

ANDREA WINKLER



edited by Kathrin Busch















WILD THINGS

Kathrin Busch

Unter dem Titel *Das Neutrum* hat Roland Barthes Ende der 1970er Jahre am Collège de France eine Vorlesung gehalten, die eine bemerkenswerte Ästhetik impliziert.¹ Ihn interessieren Phänomene, die insofern neutral sind, als sie geläufige Paradigmen außer Kraft setzen. Als neutral gelten solche Dinge, in denen sich die Gegensätze entkräftet haben, Zustände, die in der Schwebe gehalten werden – weder bejahend noch verneinend, weder männlich noch weiblich, nicht aktiv oder passiv, sondern irgendwie dazwischen: in nicht einfach einzuordnender Weise weder das eine noch das andere. Die Neutralisierung ist für Barthes ein Verfahren höchster Intensivierung, schärft es doch die Sensibilität. Denn entfallen erst einmal die einfachen Zuschreibungen, dann öffnet sich ein ganzes Spektrum von Abstufungen und Zwischenformen, die neue Beschreibungsweisen erfordern. Statt der üblichen Polaritäten werden Nuancen sichtbar, statt auf Extreme richtet sich das Begehren auf die Feinheiten. Was Barthes die „Leidenschaft des Neutrums“² nennt, ist daher das starke Begehren, Figuren der Ambiguität und Zweideutigkeit einzurichten. Dieses Begehren widersteht dem Wunsch, der Dinge durch einfache Kategorien habhaft zu werden, es verzichtet auf das Habenwollen. Dieser Verzicht ist nun wiederum nichts Fixes. Neutralisieren besteht in einem ständigen Vollzug der Aufhebung und in einem wiederholten Zuhalten auf das, was es in den Dingen an Unbestimmtem gibt. Der Effekt des Neutralen besteht nicht einfach darin, von einer Sache zu ihrem Gegenteil überzugehen, als wollte man blendendes Weiß durch absorbierende Schwärze abmildern, sondern heißt, im weiten Spektrum der Grauzonen, inmitten der prekären Ununterschiedenheiten Platz zu nehmen.³ Neutral ist also jenseits von dem Einen oder dem Anderen noch etwas anderes: etwas ganz anderes, dessen Anderssein vervielfacht wird. Maurice Blanchot, von dessen Texten zum Neutralen Barthes ausgeht, verortet die Leidenschaft des Neutrums in einem Begehren des Unbekannten.⁴ Eben das sei das eigentlich künstlerische Anliegen: in Bezug zum Unbekannten zu leben, das Bekannte neutralisierend außer Kraft zu setzen und sich dem Unabgesicherten zu verpflichten, das sich den begrifflichen und visuellen Rastern entzieht und die Ordnungen, Gesetze, Anmaßungen und Aneignungen suspendiert.⁵

Als künstlerisches Verfahren meint Neutralisieren also, durch wohlkalkulierte Unentscheidbarkeiten jene subtilen Zustände herzustellen, die es nicht mehr erlauben, zu kategorisieren und den Anschauungen Begriffe zuzuordnen – ein Unfasslichwerden, das in einer Ästhetik des Neutrums nicht mittels überwältigender Erfahrungen evoziert wird, sondern durch eine bis zur Auflösung intensivierete Nuancierung oder eine zur Unschärfe potenzierte Ambiguität.⁶ Das Neutrum ist eine ästhetische Strategie, alle bekannte Formgebung

1 Roland Barthes, *Das Neutrum*. Vorlesung am Collège de France 1977–1978, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2005.

2 Ebd., S. 43.

3 Vgl. ebd., S. 98ff.

4 Maurice Blanchot, *Das Neutrale*. Philosophische Schriften und Fragmente, übers. v. Marcus Coelen, Zürich/Berlin 2010, S. 15.

5 Vgl. Barthes 2005 (wie Anm. 1), S. 43.

6 Eine Ästhetik des Neutralen setzt weder auf Immersion noch auf Distanz und ist weder aufseiten der Affizierung noch aufseiten der Reflexivität zu verorten.

durch partielle Formauflösung zu verfeinern: etwas Unförmiges, das sich aus dem System dualistischer Zuordnungen befreit. Neutralisieren bedeutet, sich zu weigern, eindeutige Positionen zu beziehen, und stattdessen, über das Widersprüchliche hinaus, Zustände der Schweben einzurichten. Diese Schwebestände, die Wahrnehmungsgewissheiten und Handlungsklarheiten zerstäuben, führen nach Barthes zu einer Steigerung des „Zartgefühls“.⁷ An die Stelle ästhetischer Effekte tritt die Aufmerksamkeit für das Noch-Ungeschiedene, das Gattungslose, Unbegriffliche oder Rohe, und zwar im Zustand einer offenen, fast wunden Intensität.

Von dieser Art der Intensität sind die Werke der Künstlerin Andrea Winkler. Wenn in Zeiten von Postdigitalität und neuem Materialismus die Dinge in die Ausstellungsräume strömen, dann finden sich deren fragilste Exemplare in ihren Arrangements. Aus der Konsumwelt angeschwemmt, werden sie von Winkler verfremdet, manche besprüht oder mit Texturen überzogen, andere werden bearbeitet: erst zersetzt, dann neu ineinandergefügt, schließlich scheinbar beiläufig platziert oder auf provisorisch anmutenden Sockeln abgelegt. Der Eindruck von Zartheit, den ihre Arbeiten trotz der bisweilen radikalen Eingriffe erzeugen, ist Resultat austarierter Ambiguitäten, in denen sich die Setzungen entkräften, um jenen Raum subtiler Ungewissheiten zu errichten, den Barthes am Neutrum schätzt.

Diese Entkräftung betrifft zuallererst die Begriffe und Kategorien, mit denen man sich der Kunst normalerweise nähert. Winklers Arbeiten changieren zwischen Bild und Ding, Objekt und Installation, sind gleichzeitig Exponat und Display, unentscheidbar Sockel oder Werk, zugleich Absperrvorrichtung und Skulptur – und damit auf verwirrende Weise weder ganz das eine noch das andere. Aus dieser Ambivalenz, die sich aus der Dekategorisierung der Werke und ihrer Unzugehörigkeit zu Gattungen ergibt, entstehen Arbeiten von bemerkenswerter Ungreifbarkeit – mit einer Aura des Entweichenden. In die Raumsituationen, die Winkler in dieser Weise arrangiert, ist auch die Wand miteinbezogen. Winkler platziert darauf leichte Sprühungen, die so flüchtig sind, dass man sie kaum als Wandzeichnung identifizieren mag. Mehr Spur als Setzung, zeugen sie als deutliches Indiz, dass da etwas ist, was uneindeutig bleibt, von einem Entzug. Sind Markierungen immer Zeichen der Aneignung von Raum, bezeugt sich bei Winkler in den zerrinnenden Spuren, ihrer durchscheinenden Farbe und irrenden Linienführung, eine Geste der Zurückhaltung, die eine geschärfte Sensibilität für die Oberflächen des Raumes zur Folge hat.

Diese feinen Wandzeichnungen fungieren als Elemente von größeren installativen Anordnungen, in die man in der Betrachtung einbezogen wird. Zu diesen Raumbildern gehören auch podestartige Skulpturen, die ihre plastische Qualität nicht nur aus den Körpern, sondern auch aus Beschichtungen gewinnen, wodurch Winkler ein Changieren zwischen Raum und Fläche bewirkt. Einmal sind es Farbverlaufsbögen, die – auf den Objekten aufgebracht – mit

7 Vgl. Barthes 2005 (wie Anm. 1), S. 67ff.













ihren Volumina interagieren, dann schwarze Folien, die ihnen eine zusätzliche Tiefe geben, oder aufmontiertes, durch Zerknittern figural gewordenes Silberpapier, das den plastischen Körper gleichermaßen erweitert wie zerfranst. Es ist interessant, dass hier die deklassierende Geste des Zerknüllens für die Verräumlichung der Fläche genutzt wird. In jedem Fall neutralisiert Winkler die eindeutigen Zuordnungen von Oberfläche und Raumtiefe, von Bild und Objekt, indem sie Papiere nicht für Darstellungen, sondern skulptural einsetzt. So faltet sie in anderen Arbeiten ausgerissene Seiten aus Modemagazinen oder schiebt zerknäulte Blätter in Bilderrahmen und lässt so hinter den Scheiben einen realen Faltenwurf entstehen. Die Darstellungsfunktion wird in der skulpturalen Verwendung suspendiert.

Das Neutralisieren der Darstellungsfunktion wird auch in weiteren bildhaften Raumobjekten, den Fahnen, vorgeführt, die in den Installationen aufgerichtet sind. Auch sie nehmen alltägliche Bildästhetiken auf und verkehren sie. Die Aufsteller, die man auf der Straße vor jedem Laden findet, um Aufmerksamkeit einzufangen, werden normalerweise von deren Inhabern am Bildschirm selbst gestaltet und über das Netz bestellt. Winkler macht auf ihnen eben diese inzwischen allgegenwärtigen Produktionsbedingungen sichtbar: Man erkennt die Scroll-Leiste auf dem blauen Schreibtisch, dessen Screenshot sie für die Flagge in Auftrag gegeben hat. Bei Winkler sind die Aufsteller ansonsten von Werbeinhalten befreit. Das, was im Alltag als eine Besetzung von Raum mit Zeichen fungiert, wird von ihr durch die bildliche Entleerung in ästhetische Offenheit überführt. Die Flaggen verweisen wie Kunstwerke auf ihre eigenen Herstellungsbedingungen. Aus den Reklameflaggen wird außerdem eine Reflexion auf die gleichsam zur Oberfläche gewordene Skulptur, die, am Bildschirm entworfen, eine schwindende Körperlichkeit besitzt.

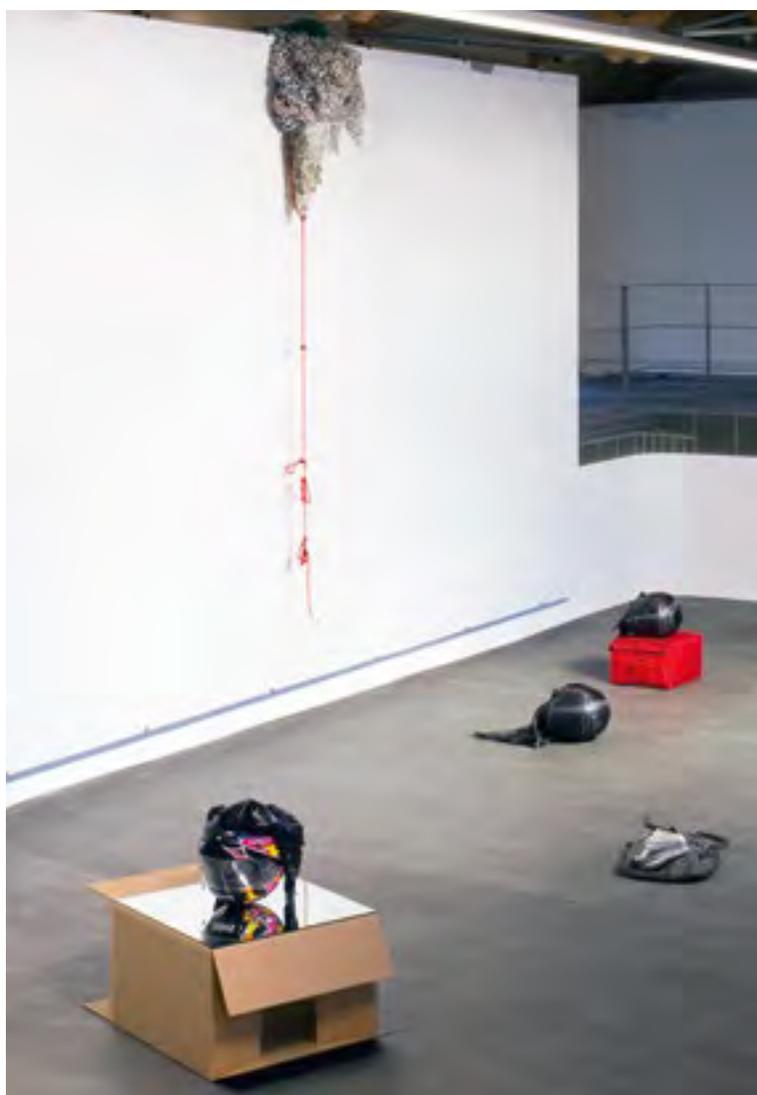
Ein gewissermaßen inverses Verfahren der Verschränkung von Fläche und Raum findet man in Winklers Umgang mit Absperrvorrichtungen, die sie als Elemente ihrer installativen Arrangements benutzt. Hier verwendet sie Pfosten, mit Bändern verschiedenster Form und Farbe bestückt, um teils brüchige Linien durch den Raum zu ziehen. Winkler führt eine ganze Typologie von Leitsystemen vor – Ständer aus hochpoliertem Metall bis hin zu einfachem Plastik, die sie, mit glänzenden Ketten und bunten Schnüren kombiniert, als Dingcollagen inszeniert. Sie referieren auf verschiedenste funktionale Kontexte, in denen durch Absperrung der Raum in Zonen eingeteilt, Differenzen geschaffen, Begehrlichkeiten geweckt oder Hierarchien etabliert werden. Bei Winklers Absperrungen bleibt allerdings offen, was es abzutrennen gilt oder für welches Ereignis sie einmal erforderlich gewesen sind. Einerseits sind die Absperrungen dadurch unmissverständlich autonome Kunstobjekte, die vor allem die ästhetischen Qualitäten dieser alltäglichen Raumdinge exponieren. Andererseits bleibt ihre übliche Leitsystemfunktion erhalten: Körper durch den Raum zu steuern, Verhalten zu regulieren, Berührungen zu verhindern und Werte zu etablieren. Im Kunstkontext erscheinen sie wie Teile eines



musealen Displays und unterstreichen die Unantastbarkeit von Kunst. Weil sie sich jedoch in gleichem Zuge als Werke ausweisen, reflektieren sie auf einen unwillkürlichen Gebrauch und eine unbewusste Regulierung, die auch Kunstwerke ausüben, wenn sie Raum einnehmen, durch Setzungen die Wahrnehmung bestimmen, Dinge dem Zugriff entziehen und der reinen ästhetischen Betrachtung zuführen. Auch hier changieren die Arbeiten von Winkler – sie schwanken zwischen funktionslosem Kunstobjekt und ausgestellttem Absperrteil. Nur halbwegs außer Gebrauch geraten, legen sie eine unterschwellige Wirksamkeit offen. Man kann sie als widersprüchliche Objekte bezeichnen, in denen Macht und Machtlosigkeit sich gegenseitig nivellieren; vor allem, da Winkler die Absperrteile so platziert, dass sie einander widerstreben, das Davor und Dahinter doppeldeutig erscheint, im Raum absurde Zonen abgeteilt oder Wege vorgezeichnet werden, die unbegebar sind. Damit wird verunklärt, in welchem Verhältnis man zu den Exponaten steht – mit dem Effekt, die Betrachtenden, jetzt ausgestattet mit der von Barthes gemeinten gesteigerten Sensibilität, nun ihrerseits zu exponieren.

Die Markierungen, Leitsysteme und Ortsbesetzungen werden in den Arbeiten von Winkler durch geschickte Gegensetzungen depotenziert. Mit ihren neutralisierenden Verfahren der Suspension, Entleerung, Ambiguität und Öffnung werden sie in die Nähe zum Formlosen gebracht, das bei Winkler allerdings eine neue Interpretation erhält. Georges Bataille hat als „informe“ dasjenige bezeichnet, was den Kategorisierungen entgeht – das Andere und Heterogene, das sich nicht fassen lässt. Bataille wertet damit einen Begriff auf, der eigentlich diffamierend verwendet wird, und leitet von ihm seine deviante Ästhetik ab. Geht man davon aus, dass jedes Ding eine Form hat, dann bezeichnet der Begriff des Formlosen dasjenige, das, wie Bataille schreibt, „keine Rechte“ hat und „sich überall wie eine Spinne oder ein Wurm zertreten“⁸ lässt. Seine Beispiele sind Schmutz, Staub oder Spucke. An der Grenze zum Ekelregenden, wird das Formlose normalerweise verworfen, weil es nicht identifizierbar ist. Dass jegliches eine eindeutige Form haben soll, wird von Bataille zurückgewiesen, weshalb er Verfahren präferiert, in denen Formen gegeneinander ausgespielt, an anderen Formen zerrieben werden. Die Grenze liegt im Zerfall, in Unordnung, im Unausgewogenen oder Misslingen einer Gestalt. Auf jeden Fall sind die Markierungen des Auflöserns und Zerstörens nicht mehr nur Phasen im Produktionsprozess, sondern das intendierte Resultat, um zu zeigen, was sich in der Formgebung verloren hat. Mit dieser Ästhetik der aufgelösten Form arbeitet auch Winkler, wenn sie Materialbruchstücke über die Böden der Ausstellungsräume verteilt. Zur immanenten Logik des Formlosen gehört auch der Abfall als unerwünschter Ausschuss, der gleichermaßen bei der Herstellung wie beim Konsum anfällt: so wie etwa Styropor, das aus der Verpackung rutscht, zerbröseln und beim Wegwerfen haften bleibt; das Überbleibsel, das trotz Zersetzung dennoch weiter existiert; der Rest, der bei aller Vernutzung persistiert. Insgesamt geht es um das, was nicht in die Gestaltwerdung eingegangen und daher nicht sublimierbar ist:

8 Georges Bataille, „Formlos“, in: Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a., hrsg. und übers. v. Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen, Berlin 2005, S. 44.



um jene Renitenz des Materiellen in seiner zerriebenen Form, deren „formale Sprache“ Winkler in ihren Krümel-Installationen zum Vorschein bringt. Mit Walter Benjamin formuliert, wird hier Entstaltung anstelle von Gestaltung zum künstlerisch gewichtigeren Verfahren.⁹

Diese Ästhetik der Defigurierung ist auch bezeichnend für Winklers neuere, stärker am Ding orientierte Arbeiten. Wenn die zeitgenössische Skulptur den Zustand der Dinge in der heutigen spätkapitalistischen Objektwelt widerspiegelt, dann artikuliert sich dies in den Objekten von Winkler in einer unter dem Zeichen des Konsums stehenden Formlosigkeit, in der nicht mehr „Schmutz“ oder „Staub“ die Insignien des Unförmigen sind, sondern entstaltete Konsumartikel. Winkler geht in ihren jüngsten Werken von der vorfabrizierten Dingwelt aus, deren gegebene Formen und Materialien sie zum einen bearbeitend neutralisiert, zum anderen regelrecht zersetzt, wobei in beiden Fällen die Grenze zwischen Ding und Stoff aufgehoben wird.

Winkler produziert unter anderem Abgüsse von Alltagsobjekten, die sie dadurch gewissermaßen als Vorbildlich für die Kunst auszeichnet. Sie wählt Objekte aus, die aus Handhabungen vertraut sind, sich also weniger durch formal-visuelle als durch haptische Eigenschaften auszeichnen. Offensichtlich sexuell konnotiert, gehören dazu auch Pfeffermühlen und jene kleinen Nupsis, die, an Waren angebracht, zur elektronischen Diebstahlsicherung dienen. Das Interesse an Letzteren speist sich auch aus ihrer interagierenden Funktion. Sie sind mit einer eigenen Sensorik ausgestattet, die sie animiert und quasi zu Lebewesen macht. Die durch kleine Fehler von den Originalen abweichenden Latexabgüsse werden mit ihren Vorlagen und anderen formähnlichen Objekten wie z. B. einer Computermaus in Vitrinen aufbewahrt, die, teils selbstgebaut, ihrerseits Exponate sind. Die zur Schau gestellte Bricolage und das offensichtlich Unperfekte der selbstgemachten Teile sind weitere Indizien einer ambiguen Ästhetik, die Produktion und Destruktion im Zeichen von Verlebendigung und Verstümmelung zusammenbringt. Ihr Sinn liegt in der impliziten Behauptung, dass Singularität sich nur als Abweichung behaupten kann.

Waren die früheren Arbeiten von Winkler vor allem Raumzeichnungen, in die mit dinglichen Punktierungen und dreidimensionalen Linien Ambivalenzen in Orte eingetragen wurden, orientieren sich die aktuellen Arbeiten am menschlichen Körper. Die Helme und Taschen, die das Material der neuesten Objekte bilden, referieren, selbst wenn sie dem Gebrauch entzogen sind, auf ihre abwesenden Benutzer oder Träger, auf Berührung und Gebrauch. Beine von Schaufensterpuppen verstärken das Gefühl, dass die Verunsicherung von Kategorien hier auf Person und Sache, auf das Verhältnis von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren ausgeweitet wird. Die Ambiguität, die nunmehr vorherrscht, betrifft jene Wechselbeziehung zwischen der Verdinglichung des Lebens und der verlebendigenden Beseelung der Objekte, die das verbindende Wesen von Konsum und Ästhetik augenfällig werden lässt.

⁹ Zum Begriff der Entstaltung vgl. Walter Benjamin, „Phantasie“, in: ders., Fragmente, Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 114–117.





SHOEI

















0130
010
2208
01C

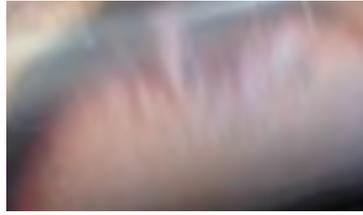
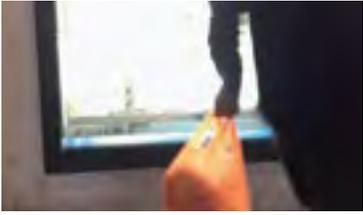
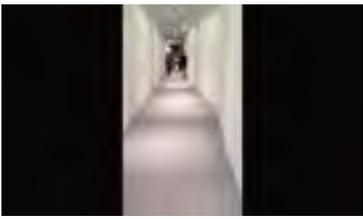


Arrangiert werden die hybriden Dinge, wenn sie nicht verstreut am Boden liegen, auf Kästen oder Boxen, andere wirken wie zufällig auf Beistelltischen oder Pappkartons abgestellt. Diese Art beiläufiger Exposition in den Räumen der Kunst schärft den Blick für die Arrangements des Alltags, in denen Winkler auch Entfremdung sichtbar werden lässt. Das offensichtliche *Dérangement*, die vollkommene Abwesenheit von Wohnlichkeit, Ordnung oder Zusammenhang, zeugt von einer Verflüchtigung des Menschlichen. Die Sockel aus Wärmetaschen und Isolierboxen der Pizza-Dienste werden zu Insignien von Mobilität, Dienstleistungsjob und eiligem Konsum, die Ausdruck einer Lebensweise im Provisorium sind. Doch handelt es sich nicht nur um simple Readymades von Trash, vielmehr wird die Alltagsästhetik von Winkler künstlerisch seziert, als müsse man erst einmal die Materialität und Formensprache all des Zeugs erkunden, das uns umgibt. Dafür dienen ihr neben der Kombination von Dingen auch Überklebungen, Besprühungen und Zerschneidungen, die sie als Verfahren ihrer Dingassemblagen zur Anwendung bringt.

Es gibt ganze Serien von collagierten Handtaschen, an denen durch-exerziert wird, was man aus Waren machen kann und was sie an Dinglich-Unbewusstem zeigen, wenn man sie nicht konsumiert, sondern bearbeitet: Zwei Taschen aufzuschneiden und ineinanderzufügen, wirkt, wie jede Montage, in erster Linie erhellend, insofern eine ästhetische Intensivierung und surreale Verlebendigung hervorgerufen wird – wenn beispielsweise der Wulst eines Lederimitats in Kombination mit einem violetten Schlangenlederbeutel als Hautverwachsungen erscheint oder die völlig absurde, weil zweckfreie Mimikry einer tarnfarbenen Tasche durch ihre maulartige Öffnung ins Tierische mutiert. Das Aufschneiden oder Einfalten der Oberflächen gibt den Objekten ein Innenleben, das nahezu sensibel – wie mit Schmerz- und Lustempfinden ausgestattet – scheint. Wenn sich damit zum einen die Praxis der Skulptur als eine Art Misshandlung zu erkennen gibt, treten zum anderen die ans Sodomasochistische grenzenden Zumutungen zutage, die mit den heutigen Anforderungen der Fremd- und Selbstmodellierung verbunden sind. Denn neben Mobilität werden mit den Taschen auch Sport und Mode als rabiate Selbsttechniken adressiert. Dies zeigt sich im aufgesägten Rollkoffer, der einen martialischen Organismus offenbart, oder in den geschnürten Taschen, in deren Leib mit Gurten oder Ketten wie bei Fesselspielchen eingeschnitten wird.

Bezogen auf die Ästhetik der Entstaltung wird klar, dass nicht nur Gebrauch, Verschmutzung oder Zerkrümelung, sondern auch die gewaltsameren Varianten destruktiver Eingriffe wie Abschneiden, Aufschlitzen und Aufsägen einbegriffen sind und die affektive Aufladung der Formaflösung bedingen. Insgesamt folgt Winkler der Morphologie eines „niedrigen Materialismus“¹⁰, der an das Verworfenen erinnert und auf die körperliche, unbewusst geschlechtliche Konnotation der Skulptur sowie die Gewalt der skulpturalen Praxis verweist. Konsequenz ist daher die räumliche Nähe der neueren Arbeiten zum

10 Vgl. Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus*. Die Souveränität, übers. v. Rita Bischof, Elisabeth Lenk und Xenia Rajewsky, München 1978.



Boden. In der Horizontalen verbleibend, sich gegen jegliche Aufrichtung oder Erhöhung verwehrend,¹¹ wird ein liegender Anthropomorphismus des Animalischen oder Ermüdeten angespielt. Auch die selbstgebauten Sockel und flachen, teils offenen Podeste sind wie bühnenartige Plateaus am Boden ausgebreitet. Sie unterstreichen die Aura von Desublimierung und Entmenschlichung.

In den neuen Arbeiten kommen außerdem Carbongewebe zum Einsatz, ein technologisches Material, mit dem Winkler Helme und Beinprothesen umkleidet. Statt einer Zersetzung oder Zerschneidung ist es hier ein sich auf die Dinge legender und mit ihnen verschmelzender Überzug, der weniger verbirgt als vielmehr Formausprägungen betont. Das Fleisch der Dinge wird mit berührbaren Flächen ausgestattet, was die Empfindung ihrer Volumina erhöht. Mit Häuten versehen, verstärkt sich ihre taktile Qualität – mit dem Effekt, ein haptisches Sehen, ein Amalgam aus Betrachten und Berühren, anzuregen. Die künstlichen Texturen bekommen ein Eigenleben, das die einzelnen Objekte verlängert und potenziell mit anderen verwachsen lässt. Hier überschreiten die Arbeiten das anthropomorphe Schema. Ein schwarzer Helm auf einem weißen Lederstück platziert, funktioniert wie ein dialektisches Bild, das im Umschlagen zwischen Körper und Haut, Schutz und Enthäutung, Technizität und Animalischem über das Menschliche hinausweist.

In anderen Werken überzieht Winkler die aneinandergeschmiegtene Beine einer Puppe mit bunt bedruckten Leggings, deren Prints Natureignisse, Gewitterblitze und Planeten zeigen. Sie werden so angebracht, dass sich die Textilien überlagern, um am Fuß die gegebene Form zu transzendieren und in etwas Undefiniertes, aber Verschlungenes auszulaufen. An der Taille ist eine weitere Hose – mit Muskelsträngen – angebracht, die vorgibt, nicht zu bedecken, sondern zu enthäuten und offenzulegen, was die Haut verdeckt: das Fleisch, das vielleicht das Humane in gleichem Maße unterschreitet wie das Kosmologische es überschreiten mag. Daneben platziert Winkler ein weiteres Exemplar von Leggings auf einem aus Holzmaché geformten und farbig besprühten Block. Dessen künstliche Natur nimmt die violett changierenden Krater des Textils auf, das sich seinerseits in die Auswölbungen der Oberfläche legt. Die Mimesis hat sich hier auf die Dinge ausgedehnt, die, mit ästhetischen Kräften begabt, sich gegenseitig imitieren.

In jedem Fall geht Winkler mit den Artefakten so um, als wären sie nicht tote Dinge, sondern lebendige Stoffe, aus denen man das Material ihrer Umgestaltung schöpfen kann. Im bereits Gemachten wird durch gewaltsame Zerlegungen und Neuverbindungen etwas noch Ungemachtes, Rohes freigelegt. Mit Barthes und Bataille könnte man behaupten, dass Winkler durch Neutralisieren dem bereits Geformten seine Formlosigkeit entsteigen lässt – was nichts anderes als ein Verfahren schönster Verwilderung ist.

11 Zur Interpretation der Horizontalen siehe Rosalind Krauss, *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans H. Harbort und Andreas Stuhlmann, Hamburg 2011, S. 387ff.



HALTLOS HERGESTELLT

Ein Gespräch zwischen Andrea Winkler und Jan Verwoert

J: Andrea, Oberfläche und Körperlichkeit sind auf eine Art gleich wichtig bei deinen Arbeiten, oder? Es geht um Oberflächen: Sie haben eine besondere Textur, sind reflektierend, mal auch zerkrumpelt, wirken aber immer irgendwie anziehend. Zugleich sind Dinge in deiner Arbeit nicht nur sichtbar, sondern wirklich physisch als Gegenstände präsent ...

A: Ja, so gehe ich an Dinge heran: Sie sollen etwas Körperliches an sich haben, auch und gerade in Bezug darauf, wie sie im Raum platziert sind. Es geht um eine Art Präsenz, die ein Ding gewinnt, wenn es attraktiv sein will und in der Ausstellung seinen Auftritt hat. Aber das mit der Oberfläche stimmt auch. Gerade wenn es Bilder, also flache Sachen sind, werden die durch die Bearbeitung ihrer Oberfläche durchs Collagieren objekthafter, fast dreidimensional. Das ist eine Veränderung des Aggregatzustands des Dings: Es ist dann nicht mehr so eindeutig, ob es eher Bild oder Objekt ist.

J: Die Idee von Präsenz leitet sich für dich auch ab von der Präsenz, die Waren besitzen können, wenn sie ausgestellt sind.

A: Ja, das spielt bei meinen letzten Arbeiten mit den Gepäckstücken stark mit rein. Da habe ich entschieden, Skulptur zu machen. Gleichzeitig arbeite ich mit dem Raum und denke dabei eher in Begriffen von Inszenierung. Das heißt, ich denke die Dinge weniger klassisch skulptural, als abgeschlossenes Werk, sondern stelle mir eine räumlichen Situation vor.

J: Was ist bei der Inszenierung einer Situation für dich wichtig?

A: Das Wissen, dass der Raum Teil der Arbeit ist und Halt geben kann für das, was ich darin arrangiere; aber auch, dass die Abgrenzung der Arbeit vom Raum dadurch unklarer wird. Wenn ich frei mit Installationselementen im Raum arbeite, tue ich das auch, um eine Unklarheit in Bezug darauf zu erzeugen, wo die Arbeit anfängt oder aufhört.

J: Wenn das Objekt selbst nicht isoliert ist, bewegt man sich in einer Art Zone. Die Installation gibt einem das Gefühl, dass sich Präsenz atmosphärisch im Raum ausdehnt. Man weiß nicht genau, „wo geht das jetzt hier los, wo hört das auf“.

A: Das Auflösen von Kategorien und Herstellen räumlicher Konfusion interessiert mich – auch in Bezug darauf, was in diesem Moment mit den Objekten passiert.

J: Im Gallerieraum geht's traditionell ums Buhlen um Aufmerksamkeit. Das bedeutet, die Situation zu verunklären und nicht sofort zu zeigen, wo der Hammer hängt – und damit ein gewisses Risiko einzugehen, oder?

A: Ja, es gibt genug Leute, die nicht verstehen, wenn ein Kunstwerk keinen Rahmen hat. Ohne klare Definierbarkeit zu arbeiten, macht es nicht einfacher.

J: Gleichzeitig erkennt man auf eine Art die Umgebungen, auf die du dich in deinen Inszenierungen beziehst. Es sind Umgebungen, wo irgendwas als Produkt oder irgendwer als Star rausgestellt werden soll, oder? Das sind Absperrschüre aus dem Museum oder Displays, die an teure Geschäfte erinnern. Das heißt, du gehst mit Instrumenten um, mit denen normalerweise Aufmerksamkeit und Begehren erzeugt wird, Inszenierungsmittel, die sagen: „Hier ist das Ding, das du willst. Hier kommt gleich jemand vorbei, den du sehen willst. Du stehst in der Schlange und wärst gerne zwei Absperrungen weiter vorne, aber so läuft das hier nicht ...“

A: Das spielt auf jeden Fall eine Rolle. Zugleich geben die Absperrungen eine Art Sicherheit und Übersicht. Sie regeln, wer vor und wer hinter dir ist. Auf Englisch heißen die Dinger aus gutem Grund „Crowd Control Systems“. Ausgrenzen findet da genauso statt wie Aufwerten. Die Taschen, die ich als Material benutze, können zum Fetisch werden. Sie sind Statussymbole, haben aber auch eine Kehrseite: Schäßige Taschen tragen alle mit sich rum. Sie sind wie ein externes Körperteil, ein Haustier, das neben einem herläuft, oder wie *Beute*, die man mit sich herumschleppt. Das sind so Assoziationen, die ich mit den Taschen verbinde. Sie können extrem teuer und als Fetische wahn-sinnig aufgeladen sein. Gleichzeitig haben sie etwas sehr Banales an sich.

J: Ja, super. Man sollte denken, dass man Ware, die man erbeutet, in die sichere Höhle, ins Einfamilienhaus zurückschleppt. Aber in dem Szenario, das du jetzt entwirfst, trägt man sie stattdessen zum nächsten Flughafen und steckt sie dort in eine Röntgenmaschine rein ... In deiner Vision sind die 1950er Jahre vorbei, wo die Leute in kleinen Kisten lebten, die sie mit Besitz auffüllten. In der Warenwelt von heute existieren die Bungalowauffangbecken nicht mehr. Man geht zusammen mit der jüngst erbeuteten Ware sofort selbst wieder zurück in die Zirkulation. Und Glamour und Jämmerlichkeit sitzen da direkt nebeneinander.

A: Genau, beides eigentlich.

J: Schlangestehen vor der Sicherheitskontrolle mit der erbeuteten Ware unterm Arm: Was für Begriffe könnte man noch ins Spiel bringen, um diese Situation näher zu beschreiben? Deine Arbeit sagt nicht: „Seid vernünftig, bleibt zuhause! Sofort aussteigen!“ Sie sagt eher: „Die Tasche ist nicht schlecht, und vielleicht wird sie ja noch besser, wenn ich sie etwas traktiere. Das ist unsere Lebenswirklichkeit. Und auf eine Art wollen wir es so, oder? Gestern gekauft, heute glücklich ramponiert ...“

A: (lacht) Das sind für mich ganz reale Materialien und eine Umgebung, die mich umgibt. Benutzt man Absperrungsbänder, werden sie mit Flughafen assoziiert. Aber sie stehen wirklich auch in jedem Kunstraum herum. Es gibt kaum einen Kunstverein oder ein Museum, wo es sie nicht gäbe. In London, wo ich gerade bin, wird die ganze Ansteherei natürlich regelrecht kultiviert. Das hat was! Beim Schlangestehen in Deutschland flippen die Leute wesentlich schneller aus. In England wissen sie, es dauert halt, irgendworan wird's liegen. Ein Trick, mit so vielen Leuten umgehen zu können, ist das kultivierte Anstehen natürlich auf jeden Fall auch ...

J: Da ist die Nachkriegszeit nie zu Ende gegangen ...

A: Genau, das geht immer so weiter ... Teilweise hatte ich auch Flaggen, diese „beach flags“, in die Arbeiten integriert. Mittlerweile hat jedes Geschäft seine eigene Flagge. Jeder Spätkauf druckt sich eine, und jeder Telefonshop stellt sich eine vor die Tür. Das sind dann Mini-Nationen, entworfen im Heim-Design mit den neuen Technologien. Oder man schickt ein Bild an eine Firma und bekommt die Flagge zurück. Jeder kann das machen. Das ist eine Demokratisierung von Möglichkeiten.

J: Mini-Nation Spätkauf (lacht) ...

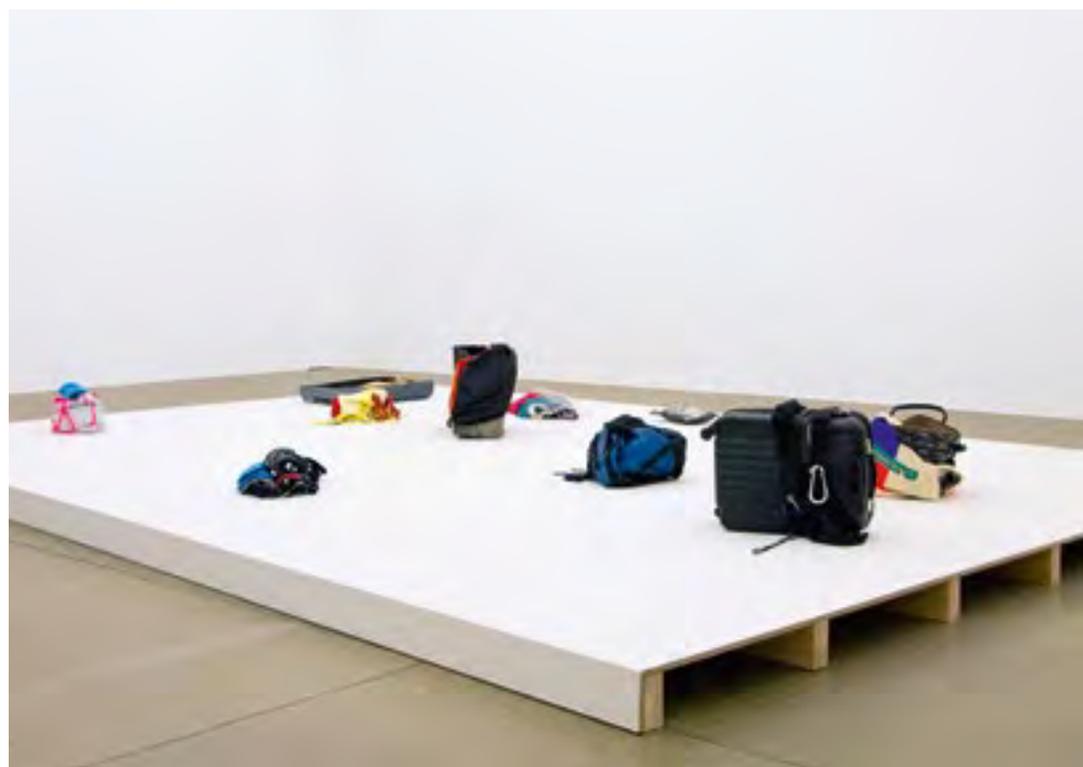
A: Auf den Bildern sieht man das nicht so genau, aber ich habe da Ausschnitte von der Oberfläche von einem Computerschreibtisch genommen, der auf die Flaggen kommt, mit denen man dann für sich selber wirbt. Es ist so eine Assoziationskette ...

J: Nicht im Sinne einer großen Zivilisationsklage, à la *Zeit*-Feuilleton: „Es geht alles den Bach runter.“ Du bekräftigst die Situation aber genauso wenig. Du sagst nicht: „Hier stehe ich in der Schlange, und ich kann nicht anders.“ Neutral ist deine Herangehensweise deshalb trotzdem nicht, oder?

A: Es kommt alles aus der eigenen Erfahrung, aus meiner Umwelt. Es gibt oft ein Material oder einen Gegenstand, mit dem ich zu experimentieren anfangen. Stückchenweise versuche ich, die Dinge dann in einen Zusammenhang zu stellen und im Raum zu collagieren ...

J: Du stehst am Flughafen oder im Museum, und da sind Gegenstände, die in einem Moment einen Wert besitzen und im anderen Moment eine Funktion ... Tolle Reisetasche, aber man muss sie auch packen. Tolle Kunst, aber ich muss sie auch machen ... (beide lachen) Andere haben den Luxus, sich Kunst anzugucken. Ich hab' damit zu tun, welche zu machen. Das ist eine Perspektive. Statt bloß in der Warteschlange zu stehen, kann ich mit Kunst in Bezug auf die Warenwelt handeln ...

A: Ich glaube ja, für mich ist es ein Weg, eine Form des Umgangs mit den Dingen zu finden ... also, um nicht durchzudrehen. Da sind immer gemischte Gefühle mit im Spiel. Bei den Taschen zum Beispiel: Ich zerschneide sie,







mache richtige Verletzungen da rein. Gleichzeitig gibt es etwas, was sie wieder zusammenzurrt, zusammenhält. Sie halten sich meist selbst zusammen. Das ist sichtbar. Es gibt keine versteckten Nähte oder Klebestellen. Die Konstruktion ist offen gelegt ...

J: Okay, du nimmst dir das Ding. Tust was damit, und dann ist es irgendwann auch wieder gut. Dann kannst du die Sache für sich stehen lassen. Sie ist zusammengezurrt und kann wieder Tasche sein.

A: Ja, Ziel ist es, die Dinge so hinzustellen, dass sie wieder als eigene Einheit funktionieren und nicht total zerfleddern ... Aber die Versuche auf dem Weg dahin gelingen nicht immer sofort. Ich hatte mit Silikonabgüssen gearbeitet und nach etwas gesucht, was eine andere physikalische Zusammensetzung hat.

J: Verstehe, aber von den Silikonabgüssen sind Teile geblieben, ne? Ich sehe hier eine Arbeit mit einer Vitrine, in der so merkwürdige Partialobjekte liegen, komische Nippel, Noppen, Teile ... Die Dinger sehen so aus, als seien sie wo abgefallen, aber niemand weiß genau, wo sie mal dran waren ...

A: Also ... genau. Das sind EAS-Sicherheitsetiketten, die in Warenhäusern an allen Waren dranhängen. Die hatte ich abgegossen und dann wie Fundstücke in einer archäologischen Übersichtssammlung arrangiert. Falls in der Zukunft mal jemand auf uns zurückschaut, sieht er im Museum diese Sammlung, und da sind ein paar nicht ganz sortenreine Objekte mit hineingewandert.

J: Das sind also Dinger, die überall an Klamotten drauf und dran gesetzt sind, damit man nichts aus dem Laden rausschleppt?

A: Das ist das Ladensystem. Wenn man sie rausbringt, geht der Alarm los. Die müssen im Geschäft ab und dort bleiben.

J: Ein Teil der Ware geht mit dem Konsumenten zurück in die Zirkulation, und der Rest bekommt gesagt: „Wir müssen drinnen bleiben!“

A: Genau! Kommt in die Vitrine.

J: In den Vitrinen sind auch Sicherheitswesten. Die sind für die Leute, die regulieren, was drin bleibt und was rausgeht, oder?

A: Die sind wie eine Art Zeichen. Wer eine solche Westen trägt, wird dadurch sofort erkannt als jemand, der irgendwie zuständig ist für die „Sicherheit“. Sie gehört für mich in dieselbe Kategorie „Sicherheitselemente“ wie die Absperrgitter und -bänder. Sie ist ein Sinnbild für all diese Sicherheitsvorstellungen, wie wir sie haben.

J: „Elemente“ ist gut. Das heißt, es gibt Etiketten, Absperrungen, Westen und Leute, die sie tragen. Die Leute sind also eigentlich auch Teil der Infrastruktur. Da fragt man sich irgendwann, ab welchem Moment man selbst zum Teil der Infrastruktur wird: Schon wenn man sich eincheckt und den

Flugschein aus der Maschine zieht? In der Schlange steht? Oder erst, wenn man den Koffer auf's Fließband stellt? So oder so bist du Teil von einem maschinellen Ablauf. Und es ist eigentlich bloßer Zufall, dass du jetzt nicht selbst im Koffer – der Koffer – bist. (beide lachen)

A: Noch nicht im Koffer! Eigentlich trägt einen der Koffer. Man trägt den Koffer gar nicht mehr, sondern ist schon Teil von ihm. Es ist schwierig, das nicht zu sein.

J: ... mit eingecheckt zu sein als Teil von einem logistischen Ablauf. Infrastruktur hat etwas Abstraktes, oder? Ich hab keine Ahnung, wo der Strom herkommt, der grad durch dieses Aufnahmegerät läuft ... Gleichzeitig ist Infrastruktur total konkret. Ich sehe, was passiert, wenn das Gepäckband klemmt. Ich weiß, wie es sich anfühlt, wenn ich vom Strom eine gezockt bekomme. Es gibt das Abstrakte, und es gibt Momente, wo es einen berührt. In deinen Arbeiten hast du beides drin, die abstrakte und die konkrete Dimension, oder? Aber „konkret“ heißt hier nicht, dass jemand das Tagebuch aufschlägt und sagt: „1. Mai, Abflug – Heathrow“ ...

A: Nein, das passiert eher auf einer formalen Ebene. Da gibt es diese beiden Dimensionen: dieses Abstrakte und das sehr Objektivhaft, Figurative. Beides ist vorhanden. Es gibt in dieser Infrastruktur aber auch etwas ganz Labiles. Das System kann sehr angreifbar sein. Es ist anfällig. Wenn das Gepäckband plötzlich klemmt, gibt es eine Kettenreaktion. Es läuft nicht mehr alles ganz einwandfrei. Im Offenen, Unabgegrenzten der Installationen schwingt vielleicht etwas davon mit, von diesem Gefühl der Unsicherheit und der Anfälligkeit des Systems ...

J: Ich mag den Begriff „Anfälligkeit“. Vorhin hast du den Begriff „Halt geben“ benutzt. Übertragen hieße das, Infrastruktur will die Illusion vermitteln, dass sie einem „Halt gibt“. Aber sie vermittelt unfreiwillig immer auch das Gegenteil: wie haltlos es wird, wenn sie versagt. Man kommt an, sieht neben dem Gepäckband zehn halb verramschte Koffer und weiß, die wären jetzt eigentlich woanders. Von Rechts wegen sind die gerade nicht hier ...

A: ... sondern am anderen Ende der Welt, oder ...

J: Das ist abstrakt. Aber die Abstraktion spuckt hier plötzlich Gegenstände aus – die auf der falschen Seite vom schwarzen Loch rausgefallen kommen ...

A: (zustimmendes Summen)

J: „Anfälligkeit“ übersetzt man heute gern mit „prekär“. Die Prekären sind besonders „anfällig“ für jede der Mini-Bewegungen, die in der Wirtschaft passieren. Wenn sich die Wirtschaft verbessert oder verschlechtert, spüren die Prekären als Allererste die Veränderung ...

A: ... die Auswirkungen ...





J: Genau, die Auswirkungen, weil sie keinen Halt haben und allem ausgesetzt sind, was in der Zirkulation passiert. Wenn deine Arbeit von Anfälligkeit und Haltlosigkeit handelt, geht's auf eine Art also auch um so etwas wie „Prekarität“. Was hast du für ein Verhältnis zu diesem Begriff?

A: Er ist mir auch durch den Kopf gegangen. Ich habe dann aber lieber diese anderen Worte benutzt. Ich würde aber auf jeden Fall sagen, dass wir in einer prekären Situation sind und das Prekariat, wenn es das als solches gibt, bestimmten Effekten wirklich haltloser ausgesetzt ist. Bestimmte Möglichkeiten bestehen nicht, zum Beispiel, einfach ein neues Flugzeug besteigen zu können, irgendwie abgeholt zu werden. Andere finden noch eine Möglichkeit, aber Prekäre müssen dann am Bahnhof bleiben.

J: Das ist eine gute Beschreibung: Prekär ist, wenn keiner zum Abholen kommt ... und das Objekt oder der Mensch selbst die Konsequenzen tragen muss. Also wer trägt die Konsequenz für die Abstraktion des Systems? Und letztendlich ist es dann jemand „on the ground“, der nicht mehr weg kommt, mit oder ohne Sicherheitsweste. Zugleich sind die Objekte in deinen Installationen nicht unbedingt Opfer der Abstraktion. Sie haben irgendwie ihren eigenen Charakter, eine gewisse Würde, wie sie da so auf dem Podest sitzen, oder? Sie sind frei ... Dem Koffer ist es auf eine gewisse Art und Weise auch egal: „Na gut, sind die jetzt halt in Thailand, bin ich halt noch in Düsseldorf ...“

A: (lacht)

J: Sagt sich das Objekt: „Wenn hier heut' Abend im Museum das Licht ausgeht, bin ich immer noch da. Mir jetzt eigentlich egal, wo du dann bist ...“

A: Es ist eben echt raus aus dem Zyklus. Das Aus-dem-Raster-Gefallene schafft so etwas wie ein Innehalten ... Und der Ort der Unbestimmtheit gibt der Form einer Sache wieder etwas von Freiheit ...

J: Im Gepäckraum des Düsseldorfer Flughafens ist mehr Freiheit, weil der Raum unbestimmt ist. Bei sich sein am Ort der Unbestimmtheit als Gefühl von Freiheit: „Sollen doch die Idioten in den Urlaub fahren, wo sie glauben, ihre Freiheit zu finden.“ (beide lachen)

A: Ja, genau. Perfekt.

J: Vielleicht nur eine Fußnote. Ich habe gerade im Seminar das kannibalistische Manifest von Oswald de Andrade behandelt. Er spricht davon, gegenüber einer Welt, wo koloniale Verhältnissen herrschten, nicht untätig zu verharren, sondern diese Welt, die nicht die eigene ist, zu „essen“: sie in den Mund zu stecken. Du isst, du machst es physisch, aber gerade nicht, um zu verinnerlichen, sondern, im Gegenteil, um diese Welt wieder zu ent-äußern. Er sagt: „Tabu muss wieder Totem werden.“ Solange wir uns den Scheiß nur geistig reinziehen und das für unsere Kultur halten, schaffen wir Tabus, also



unausgesprochene, unumstößliche *innerliche* Gesetze. Aber zur Welt, die du gegessen hast und wieder ausscheißt, verhältst du dich wieder wie zu einem Äußeren. Das Tabu verfestigt ein Inneres. Das Totem dagegen markiert ein Äußeres. Die Tradition der „Bewusstseinsbildung“ sagt: „Verinnerliche es! Mach es dir bewusst!“ Andrade sagt: „Nein, iss und verdau' es, damit du es wieder aus dir rausstellen kannst. Dann ist es Totem. Verdaut kann es wirklich äußerlich sein. Das passt, oder? Diese Objekte sind Totems des Zustands, in dem wir uns befinden. Aber jetzt, wo sie da so stehen, kann man auch ...

A: ... jetzt zum nächsten gehen ... es ist einmal durch einen durch ...

J: ... kann man sich also davon trennen. Das Gefühl des verlorenen Koffers: Was ich für meins gehalten habe ... es muss auch ohne gehen ...

A: Es muss auch ohne gehen. Kann total befreiend sein. Als ich nach England gegangen bin, hatte ich meine Sachen in Hamburg bei einer Freundin im Keller gelassen. Dann war da Hochwasser und hat fast alles zerstört. Viel Kunst, eine Plattensammlung. Es war schmerzvoll, aber auch toll, dass diese Sachen nicht mehr da waren ... die Dinge, die einen ständig umgeben ... die gab es dann einfach nicht mehr, dieses Gewicht ist von einem weg.

J: Weil es eindeutig Äußeres ist. Mir gings mal so, das Gepäck war weg, und ich bekam so ein kleines Täschchen mit einem T-Shirt drin, Zahnpasta und Zahnbürste, wo drauf stand: „We care for you!“ (beide lachen laut)

A: Ja, sehr gut!

J: Das rekaliert das Verhältnis zum Wert des Objektes.

A: Ja.

J: Sollen wir noch einmal zurückblättern vom Objekt zum Bild und zur Oberfläche? Der erste Schritt, wenn du aus dem Zweidimensionalen ins Dreidimensionale gehst, hast du gesagt, ist für dich mit der Handlung des Collagierens verbunden. Was verbindest du mit dem Moment, wo die Collage Oberflächen zu Objekten macht?

A: Hmm ... Am Anfang habe ich tatsächlich vor allem mit Bildern gearbeitet, aus Magazinen. Die habe ich gefaltet. Durch die Faltung wird das Material auf der Bildebene weniger Bild. Es kriegt Volumen, wird voluminös. Ich suche da nach Doppelzuständen, in denen etwas so existieren mag, dass es das eine oder das andere sein kann. Das Bild wird so auf konkrete Weise viel abstrakter. Ich habe dann auch mit großen Volumen gearbeitet, die ein bisschen wie Podeste aussehen. Wenn ein Bild auf diese Art von Volumen aufgezogen ist und in den Raum gestellt wird, ergibt das eine Art von Räumlichkeit, die auf merkwürdige Weise diffus ist. Auch wenn man um die Arbeit herumgeht, erschließt sie sich nicht komplett. Dadurch entsteht so eine besondere Art von Schwingung ...

J: ... eine Schwingung, die daher kommt, dass etwas teil an zwei Realitäten hat ... Nicht, weil es sich nicht entscheiden könnte oder wollte, sondern weil es sich real in genau diesem Zwischenzustand befindet.

A: Das ist der erstrebte Zustand, in dieser Schwingung zu bleiben zwischen diesen Entschiedenheiten, ja ...

J: In diesem Zwischenzustand können Dinge – und Leute – aber auch sehr konkrete Präsenz haben, wenn sie zu Hindernissen werden zum Beispiel. Es ist ja ein Fluch der Gegenwart, dass alle Objekte und Leute einen Fuß im virtuellen Raum haben, aber einem grad deshalb trotzdem irgendwie im Weg stehen, oder? Versunken im Smartphonedisplay, mitten vor der Rolltreppe, blockiert einer den gesamten Verkehr und merkt es nicht mal ...

A: (lachend) Ja, genau!

J: Und was bedeutet eigentlich „Post-Internet“ für den öffentlichen Verkehr? „Post-Internet“, der Begriff geistert gerade herum. Auf eine Art benutzt man ihn ja auch, um diese merkwürdige Gleichzeitigkeit von virtueller und konkreter Realität zu beschreiben. Findest du den Begriff brauchbar?

A: Es ist einfach eine Tatsache, dass fast alle mit dem Internet arbeiten und vieles mit digitalen Programmen herstellen. Aber wenn du eine Skizze in Photoshop machst, bist du dann gleich ein „digital native“? Was ist mit diesen Labels gemeint? Natürlich helfen solche Begriffe, ein Phänomen zu beschreiben, wie die freie Gleichzeitigkeit von Virtuellem und Realem. In dieser Hinsicht stimmt es, dass ich Analoges und Digitales gezielt vermische.

J: Da geht es bei dir aber auch wieder weniger um die Kommentierung eines Phänomens, als darum, dass man es erst mal „isst“, einem Metabolismus zufführt, um es dann wieder, aus sich heraus, in den Raum stellen zu können.

A: Ja, und das beinhaltet die Mittel der Produktion, die Art und Weise, wie sich meine Umwelt nicht nur *darstellt*, sondern auch *herstellt*. Das ist ein Ineinandergreifen von Verschiedenem: von Techniken und konkret *habhaften ... taktilen ...* Gegenständen. Das verknüpft sich miteinander.

J: Handeln in Bezug auf die Umwelterfahrung wäre dann ein Eingehen darauf, wie sich die Umgebung, wie du sagst, nicht nur „darstellt“, sondern auch „herstellt“.

A: Genau, herstellt.

J: Und nachdem man das Ding hergestellt hat, kann man es wo hinstellen. Da steht es dann im Raum. Du, Andrea ich habe gerade das Gefühl, wir haben jetzt einmal einen Kreis durch die Arbeit gezogen ... ich drücke mal kurz auf Stop hier ...

KÜNSTLER_INNEN BAUEN BARRIKADEN¹

Christian Egger

Eine erste Begegnung mit den Arbeiten der Künstlerin Andrea Winkler fand im Zuge von Recherchen im Vorfeld einer Gruppenausstellung am Künstlerhaus KM–, Halle für Kunst & Medien in Graz statt. Diese versammelte damals Werke, die, ausgehend vom Readymade – verstanden als künstlerische Auseinandersetzung mit alltäglichen (Konsum-)Objekten oder industriellen Verfahren und Materialien –, den autonomen Skulpturbegriff erweiterten und Malerei, Film und Video miteinbezogen. Arbeiten, die unterschiedlichstes digitales Quellenmaterial als gleichwertige Bestandteile von Skulptur verwendeten, waren darin ebenso zu sehen wie Werke, die den Ausstellungsraum mit reflektierten. Gerade hinsichtlich des letzten angesprochenen Punktes übererfüllten und sprengten die künstlerischen Arbeiten Winklers, ihr in situ entwickeltes Antidisplay *Short Lets Considered – III (Hermits)* (2014), diesen kuratorischen Ansatz. Denn die scheinbar so beliebig im Ausstellungsraum verstreuten Elemente von Absperrungssystemen, die Ketten und Karabiner, Spuren von Styropor, Rollkoffer etc. vermittelten glaubhaft, dass hier etwas Unbeabsichtigtes, noch nicht Fertiges, nicht für die Ausstellung Freigegebenes oder gar nicht beseitigte Reste eines während des Aufbaus stattgefundenen Unfalls zu sehen seien und man es also mit zufälligen Spuren einer institutionellen Nachlässigkeit zu tun habe. Das hinterließ ein Gefühl des Zu-Ende-gespielt-Seins, einer gezielten Aufhebung des Unmittelbaren – als wäre man an einen Ort gelangt, an dem Kalkül und Rationalität vorerst endeten. Das skulpturale Arrangement, das zwischen ortsspezifischer Installation, objet trouvé und inszeniertem (Neben-)Schauplatz oszillierte, täuschte und desillusionierte in einem – als weigerte sich die Künstlerin, das Spannungsverhältnis zwischen mimetischer Repräsentation und distanzierender Abstraktion eindeutig in die eine oder andere Richtung aufzulösen. Stattdessen schien sie an der wechselseitigen Notwendigkeit beider Momente festzuhalten und den situativen Anordnungen eine anschauliche Vorstellung von der Macht, Wirkweise und Reflexionsleistung ästhetischer Illusion zu geben. Man erkannte zwar die orientierenden Restfunktionen der Leit- bzw. Absperrungssysteme, welche noch Vertrauen auf die Möglichkeit eines geordneten Blicks stifteten, spürte aber zugleich die *Kaputtheit* einer nicht nachvollziehbaren Ausnahmesituation und geriet folglich selbst in den Status eines Zeugen, der sich bemüht, die Situation mit Interpretationen aufzuladen. Auch ließ sich nicht sofort der exakte Umfang des Terrains erschließen, in denen die Elemente der Arbeit von Winkler wirkten – etwa aufgrund der weiterführenden Sprayspuren an den Wänden. Die Signalwirkung der Leit- und Absperrungssysteme, die vorschrieben, diese Szene oder diesen Tatort eines nicht eindeutig zu bestimmenden Vorfalls nicht zu durchschreiten, barg weitere Irritation.

¹ Vgl. Ludwig Rubiner, *Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste, 1908–1919*, Darmstadt 1988.



















Zugleich verfügten diese Systeme aber auch über eine über die situative Anordnung hinausweisende Qualität: Indem Winkler die Fiktionalität der situativen Anordnung und des Ersatzcharakters des Vorgeführten herausarbeitete, demonstrierte sie, dass die skulpturale Anordnung nicht als sie selbst, sondern als Verweis auf etwas ständig mediatisiertes Anderes, Nichtdarstellbares angesehen werden soll – wie wenn die Erinnerung an die Begrenztheit der Möglichkeit der Darstellung den Rang desjenigen, auf das angespielt wird, erhöhen würde. In Ansätzen vergleichbar etwa mit Matias Faldbakkens Beitrag zur 2012 stattgefundenen *dOCUMENTA (13)*, als er in einer öffentlichen Jugendbücherei in jener Sektion, die einführende Wirtschaftslehrbücher enthielt, eine Unordnung in den Ausmaßen eines Kometeneinschlags simulierte, wohl wissend, dass die Verunsicherung im öffentlichen Raum durch ein Kunstwerk namens *Untitled (Book Sculpture)* selbst bei sehr großer Irritation vor Ort wesentlich harmloser ausfällt als das echte, schwer in Buchform zu zwingende spekulative Wirtschaftstreiben *draußen*. Bei Faldbakken wie bei Winkler kommt es zu einer Thematisierung der Rauminszenierung selbst, weil solche Installationen so erscheinen, als wären sie, trotz ihrer distanziert analytischen Atmosphäre, gerade eben einmal so *passiert*.

„Wenn das Kunstwerk als Grenz- oder Ausnahmefall des Kommens und Gehens betrachtet werden kann, als Schauplatz eines Erscheinens, das der Herstellung bedarf, ohne auf sie zurückführbar zu sein, lässt sich umgekehrt vielleicht behaupten, dass das Verhältnis zur Kunst als eine verdeutlichende Übertreibung des Verhältnisses zum Schauplatz betrachtet werden kann oder dass das Verhältnis zu einem Ort als Schauplatz und zum Schauplatz als dem Ort eines Erscheinens im Verhältnis zur Kunst vorgebildet ist. Kunst ist, folgt man Kant, an den Adornos Bestimmung des Kunstwerks der Sache nach anknüpft, das Bewusstsein eines Hergestelltseins, das gleichzeitig von einem Als-Ob eingeklammert wird. Das Kunstwerk muss vom Hergestelltsein, vom ‚Zwange willkürlicher Regeln‘ so ‚frei scheinen, als sei es ein Produkt der bloßen Natur‘.“²

In den sehr einfachen, in ihrer Beiläufigkeit jedoch prägnant wirkenden Interventionen von Winkler kommt es zu verfremdeten Wiederaufführungen von objekthaften – gefundenen oder leicht modifizierten –, Ordnung und Sicherheit suggerierenden Versatzstücken aus einer rasend instabilen Alltagswelt wie etwa Polizeiabspernungen, Absperrkonsolen aus Museen, Absicherungsbehelfe von Unfallstellen – alles Dinge, die uns für gewöhnlich abhalten sollen, uns Dingen, Plätzen oder Wertgütern zu nähern. Durch präzise Setzungen dieser diversen Absperrvorrichtungen verwandelt Winkler vertraute Ausstellungsräume in komplexe dreidimensionale, begehbare Collagen, die stets auch die sie umgebende Architektur und die restliche Ausstellungssituation in ein prekäres und hinterfragenswertes Szenario überführen. Mehr als ein Aufblitzen einer eigenen künstlerischen Handschrift

2 Alexander Garcia Düttmann, *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Paderborn 2015, S. 165.

interessiert Winkler, wie die von ihr inszenierten Zonen und die darin verteilten Objekte mit dem existierenden Raum und seinen Wirkmächten interagieren, welches Repertoire an Emotionen sie auslösen können und welche Abweichungen von der gewohnten Alltagswirklichkeit sie herbeiführen. Dass ihre Motive selbst schon aus alltäglichen Abweichungen und Unfällen bestehen, steigert die Außergewöhnlichkeit des künstlerischen Vorgehens von Andrea Winkler. Die Künstlerin konstruiert ein *double-bind*: Einerseits erscheinen die Situationen als bloßes Abbild oder mimetisches Modell der Realität, das als Kunst bar jeder wirklichen Funktion ist; andererseits fungieren die Arbeiten als Verweis auf ein reales ästhetisches System, das einen Ort mit echten sozialen Reglementierungen ausbildet. Dabei geht es ihr auch um die physischen und psychologischen Qualitäten des Raumes, der Materialien und Objekte sowie deren Wirkung auf das Publikum. Das Publikum ist stets wesentlicher Teil dieser Settings, es wird für die Bedingungen und Eigenschaften der Präsentation innerhalb des Ausstellungsraumes sowohl sensibilisiert als auch selbst zum Trägermedium:

„Indes entfalten die Interventionen in den Ausstellungsräumen der Galerie oder des Museums ihr kritisches Potential – anders als ein soziologischer Text über die Ideologie der reinen Ästhetik – erst im Zusammenspiel mit einem Betrachter, der durch sie in ein distanziertes Verhältnis zu den Bedingungen gesetzt wird, unter denen die Kunstbetrachtung steht. Im Blick auf Situationen, in denen der Kontext der üblichen Kunstbetrachtung verfremdet wird, wird er sich die diesen Kontext tragenden Konventionen ebenso vergegenwärtigen wie die Konventionalität seines eigenen Verhaltens in ihm. Das aber heißt, dass der Betrachter in die erweiterte Auseinandersetzung mit den Trägermedien der Kunst einbezogen wird. Weil die Konfrontation mit den Konventionen der Kunstpräsentation notwendig eine Konfrontation mit den Konventionen der Kunstrezeption beinhaltet, muss sich der Betrachter selbst als ein solches Trägermedium thematisch werden.“³

Es handelt sich also hierbei womöglich um eine Art Doppelstrategie ästhetischer Praxis der Künstlerin, eine der Kritik *und* der Aneignung, welche die innere Widersprüchlichkeit und Pluralität des Verhältnisses von Kunst und Wahrnehmung gerade auch vor dem Hintergrund einer künstlerischen Reflexion über die fragile Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Ökonomischen entfaltet. Welches der Objekte die Inszenierung mehr trägt als ein anderes oder ob eines von ihnen auch als Einzelstück unabhängig von der Gesamtsituation funktioniert oder aber sie alle nur als austariertes Ensemble gemeinsam verstören, bleibt großteils offen. Die Vertracktheit der Operationen durch die Einfachheit der Resultate zu verschleiern, gelingt der Künstlerin nicht durch Überästhetisierung des Objekts, sondern stets im Aufzeigen unseres Bezuges zum ästhetischen Objekt, ein Effekt, auf den man in schlichter formaler Präzision etwa in ihrer Werkreihe *BAGS (1–50 ... etc.)* trifft.

3 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 173.





In diesen außergewöhnlich kniffligen Taschen-Skulpturen kommt es ebenfalls zu verblüffenden Umkehrungen, Drehungen und assoziativen Kettenbildungen. In der Reihe werden meist zwei sich farblich voneinander abhebende Handtaschenmodelle in seltsam *kompetitiver* skulpturaler Allianz präsentiert: Denn erst Schlitz in der einen Tasche ermöglichen den Aus- und Auftritt (in) der anderen.⁴ Diese (Hand-)Taschen sind auch nicht durch Klebstoff oder unsichtbare Nähte aneinandergeheftet, sondern halten von selbst, sofern nicht das Ineinanderschlingen der Einzelteile durch gut sichtbar zusammengezurrte Gurte erledigt wird.

Ihren Fetischcharakter, die Strahlkraft der Anziehung und des Begehrens, lösen Handtaschen in der Regel nur als Einzelstücke aus. In konkurrenzhafter Beziehung mit demselben gleichwertigen Objekt gesetzt, zeigen sie sich in eine nur schwer zu dechiffrierende Dysfunktionalität, ein überbordendes Sein jenseits ihrer ursprünglichen Funktion, hineinmanövriert, wobei das im Folgenden beschriebene selbstreferenzielle Paradox zum Tragen kommt: „Das Eine ist nun gleichzeitig das Ganze und der Teil, und so ist es bis ins Unendliche beschränkt und unbeschränkt, es bewegt sich und steht still, ist identisch und verschieden, ist sich selbst und anderen ähnlich und unähnlich, sich selbst und anderen gleich und ungleich und so weiter.“⁵

Die Tasche ist gemeinhin Transportmittel, ein mobiler Raum für nützliche Alltagsgegenstände und Hort für die vor fremden Blicken zu schützenden, geheimnisvollen, allernotwendigsten Gadgets und Tools. Ihr dunkles Innenleben nährt Spekulationen über ihren Inhalt, und ihr Äußeres liefert Aussagen über Charakter, Stil und gesellschaftlichen Rang ihrer Besitzer_in. Doch durch die skulpturalen Doppelungen der Taschen, die wirken, als würde ein Parasit aus seinem Wirt wachsen, treten formale Ambiguitäten und Diskrepanzen zwischen Material und Form, Machart und Farbe hervor. Winkler zeigt damit auch, wie die formalistische Scheidung von Funktionalität und Ästhetik mit der von Gebrauchs- und Tauschwert korrespondiert und welche inszenierenden Qualitäten des Materials alleine durch die Negation seiner gewöhnlichen Funktion hervortreten können.

„Jede_r Künstler_in hat außer der Pflicht, Kunst zu machen, die Pflicht, sie durchzusetzen. Die Erzeugung seiner/ihrer Erzeugungsbedingungen gehört zum Beruf der Künstler_in.“⁶ – Ich habe hier nur wenige Beispiele auszugsweise angeführt, die aber dennoch Einblicke in Verfahren einer besonderen Praxis geben. Diese ermöglichen Arbeiten und Ausstellungssituationen, die stark auf Intuition und Zufall basieren; zugleich arbeiten sie an sich selbst weiter und verkünden ihre eigene Methode, durchaus etwas anderes sein zu können als das, was sie scheinen. Damit verdeutlicht die Künstlerin Merkmale einer zeitgenössischen Praxis, die heute eben nicht nur Objekte, Bilder und Installationen produziert und präsentiert, sondern stets die Produktion als solche und die Präsentation also solche mit produziert. Die beschriebenen Arbeiten und angeführten Settings präsentieren nicht ausschließlich sich selbst,

4 Vergleichbar damit, wie Hand und Gesicht der britischen Musikerin FKA twigs verschmolzen sind auf dem Cover ihrer EP *M3LL155X* (Young Turks, 2015).

5 Mladen Dolar, „In Parmenidem Parvi Comentarii“, in: *Helios* 31 (2004), S. 63–98, hier: S. 67.

6 Peter Hacks, *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*, Düsseldorf 1977, S. 266.



sondern zeigen, dass die Beziehung zwischen der Künstlerin und ihrer Arbeitsweise Änderungen unterliegt und unterbrochen werden kann. Die intensive Produktivität lauert unter anderem dann dort, wo zwischen der einen und der anderen Praxis Beziehungen herausgearbeitet werden.

Die sorgsame Wahl ihrer Werktitel wie *Short Lets Considered*, *Till The Smoke Goes Out*, *Du bist zu klein* oder *Famous Quotes by Famous People* verweist ebenfalls auf die analytischen Momente ihrer Installationen. Auch sie richtet das Augenmerk auf die Art, wie die Objekte schließlich aufeinander einwirken, auf ihren Zusammenprall, ihre Vereinigung, ihr Arrangement, auf die Art, wie sie sich gegenseitig befriedigen und frustrieren, fördern und behindern, anregen und aufhalten. Ob sie eher als Zufälle, Momente oder Situationen erscheinen – stets enthalten sie die Möglichkeit, sich selbst zu entkommen. Eine Ansammlung von Readymades darf unfertig bleiben. Was einst durch Duchamp eine folgenreiche Veränderung des Kunstbegriffs mit sich brachte, indem er die Künstlerin neu definierte als eine, die Kunst schafft, ohne die Gegenstände herzustellen, die sie nur auswählt, birgt hier nachhaltiges Faszinationspotenzial und dient komplexen Gedankenspielen, an deren Ende stets Erkenntnis winkt.



FEMALE ARTISTS BUILD BARRICADES¹

Christian Egger

A first encounter with the work of the artist Andrea Winkler took place in the course of preliminary researches for a group exhibition at the Künstlerhaus KM–, Halle für Kunst & Medien, in Graz. The show back then centered work that, proceeding from the ready-made – considered as an artistic approach to everyday (consumer) objects or industrial processes and materials –, expanded the autonomous concept of sculpture and included painting, film and video. Works using various digital source material as equivalent components of sculpture were as present as works reflecting the exhibition space. In particular regarding this last point, Andrea Winkler's art work, her in-situ developed anti-display *Short Lets Considered – III (Hermits)* (2014), outperformed and exceeded this curatorial concept. The apparently so arbitrarily spread elements of crowd control systems, the chains and karabiners, traces of Styrofoam, rolling suitcases etc., credibly conveyed that we see something unintentional, not yet finished, not released for display or not removed remains of an accident during the set up, and well, we are dealing with the random traces of institutional negligence. This left a feeling of having reached *game over*, a targeted suspension of immediacy as if one has arrived at a place where reckoning and reasoning have come to an end for now. The sculptural arrangement, oscillating between site-specific installation, object trouvé and staged (side) scene, deceived and disillusioned at once – as if the artist virtually refused to disband the tension between mimetic representation and distancing abstraction to one or the other direction. She rather seemed to pursue the mutual necessity of both moments and gave the situative arrangements a vivid idea of the power, effect and cogitation of aesthetic illusion. One recognized the orienting residual functions of the guidance or crowd control systems still triggering trust in the possibility of an ordered gaze, but at the same time, one sensed the *Kaputtheit* of an irreproducible state of emergency and happened to be the testimony oneself who endeavours to charge the situation with interpretations. The exact extent of the terrain wasn't immediately apparent where the elements of Andrea Winkler's work were operating – possibly due to the continuing spray marks on the walls. The signalling effect of the guiding and controlling systems, instructing to not pass this scene or site of crime of a not further determined event, bore all the more irritation.

At the same time, these systems possessed a quality going beyond the scope of this situative arrangement. By elaborating the fictionality of the situative arrangement and the surrogate-characteristics of the performed, Winkler demonstrated that the sculptural formation should not be regarded to stand just for itself, but rather as a reference to something else, that is permanently mediated, and not representable, as if the reminder of the limited

1 Cf. Ludwig Rubiner, *Künstler bauen Barrikaden* (Artists Build Barricades). *Texte und Manifeste, 1908–1919*, Darmstadt 1988.





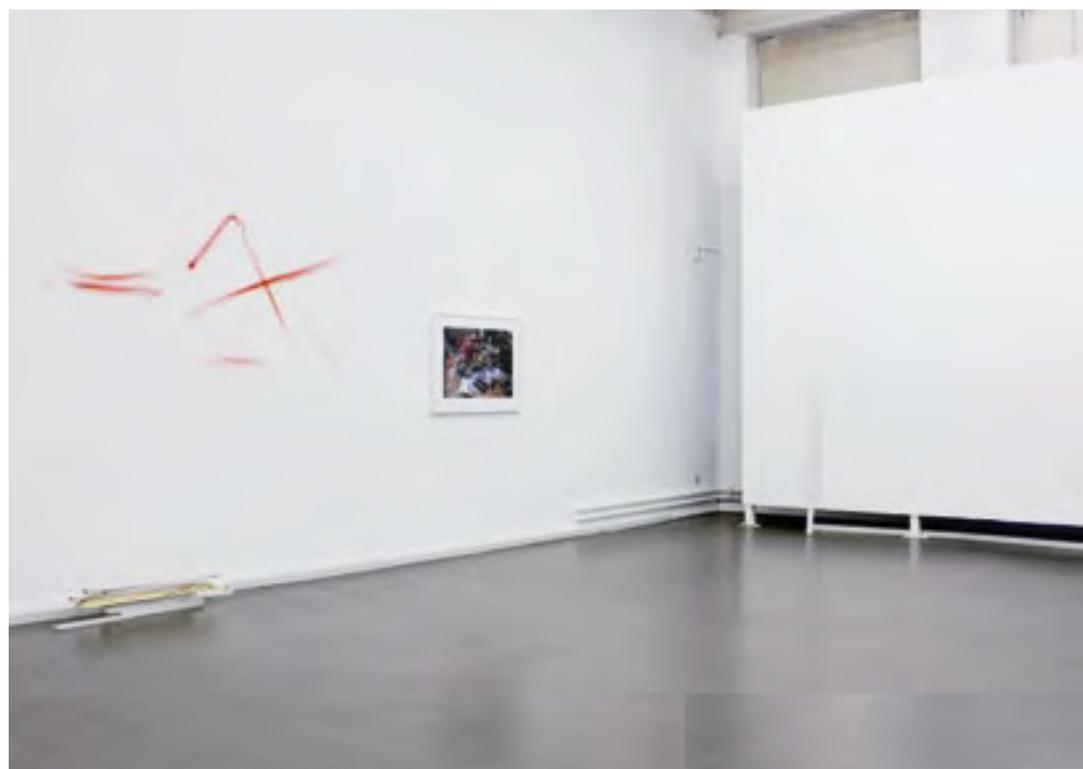


possibilities of representation boosts the rank of what is alluded to here. To some extent comparable with Matias Faldbakken's *dOCUMENTA (13)* contribution in 2012, when he simulated a disorder in the extent of a comet's impact in the section of introductory economy textbooks in a public youth library, being fully aware, that the unsettledness in public space by an art work called *Untitled (Book Sculpture)*, despite the enormous irritation on site, turns out significantly less harmful as the real, hardly in book format squeezable, speculative economy hustle *out there*. Both, Faldbakken's and Winkler's work, bring out the topic of the spatial staging, because such installations look, despite their distant, analytical atmosphere, as if they only just *happened*.

"If the art work can be regarded as the marginal case or exceptional case of coming and going, as the scene of an appearance, which requires a production without being retraceable, one might argue in turn, that the relation to art can be regarded as a clarifying exaggeration of the relation to the scene, or that the relation to a place as a scene and to the scene as the place of an appearance is preformed in relation to art. Art is, according to Kant and Adorno's definition of the art work actually ties in, the consciousness of being-produced simultaneously bracketed by an as if. The art work has 'to seem so free' from the produced, from any 'force of arbitrary rules', 'as if it is a product of mere nature'.²

In these very simple, but in their casualness concise interventions by Winkler, it comes to alienated reenactments of fragments out of object-like – found and modified –, order and safety suggesting components of a frantic instable everyday world like police road blocks, museum crowd control stanchions, makeshift hedges in the event of an accident – things, that should usually keep us from approaching things, places or valuable goods. Through the precise positing of the diversified crowd control gear, Winkler transforms exhibition spaces into complex three-dimensional walkable collages that always render the particular relation of the surrounding architecture and the other exhibition situation into a precarious, questionable scenario. Rather than a flash up of the own artistic signature, Winkler is interested how her staged zones and the layed out objects interact with the existing space and its impacts, what sort of repertoire of emotions they create and what kind of deviations from the common everyday reality they induce. The fact that her motives themselves already exist of everyday deviations and accidents, enhances the extraordinariness of Andrea Winkler's artistic practise. The artist constructs a *double-bind* – on the one hand, the situations appear to be a mere representation or mimetic model of reality, art without any actual function, on the other hand, the works act as reference to a real aesthetic system that develops a place with real social regulations. This also involves the physical and psychological qualities of the space, material and objects, as well as, their impact on the public. The public takes in a key role in the settings, it is not

2 Alexander Garcia Düttmann, *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Paderborn 2015, p. 165.



only sensitised for the conditions and characteristics of the presentation within the exhibition space, it is also carrier medium:

“However, the interventions unfold their critical potential in the exhibition spaces of the gallery or the museum – different from a sociological text on the ideology of pure aesthetics – only in the interaction with the viewer, who finds himself/herself in a distanced relation to the conditions that are determined by art reception. Regarding the situations when the context of common art reception is alienated, he/she will envision both the intrinsic conventions of the context, and the conventionality of the own behaviour. Which means, that the viewer is involved in the expanded reflection on the carrier medium of art. The confrontation with the conventions of art presentation necessarily includes a confrontation with the conventions of art reception, so the viewer has to become topical to himself/herself as a carrier medium.”³

We might even here deal with a double strategy of the artist’s aesthetic practise, one of critic *and* appropriation, unfolding the inner discrepancy and plurality of the connection between art and perception, especially in view of an artistic reflection on the fragile relation between aesthetics and economy. Which one of the objects is more crucial than another in regard to the orchestration, or if one of them can also work as single piece without the overall situation, or if they only together as a well balanced ensemble disturb, remains to a large extent open. To disguise the complication of the operation through the simplicity of the results, the artist doesn’t achieve by overly aestheticising the object, but in pointing out our relationship to the aesthetic object, an effect we encounter in simple, formal precision in her work group *BAGS (1–50 ... etc.)*.

It also comes to astonishing turnarounds, twists, and chains of associations in these extraordinary tricky bag-sculptures. The series respectively presents mostly two in colour contrasting handbag models in a strange, *competitive* sculptural alliance: because only slits in one bag enable the emergence in/of the other one.⁴ The (hand)bags aren’t stitched together with glue or invisible seams either, they support themselves, in so far the meshing of the single elements isn’t done by clearly visible, tightly lashed belts.

Their fetish-character, the charisma of appeal and desire, handbags usually only trigger as single pieces. Set in competitive relation to the same equivalent object, they show themselves manoeuvred into an elusive disfunctionality and an exuberant existence beyond their initial function. It comes to the following, self-referential paradoxon: “One is now, at one and the same time, the whole and the part, and so into infinity: it is both limited and unlimited, it moves and stands still, both identical and different, like and unlike itself and others, both equal and unequal to itself and others, etc.”⁵

The bag is commonly known as transport equipment, a mobile space for the useful everyday things and hoard for the mysterious, most important

3 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, p. 173.

4 Comparable to the merging of the hand and face of the British musician FKA twigs on the cover of her EP *M3LL155X* (Young Turks, 2015).

5 Mladen Dolar, “In Parmenidem Parvi Comentarii”, in: *Helios* 31 (2004), The Association, University of Michigan, here: p. 77.

gadgets and tools to be protected from the gazes of strangers. The dark inner life nurtures speculations on their content, and their outlook delivers messages on the owner's character, style and social state. But through the sculptural doubling of the bags, that appear as if a parasite grows out of a host, the formal ambiguities and discrepancies between material and form, making and colour emerge. Winkler shows, how the formal separation of functionality and aesthetics corresponds with the user value and exchange value and what kind of orchestrating qualities of the material evolve only by the negation of its common function.

“Every artist has, next to the duty to make art, the duty to assert it. To establish the own production conditions is just as well part of the artist's profession.”⁶ – I only presented a few examples in excerpts, yet they give an insight into processes of a special practise. They enable works and exhibition situations highly based on intuition and incident, at the same time, they continue working on themselves and claim their own method that they might be quite something else than what they seem. The artist emphasizes characteristics of a contemporary practise, that nowadays not only produces and presents objects, images and installations, but always produces along the production per se and presentation per se. These described works and settings not only exclusively represent themselves, but show that the relation between the artist and her approach undergoes changes and can be interrupted. The intense productivity lurks where relations are worked out between the one practise and the other.

The careful choice of titles *Short Lets Considered, Till The Smoke Goes Out, Du bist zu klein, Famous Quotes by Famous People* also points to the analytical moments in her installations. She also turns her attention towards the way how the objects finally affect each other, their impact, their union, their arrangement, to the way they satisfy and frustrate, promote and constrain, stimulate and hinder. If they are rather incidents, moments or situations – they always inhabit the possibility to escape themselves. A gathering of ready-mades can remain unfinished. Duchamp's redefinition of the artist as someone who creates art without producing the objects of her choice, once implicated a momentous alteration of long-held assumptions about what art should be, and still bears lasting fascinating potential and serves complex plays of thoughts with beckoning revelation at the end.

6 Peter Hacks, *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*, Düsseldorf 1977, p. 266.

MADE-EN-ABYME

A conversation between Andrea Winkler and Jan Verwoert

J: Andrea, surfaces and physicality are in some way equally important in your works, right? It's about surfaces: they have a specific texture, are reflecting, are even crumpled, but they always seem attractive. At the same time, things are not only visible in your work, but really physically present as objects ...

A: Yes, that's how I approach things: they should have some physicality, especially when it comes to the way they are placed in the space. It is about a kind of presence a thing gains when it desires to be attractive and has its appearance in an exhibition. But you're right about the surfaces, too. In particular regarding images, so to say, flat things, by collaging and reworking their surface they become more object-like, even three-dimensional. This is a change of the state of matter of the thing: it is not clear anymore, if it is rather image or object.

J: In your case the idea of presence also derives from the presence that goods can have, when they are displayed ...

A: Yes, that definitely ties in with my latest works with the pieces of luggage. I decided to make sculpture. At the same time, I work with the space and think rather in terms of staging. So I consider things less in classical sculptural terms as a secluded work, I rather imagine a spatial situation.

J: What is important for you about the staging of a situation?

A: The knowledge that the space is part of the work and can offer some sort of footing for what I arrange in it – in the way that the distinction between the work and the space also becomes less obvious. When I freely work with installation elements in the space, I also do it in order to create uncertainty where about the work starts or ends.

J: If the work itself is not isolated, we navigate in a kind of zone. The installation conveys the feeling, that presence atmospherically expands in the space. One doesn't exactly know "where does this start here, where does it end?"

A: I am interested to blur categories and create spatial confusion – also what is going to happen regarding the objects in this moment.

J: In the gallery spaces it is traditionally about vying for attention. To disguise a situation and not immediately show which side the bread is buttered on, means taking a certain risk, right?



A: Yes. There are enough people that don't understand if an art work doesn't have a frame. To work without these sort of definitions doesn't make it easier.

J: At the same time, one recognises the kind of surroundings you are referring to in your stagings. They are surroundings where something is exposed as a product or a star, right? These are barrier cords from museums and displays reminiscent of the more expensive shops. That means you are dealing with instruments with which attention and desire is normally generated, means of staging that say: "Here is the thing you want. Here is someone coming along you crave to see. You are queuing and would like to be two cordons ahead, but that's not how things work here ..."

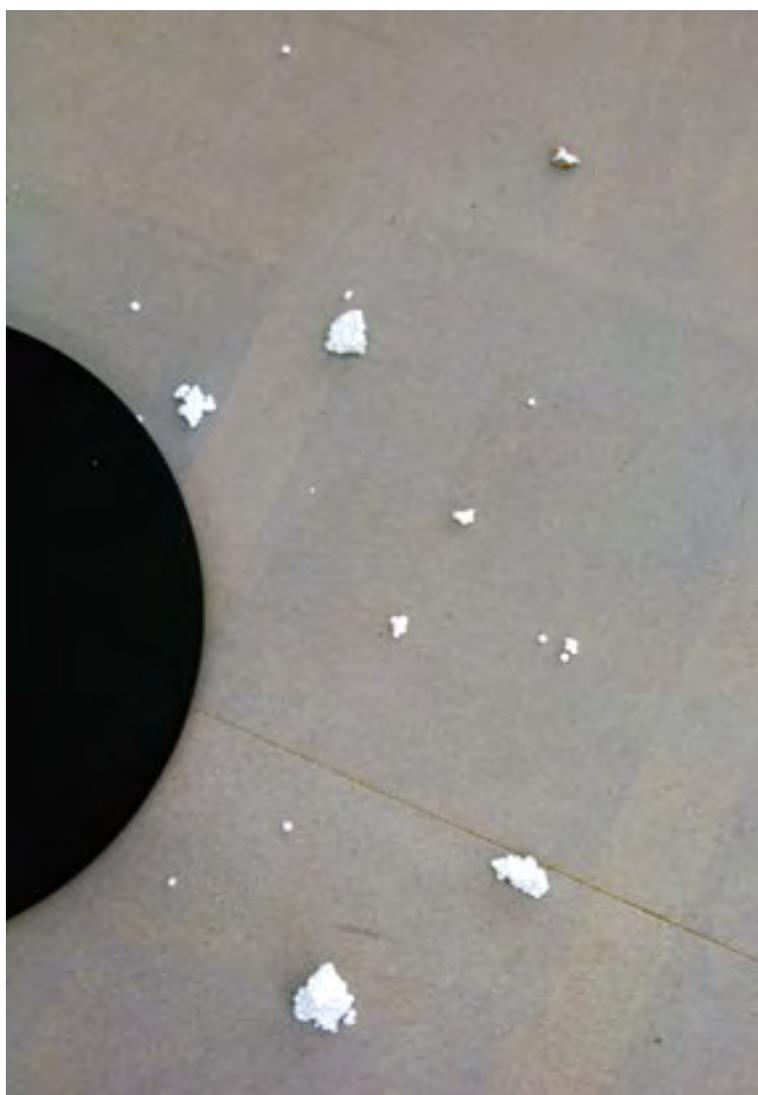
A: This plays a role, for sure. At the same time, the barriers convey some kind of security and overview. They regulate who is in front or behind you. With good reason, you call this stuff in English a "crowd control system". Exclusion as well as upgrading takes place. The bags that I use as material can turn into fetishes. They are status symbol, including a flip side, too. Shabby bags are carried around everywhere. They are like an external body part, a peg, that keeps walking next to you, or like a *prey*, that you drag along. That are some of my associations connected with the bags. As a fetish they can be extremely expensive and totally charged. At the same time, there is something very banal about them.

J: Yes, super. One might think, that one drags the just looted products back to the safe cave, the single-family home. But in the scenario you are drafting one carries them to the next airport instead and puts them into the X-ray machine ... In your vision the world of the 50s is over when people lived in small boxes they stocked up with possessions. The bungalow-reservoir doesn't anymore exist in the consumer world of today. One immediately transitions, together with the latest scored goods, back into the circulation. And glamour and pitifulness just sit next to each other.

A: Exactly, kind of both.

J: Queuing in front of the security check with the captured prey under the arm: what sort of terms could we bring into play to describe the situation? Your work doesn't say "Be smart, stay at home. Get off now!" It rather says: "The bag isn't bad at all and maybe it gets better, if I maltreat it. This is our reality of life. And in some way we don't want it any different, right? Bought yesterday, happily bashed up today ..."

A: (laughs) These are very real materials and an environment, that surrounds me. If I use barrier cords they are associated with airports. But they really stand in every art space, there is hardly any art association or museum without them. In London, where I am just right now, the whole queuing is, of course, literally cultivated. There's something to be said for that. In Germany people freak out very easily. In the UK, for some reason, they just know it

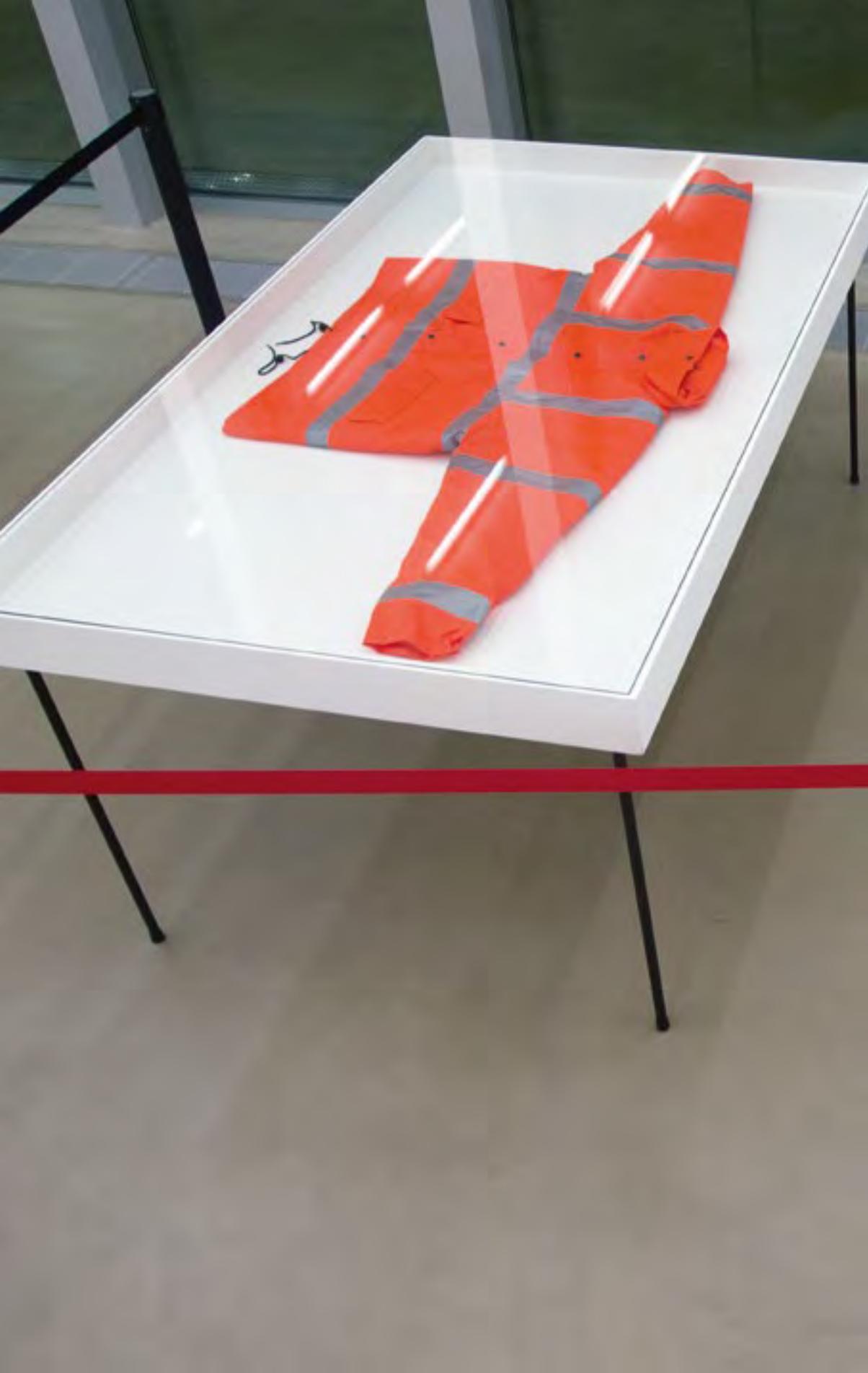






















takes it's time. Of course, queuing is a trick to be able to deal with a lot of people ...

J: The post-war period never ended ...

A: Right, and so it continues forever ... I occasionally integrated flags, these "beach flags" in the work. By now any shop has its own flag. Any off-licence prints one, and any phone shop places one at the door. These are the mini-nations, designed at home with the new technologies. Or you send an image to a company and back comes the flag. Everybody can do it. Democratisation of possibilities.

J: The mini-nation of off licenses ... (laughs)

A: You can't see it that well on the images, but I took fragments of the computer desktop surface to print on the flags, that you are going to use for your own advertisement ... sort of a chain of associations ...

J: Not in the sense of a grand critique of civilisation à la *Zeit*-feuilleton: "Everything is going down the drain." You don't say: "Here I am in the queue and I can't help." However, your approach isn't neutral either, right?

A: It comes from my experience, from my surroundings. There is often a material or an object that I start to experiment with. Bit by bit I try to connect the dots, relate things and collage them in the space ...

J: You are standing at the airport or in a museum, there are objects that bear value in one moment and function in another ... great handbag, but you also have to pack it. Great art, but I also have to make it ... (both laugh). Some people have the luxury to look at art. I have to do with it, *by making some*. That is one perspective. Instead of standing in line, I can act with art regarding the world of goods ...

A: I think so. For me it's a way, a form of dealing with things ... hm ... so to say, to not go crazy. There are always mixed feelings involved. Let's take the bags for example: I cut them up, do serious harm to them. At the same time, there is something that pulls them back together, holds them. They mostly keep themselves together. This is visible. There are no hidden seams or glue marks. The construction is disclosed ...

J: Okay, you take the thing. You do something with it and then it's alright again ... you can let it go as it is. It is pulled together and can be bag again.

A: Yes, the idea is to put things back together so they work again as an unit and don't end up in tatters ... But not all the attempts work out right away. I started with casts of silicone and I was looking for something having another physical composition.

J: I understand. But some of the silicone casts remained, right? Here I see a work with a vitrine with some strange partial objects, strange nipples, pimples, parts ... the things look as if fallen off somewhere, but nobody knows exactly, where they were attached to ...

A: Yeah, exactly. These are EAS security tags, that are attached to all goods in department stores. I did some casts of them and arranged them like an archeological overview collection. In case someone is looking at us in the future, they will see this collection in a museum, and a few non varietal objects joined in.

J: So these are the things that are everywhere tacked on and to clothes so you can't cart them out of the shop?

A: This is the shop system. If you carry them out, the alarm goes off. They have to be untacked in the shop. They have to stay in the shop.

J: One part of the product goes with the consumer back into the circulation and the rest is told "We have to stay inside".

A: Exactly! Goes into the vitrine.

J: There are also security vests in the vitrines. They are for the people regulating what stays inside and what goes outside, right?

A: They are like a token. Who wears such a vest is immediately recognised as someone in charge of "security". It is part of the same category "security elements" like the road blocks and barrier cords. They are like an emblem for all these ideas of security that we have.

J: "Elements" is good. That means there are tags, barriers, vests and people wearing them. People are basically also part of the infrastructure. One wonders from which moment on one is part of this infrastructure oneself: already when checking in or pulling the flight ticket out of the machine? Standing in line? Or only when you place your suitcase on the conveyor belt? Somehow or other, you are part of an automatic process. And just by mere chance you are not yourself – (inside) – the suitcase. (both laugh)

A: Not yet inside the suitcase! In fact the suitcase carries you. You don't carry the suitcase anymore, one is part of it. It is difficult not to.

J: ... to be checked-in along as a part of a logistic process. Infrastructure has something abstract, right? I have no clue where the electricity comes from that runs through this recorder ... at the same time, infrastructure is totally concrete. I see what happens, when the luggage belt jams. I know how it feels to get a jolt of electricity. There is something abstract, and there are moments when it touches you. You have either in your work, the abstract and the concrete dimension, right? But "concrete" doesn't mean, that someone opens his diary and says "1st of May, departure – Heathrow" ...













A: No, this happens rather on a formal level. There are both dimensions: the abstract and the object-based, figurative one. There are both. But there is also something very fragile about these infrastructures. The system can be very attackable. It is vulnerable. If the conveyor belt suddenly jams a chain of reactions occurs. Nothing is running smoothly anymore. Something of that, of a feeling of insecurity and vulnerability of the system might resonate in the openness and boundlessness of the installations ...

J: I like the term “vulnerability”. You used the term “give footing” before. It would figuratively mean, infrastructure wants to convey the illusion to “give us footing”. But it always conveys the contrary at the same time: how it becomes unstable, if it fails. One arrives, sees ten crappy suitcases and knows they would actually be somewhere else. As a matter of law, they are actually not here ...

A: ... but at the other end of the world, or ...

J: This is abstract. But the abstraction suddenly spits out objects – that are falling out on the wrong side of the black hole ...

A: (approving sums)

J: “Vulnerability” is nowadays often translated by “precarious”. The precarious ones are especially “vulnerable” to any mini-movement that happens in economy. If the economy betters or worsens, the precarious ones feel the changes first ...

A: ... the effects ...

J: Exactly, the effects, because they have no footing and are exposed to everything, that happens in the circulation. If your work deals with vulnerability and lack of footing then it is also about something like “precarity”. What is your relation to this term?

A: It crossed my mind. But I preferred to say another word, I don't know why. But I would definitely say that we are in a precarious situation and that the precariat, if it exists as such, is in a much more vulnerable way exposed to certain effects. Certain possibilities just don't exist, for example, to be able to take another airplane, to get picked up somehow. Some find a possibility, but the precarious ones have to stay at the station.

J: This is an excellent description: precarious is, if nobody comes to pick you up ... and the object or the person has to bear the full consequences. So, who bears the consequences for the abstraction of the system? And finally, it is someone ‘on the ground’ that can't get away, with or without security vest. At the same time, the objects in your installation are not necessarily victims of the abstraction. They have their own character, some sort of dignity, how they sit on the platform, right? They are free ... the suitcase doesn't care ... “Alright, might they be in Thailand, I am still in Düsseldorf ...”



A: (laughs)

J: The objekt says to itself: "If the lights go out in the museum tonight, I am still here. I don't care, where you are ..."

A: It is really out of the cycle. The having-fallen-through-the-cracks creates some sort of halt ... and the place of uncertainty gives the form of a thing some sort of freedom ...

J: In the cargo bay of the Düsseldorf airport is more freedom, because space is undefined. Being at one with yourself at the place of uncertainty as a feeling of freedom: "Let these idiots go on holidays, where they believe to find freedom." (both laugh)

A: Yes, exactly. Perfect.

J: Just a footnote. I did a seminar on the cannibalistic manifesto by Oswald de Andrade last summer. He says you cannot remain idle towards a world where colonial conditions prevailed, you rather "eat" this world that isn't yours: you put it in the mouth. You eat, you make it physical, but precisely not to internalize it, on the contrary, to transpire this world instead. He said: "Taboo must be totem again." As long as we only mentally suck up this shit and mistake it for our own culture, we create taboos, so to say, unexpressed irrevocable *inner* laws. But a world that you ate and excreted you treat as something external again. The taboo stiffens an inside. But the totem marks an outside. The tradition of "awareness-raising" says: "Internalize it! Become aware of it!" Andrade says: "No, eat and digest it, so you can expose it outside of yourself. Then it is totem." Digested, it can be really external. That fits, right? These objects are totems of the state we are right now. But now, when they stand around, you can ...

A: ... you can go on ... go to the next ... it passed through you once ...

J: ... so you can separate. The feeling of the lost suitcase: what I mixed up for my own one ... it has to work without ...

A: It has to work without. Can be totally liberating. When I went to the UK, I left all my belongings in a cellar of a friend. Flooding destroyed almost everything. A lot of art, a record collection. This was painful, but also great, that all the things were gone ... the things surrounding you all the time ... they were just gone, weight dropped.

J: Because it is clearly external. It happened to me once that the luggage had gone and I received a small pouch with a T-shirt, tooth paste and tooth brush saying: "We care for you!" (both laugh loud)

A: Yes, very good!

J: This recalibrates the relation of value and objects.

A: Yes.

J: Shall we go back once more, from object to the image and to the surface? The first step when you go from two-dimensional to three-dimensional, you mentioned that this is connected with collage. What do you connect with the moment when the collage makes surfaces to objects?

A: In the beginning I mainly worked with images of magazines. I folded them. The material on the image level becomes less image through the folding. It gets volume, becomes voluminous. I'm looking for a "double state", when something can exist in such a way it can be one or the other. In this way, the image becomes more abstract. I also worked with large volumes that look like pedestals. If an image is pasted on such a volume and placed in the space, a strange spatiality emerges that is strangely enough diffuse. Even by circling around the work, it doesn't fully reveal itself. That creates a particular kind of vibration ...

J: ... a vibration that occurs because something is part of two realities ... hm, not because it couldn't decide nor wanted, but because it finds itself exactly in this in-between state.

A: This is the state to strive for, to remain in the vibration between the decisions, yes.

J: In this intermediate state things and people can have a very concrete presence though, for example if they become obstacles. It is a curse of today that all objects and people have one foot in the virtual space, however, precisely for that reason also stand in the way, right? Absorbed in the smart phone's display, in the middle right in front of the escalator, someone blocks the entire traffic even without noticing it.

A: (laughing) Yes, exactly!

J: And what does actually "post-internet" mean for public traffic? "Post-internet", a term that spooks around at the moment. In some way one uses it to describe this strange simultaneity of virtual and concrete reality. Do you think this term is useful?

A: It is just a fact that everyone is working with the internet and a lot is made with digital programmes. But if you make a sketch in Photoshop are you a "digital native"? What exactly do these labels mean? Of course, they help to describe phenomena, like the free simultaneity of virtuality and reality. In this sense it is right, that I purposely mix analogue and digital.

J: But in your case it is less about commenting a phenomenon, but rather that you first "eat" it, you feed a metabolism in order to expose it, out of itself, in the space.





A: Yes, including the means of production, the manner how my environment not only *presents* but also *produces* itself. This means a lot of different things interlock: technics and concrete *catchy ... tactile ...* objects. They are intertwined.

J: To act regarding the experience of the environment would mean to be responsive not only to the way it “presents” itself, but also, as you say, to the way it “produces” itself.

A: Exactly, produces.

J: And after the thing is produced you can place it somewhere. There it is in the space. Hey, Andrea, I think we just did one circle through your work ... I press stop now.

WILD THINGS

Kathrin Busch

In the late 1970s Roland Barthes held a lecture at the Collège de France titled *The Neutral*, in which he introduced a remarkable aesthetic.¹ Barthes was interested in phenomena that are neutral to the extent that they neutralize common paradigms. Things whose extremes have been suspended are considered neutral, as are states in which a balance has been maintained. These things are neither affirmative nor negative, neither masculine nor feminine, neither active nor passive. Rather, they are somehow in between; in ways that are not easy to classify, they are neither the one nor the other. For Barthes, neutralization is a highly intensifying process because it sharpens sensitivity. First, simple attributions are omitted, opening up an entire spectrum of nuances and intermediate forms that need to be described in different ways. Instead of the usual polarities, nuances become visible; instead of focusing on extremes, subtleties are sought. What Barthes called the “passion of the neutral”² is, therefore, the strong desire to set up ambiguity and equivocation. This desire resists the inclination to understand things through simple categorization; it renounces the will to have certainty. In turn, this renunciation is not fixed. Neutralization exists by consistently perfecting the process of nullification, repeatedly focusing on whatever endows things with indeterminacy. The impact of neutralization doesn’t simply consist of shifting from one thing to its opposite, as if trying to dilute blinding white with absorbent black. Rather, it means taking a position within the broad spectrum of gray zones, amid what is precariously nondifferentiated.³ The neutral, therefore, is still something else entirely; it exists beyond one thing or another. It is something completely different, whose otherness is multiplied. Maurice Blanchot, whose texts on the neutral comprise Barthes’s starting point, writes that the passion of the neutral is situated in a desire for the unknown.⁴ This is the actual artistic issue: to live in relation to the unknown, to undermine the familiar by neutralizing it, while devoting oneself to the uncertainty that evades conceptual and visual patterns and suspends orders, laws, pretensions, and appropriations.⁵

So, as an artistic process, neutralization means to establish – through well-calculated indecisions – those subtle states that no longer permit one to categorize or to ascribe terms to sensations. In a neutral aesthetic, there’s a process of becoming inconceivable that isn’t evoked through the means of overwhelming experiences, but rather, through a process of intense gradation that leads to dissolution, or through an ambiguity that is reinforced to the point of vagueness.⁶ The neutral is an aesthetic strategy for refining all familiar shapes or forms by partially dissolving them, producing something without shape that is liberated from the system of dualist categorization.

1 Roland Barthes, *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977–1978)*, trans. by Rosalind Krauss and Denis Hollier, New York 2005.

2 Ibid., p. 13.

3 See *ibid.*, pp. 49–51.

4 Maurice Blanchot, *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*, Zurich/Berlin 2010, p. 15.

5 See Barthes 2005 (see note 1), p. 12.

6 A neutral aesthetic doesn’t rely on either immersion or distance, and shouldn’t be situated on the side of either affect or reflexivity.













To neutralize means to refuse to take obvious positions, and instead establish states of balance that exist beyond the contradictory. This state of balance, the certainties of perception, and clarity of action are atomized and, lead, as Barthes writes, to the intensification of “tact”, or delicacy.⁷ Instead of aesthetic effects, there is attention for what has yet to be distinguished: the unclassifiable, the inconceivable, or the raw – in a state of open, practically sore intensity, at that.

The artist Andrea Winkler’s works have this kind of intensity. When, in an age of post-digitalism and new materialism, things are pouring into exhibition spaces, their most fragile examples can be found in Winkler’s arrangements. Winkler finds flotsam from the consumer world and removes it from its original context, sometimes spray painting or coating it in textures; other pieces are processed: first dissected, then reassembled to fit together, and finally, either positioned in a seemingly casual way, or laid upon makeshift pedestals. Despite their occasionally radical interventions, the impression of delicacy that her works create is the result of well-balanced ambiguities, within which suppositions are refuted in order to erect the kind of space that allows for the subtle uncertainties that Barthes values about the neutral.

This refutation primarily affects the terms and categories that are normally used in approaches to art. Winkler’s works oscillate between image and thing, object and installation; they’re simultaneously exhibit and display, ambivalent pedestal or work, barrier and sculpture – and thus, puzzlingly, neither completely one nor the other. Out of this ambivalence – which is the result of de-categorizing the works, as well as their refusal to obey the dictates of genre – arise works of remarkable intangibility with an aura of elusiveness. Walls are also included in the spatial situations Winkler arranges in this method. They are lightly spray-painted in a way that makes the marks seem so ephemeral that one can hardly call them murals. More of a trace than a firm statement, they are clear indications that there’s something that remains equivocal, withdrawn. If marks are always signs that a space has been appropriated, the dissolving marks, their luminous colour, and misleading lines of Winkler’s work are evidence of a gesture of restraint, engendering a keener sensitivity to the room’s surfaces.

These fragile wall drawings function as elements of larger installative arrangements that draw the viewer into the process of observation. Among these three-dimensional images are pedestal-like sculptures whose plastic quality is derived not only from bodies, but layers, as well, through which Winkler induces space and surface to oscillate. Sometimes the coloured paper over the objects interacts with their bulk; other times black plastic sheets give them additional depth, or else Mylar sheets are crumpled into figures and attached to them; all expand and fray the plastic bodies. Here, it’s interesting that the de-classifying gesture of crumpling is used to give a sense of three-dimensionality to the surface. In each case, Winkler neutralizes the obvious

7 See Barthes 2005 (see note 1), pp. 29–30.

order of two and three dimensions, picture and object, by using paper sculpturally, not for the sake of representation. Hence, in other works, she folds pages torn from fashion magazines, or stuffs crumpled sheets of paper into picture frames, displaying real folds behind the glass. In their sculptural application, their representational function is suspended.

The neutralization of the representational function is also carried out in other vivid, three-dimensional objects, among them the pennant flags set up in the installations. Here, too, Winkler picks up on everyday visual aesthetics and turns them around. The displays, found on the street in front of nearly every store in Germany, are intended to capture attention. Usually, shop owners design them on computers and then order them online. Through them, Winkler visualizes the now ubiquitous conditions of production: you can recognize the scroll bar on the blue desk, a screenshot of which she used to commission the pennants. In Winkler's work the displays are otherwise free of advertising content. She takes what is ordinarily the signs' occupation of space and translates it into frank aesthetics by removing images and slogans. Like works of art, the flags refer to the conditions of their own production. The advertising pennants also mirror sculptures that have been turned into surfaces, as it were; designed on a computer screen, the image possesses a vanishing physicality.

A kind of inverse process of combining surface and space can be found in Winkler's treatment of retractable belt barriers, which she uses as elements in her installative arrangements. Here, she uses poles equipped with belts of varying forms and colours, sometimes drawing fragmented lines through the space with them. Winkler presents an entire study of different types of barrier systems – stands made of materials ranging from highly polished metal to simple plastic. She combines these with glittering chains and colourful cords, and then displays them as collages of things. They refer to various functional contexts, while dividing space into zones, creating differences, arousing desires, or establishing hierarchies. When it comes to Winkler's barriers, however, what needs to be separated, or for what event they were required remain unanswered questions. On one hand, the barriers are unmistakably autonomous objets d'art that primarily underscore the aesthetic qualities of these everyday, three-dimensional things. On the other hand, they retain their normal function as a type of barrier system for steering bodies through space, regulating behavior, preventing touch, and establishing value. In the context of art they look like part of a museum display and reinforce the sacrosanctity of art. Yet, because they prove to be works of art at the same time, they reflect upon instinctive use, as well as on the kind of subconscious regulation that art works also practice when they take over a space, determining perception through the way they are placed, preventing things being grasped, and leading to purely aesthetic observation. Here, too, Winkler's works change: they fluctuate between being functionless art objects and belt barriers on display. Only partially unused, they reveal a subtle effectiveness. They could be called





contradictory objects, inside of which power and powerlessness level each other. Above all, because Winkler positions the barriers so that they react to each other, what is in front and behind them appears to be ambiguous; the space is divided into absurd zones, or paths are marked out, yet cannot be followed. This obscures the relationship one has to the pieces, with the effect that they begin to expose the viewers themselves, who are now equipped with the heightened sensitivity Barthes discusses.

In Winkler's works, markings, barrier systems, and occupations of sites are disempowered through skillful contrast. Through her neutralizing process involving suspension, emptying, ambiguity, and opening up, they come close to becoming something formless that Winkler nonetheless endows with a new interpretation. Georges Bataille has described whatever cannot be classified as *informe* – the other, the heterogeneous, which remains incomprehensible. In this way Bataille elevates a concept often used to vilify, thus redirecting it from its deviant aesthetic. Assuming that each and every thing has a form, then the concept of “formless” describes something that, as Bataille writes, has “no rights”, and “gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm”.⁸ His examples are dirt, dust, or spit. Bordering on the nauseating, the formless is usually discarded, because it's not identifiable. Bataille rejects the notion that everything should have an obvious form, and therefore he prefers processes in which forms are played against each other, ground against other forms, as it were. The boundary lies in the decay, the disorder, the imbalance, or failure of a form. In every case the markings of dissolution and destruction no longer simply represent stages of production, but are the intended result, for the purpose of showing what's been lost in the process of shaping something. Winkler is also working with this aesthetic of disintegrated form when she scatters fragments of materials across the floors of the exhibition space. Refuse – undesirable output – is also part of the inherent logic of formlessness, and it's produced through both manufacturing and consumption: Styrofoam, for example, slides out of packaging, then crumbles and sticks when you try to dispose of it. They're leftovers that continue to exist despite disintegration, the remains that persist no matter the degree of exploitation. It's all about what isn't included in the process of shaping something, and can therefore not be sublimated: the recalcitrance of material in its disintegrated form, whose “formal language” Winkler visualizes in her installation of crumbs. Referring to Walter Benjamin here, “de-formation” (*Entstaltung*) becomes the more artistically important process, rather than “formation” (*Gestaltung*).⁹

This aesthetic of disfiguration is also characteristic of Winkler's more recent works, which are more strongly oriented toward things per se. If contemporary sculpture reflects the state of things in today's late-capitalist world of objects, then it's articulated in Winkler's objects through a formlessness that appears under the auspices of consumerism, where “dirt” and “dust” are no longer insignia of the formless, but rather, consumer goods that have been

8 Georges Bataille “Formless”, in: *Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939*, Minneapolis 1985, p. 31.

9 For more on the concept of *Entstaltung* (“de-formation”), see Walter Benjamin, “Imagination [PHANTASIE]”, in: *Selected Writings: Volume I: 1913–1926*, Cambridge, MA 1996, pp. 280–282.

de-formed. In her latest works Winkler starts with the world of prefabricated objects, whose given forms and materials are both neutralized by her work on them and thoroughly decomposed – although in each case the boundary between thing and material is eliminated.

Among other things, Winkler produces casts of everyday objects, which she honours in a certain way by regarding them as suitable for making art. She selects objects that are familiar because they are convenient, and thus distinguished less by their formal and visual qualities than by their tangible characteristics. Obviously endowed with sexual connotations, pepper mills and those little electronic security devices that are attached to items to prevent shoplifting are among the items she makes use of. Her interest in the latter is based on their interactive function. They're equipped with sensors that animate them, turning them into quasi-living creatures. The latex casts, with tiny flaws that distinguish them from the originals, are kept in display cases, along with the original devices and other similarly shaped objects, such as a computer mouse, for example. These display cases, some of them handmade, are, for their part, also exhibits. The bricolage on display and the obvious imperfection of the handmade pieces are further indications of an ambiguous aesthetic that unites production and destruction under the rubrics of animation and mutilation. Their meaning lies in the implicit claim that individuality can only assert itself as deviation.

While Winkler's earlier works were mainly three-dimensional drawings that inscribed ambivalences into sites with their tangible dots and three-dimensional lines, her current art is based on the human body. Even though they're no longer in use, the helmets and purses that are the material for the newest objects refer to their absent users or wearers, to touch and utilization. Mannequin legs reinforce the feeling that the uncertainties of categorization have been expanded to include people and things, the relationship between human and non-human actors. The ambiguity that prevails from now on affects the interplay between the reification of life and the endowment of objects with life and soul, which allows us to see the combined essence of consumerism and aesthetics.

When they're not scattered across the floor, some of the hybrid things are arranged on top of bins and boxes, while others appear to have been randomly placed on little side tables or cardboard boxes. This kind of casual exposition in art spaces sharpens the eye for the everyday arrangements in which Winkler also visualizes a sense of alienation or decontextualization. The obvious *dérangement*, the total lack of cosiness, order, or context, testifies to the evanescence of the human. The pedestals made of insulated bags and pizza boxes become the insignia of mobility, service jobs, and rapid consumption, the expression of a provisory lifestyle. Yet, it's not just about simple ready-mades composed of trash; rather, Winkler artistically dissects everyday aesthetics, as if one has to first examine the materiality and formal language of

everything that surrounds us. Besides combining things, she does this by taping over things, spray-painting them, and cutting them up – actions applied in the process of producing her assemblages of things.

There is a whole series of collaged handbags, which she uses to play through everything that can be made out of consumer goods, and what they show us about the unconsciousness of things when they're processed, rather than consumed. To cut up two bags and join them together is like montage; it's primarily enlightening in the respect that it evokes aesthetic intensification and surreal animation – when, for instance, the bulge of imitation leather combined with a purple snakeskin bag takes on the look of skin growths, or when the completely absurd (because it's purposeless) mimicry of a camouflage-patterned bag mutates into something animalistic, owing to its muzzle-like opening. By slitting or folding surfaces, the objects are endowed with an internal life that seems to be almost sensitive, as if they were equipped with feelings of pain and desire. When this way of practicing sculpture is revealed to be a kind of abuse, then importunities that border on the sadomasochistic come to light – impositions that are tied to today's demands for modeling the self. Besides mobility, the bags also address sports and fashion in their roles as ruthless techniques of the self. This can be seen in the sawed-open, rolling suitcase, which reveals a martial-looking organism, or in the laced bags whose bodies are incised with belts or chains, as if bondage games were being played.

Related to the aesthetic of deformation, it becomes clear that this includes not just usage, contamination, or crumbling, but also the more violent variations of destructive interventions, such as cutting off, or slitting and sawing open, and these determine how much impact the deformation has. Overall, Winkler pursues the morphology of “base materialism”¹⁰, which recalls things that have been discarded, and refers to the physical, unconscious gender connotations of sculpture, as well as to the violence of sculptural practice. Of consequence here, therefore, is the physical proximity of the newer works to the ground. Remaining on the horizontal plane, they defy any attempt to stand them up or elevate them,¹¹ as if they were reclining animals, or hinting at exhaustion. Even the handmade pedestals and flat, sometimes open platforms are spread out across the floor, as if they were stage-like plateaus. They underscore the aura of desublimation and dehumanization.

The new works also make use of carbon fiber, a high-tech material, which Winkler uses to re-cover helmets and prosthetic limbs. Instead of employing processes such as decomposition or cutting, she uses it as a kind of covering layered onto things, appearing to meld with them, although it actually does not conceal as much as it emphasizes the expression of form. Touchable surfaces, like flesh, heighten sensitivity for their volumes. Covered in membranes, their tactile quality is reinforced, effectively inspiring a kind of haptic vision, an amalgam of observation and touch. The artificial textures take on a life of their own that extends the individual objects and potentially allows them to

10 See Georges Bataille, “The Psychological Structure of Fascism”, in: *New German Critique*, no 16, winter 1979.

11 For more on interpreting the horizontal, see Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA 1994, p. 156.

coalesce with others. Here, the works transcend the anthropomorphic scheme. A black helmet placed on a piece of white leather functions like a dialectic image; as it switches from body to skin, from protection to flaying, from technicity to the bestial and back, it refers to something that goes beyond the human.

In other works Winkler covers the loosely crossed legs of a mannequin with colourful leggings that feature prints of natural events, lightning, and planets. They're attached so that the textiles are layered, extending beyond the mannequin foot and petering out into something indefinite, yet serpentine. Another pair of leggings – with a pattern of muscle sinews – is attached to the waist, apparently not to cover, but to peel off and expose what the skin conceals: the flesh, which perhaps undercuts the human to the same extent that the cosmological may exceed it. Next to it Winkler positions yet another display of leggings on a spray-painted block made out of wood maché. Its artificial nature echoes the purple, scintillating crater of the fabric amid the bulges of the surface. Here, mimesis has expanded to things, which, endowed with aesthetic powers, imitate each other.

In any case, Winkler deals with the artifacts as if they were not dead objects, but living things, out of which the material for their transformation can be drawn. Violently dissecting and reconnecting things that have already been made exposes something that has yet to be made, something raw inside of them. Along with Barthes and Bataille, one could assert that Winkler, by neutralizing what's already been formed, allows its formlessness to alight – which is nothing more than a process of the most beautiful wildness.





ANDREA WINKLER

1975 geboren in Zürich/
born in Zurich

Studierte Fine Art Media an der Slade School of Fine Art in London und Visuelle Kommunikation u. a. bei Wolfgang Tillmans und Gisela Bullacher an der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Studied Fine Art Media at the Slade School of Fine Art in London and Visual Communication at the Hochschule für bildende Künste Hamburg (Wolfgang Tillmans, Gisela Bullacher)

Einzelausstellungen **Solo exhibitions**

2017

**A GALLERINA'S DREAM
(ARBEITSTITEL)**
Galerie im Turm, Berlin

2016

SUNDOWNER #12
Terrasse, Neue Nationalgalerie,
Berlin

2015

**POOLHAUSPREIS
FÜR JUNGE KUNST**
Hamburg

**DARKENING PROB-
LEMS – UNCERTAINTY
PROJECTS**

Acme Studios, London

2013

**CARTE BLANCHE:
ANDREA WINKLER**
Aargauer Kunsthaus (cat)

**TILL THE SMOKE
GOES OUT**
o.T. – Raum für aktuelle
Kunst, Lucerne

2012

DU BIST ZU KLEIN
SOX, Berlin

**ANDREA WINKLER
IN FOLGENDES**
HfbK, Hamburg

2011

PATRICIA
Gerhardsen Gerner, Berlin

**FAMOUS QUOTES
BY FAMOUS PEOPLE**
Kunstverein Springhornhof,
Neuenkirchen (cat)

2010

**DU KANNST DIE POLIZEI
BELÜGEN, ABER NICHT
MICH – GEFANGENES
ZIMMER II**
Kunstverein Harburger Bahnhof
(cat)

**ANDREA WINKLER/
EMANUEL GEISSER**
Substitut, Berlin

2009

**DAS GEFÄHRLICHSTE
BÜRO DER WELT**
Stefan Panhans/Andrea Winkler,
Raum für Zweckfreiheit, Berlin

THE DUDESS WANTAWAY
WCW-Gallery, Hamburg

2008

GREAT VACANCY
Alpenhof, St. Anton, Appenzell
Innerrhoden

**WIR SCHAFFEN ES VON
HIER NICHT MEHR AN
DIE ERDOBERFLÄCHE**
Galerie Kai Hoelzner, Berlin

2007

**IT'S CLOSER TO THE
TRUTH TO SAY YOU
CAN'T GET ENOUGH**
Wartesaal, Perla-Mode, Zurich
(cat)

LOVE IS A RED HEART
COMA project space, Berlin

WHITE BELT
AC Gebbers Bibliotheks-
wohnung, Berlin

NEXT VISIT
invited by Natalia Stachon,
Berlin (cat)

2006

LAUSS UND PONY
Trottoir, Hamburg

Gruppenausstellungen **Group exhibitions**

2016

DING DING
Aargauer Kunsthaus

WHERE ARE WE NOW
n.b.k. – Neuer Berliner
Kunstverein, Berlin

2015

**JURRASIC-
CONTEMPORARY**
Bethanien, Berlin

**ÜBER DIE ÄSTHETISIE-
RUNG VON KULTOBJEK-
TEN, HEXEREIWESEN,
WARENFETISCHISMUS
UND KLIMBIM**
Galerie Dorothea Schlüter,
Hamburg

BILD UND ANPASSUNG II
Städtische Galerie Waldkraiburg

2014

**WITHOUT YOU I'M
NOTHING**
organised by Arturo Herrera,
Heldart Berlin

**CHAT JET (PART 2) –
SCULPTURE IN
REFLECTION**
KM – Künstlerhaus, Halle für
Kunst und Medien Graz

BILD UND ANPASSUNG
Palais für aktuelle Kunst
Glückstadt

**BEING THUS & BEING
THERE. SCULPTURE,
OBJECT & STAGE**
Frankfurter Kunstverein

2013

MAXIMUM SELF 2
Heldart, Berlin

2012

THE FRIDGE
Komplot, Brussels

AUSWAHL 12
Kunsthaus Aarau

LAMERIKA CHINA IS
storage Falckenberg Collection,
Hamburg-Harburg

UNCANNY HOME
Corridor, Reykjavík

**WINKLER/
BALDISCHWYLER**
NH Stephanie, Brussels

**GRANTEES OF THE
31. ARTIST GRANT
FREIE UND HANSESTADT
HAMBURG**
Kunsthaus Hamburg (cat)

2011

**ALBUM (VON NORDEN
NACH SÜDEN, VON
OSTEN NACH WESTEN)**
curated by Annette Hans,
Gängeviertel Hamburg

FUZZY DARK SPOT

curated by Wolfgang Oelze,
Raum für Zweckfreiheit,
Berlin (cat)

**BASED AROUND
BABUSCH**

Babusch, Berlin

DAS WANDERENDE BILD

curated by Lisa Frei,
Coalmine, Winterthur

KUNSTBEGRIFFE

Melike Bilir, Hamburg

2010

ABSTRAKT

curated by Klaus Jörres,
Forgotten Bar, Berlin

**MY LONELY DAYS
ARE GONE**

organised by Arturo Herrera,
Arratia Beer, Berlin

**ERFOLGREICH
GEFÜHRTES REAL LIFE**

General Public, Berlin

ARTIST IN RESIDENCY

Schloß Plüschow

INTERIEUR C/O MOABIT

Galerie Zweigstelle, Berlin

GRAND HOTEL PANHANS

studio Hans-Guenther-Baass-
Foundation, Hamburg

2009

4 C'S

WCW-Gallery & Niklas
Schechinger Fine Art presents,
Berlin

SCHICKERIA PHOTOGALA

Babette, Berlin

SYSTEM

M.1, Arthur Boskamp-Stiftung,
Hohenlockstedt (cat)

CINQUE GARZONI

Venice

OPENING SHOW

Komplot, Brussels

2008

**ARCHITECTURS
OF SURVIVAL**

Outpost, Los Angeles

**SHANNON BOOL,
ALEX MÜLLER,
THOMAS RENTMEISTER,
ANDREA WINKLER**

Ufernacht, Berlin

**SOMETIMES I FALL IN
LOVE WITH AN IDEA**

curated by Petra Reichensperger,
Cluster, Berlin

DOUBLE ENTRY

the Centre of Attention at the
project(or), Art Rotterdam

2007

LIEBLING – RE-MISSION

curated by Anna-Catharina
Gebbers, show & issue
Dec/Jan 08, Berlin

**SEIT MAN BEGONNEN
HAT, DIE EINFACHSTEN
BEHAUPTUNGEN ZU
BEWEISEN. ERWIESEN
SICH VIELE VON IHNEN
ALS FALSCH**

Die Praxis, Berlin

**UNSERE AFFEKTE
FLIEGEN AUS**

DEM BEREICH DER
MENSCHLICHEN
WIRKLICHKEIT HERAUS
Sandra Bürgel, Berlin

UMBAU/MODIFICATION

Neue Kunsthalle St. Gallen (cat)

2006

VENEDIK-ISTANBUL

curated by Rosa Martinez,
Istanbul Modern, Istanbul

ANOTHER PRODUCT

Corner House, Manchester

2005

SWANSONG

curated by the Centre of Atten-
tion, Mercer Union, Toronto

THE ADDICTION

curated by Anna-Catharina
Gebbers, 4. Berlin Biennale's
project space Gagolian Gallery
(cat)

ALLES. IN EINER NACHT

curated by Anna-Catharina
Gebbers, Tanya Bonakdar
Gallery, New York

SUBURBIA

Kunstverein Springhornhof,
Neuenkirchen (cat)

2004

PINK STUDIO

B & J House, Hollybush
Gardens, London

ONE NIGHT SHOW

Dodd/Winkler, 291 Gallery,
London

BAROQUE POVERA

Centre of Attention, London

2002

GASTHOF 2002

Staatliche Hochschule für
Bildene Künste Städelschule
Frankfurt

2001

**RUBBISH DUMP,
DEVELOPMENTS AND
ANTI-SOCIAL HOUSING**

featuring Bruce McLean,
Anthony d'Offay Gallery,
London

2000

**COLOUR OF
FRIENDSHIP | BLÜTEN
DER FREUNDSCHAFT**

curated by Elke aus dem Moore,
Shedhalle Zürich, Zurich (cat)

**Preise und Stipendien
Grants and residencies**

2017

Aufenthaltsstipendium (artist
in residence), Residence Cité
Internationale des Arts Paris,
Berliner Senat

2015

Arbeitsstipendium (artist grant)
Bildende Kunst des Berliner
Senats

Aufenthaltsstipendium
(artist in residence), London,
Landis + Gyr Stiftung

2012

Preis der Jury (price of the Jury),
Kunsthaus Aarau

2011

Arbeitsstipendium (artist grant)
Freie und Hansestadt Hamburg

2008

Aufenthaltsstipendium
(artist in residence), Künstler-
haus Schloss Plüschow

2003

Slade Price, Slade School of
Fine Art, London

2001

Stipendium (artist grant),
Aargauer Kuratorium, Aargau

2000

Förderung (scholarship),
Freundeskreis der Hochschule
für bildende Künste, Hamburg

(cat) = Katalog oder Künstler-
buch/catalogue or artist book

pp. 1–7:

UNTITLED (THE FOREST – EP.1 – RUST)

Installation, Aargauer Kunsthaus, 2016



Installation view, various materials



UNTITLED

2016, motorbike helmet, silicone, leather skin, 70 × 25 × 70 cm



Installation view, various materials



UNTITLED

2016, mannequin parts, carbon fibre, leggings, 110 × 35 × 18 cm

UNTITLED

2016, leggings, Styrofoam, Plasti-form, air brush, 46 × 45 × 36 cm

pp. 10–11:



UNTITLED

2016, mannequin parts, carbon fibre, leggings, 110 × 35 × 18 cm

pp. 40–41, 44–45:

SHOP 1

Filmset (for Stefan Panhans' Freeroam À Rebourg, Mod #L1), 2016



Detail, honeycomb board, motorbike helmets, carbon fibre, display leg, PET-bottles, shisha tube, stones, knee pads, construction foam, lighting; size of pedestal: 120 × 120 × 68 cm



Detail, honeycomb board, motorbike helmet, carbon fibre, T-shirt, air brush, handbag, lighting; size of pedestal: 100 × 100 × 58 cm

pp. 21, 65:

UNTITLED (WHERE ARE WE NOW)

Installation, n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, 2016

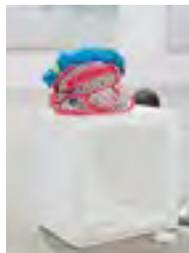


UNTITLED

2016, motorbike helmet, carbon fibre, leather skin, 100 × 25 × 70 cm

UNTITLED

2016, motorbike helmet, silicone, 30 × 25 × 25 cm



UNTITLED

2016, handbag, beach tent, thermal food box, 45 × 75 × 35 cm

pp. 17, 18, 22–31, 33, 69:

UNTITLED

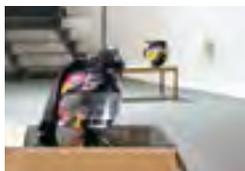
Installation, Poolhaus, Hamburg, 2015



Installation view, various materials



Installation view, various materials

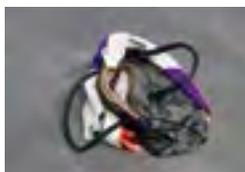


SHOEI

2015, motorbike helmet, jacket, mirror, cardboard box, 58.5 × 59.5 × 65 cm

UNTITLED

2015, motorbike helmet, 50s GDR coffee table, 71 × 25 × 50 cm



BAGS #14

2013, handbags, 50 × 40 × 35 cm



0,00000123

2015, motorbike helmet, carbon fibre, 33 × 24 × 25 cm

0,00000016

2015, motorbike helmet, carbon fibre, pizza delivery bag, 41 × 36 × 50 cm



Detail, Stardur wall elements, crowd control systems, rope, dimension variable



UNTITLED
2015, cargo net, wool, bondage rope, camouflage net, spray paint, 4 x 1.5 m



UNTITLED
2015, silicone cast of pepper mill, rope, 25 x 6 x 6 cm

I GUESS I NEED YOU BABY

2015, iPhone HD, 1:58 min.



UNTITLED
2015, mannequin leg, carbon fibre, 75 x 35 x 15 cm

pp. 62–63, 67, 70–71:

UNCERTAINTY PROJECTS – DARKENING PROBLEMS

Installation, Acme Studios, London, 2015



0,00000016
2015, motorbike helmet, carbon fibre, pizza delivery bag, 41 x 36 x 50 cm
0,00000123
2015, motorbike helmet, carbon fibre, 33 x 24 x 25 cm



UNTITLED
2015, silicone cast of pepper mill, rope, 25 x 6 x 6 cm



UNTITLED
2015, mannequin lower part, tape, isolated food delivery box, 110 x 35 x 15 cm and 65 x 40 x 30 cm

pp. 47, 58–59:

SHORT LETS CONSIDERED III – (HERMITS)

Installation KM – Künstlerhaus. Halle für Kunst und Medien, Graz, 2014



Detail, crowd control systems, beach flag, Styrofoam

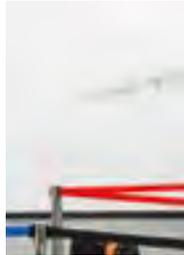


Installation view, various crowd control systems, chains, karabiners, display hook, spray paint, Styrofoam, beach flag, XL travel bag, handbag, rolling suitcase, athletic wear, 1,300 x 800 x 320 cm

pp. 51–57:

SHORT LETS CONSIDERED

Installation, Frankfurter Kunstverein, 2014



Detail, crowd control systems, spray paint



Installation views, various crowd control systems, chains, karabiners, spray paint, Styrofoam, beach flag, handbags, beach tent, suitcase, elastic straps, 800 x 600 x 320 cm

BAGS + STUDIES HORIZONTAL

Installation, Aargauer Kunsthaus, 2014



Installation view, (BAGS #4–17), MDF, planks, size of platform: 555 × 385 × 14 cm



Detail, crowd control systems



Installation view, (BAGS #4–17), MDF, planks, size of platform: 555 × 385 × 14 cm



Detail, crowd control systems



STUDIES HORIZONTAL #4
2014, vitrine, security jacket, 120 × 60 × 10 cm



STUDIES HORIZONTAL #3
2014, slats, acrylic lacquer, silicone and resin casts of EAS security tags, EAS security tags, sunglass lens, 80 × 30 × 8 cm



STUDIES HORIZONTAL #1
2014, vitrine, silicone and resin casts of EAS security tags, EAS security tags, sunglass lens, 72.5 × 56 × 10 cm



Installation view, (BAGS #4–17), MDF, planks, size of platform: 555 × 385 × 14 cm

pp. 12–13, 14–15, 92–95, 98:

BAGS
(since 2013)



BAGS #34
2015, handbags, backpack, 60 × 35 × 25 cm



BAGS #36
2015, handbags, backpack, 30 × 30 × 30 cm



BAGS #4
2013, handbags, 70 × 40 × 20 cm



BAGS #14
2013, handbags, 50 × 40 × 35 cm



BAGS #30
2014, handbags, 58 × 42 × 21 cm



BAGS #28
2014, suitcase, thule snow chain Summit SUV, 70 × 50 × 35 cm

pp. 79, 108–111:

TILL THE SMOKE GOES OUT

Installation, o.T. – Raum für aktuelle Kunst, Lucerne, 2013



Detail, stanchion, Styrofoam



Detail, various crowd control systems, Styrofoam, cardboard, ink jet prints



Detail, various crowd control systems, Styrofoam, ink jet prints, cardboard, EAS security tag, international magazine page

pp. 73, 114–115, 120–121:

UNTITLED

Installation, Kunsthaus Hamburg, 2012



Installation view, various materials



Detail, acrylic lacquer, wooden strips, wooden slats for balcony fence "Munich", skirting boards



MINIATURE REPRODUCTION AFTER MIKE KELLEY'S FRAMED AND FRAME (MINIATURE REPRODUCTION "CHINA-TOWN WISHING WELL" BUILT BY MIKE KELLEY AFTER "MINIATURE REPRODUCTION 'SEVEN STAR CAVERN' BUILT BY PROF. H. K. LU"), "FRAMED" SECTION, 1999
2011, C-print, 109 × 81 cm

pp. 35, 102–103, 106–107:

PATRICIA

Installation, Gerhardsen Gerner Berlin, 2011



UNTITLED

2011, international magazine page, paper clip, 30 × 21 cm



Installation view, various materials



Detail, mylar, A0 prints, chain, international magazine page, nail polish, paper

WILD THINGS

Kathrin Busch 8

HALTLOS HERGESTELLT

Ein Gespräch zwischen Andrea Winkler und Jan Verwoert 36

KÜNSTLER_INNEN BAUEN BARRIKADEN

Christian Egger 50

FEMALE ARTISTS BUILD BARRICADES

Christian Egger 68

MADE-EN-ABYME

A conversation between Andrea Winkler and Jan Verwoert 76

WILD THINGS

Kathrin Busch 105

Biografie/Biography 122

Abbildungsverzeichnis/List of plates 124

Impressum/Imprint

Herausgegeben von/edited by: Kathrin Busch

Gestaltung/design: Stefan Panhans, Andrea Winkler, Chris Zander

Autoren/authors: Kathrin Busch, Christian Egger, Jan Verwoert

Übersetzung/translation (Wild Things): Allison Moseley

Photo credits:

Christian Neumeister (pp. 17, 19, 26–27, 29)

Stefan Panhans (pp. 40–41, 108–109, 110–111)

Norbert Miguletz (pp. 51, 52–53, 56–57)

Markus Krottendorfer (pp. 58–59)

David Aebi (pp. 77, 80–81, 82–83, 86–87)

Fred Dott (pp. 88–89)

© 2017 Andrea Winkler, Kathrin Busch, Christian Egger, Jan Verwoert,
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH

● ● ● ● ●
**AARGAUER
KURATORIUM**

With special thanks to: Aargauer Kuratorium
Sabine Pillenstein

The artist would like to thank Kathrin Busch, Christian Egger, Stefan Panhans, Jan Verwoert and Chris Zander for all the help with this project. She would also like to thank Ingeborg and Bernd Kahnert, Chantal and Adrian Herzog, Sylvia Herzog, Erika and Wolfgang Winkler for their support.

Erschienen bei, published by:
SNOECK Verlagsgesellschaft mbH
Kasparstraße 9–11, 50670 Köln
mail@snoeck.de, www.snoeck.de

ISBN: 978-3-86442-135-8
Printed in Germany

