung von Binaritäten sowie die Notwendigkeit von Empathie und Fürsorge. Eva Engelbert greift auf den Wettbewerb „Einfacher Hausrat“ von 1914 und die damit verbundenen gesellschaftlichen Konzepte zurück, um Alternativen zur Gegenwart zu entwerfen und formale wie ideelle Relationen zwischen den Zeiten zu erproben.

Eva Engelbert (* 1983 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.
www.evaengelbert.com

Historiography is an important departure point for Eva Engelbert's artistic investigations into the material and spatial conditions of our society. Her sculptures, installations, and architectural interventions incite questions about whose history is being written and which alternative histories are passed on. She links the explicit political implications of her approach with topics centered around the intrinsic formal and aesthetic prerequisites of her artistic production.

Reflecting on her roles as a teacher at the University of Applied Arts Vienna and as an independent artist, Eva Engelbert recently developed a sculpture titled *Einfacher Hausrat Fig. 44* (Simple Furniture Fig. 44, 2020) based on a student project for a so-called "food cupboard". The design originates from a 1916 competition at the Imperial Royal Arts and Crafts School, the former name of today's University of Applied Arts. The aim was to offer the population—battered by the repercussions of the First World War—access to simple and affordable furniture. In a document of the Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry, the parameters of the call for proposals were defined as follows: "The designs were motivated by the idea of adopting a position against standard retail products to spur the betterment of war-torn areas; they are distinctive models for simple household use, for simple circumstances and needs, realized in the simplest way, yet characteristic of the materials and tools used. Any form of decoration unrelated to the nature of the matter is intentionally avoided." Engelbert's research into this competition and the resulting sculptural reappropriation focus on the entanglements between traditional and modern design, between national narratives and social design ambitions: "The 52 construction drawings compiled in the publication represent history in a nonlinear, many-voiced, and ambivalent way and thereby provide the material I am in search of for my own works and teaching," says the artist.

Eva Engelbert casts a new light on her sculptural setting in the performative lecture *Keep moving, also while standing* at Kunstraum Lakeside. The text written by the artist employs fictional competition entries to take a speculative look into the future: Descriptions of the submitted household objects in everyday use and their materiality are combined with passages from the historical call for proposals, while parallels are drawn between the substitute materials used in the First World War and contemporary research on sustainable materials. Furthermore, the project deals with the dissolution of binarities and the imperative of empathy and care. Eva Engelbert revisits the competition "Einfacher Hausrat" and its inherent social concepts in order to propose alternatives for the present and to test the formal as well as ideological relations between the epochs.

Eva Engelbert (b. 1983 in Austria) lives and works in Vienna.
www.evaengelbert.com





STATEMENT #18

MARIE-ANDRÉE PELLERIN

SPECULATIVE KEYS

PERFORMANCE, 21. JUNI 2022, 19 UHR | PERFORMANCE, JUNE 21, 2022, 7 PM
ANSCHLIESSENDES GESPRÄCH MIT SEBASTIAN MÜHL | FOLLOWED BY A DISCUSSION WITH SEBASTIAN MÜHL

Speculative Keys ist eine Zusammenführung einer Videoarbeit sowie Soundperformance als zwei Manifestationen eines langfristig angelegten Forschungsprojekts, das sich mit dem Konzept der Sprachfluidität in der Science-Fiction-Literatur befasst. Mit dem Titel bezieht sich Marie-Andrée Pellerin einerseits auf Science-Fiction-Literatur, die versucht, spekulativ neue soziale Beziehungen zu entwickeln und Kommunikationsakte mit radikal unterschiedlichen Lebewesen zu vollführen, und andererseits auf das Werkzeug der Performance, eine Computertastatur und ihre zweckentfremdeten und umfunktionierten Tasten. Der Untersuchungskorpus der Künstlerin besteht aus einer Sammlung von Science-Fiction-Geschichten, die unterschiedliche Umgangsformen mit unseren „sprachlichen Schwachstellen“ sowie alternative Möglichkeiten einer Unterhaltung mit anderen beschreiben. Einige Texte daraus schlagen vor, die Sprache, wie wir sie kennen, abzuschaffen, indem sie neue Kommunikationsformen einführen, die von einer hochentwickelten feministischen Sprache über Telepathie bis hin zu chemisch verkörperten Signalen reichen. Pellerin wählt Segmente dieser Science-Fiction-Geschichten aus, von denen einige speziell für dieses Projekt beauftragt wurden (Élisabeth Vonarburg, Monika Rinck) und verwandelt sie in neue Erzählungen und abstrakte Klänge. Darüber hinaus wird der Versuch unternommen, mit Wortschöpfungen aus einem spekulativen Lexikon, das sie in der marokkanischen Wüste mit ihren Mitarbeiter*innen vom Ansible Institute entwickelt hat, eine Praxis der fließenden Sprache zu verwirklichen.

Die Klangqualität der Worte ist dabei für diese Kompositionen von zentraler Bedeutung. Pellerin spielt aufgenommene Stimmsegmente mit der Computertastatur ab und komponiert Sequenzen und abstrakte Loops, die die Materialität der Stimmen reflektieren. Sie stellt Fragen danach, was anders sein hätte können, wenn Sprache ein fließenderes Gebilde wäre. Hätte sie uns in die Lage versetzt, das zu benennen, was noch zu benennen ist, den Stummen eine Stimme zu geben? „Beim Spekulieren gegen das Wahrscheinliche“*, so die Künstlerin über ihr eigenes Forschen, „würde das Konzept der fließenden Sprache die Möglichkeit radikaler anderer ‚Gesellschaftsentwürfe‘ und unerwarteter Konstellationen von Lebewesen bieten.“ Der Bereich der Soundperformance wird in Form eines selbst gefertigten bunten Teppichs aus Kacheln begrenzt, die „Lexigramme“ genannte Symbole darstellen: Es handelt sich dabei um eine künstliche Sprache, die von Wissenschaftler*innen des Sprachforschungszentrums der Georgie State University zwischen 1971 und 1979 entwickelt wurde, um mithilfe einer Tastatur mit Bonobos und Schimpansen zu kommunizieren.

Das gezeigte Video *Une oreille gigantesque capable d'absorber tous les bruits du monde* (A Gigantic Ear Capable of Absorbing All the Noises of the World, 2020) steht programmatisch für Marie-Andrée Pellerins spekulativen Zugang zur Sprache. Zu sehen sind Bilder eines fiktiven klinischen Experiments, in dem eine Wissenschaftlerin versucht, den Sprachgebrauch ihrer Patientin durch die „Praxis der Sprachstörung“ radikal zu verändern. Auf formaler Ebene räumt die Künstlerin der nonverbalen

* Karin Harrasser: „In demselben Maß, wie die Wirklichkeit sich erschafft als etwas Unvorhersehbares und Neues, wirft sie ihr Bild hinter sich“, in *Kunstraum Lakeside – Recherche*, hg. v. Franz Thalmair, Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2019, 9.

Information den Vorrang vor dem gesprochenen Text ein und erlaubt der Geräuschkulisse und den bewegten Bildern, die Art und Weise zu beeinflussen, wie die Untertitel erscheinen und wiederum mit dem Bild verschmelzen.

Marie-Andrée Pellerin (* in Kanada) lebt und arbeitet in Linz.
www.marieapellerin.info

Speculative Keys brings together a video work and a sound performance as two iterations of a long-term project about the concept of language fluidity in science fiction literature. With the title, Marie-Andrée Pellerin refers, on the one hand, to science fiction literature that speculatively attempts to generate new social relationships and practice communication acts with radically different living beings, while on the other, to the instrument of the performance, a computer keyboard and its misappropriated and repurposed keys. The artist's body of research consists of a collection of science fiction stories, which describe various ways of dealing with "linguistic deficits" and alternative ways of conversing with others. Some texts propose abandoning language as we know it in favor of new forms of communication, ranging from an advanced feminist language to telepathy and even chemically embodied signals. Pellerin selects segments from these science fiction stories, some of which were commissioned to science fiction authors for this specific project (Élisabeth Vonarburg, Monika Rinck), and translates them into new narratives and abstract soundscapes. Additionally, coined words from a speculative lexicon developed in the Moroccan desert with her collaborators from the Ansible Institute aim to actualize a practice of language fluidity.

The sound quality of the words plays a key role in these compositions. Pellerin plays back recorded voice fragments with the computer keyboard and composes sequences and abstract loops, which emulate the materiality of the voices. She asks: "What else could have been if language was a more fluid entity? Would have it enabled us to name what still has to be named, to give a voice to the silent ones? In a practice of "speculations against the probable,"* says the artist about her own research, "the concept of language fluidity would offer the possibility of radically different 'social blueprints' and unexpected constellations of living beings." The area of the sound performance is defined by a self-made colorful carpet consisting of tiles that represent symbols called "lexigrams": it refers to an artificial language created by researchers at the Georgie State University Language Research Center between 1971 and 1979 to communicate with bonobos and chimpanzees with the aid of a keyboard.

The video *Une oreille gigantesque capable d'absorber tous les bruits du monde* (A Gigantic Ear Capable of Absorbing All the Noises of the World, 2020) encapsulates Marie-Andrée Pellerin's speculative approach to language. The video presents images of a fictional clinical experiment in which a scientist attempts to radically transform her patient's usage of language with a "praxis of language disturbance". On the formal level, non-verbal information is given priority over spoken script, and the soundscape and moving images are allowed to affect the way the subtitle captions appear or melt in the picture.

Marie-Andrée Pellerin (b. in Canada) lives and works in Linz.
www.marieapellerin.info





RICCARDO GIACCONI

SIPARIO

ERÖFFNUNG, 27. SEPTEMBER 2022, 19 UHR | OPENING, SEPTEMBER 27, 2022, 7 PM
AUSSTELLUNG, 28. SEPTEMBER–4. NOVEMBER 2022 | EXHIBITION, SEPTEMBER 28–NOVEMBER 4, 2022

Der Bühnenvorhang eines Puppentheaters, ein rätselhafter Monolog, durchsetzt mit poetischen Passagen und doch voller Gewalt, eine Performerin, die diesem Text ihre Stimme gibt, kulissenhafte Bilder auf einem Monitor, eine Marionette, die offensichtlich einem Brand zum Opfer gefallen ist: Die Ausstellung *Sipario* im Kunstraum Lakeside ist, so der Künstler Riccardo Giacconi, „die Hypothese eines Puppenspiels“. Indem er eben jene Mittel, die für ein solches Bühnenstück notwendig sind, im Raum versammelt, überlässt er es diesen narrativen Elementen sowie dem Publikum, das Drama, seine Protagonist*innen und deren Hintergründe zu evozieren.

Die Szene dafür wird mit dem titelgebenden „Siparium“ gebildet, also jenem Vorhang, der dazu dient, die Bühne vom Zuschauerraum zu trennen, wenn Kulissen gewechselt werden. Wie bei Marionettentheatern durchaus üblich, fasst das von der Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli auf der Vorderseite des Vorhangs gemalte Bild das Stück zusammen. Genauer gesagt: Es ordnet visuelle Elemente aus verschiedenen Momenten der potenziellen Erzählung in einem einzigen Bild an. Diese Elemente stammen zum einen aus jenem Text, der in der Ausstellung zu lesen und zu hören ist, und zum anderen handelt es sich um eine Selbstdarstellung der Compagnia Carlo Colla e Figli, deren Anfänge bis in das späte 18. Jahrhundert zurückgehen. Seit damals interagieren Angehörige dieser Theatergruppe mit Puppen aus Holz derart kunstvoll, dass die Marionetten während der Aufführungen voller Leben scheinen.

Beinahe ebenso weit wie die Anfänge der Compagnia liegt der Ausgangspunkt des Monologs des potenziellen Bühnenstücks zurück. Denn der Satz „Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen [...] im Tanz sehr graziös gefunden hatte“ aus Heinrich von Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* (1810) wurde von Riccardo Giacconi in den Online-Textgenerator InferKit eingegeben, der daraus den Monolog für *Sipario* verfasste. Künstliche neuronale Netze lernen anhand riesiger Datenmengen zu schreiben, also neue Inhalte basierend auf Mustern, die sie erkannt haben, zu schaffen. Indem solch eine Maschine den Input aus einer Textpassage über die weit in die Vergangenheit reichende Kunst des Puppenspiels bekommt, bringt Giacconi alte Vorstellungen darüber, was es heißt, Bewusstsein und Intention zu haben, mit gegenwärtigen Fragestellungen zu den Möglichkeiten und Limitationen von künstlichen neuronalen Netzen zusammen. Denn interessanterweise bricht Kleist in diesem Text mit der vorherrschenden Meinung seiner Zeit, wenn er gerade im fehlenden Bewusstsein das Potenzial für Anmut – innerhalb der klassischen Ästhetik eine Form des Schönen, die insbesondere in Bewegungen zum Ausdruck kommt – lokalisiert. Die Marionette dient ihm als besonders einleuchtendes Beispiel für seine These, da sich ihre Grazie einer Kombination aus materiellem Puppenkörper, der Fingerfertigkeit ihrer Spieler*innen und der Schwerkraft verdankt.

Der von Giacconi zur Konstruktion des Monologs benutzte Textgenerator scheint die Idee von Kleist aufzugreifen, wenn er in einem anderen Text schreibt: „Eine Marionette wird sich – ungeachtet ihres ‚Bewusstseinszustands‘ – bewegen, wenn man ihr nur die nötigen ‚Muskeln‘ gibt. Im Grunde bedeutet dies, dass eine Marionette ‚verstanden‘ werden muss, bevor sie bewegt werden

kann.“ Der Künstler versichert, dass Mitglieder der Compagnia Colla die Kunst des Puppenspiels vergleichbar beschreiben würden, da es eben nicht um die komplette Kontrolle über ein lebloses Objekt ginge, sondern darum, sich von der Marionette leiten zu lassen.* Dieses Zusammenwirken von Materialien und Kräften kann beispielhaft für jeden kreativen Prozess verstanden werden. Riccardo Giacconi legt diese Deutung nahe, wenn er jene Farbflächen, die sich beim Bemalen der Vorderseite ungeplanter Weise durch den Stoff gesogen haben, in die Gestaltung der Rückseite integriert. Sie haben in Verbindung mit den weiteren Hinweisen, die er in der Ausstellung gibt, das Potenzial „gelesen“ zu werden, wie auch das Bild auf der Vorderseite gleich einem Rebus entschlüsselt werden kann.

Eine Ausstellung als Hypothese aufzufassen, wie es Riccardo Giacconi tut, unterstreicht ihren performativen Charakter. Sie ist nicht als abgeschlossenes Werk in den Raum gestellt, sondern entfaltet sich als Aussage oder Annahme von Tatsachen in der Zeit. Sie lädt ein, Thesen über die potenzielle Geschichte, über das Davor und das Danach aufzustellen und diese auch wieder zu revidieren. Gegebenes verbindet sich mit Spekulativem und Vermutetem, konkrete Gegenstände bilden eine Einheit mit medial Vermitteltem, die alte Kunst des Marionettentheaters tritt in Dialog mit der noch jungen Technologie neuronaler Netze. Die neu für den Kunstraum Lakeside entwickelte Arbeit führt damit die auf langfristigen Recherchen basierende künstlerische Praxis von Riccardo Giacconi fort. Denn auch in den bisherigen Arbeiten verknüpft der Künstler konkrete Momente aus scheinbar weit entfernten Bereichen, um Bruchlinien und Kontinuitäten, Widersprüche und Kontingenzen anschaulich zu machen. Dabei bedient er sich Zeige-, Erzähl- und Deutungsweisen, die außerhalb der bildenden Kunst entstanden sind, wie etwa dem Puppentheater, dem Dia-Abend oder auch dem Tarot. Der Künstler verwebt Objekte, Filme, Audioelemente, Bilder, Texte und Fundstücke seiner Recherchen zu vielschichtigen installativen Erzählungen. Dabei fungiert der Ausstellungsraum als Rahmen oder Austragungsort, der es gleichermaßen ermöglicht, heterogene Elemente an einem Ort zu versammeln, als auch jene Punkte innerhalb ihres Bezugsgeflechts auszumachen, wo sie einander trotz all ihrer Verschiedenheit berühren. Mit *Sipario* baut Riccardo Giacconi eine Versuchsanordnung auf. Es liegt an den Betrachter*innen, Fragen zu formulieren – etwa zur Gewalttätigkeit des Monologs und ihren Ursachen, zur in unserer Gesellschaft tief verankerten kategorialen Trennung von Belebtem und Unbelebtem oder zum Reiz von Gefügten, die ohne Intention entstanden sind –, um im Anschluss daran Schlüsse zu ziehen. Sie können dies nur tun, indem sie sich in diese Versuchsanordnung hineinbegeben und somit Teil der dort versammelten Dinge und Erzählungen werden.

Riccardo Giacconi (* 1985 in Italien) lebt und arbeitet in Boston, MA.
www.riccardogiacconi.com

* Riccardo Giacconi in: „Giochi dell’imitazione. Marionette, Golem e macchine che scrivono“, 2021, <https://www.iltascabile.com/letterature/giochi-imitazione>.

The curtains of a puppet theater, an enigmatic monologue, interspersed with poetic passages yet laden with violence, a performer who lends this text her voice, scenic depictions on a monitor, a puppet that has evidently fallen victim to a fire: According to artist Riccardo Giacconi, the exhibition *Sipario* at Kunstraum Lakeside is “a hypothesis of a puppet show”. By compiling the very means needed for such a stage play in the space, he leaves it to these narrative elements and to the audience to evoke the drama, its protagonists, and their backgrounds.

The scene is set with the eponymous “siparium”—the curtain that separates the stage from the auditorium during a change of scenery. As is quite customary in puppet theater, the picture painted on the front of the curtain by the Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli summarizes the play. Or in other words: It arranges visual elements from different moments of the potential narrative into a single image. On one hand, these elements originate from the text that can be read and heard in the exhibition; on the other, it is a self-representation of the Carlo Colla & Sons Marionette Company, whose beginnings date back to the late eighteenth century. Ever since, members of this theater group have been working with wooden puppets in such an accomplished way that the puppets seem to teem with life during performances.

And the departure point of the monologue for this potential stage play goes almost as far back as the origins of the Compagnia: Giacconi fed the line “He asked me if I hadn’t found some of the

dance movements of the puppets very graceful” from Heinrich von Kleist’s text *On the Marionette Theatre* (1810) into the online text generator InferKit in order to compose the monologue for *Sipario*. Artificial neural networks learn to write based on vast amounts of data; hence, they derive new content from patterns they have recognized. By giving such a machine input from a text passage about the far-flung art of puppetry, Giacconi pairs longstanding conceptions about what it means to have consciousness and intention with contemporary questions about the possibilities and limitations of artificial neural networks. Interestingly, Kleist breaks with the prevailing opinion of his time in his text when he identifies the potential for grace—in classical aesthetics, a form of beauty that is expressed especially in movement—in the lack of consciousness. The marionette serves as a particularly compelling example for his thesis, as its grace is owed to the combination of the material body of the puppet, the dexterity of its player, and gravity.

The text generator used by Giacconi to construe the monologue seems to pick up on Kleist’s idea when it writes in another text: “A puppet will move, regardless of its state of ‘awareness’, if it is given the necessary ‘muscle’. In essence, this means that a puppet must be ‘understood’ before it can be moved.” The artist ensures that members of the Compagnia Colla would describe the art of the puppeteer in a comparable way, as it is not about the complete control over an inanimate object but about letting oneself be guided by the puppet.* This interaction of materials and energies can be exemplary for any creative process. Riccardo Giacconi suggests this interpretation when he integrates spots of color that have randomly soaked through the fabric while painting the front into the design of the back of the curtain. They can potentially be “read”—in connection with the other clues he presents in the exhibition—just like the image on the front can be decoded like a rebus.

Conceiving an exhibition as a hypothesis, as Riccardo Giacconi does, underscores its performative character. It is not placed in space as a completed work but rather unfolds as a statement or supposition of facts in time. It invites the viewer to formulate theses about possible histories, about the before and the after, and to revise them once again. The given merges with the speculative and conjectural, concrete objects synthesize with the mediated, the ancient art of puppetry enters into a dialogue with the emerging technology of neural networks. The new work developed for Kunstraum Lakeside thereby represents a continuation of Riccardo Giacconi’s artistic practice based on long-term research. For also the previous works of the artist create links with concrete moments from seemingly distant domains in order to make fault lines and continuities, contradictions and contingencies tangible. In doing so, he draws on modes of illustration, narration, and interpretation that reside outside of visual arts, such as puppet theater, slideshow evenings, or even tarot. The artist weaves objects, films, audio elements, images, texts, and findings from his research into multilayered installative narratives. The exhibition space serves as a framework or setting for a constellation of heterogeneous elements, while identifying contingent points in their network of references despite all their differences. Riccardo Giacconi’s *Sipario* is an experimental setup. It is up to the viewers to formulate questions—for example, about the violence in the monologue and its roots, about the categorical separation of the animate and the inanimate so deeply anchored in our society, or about the appeal of assemblages that have come into being without intention—and to draw their conclusions afterwards. They can only do so by entering this experiment and thereby become part of the collection of things and narratives on site.

Riccardo Giacconi (b. 1985 in Italy) lives and works in Boston, MA.
www.riccardogiacconi.com

* Cf. Riccardo Giacconi, “Giochi dell’imitazione. Marionette, Golem e macchine che scrivono,” // *Tascabile* (2021), <https://www.iltascabile.com/letterature/giochi-imitazione>.

POSTER:
RICCARDO GIACCONI
SIPARIO

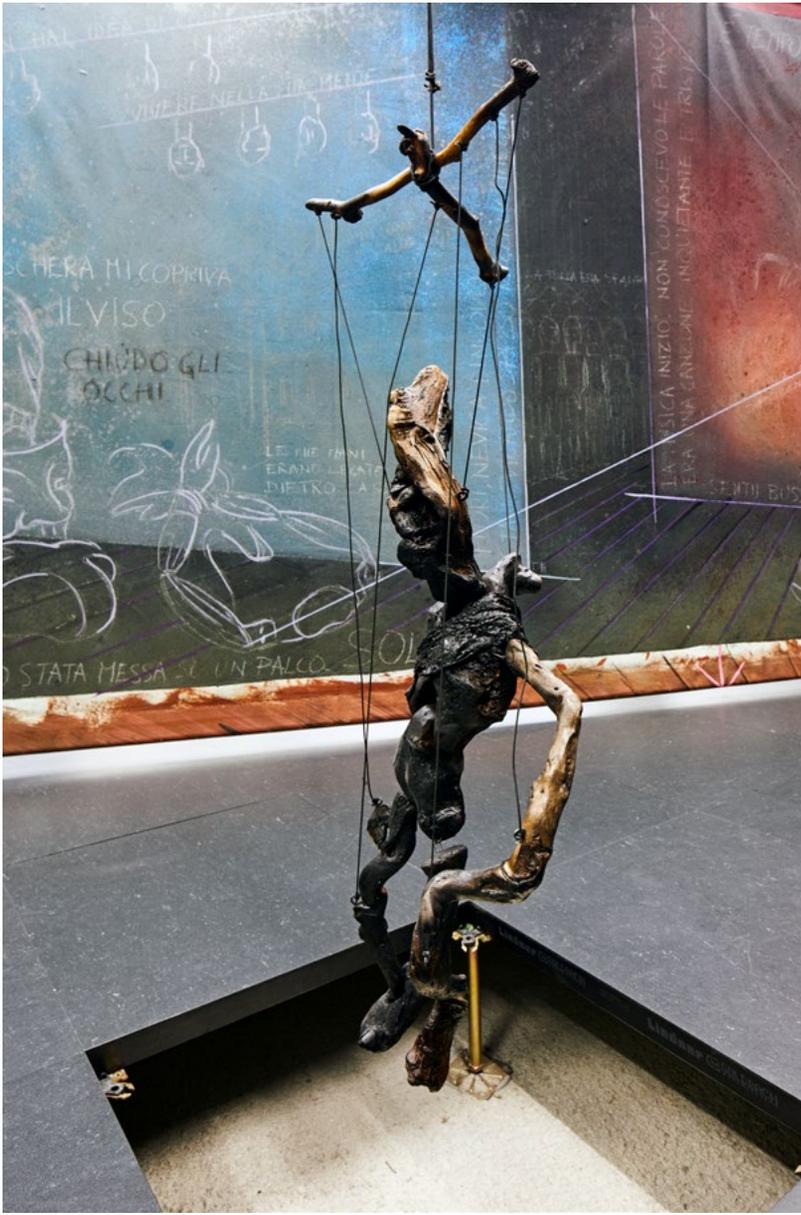
MY FEET WERE BOUND WITH WHITE CLOTHS, AND MY HANDS WERE BOUND BEHIND MY BACK, A MASK COVERED MY FACE, AND I WAS PLACED ON A STAGE, ALONE. THE MUSIC BEGAN. IT WAS A HALTING, SAD SONG, AND THE WORDS WERE UNFAMILIAR TO ME. MY FEET BEGAN TO MOVE OF THEIR OWN ACCORD, AND THE MASK BEGAN TO SLUR DOWN. I WAS ABLE TO GET IT BACK IN PLACE, BUT MY HEAD REMAINED UNCOVERED. THE CROWD BEGAN TO CHEER. IT WAS A STRANGE FEELING, TO BE THE PUPPET, DANCED ALONE. THE CROWD NO LONGER CHEERED. I CLOSED MY EYES, AND FOCUSED ON MY BREATHING. THE CROWD WAS GONE, AND I WAS IN MY ROOM AGAIN. IT WAS CHRISTMAS EVE. THE TREE WAS DECORATED WITH HUNDREDS OF GORGEOUS LIGHTS, AND THERE WERE PRESENTS UNDER IT FOR EVERYONE. I WAS OPENING MINE WHEN I HEARD A KNOCK AT THE DOOR. I OPENED IT, AND THERE HE STOOD. I COULDN'T BELIEVE IT. I WAS TERRIFIED, AND I SCREAMED. HE LAUGHED, AND PULLED OUT A KEY. HE SAID THAT HE WAS GOING TO LEAVE A GIFT FOR ME. I WAS TERRIFIED, AND I SCREAMED. HE LAUGHED AGAIN, AND PULLED OUT A KNIFE. I FELT SOMETHING HE LAUGHED AGAIN, AND TOLD ME TO OPEN THE GIFT. I DON'T WANT TO, BUT HE TOLD ME IT WAS THE ONLY WAY. I UNWRAPPED THE GIFT, AND SAW THAT IT WAS A PAIR OF WHITE SLIPPERS. I BEGAN TO CRY. HE LAUGHED, AND TOLD ME TO STRY DOWN. I LOOKED AROUND, AND SAW THAT THE TREE WAS ON FIRE. THE FIRE WAS SLOWLY SPREADING TO THE HOUSE. WE WERE LYING DOWN, AND HE HAD HIS ARMS AROUND ME, AND HE TOLD ME THAT HE WAS ANGRY WITH ME. HE SAID THAT HE WOULD BE DONE SOON, AND TO STOP WORRYING ABOUT IT. THE ROOM IS COLD, AND I AM AFRAID. THE MAN'S VOICE IS INSIDE MY HEAD. "JUST STOP BEING SUCH A BITCH. JUST STOP BEING SUCH A BITCH." HE REPEATS THIS OVER AND OVER, AND I FEEL AS THOUGH THE WORDS ARE SEEPING INTO MY BODY THROUGH MY VEINS. THE WORDS MAKE ME WANT TO PURGE. I DON'T KNOW WHAT TO DO, AND I DON'T WANT TO BE HERE. I WAIT, AND WAIT. I'M STILL VERY AFRAID, AND I CLOSE MY EYES. I OPEN THEM AGAIN, AND I FEEL HIS PRESENCE IN THE ROOM. HIS VOICE IS INSIDE MY HEAD. "YOU KNOW WHAT, AM YOU KNOW WHAT, AM YOU HAVE ALL THE ANSWERS, YOU HAVE THEM ALL, YOU KNOW IT ALL, YOU ARE IT YOU HAVE ALL THE ANSWERS." HE IS MORE ANGRY NOW, AND HIS VOICE GETS LOUDER. "IT'S TIME YOU ACCEPTED WHAT YOU ARE. YOU KNOW WHO YOU ARE, YOU KNOW WHO YOU ARE. HOW MANY WAYS CAN YOU TRY TO FIGHT IT? HOW MANY WAYS CAN YOU DENY IT? HOW MANY PEOPLE CAN YOU BLAME? YOU HAVE NEVER FELT WHAT IT'S LIKE TO LIVE INSIDE MY MIND. YOU HAVE NEVER SUFFERED LIKE I HAVE. DON'T PRETEND YOU DON'T KNOW, AND DON'T ACT LIKE YOU DO. IT'S TIME YOU ACCEPT THE TRUTH. I'M CRYING NOW, IN THE DARK. I'M CRYING, AND I DON'T KNOW WHY. I DON'T KNOW WHY THIS IS HAPPENING. I'M CRYING FOR NOTHING. THE MAN IS OUTSIDE. THE DOOR NOW. HE IS WATCHING ME, AND I DON'T KNOW WHY I DON'T WANT TO BE HERE. I KEEP MY EYES CLOSED, AND ROCK BACK AND FORTH, AND LEAN OVER, AND BITE MY LIPS. THE MAN WHISPERS INTO MY MIND. "JUST GIVE IN, JUST GIVE IN." HE SPEAKS FOR SO LONG, AND THEN SUDDENLY HE IS GONE. IT'S SNOWING AGAIN. IT'S BEEN SNOWING OFF AND ON FOR THE PAST FEW DAYS, BUT IT'S REALLY COLD. THE WIND IS BLOWING, AND THE SNOW IS FALLING HARDER. I'M NOT REALLY THAT COLD, THOUGH. THE SNOW IS SO PRETTY. I LOVE THE WAY THE LIGHT FALLS ON IT. IT'S LIKE IT'S A FIRE - LIGHT AGAINST THE DARK SKY.

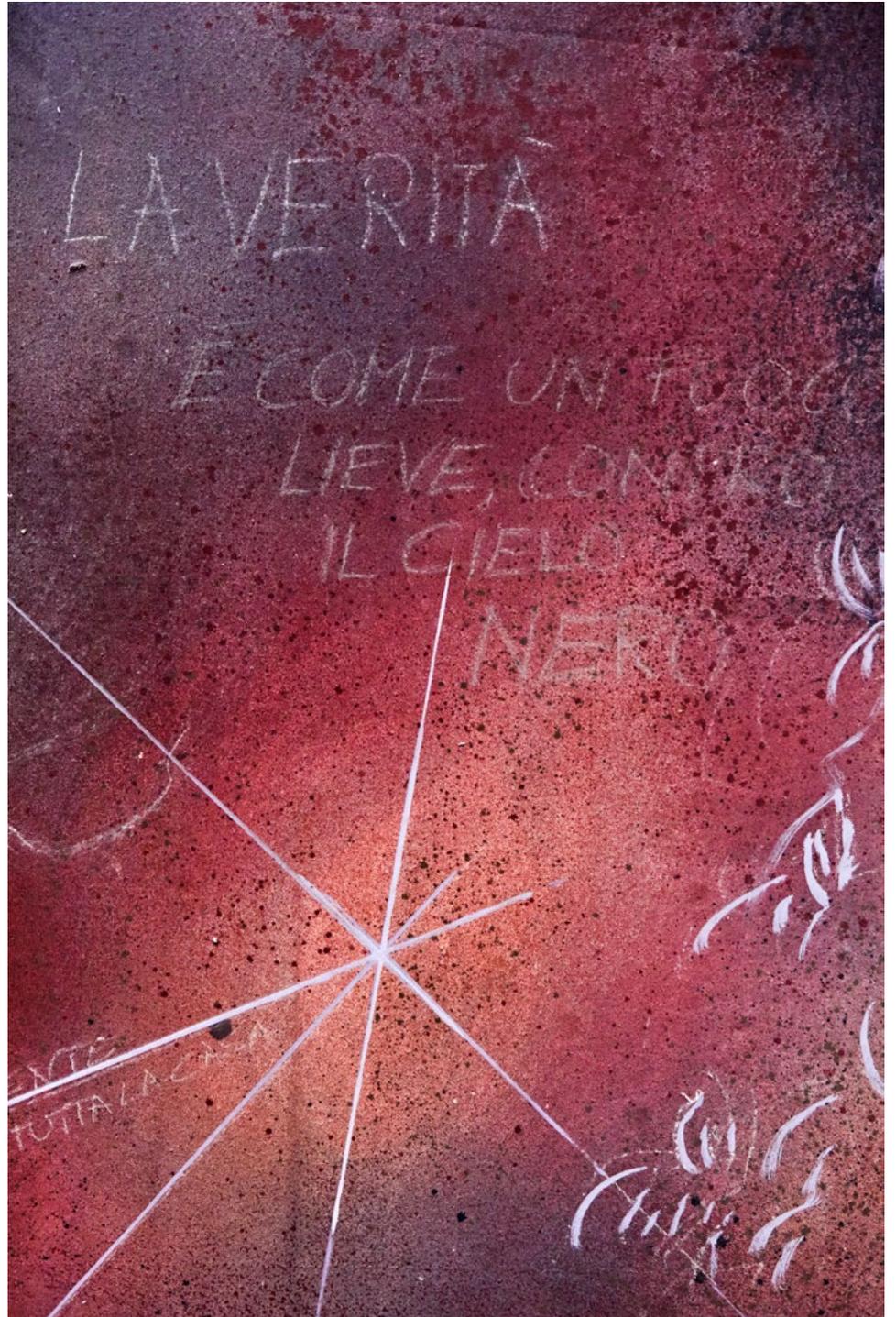












JOJO GRONOSTAY

A HYMN OF ETERNAL VALUES

ERÖFFNUNG, 15. NOVEMBER 2022, 19 UHR | OPENING, NOVEMBER 15, 2022, 7 PM
AUSSTELLUNG, 16. NOVEMBER–23. DEZEMBER 2022 | EXHIBITION, NOVEMBER 16–DECEMBER 23, 2022

In welcher Beziehung stehen ehemals kolonisierte Länder Afrikas mit der sogenannten westlichen Welt heute? Wie funktioniert der wirtschaftliche, politische und nicht zuletzt kulturelle Austausch, und wie sind diese unterschiedlichen Sphären miteinander verflochten? Welchen Logiken und Mechanismen ist ein solches Zusammenspiel unterworfen? Jojo Gronostay, der in Deutschland aufgewachsen ist und dessen Vater aus Ghana stammt, setzt sich mit Fragen wie diesen auseinander. Die von ihm gegründete Marke *Dead White Men's Clothes* (DWMC) etwa ist sowohl Kunstprojekt als auch Modelabel. Der Name geht auf den ghanaischen Begriff „Obroni Wawu“ zurück, der mit „Kleidung toter Weißer“ übersetzt werden kann. Als in den 1970er Jahren die ersten Ladungen von Second-Hand-Kleidung aus dem globalen Norden als Hilfslieferungen in Ghana eintrafen, war die Qualität der Kleidungsstücke so hoch, dass Ghanaer*innen annahmen, die Vorbesitzer*innen müssten verstorben sein. Seit 2017 kauft Jojo Gronostay gebrauchte Kleidung vom Kantamanto Market in Accra, dem weltweit größten Umschlagplatz für derartige Textilien, um sie mit kleinen Veränderungen wieder in die westliche Mode- und Kunstwelt einzuschleusen.

Mit solchen vielfältigen Transfers lotet Gronostay nicht nur die Zirkulation von Waren, sondern auch die Schaffung von Werten aus. Die von ihm aufgeworfenen gesellschaftspolitischen Fragen, etwa zu Postkolonialismus, Identität und globalen wirtschaftlichen Gefügen, untersucht der Künstler mittels Fotografien, Film, Installationen oder Performances, wobei er stets eine überaus konzentrierte Formensprache anwendet. Mit seiner auf die Architektur des Kunstraum Lakeside bezogenen Setzung *A Hymn Of Eternal Values* nimmt Jojo Gronostay die Hybridität oder auch Multifunktionalität des von Josef Dabernig für projektbasierte Präsentationen entworfenen Raums auf und setzt damit thematisch an der Schnittstelle von Kunst, Wirtschaft und Technologie an, die die Programmatik des Ausstellungsraums seit seiner Gründung bestimmt. Indem Gronostay eine Art Showroom oder Concept Store mit Schaufensterpuppen und modifizierten Regalen für eine potenzielle Kollektion von Modeaccessoires einrichtet, fordert er die architektonischen Charakteristika des Kunstraum Lakeside, der sich zwischen zurückhaltendem Ausstellungsraum, funktionalem Vortragssaal und Büro positioniert, geradezu heraus.

Hybridität ist aber nicht nur ein Merkmal des Kunstraums. Auch die einzelnen Werke, die Jojo Gronostay in seiner Ausstellung zeigt, sind vom Bruchstückhaften und Fragmentarischen sowie von Momenten der Bricolage und Zusammensetzung geprägt. Allen voran handliche Skulpturen, die sich am Boden des Ausstellungsraums wie kleine Lebewesen ausbreiten. Es handelt sich bei den *Kreaturen. V right of the Danube* und *Kreaturen. Woerthersee* (2022) betitelten Objekten, deren Erscheinung auf den ersten Blick an traditionelle afrikanische Skulpturen aus Ebenholz denken lassen, um jeweils zwei miteinander zu einer neuen Figur fusionierten Flakons, die der Künstler anschließend schwarz lackiert hat. Die konstruktivistischen Körper, die an manchen Stellen das unter der Farbe liegende Material durchblitzen lassen, setzen sich aus Klassikern wie etwa Jean-Paul Gaultiers „Le Male“ oder „Classique“ – ein männlicher und ein weiblicher Torso aus Glas – sowie aus Parfumbehältnissen unterschiedlichster Formgebung zusammen. Ergänzt werden die Skulpturen

mit deren fotografischen Abbildungen, die in der Mitte auseinander geschnitten und mit weiteren Fotohälften zu neuen, noch abstrakteren Formen montiert wurden.

Ebenso wie sich die Spuren der Düfte, die den Flakons anhaften, beim Zusammensetzen der kleinen Skulpturen mischen, so lässt sich Gronostays bildhauerisches Verfahren generell als eines der Hybridisierung verstehen. Vermeintlich afrikanische Körper treffen sowohl in den Skulpturen wie auch in den Fotografien auf eine spezifisch modernistische Formensprache, die im frühen 20. Jahrhundert in Europa mit Blick auf „Kunst aus Afrika“ als Vorlage ohne Referenz für die eigene Produktion entwickelt wurde. Die Farben der Skulpturen verändern sich mit dem Ort der Ausstellung, denn Gronostay erstellt aus den ehemaligen Lieblingsobjekten von Flakon-Sammler*innen aus der Umgebung des jeweiligen Ausstellungsraums jeweils neue Kompositionen. Klagenfurt hat etwa einen Grauton. Während sich bei den Skulpturen die Flakons willkürlich mischen, stammen die Objekte, die der Künstler für die Fotografien mit dem Serientitel *Perfume Portraits* (2022) benutzt, von jeweils einer bestimmten Person, deren Initialen im Titel im Stil von *A.A.*, *M.D.* oder *Z.D.* aufgenommen werden. Im Zuge seines Vertiefens und Eingreifens in die Konsumkultur entstehen Porträts der Städte, in denen die Präsentationen stattfinden. Den Blick der Kolonisor*innen aus dem vergangenen Jahrhundert imitierend, nimmt der Künstler Trophäen von seinen Entdeckungsreisen in unbekannte Territorien mit. Mit dem Titel *Kreaturen* verweist Jojo Gronostay zugleich auf die Modeproduktion und das ihr eigene Vokabular sowie auf die Uneindeutigkeit der von ihm geschaffenen Mischwesen. Der Ausstellungstitel *A Hymn Of Eternal Values* ist zudem der Produktbeschreibung des Calvin Klein-Dufts „Eternity“ entnommen und spielt mit allen Facetten der Bilder und Sehnsüchte, die der Unternehmenssprech aus den Werbeabteilungen bei den Konsument*innen hervorrufen soll.

Als Gegenstücke zu den mehr als 50 kleinen Figuren, die den Kunstraum Lakeside bevölkern und dort auch als Gebrauchsgegenstände wie etwa als Buchstützen zum Einsatz kommen, sind zwei partiell schwarz lackierte Schaufensterpuppen in der Auslage zu sehen. Diese androgynen Modelle aus Plastik der Firma Hindsgaul aus den 1990er Jahren, die Hybridität durch ihre Markierung nicht nur über die Hautfarbe, sondern auch auf Ebene der Geschlechter vorführen, tragen Anzüge oder Teile von Anzügen der Marke *DWMC*. Dieselben Anzüge sind auch im Video *Rejected and accepted greetings* (2022) zu sehen, in dem Performer*innen unterschiedliche Berührungen zwischen menschlichen Körpern vorführen, die sich in Zeiten der Pandemie als allgemeine Grußformeln herausgebildet und häufig ihren Ursprung in spezifischen kulturellen Zusammenhängen haben. Beim Anzug handelt es sich um ein Kleidungsstück, anhand dessen Geschichte – vom Gewand der Bourgeoisie, das Macht und Einfluss demonstrieren sollte, über die gleichmacherische Uniform bis hin zu einem Teil, das sich heute in unterschiedlichsten Ausführungen von Fast Fashion zu Haute Couture in beinahe jedem Kleiderschrank befindet – Jojo Gronostay das Zusammenspiel von monetären und symbolischen Werten in einem globalen Zusammenhang anschaulich macht. Die in der Performance zu weltumspannenden Formeln der Kontaktaufnahme geronnenen Beziehungsweisen unterstreichen die Zusammenhänge, mit denen Fragen der Identität im 21. Jahrhundert verquickt sind, einmal mehr.

Jojo Gronostay (* 1988 in Deutschland) lebt und arbeitet in Wien.

www.jojogronostay.com

www.deadwhitemensclothes.com

What is the relationship today between the formerly colonized countries of Africa and the so-called Western World? How do economic, political, and last but not least cultural exchanges work, and how are these different levels entangled with one another? Which logics and mechanisms underlie such an interplay? Jojo Gronostay, who grew up in Germany and whose father is from Ghana, tackles questions like these. He is the founder of the brand *Dead White Men's Clothes* (DWMC), for example, which is both an art project and a fashion label. The name originates from the Ghanaian expression “Obroni Wawu”: when the first waves of second-hand clothes arrived from the Global North in Ghana in the 1970s as help aid, the clothing was of such a high quality that locals assumed that the previous

owner must have died. Since 2017, Jojo Gronostay has been buying used clothing from Kantamanto Market in Accra, the worldwide largest marketplace for second-hand textiles, only to re-introduce them into the Western fashion and art world.

With this cunning system of transfer, Gronostay explores the circulation of goods but also the creation of value. The socio-political issues he raises—for instance, on postcolonialism, identity, and global economic structures—are investigated through photographs, film, installations, or performances, and always in an extremely concise formal language. In his site-specific setting *A Hymn Of Eternal Values* for Kunstraum Lakeside, Jojo Gronostay employs the hybridity and multifunctionality of the space—designed by Josef Dabernig for project-based presentations—to reconnoiter the intersection of art, business, and technology, which has underpinned the exhibition space’s programming since its founding. By installing a kind of showroom or concept store with mannequins and makeshift shelving for a hypothetical collection of fashion accessories, Gronostay hyperbolizes the architectural characteristics of the Kunstraum, which otherwise lends the impression of an unpretentious exhibition space, functional lecture room, and office.

Hybridity, however, is not only a trademark of the Kunstraum. The individual works that Jojo Gronostay displays in his exhibition, too, are imbued with a fragmentary and disjointed quality, along with moments of bricolage and montage. First off, wieldy little sculptures are scattered across the floor like tiny living creatures. Titled *Kreaturen. V right of the Danube* and *Kreaturen. Woerthersee* (2022), the objects—at first glance reminiscent of traditional African sculptures made of ebony—consist of two flacons fused together to form a new figure, which the artist coated with black paint. The constructivist bodies, which expose the material beneath at certain points, incorporate classics such as Jean-Paul Gaultier’s “Le Male” or “Classique”—a male and female glass torso—but also perfume bottles with more abstract forms. The sculptures are complemented by photographs of the objects, which have been cut in the middle and then recombined with other halved images to create new, even more heterogeneous forms.

Like how the vestiges of fragrance clinging to the flacons mingle when the small sculptures are assembled, Gronostay’s sculptural approach can largely be seen as a process of hybridization. In both the sculptures and the photographs, alleged African bodies are juxtaposed with a specific modernist formal language that was developed in Europe in the early twentieth century, which employed “art from Africa” as an uncited model for own productions. The colors of the sculptures change with the location of each exhibition: for his new assemblages, Gronostay uses the former favorite objects of flacon collectors from the surroundings of the respective exhibition space. Klagenfurt, for example, has a gray tone. While the bottles in the sculptures are randomly mixed, the objects that appear in the photographs with the series title *Perfume Portraits* (2022) each come from a specific person, whose initials supplement the title in the style of *A.A*, *M.D*, or *Z.D*. His observations of the consumer culture and subsequent interventions generate portraits of the cities that host the presentation. Imitating the viewpoint of the past century’s colonizers, the artist takes trophies from his expeditions to unknown territories. As the title *Kreaturen* emphasizes the ambiguity of his hybrid beings, Jojo Gronostay alludes to the fashion industry and its intrinsic vocabulary. Moreover, the exhibition title *A Hymn Of Eternal Values* derives from the product description of Calvin Klein’s fragrance “Eternity”, an accomplished take on the images and longings that the corporate slogan from the advertising department should evoke in consumers.

As counterparts to the more than 50 little figures that populate Kunstraum Lakeside, which also fulfill mundane functions such as bookends, are two partially black painted mannequins in the window display. These androgynous plastic models from the 1990s made by the company Hindsgaul, which exemplify hybridity not only in their mediated skin color but also on the level of gender, wear suits or parts of suits by the brand *DWMC*. The same suits can also be seen in the video *Rejected and accepted greetings* (2022), in which performers demonstrate different forms of touching between human bodies that emerged as greeting gestures during the pandemic and often originate from specific cultural contexts. Jojo Gronostay uses the history of the suit—from the attire of the bourgeoisie, worn to demonstrate power and influence, to the egalitarian uniform, to a piece that today can be found in almost every wardrobe in a wide variety of styles from fast fashion to haute couture—to pose

POSTER:
JOJO GRONOSTAY
A HYMN OF ETERNAL VALUES



questions about monetary and symbolic value in a global context. The global formulas of making contact featured in the performance epitomize the sense of relatedness in which questions of identity are intertwined in the twenty-first century.

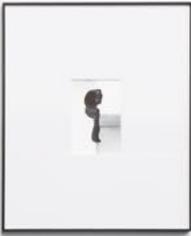
Jojo Gronostay (b. 1988 in Germany) lives and works in Vienna.
www.jojogronostay.com
www.deadwhitemensclothes.com













STATEMENT #19

RILABEN/PAZ

DEAR LUCY

PERFORMATIVE INSTALLATION, 17. JÄNNER 2023, 15–19 UHR | PERFORMATIVE INSTALLATION, JANUARY 17, 2023, 3–7 PM

Von den Enkeln zu den Großeltern, von Afrika nach Europa, vom Menschen zu mehr-als-menschlichen Lebewesen: *Dear Lucy* ist ein performatives Projekt über die vielfältigen Verbindungslinien zwischen persönlicher und kollektiver Geschichte sowie zwischen der Präsenz des Körpers im Jetzt, seiner Herkunft aus der Vergangenheit und seiner Ausrichtung auf die Zukunft hin. Die in Italien aufgewachsenen Künstler*innen Rilaben/Paz gehen mit diesem Projekt von ihrer gemeinsamen Erfahrung mit Familienmitgliedern aus, die in den 1930er Jahren in der Kolonialarmee im heutigen Äthiopien aktiv waren. *Dear Lucy* basiert auf Briefen, die Rilabens Großvater während der fast 30 Jahre, die er als Arzt in Ostafrika arbeitete, an seine Familie schrieb. Er war den Truppen im Jahr 1935 gefolgt, als Italien unter der faschistischen Regierung Benito Mussolinis in das Land einmarschierte, um dort ein Kolonialreich zu errichten.

Die Briefe, die hauptsächlich an Familienmitglieder gerichtet sind, lesen sich wie Zeugnisse einer ganz persönlichen Geschichte und stehen doch in einem übergeordneten Zusammenhang. Rilaben/Paz verschneiden die detaillierten Textdokumente, in denen der Kolonialarzt insbesondere seine Schwester Lucia anspricht, mit der Geschichte von Lucy, den bekannten fossilen Knochen eines Australopithecus afarensis, die in den 1970er Jahren im Afar-Dreieck in Äthiopien entdeckt wurden. Auf diese Weise machen sie Verflechtungen sichtbar, die sonst im Verborgenen bleiben. „Um unsere persönlichen und kollektiven Verbindungen mit der kolonialen Vergangenheit herauszuarbeiten“, so die Künstler*innen über ihre Annäherungen an ihre Familiengeschichten, „wählen wir eine performative Form, die das Erinnern als körperliche und materielle Praxis begreift, um nicht zwischen Amnesie und Handlungsunfähigkeit stecken zu bleiben. Die Performance ist als eine Art Meditation gedacht, bei der die Verdoppelung des Namens ‚Lucia/Lucy‘ eine Vielzahl von Beziehungen öffnet und Interferenzen und Resonanzen zwischen unterschiedlichen Zeit- und Bedeutungsebenen aktiviert.“

Der Philosophin Alexis Shotwell zufolge hilft uns das „Denken in Begriffen der Interdependenz [...] davon auszugehen, dass unsere Körper und unsere Identitäten komplexe Koproduktionen unseres Selbst, anderer Menschen, der sozialen Beziehungen, die unserer Welt zugrunde liegen, und der materiellen Realitäten, in denen wir leben, sind.“* In *Dear Lucy* werden nicht nur Familiengeschichten miteinander verwoben. In einer raumgreifenden, performativen Montage bringen Rilaben/Paz auch die materiellen Elemente der unterschiedlichen Erzählungen zusammen und lassen Kategorien wie organisch und anorganisch, koloniale Medizin und Paläoanthropologie, Vorfahren und Zukunft in eins fallen: In der Performance werden Bilder von Lucys Knochen sowie als 3D-Drucke reproduzierte Varianten davon gezeigt, während Rilaben mit seinem eigenen Körper eine Beziehung zu den Bildern und Objekten herzustellen versucht. Gleichzeitig werden Fragmente der Briefe im Raum von Band gelesen oder direkt gesprochen und mit historischen Fakten und Informationen

*Alexis Shotwell, *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2016, 179.

über den Äthiopienkrieg, einigen Familiengeschichten sowie wissenschaftlichen und mythologischen Fakten über Lucy und Paläoanthropologie vermischt.

Enrico L'Abbate aka Rilaben (* 1977 in Italien) lebt und arbeitet in Berlin.

www.rilaben.com

Valentina Lapolla aka Tina Salvadori Paz (* 1979 in Italien) lebt und arbeitet in Florenz.

www.valentialapolla.it

Musik: JDZazie, www.jdzazie.tumblr.com/me | Multimedia Lab: Dr. Giuseppe Andrea L'Abbate, Pisa University | FOSCA, MAD Murate Art District residency, Regione Toscana, www.fosca.net | AL288-1 Knochenabbildungen und 3D-Modelle von: www.elucy.org

From grandchildren to grandparents, from Africa to Europe, from humans to more-than-human beings: *Dear Lucy* is a performative project about the manifold connecting threads between personal and collective history, and between the body's presence in the here and now, its origins in the past, and its orientation toward the future. The Italian-born artists Rilaben/Paz derive this work from their shared experience with family members who were active in the colonial army in the 1930s in what is now Ethiopia. *Dear Lucy* is based on letters Rilaben's grandfather wrote to his family during the almost 30 years he worked as a doctor in East Africa. He followed the troops in 1935, when Italy, under the fascist government of Benito Mussolini, invaded the country to establish a colonial empire.

The letters, which are primarily addressed to family members, read like testimonies of a very personal story and yet are set in an overarching context. Rilaben/Paz intersperse the detailed text documents, in which the colonial doctor addresses his sister Lucia in particular, with the story of Lucy, the renowned fossilized bones of an *Australopithecus afarensis* discovered in the 1970s in the Afar Depression in Ethiopia. In this way, they reveal entanglements that would otherwise remain hidden. "In order to negotiate our personal and collective connections with the colonial past," say the artists about their approaches to their family histories, "we choose a performative form that conceives of remembering as a corporeal and material practice, so that we do not get stuck between amnesia and an inability to act. The performance is intended as a form of meditation in which the doubling of the name 'Lucia/Lucy' unlocks a multitude of relationships, while activating interference and resonance between different levels of time and meaning."

Philosopher Alexis Shotwell suggests that "thinking in terms of interdependence helps us work from the understanding that our bodies and selves are complex coproductions of our self, other people, the social relations that undergrid our world, and the material realities in which we live."^{*} Not only are family stories interwoven in *Dear Lucy*. In an expansive, performative montage, Rilaben/Paz also capture the material elements of the different narratives, converging categories such as organic and inorganic, colonial medicine and paleoanthropology, ancestors and future: While images of Lucy's bones as well as their 3D print variants are displayed during the performance, Rilaben attempts to respond to the images and objects with his own body. At the same time, excerpts of the letters, mixed together with historical facts and information about the Ethiopian War, some family stories, scientific and mythological facts about Lucy, and paleoanthropological reports are played from tape or spoken directly into the room.

Enrico L'Abbate aka Rilaben (b. 1977 in Italy) lives and works in Berlin.

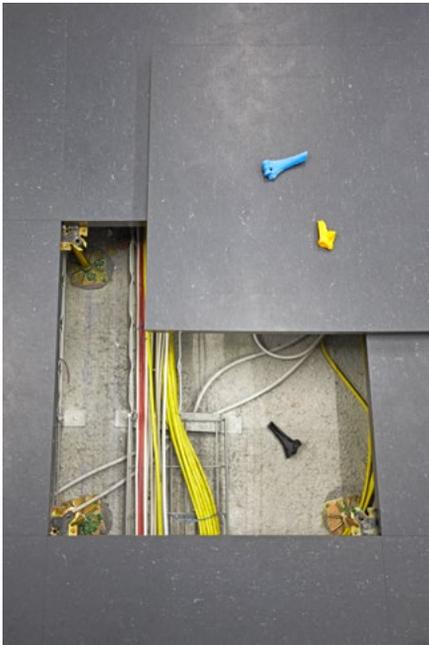
www.rilaben.com

Valentina Lapolla aka Tina Salvadori Paz (b. 1979 in Italy) lives and works in Florence.

www.valentialapolla.it

Music: JDZazie, www.jdzazie.tumblr.com/me | Multimedia Lab: Dr. Giuseppe Andrea L'Abbate, Pisa University | FOSCA, MAD Murate Art District, Regione Toscana, www.fosca.net | AL288-1's bones images and 3D models from: www.elucy.org

* Alexis Shotwell, *Against Purity. Living Ethically in Compromised Times* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 179.



STATEMENT #20

AG MINIMALES REISEN *PARALLELPROTOKOLLE* | PARALLEL PROTOCOLS

PROJEKTPRÄSENTATION, 25. JÄNNER 2023, 14–18 UHR | PROJECT PRESENTATION, JANUARY 25, 2023, 2–6 PM
PERFORMANCE, 25. JÄNNER 2023, 17 UHR | PERFORMANCE, JANUARY 25, 2023, 5 PM

„in der alten kunst werden alle bücher in der gleichen weise gelesen. in der neuen kunst erfordert jedes buch eine andere art zu lesen.“* Schon vor knapp einem halben Jahrhundert machte der Künstler, Schriftsteller, Herausgeber und Buchhändler Ulises Carrión in seinem Manifest „Die neue Kunst des Büchermachens“ zum Thema, dass jedes Künstler*innenbuch eine spezifische Art der Betrachtung herausfordert. Und wie verhält es sich mit dem Schreiben? Mit dem Produzieren von Büchern? Ähnlich, wenn man Stefie Steden und Anna Firmberger von der AG Minimales Reisen folgt. Mit performativen Schreibwerkstätten, ihren sogenannten *Parallelprotokollen*, erschließen sie den jeweiligen Ort der Produktion zwar mit derselben künstlerisch-literarischen Methode, die Ergebnisse könnten aber nicht unterschiedlicher sein. Schreibend und im Kollektiv dokumentieren alle Mitwirkenden für einen bestimmten Zeitraum das umliegende Geschehen am Austragungsort der Performance und alles, was ihnen dabei durch den Kopf geht.

Unter dem Motto „Schreiben, ordnen, vorlesen. Langsam und unsystematisch den Ort erfassen.“ entstehen vielstimmige Texte, die auf die jeweilige Umgebung, aus der heraus sie geboren wurden, reagieren. Mit den *Parallelprotokollen* konstituiert die AG Minimales Reisen in einem vorstrukturierten Schreibprozess Beziehungen zwischen unterschiedlichen Parteien: Im Kunstraum Lakeside kommen die Mitwirkenden, die sich frei am umliegenden Campus bewegen, nicht nur miteinander und mit dem architektonischen Innen und Außen des Raums in Kontakt, sondern auch mit den institutionellen Voraussetzungen und der relativen Autonomie einer künstlerischen Produktions- und Präsentationsstätte, die in einem Wissenschafts- und Technologiepark eingebettet ist.

Die AG Minimales Reisen versteht sich als anti-elitäre Künstler*innen-Initiative. Ihr Anliegen ist es, unterschiedliche Menschen und Wirklichkeiten aufeinandertreffen und so die Welt in ihrer vielfältigen Gleichzeitigkeit sichtbar werden zu lassen. Das Reisen begreifen sie dabei als zentrale Kulturtechnik unserer Zeit und nutzen deren Mechanismen, um verschiedene, an künstlerischen Prozessen und Recherche ausgerichtete Formate zu initiieren. Aus den Texten der *Parallelprotokolle* produzieren sie konzeptuelle Künstler*innenbücher, die in der Folge konzeptueller Kunst verstanden werden können. Sol LeWitt zufolge benötigen derartige, durchaus als demokratisch zu verstehende Publikationen „keinen besonderen Ort, um angesehen zu werden. Sie sind nur wertvoll im Hinblick auf die Ideen, die sie beinhalten. [...] Es handelt sich um eigene Werke, keine Reproduktionen von Werken. Bücher sind für viele Künstler*innen, die heute arbeiten, das beste Medium. Das Material, das auf Galeriewänden ausgestellt wird, kann in vielen Fällen auf diesen

* Ulises Carrión, „The New Art of Making Books“, in *Second Thoughts*, hg. v. ders., Amsterdam: VOID Distributors, 1980, 20. Übers. des Autors.

Wänden nicht besonders gut gesehen/gelesen werden, aber es kann viel leichter zuhause unter weniger einschüchternden Umständen gelesen werden. Künstler*innen wollen, dass ihre Ideen von so vielen Menschen wie möglich verstanden werden. Bücher erleichtern es, diesen Anspruch zu erfüllen.“**

AG Minimales Reisen

Konzept: Stefie Steden | Umsetzung vor Ort: Anna Firmberger und Stefie Steden

www.minimalesreisen.de

* Ulises Carrión, "The New Art of Making Books," in *Second Thoughts* (Amsterdam: VOID Distributors, 1980), 20.

** Sol LeWitt, "Statement on Artists' Books," *Art-Rite Magazine* 14, eds. Walter Robinson and Edit DeAk (Winter 1976/1977), 10.

** Sol LeWitt, „Statement on Artists' Books“, in *Art-Rite Magazine* Nr. 14, hg. v. Walter Robinson und Edit DeAk, Winter 1976/1977, 10. Übers. des Autors.

“In the old art all books are read in the same way. In the new art every book requires a different reading.”* Almost half a century ago, the artist, writer, publisher, and bookseller Ulises Carrión argued in his manifesto “The New Art of Making Books” that every artist's book requires a specific form of reading. And what about writing? Or producing books? The same is true if you follow the work of Stefie Steden and Anna Firmberger from AG Minimales Reisen. In performative writing workshops—their so-called *Parallel Protocols*—they tap into the respective place of production with one and the same artistic-literary method, and yet the results could not be more different. Writing and working together as a collective for a set period of time, all participants document the events that occur in and around the performance venue and everything that goes through their minds.

Following the motto “Write, arrange, read aloud. Capture the location slowly and unsystematically,” polyphonic texts respond to the very environment in which they were born. With *Parallel Protocols*, AG Minimales Reisen constitutes relationships between different parties in a pre-structured writing process: at Kunstraum Lakeside, the participants move freely around the campus, coming into contact not only with each other and with the interior and exterior characteristics of the space, but also with the institutional conditions and relative autonomy of a site for artistic production and presentation embedded in a science and technology park.

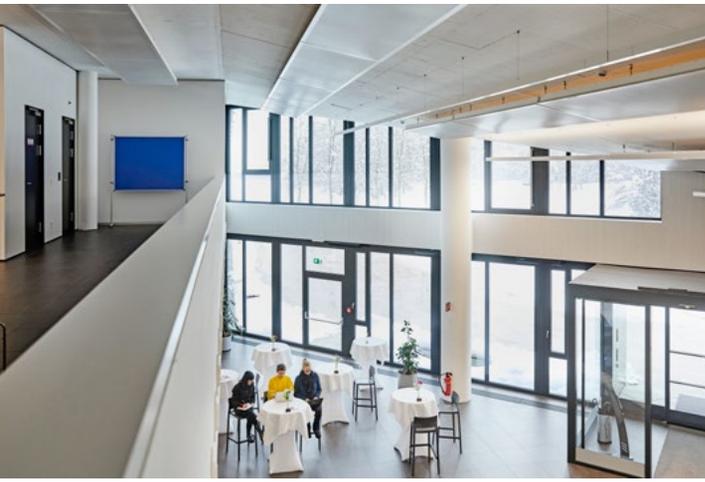
AG Minimales Reisen is conceived as an anti-elitist artist initiative. Their objective is to bring together different people and their realities and thereby make the world visible in its simultaneity. Drawing upon the notion of traveling as a contemporary cultural technique, they employ its mechanisms to initiate experimental formats oriented upon artistic processes and research. The *Parallel Protocols* form the basis for the production of conceptual artists' books, which can be seen as concept art in their own right. According to Sol LeWitt, such democratic—as it were—publications “do not need a special place to be seen. They are not valuable except for the ideas they contain. [...] They are works themselves, not reproductions of works. Books are the best medium for many artists working today. The material seen on the walls of galleries in many cases cannot be easily read/seen on walls but can be more easily read at home under less intimidating conditions. It is the desire of artists that their ideas be understood by as many people as possible. Books make it easier to accomplish this.”**

AG Minimales Reisen

Concept: Stefie Steden | On-site realization: Anna Firmberger and Stefie Steden

www.minimalesreisen.de





Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks und der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikrovervielfältigungen, Übersetzungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme. | All rights reserved, including the printing of extracts or the reproduction of an illustration. The work, including all its parts, is copyright protected. Any utilization is prohibited. This applies in particular to reproduction, micro-reproduction, translation, and storage in or processing by electronic systems.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at dnb.de.

IMPRESSUM

IMPRINT

Herausgeber*innen | Editors — *Gu­drun Ratzinger & Franz Thal­mair*
Texte | Texts — *Tim Ingold, Gu­drun Ratzinger & Franz Thal­mair*
Beige­fügte Pos­ter | En­closed pos­ters — *Ric­cardo Giac­coni, Jo­jo Grono­stay, Bir­git Knoe­chl, Si­mona Koch*
Übersetzung | Translation — *Christine Schöff­ler & Peter Blakeney*
Aus­stel­lungsansichten | Ex­hibition views — *Johannes Puch*
Grafische Ge­stal­tung | Graph­ic design — *Studio Kehrer | studiokehrer.at*
Bild­redak­tion | Image editing — *Lea Lu­garič*
Schrift­ty­pen | Type­faces — *Times New Roman, Arial, Times New Roman Con­densed, Arial Narrow*
Papier | Paper — *Munken Polar; 150g*
Druck | Printing — *Gerin Druck GmbH*
Auflage | Print run — *700*

Kunstraum Lakeside

Eigentümer | Owner — *Lakeside Science & Technology Park GmbH | lakeside-scitec.com*
Geschäftsführer | General manager — *Bernhard Lamprecht*
Künstlerische Leitung | Artistic director — *Franz Thal­mair*
Kurator*innen | Curators — *Gu­drun Ratzinger & Franz Thal­mair*
Admini­strative Leitung | Admini­strative management — *Lea Lu­garič*
Technische Betreuung | Technical management — *Fritz Hock, Gerhard Wabnig*

© 2023, Verlag für moderne Kunst und | and Kunstraum Lakeside

Erschienen im | Published by
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24, 1010 Wien | Vienna
hello@vfmk.org
vfmk.org

ISBN 978-3-903439-96-2

Alle Rechte vorbehalten. | All rights reserved.
Gedruckt in Österreich. | Printed in Austria.

Vertrieb | Distribution
Europa | Europe: LKG, lkg.eu
UK: Cornerhouse Publications, cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., artbook.com

Mit finanzieller Unterstützung von | With financial support by

Lakeside
SCIENCE & TECHNOLOGY
PARK

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

LAND  KÄRNTEN
Kultur

 KLAGENFURT
AM WÜRTELBERG



Birgit Knoechl

Simona Koch

Statement #17 — Eva Engelbert

Statement #18 — Marie-Andrée Pellerin

Riccardo Giacconi

Jojo Gronostay

Statement #19 — Rilaben/Paz

Statement #20 — AG Minimales Reisen