

An Open Field

Jo Stockham

For all artists in the contemporary moment the reconciliation of the drive to make things (a drive which Michael Wegerer strongly manifests through his interests in craft, technology, substitution and translation) has to co-exist with a questioning of context and a self-positioning, which deals with the following questions: Why am I making this and what is the appropriate form?

The world is already full of incredible art, resources are becoming scarcer, art can be expensive to make and difficult to share (though the internet does provide an incredible tool for new kinds of sharing). Even when art becomes an event, a concept or a proposal how these things become active in a wider world still raise questions of intentionality, who is your audience and 'what', as my colleague Yve Lomax would say, 'is at stake'?

So perhaps that question, which can be answered in so many different ways could also be stated as 'what if'? Curiosity, pleasure, a process of asking questions, or telling stories through shaping some form of material is a human drive. In shaping stuff, making models and propositions it is possible to contribute to refiguring the world in a variety of ways.

The issue of whether theory leads practice or practice leads theory is nuanced and the reality for most contemporary artists is that both aspects are ever present. A hostility to theory, as Terry Eagleton once stated, is often simply a hostility to the ideas of others which are different from one's own.

In the print program at the RCA we have students who work from completely contrary positions. There are

some for whom a form of 'thinking through making', intense production in the workshops or on a laptop leads to the development of ideas heuristically. A hunch about an image or a set of material or textual translations, a shift of space, of context, create possibilities which are rationalized after the event. For others a text, a proposition, a method is followed through within the construct of self-set conditions which are often not medium specific but can be.

In his book *The Craftsman* Richard Sennet begins with a warning about the fetishization of any craft process: "The craftsman's desire for quality poses a motivational danger, the obsession with getting things perfectly right may deform the work itself. We are more likely to fail as craftsmen, I argue, due to our inability to organize obsession than because of our lack of ability."¹

What interests me about watching the process of Michael Wegerer's self-questioning is a kind of restlessness in relation to questions of craft being opened up to questions of site, of object and the processes of material translation. As someone who has considerable craft skills, which is what we spoke about on his first visit to the RCA, and a traditional print background, I asked Michael what it is about print and how the matrix serves his thinking:

>>

this is an intense question...! and it's a main question, which interests me since I'm encountered with print. first of all it is my interest to investigate its possibilities of reproduction, the meaning of translation (see Walter Benjamin and George Kubler)

>of memories, traces, marks, history and real facts ... what interests me is the shift (change) which happens during the processes of transformation >it can be a

Alle Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart müssen ihren Tatendrang Dinge zu schaffen (ein Tatendrang, der sich bei Michael Wegerer stark in seinem Interesse für Handwerk, Technologie, Austausch und Übersetzung manifestiert) mit der Infragestellung des Kontexts und einer Selbstpositionierung in Einklang bringen, die sich mit folgenden Fragen auseinandersetzt: Warum mache ich das und was ist die geeignete Form?

Die Welt ist bereits voll von unglaublicher Kunst, Ressourcen werden immer knapper, Kunst zu schaffen kann ein teures Unterfangen werden und sie anderen zuteilwerden zu lassen kann schwierig sein (obwohl das Internet ein unglaubliches Werkzeug für neuartige Austauschmöglichkeiten darstellt). Selbst wenn Kunst zu einem Event wird, drängt sich durch ein Konzept oder eine Anregung, wie diese Dinge vor einem größeren Horizont aktiv werden, doch die Frage nach der Intention auf: Wer ist das Publikum und ,was', wie meine Kollegin Yve Lomax sagen würde, ,steht auf dem Spiel'?

Möglicherweise könnte diese Frage, die auf so viele verschiedene Arten beantwortet werden kann, auch im Sinne von ,was wäre wenn' gestellt werden? Neugierde, Freude, Fragen zu stellen oder Geschichten zu erzählen durch die Modellierung verschiedener Materialien, all das geschieht aus menschlichem Tatendrang heraus. Indem man Dinge formt, Modelle baut und Entwürfe macht, kann man einen Beitrag leisten, die Welt auf vielfältige Art und Weise umzugestalten.

Die Frage, ob die Theorie die Praxis leitet oder die Praxis die Theorie ist differenziert und tatsächlich sind für die meisten zeitgenössischen Kunstschaffenden beide Aspekte allgegenwärtig. Eine Feindseligkeit gegenüber

Ein offenes Feld

Jo Stockham

der Theorie, wie Terry Eagleton einmal erklärte, ist oft nur eine Feindseligkeit gegenüber den Ideen anderer, die sich von den eigenen Ideen unterscheiden.

In der Abteilung für Druckgrafik am RCA gibt es Studierende, die von völlig gegensätzlichen Positionen aus arbeiten. Es gibt einige, für die eine Art ,thinking through making' durch eine intensive Produktion in den Werkstätten oder an einem Laptop zur heuristischen Entwicklung von Ideen führt. Die Ahnung eines Bildes oder eines Materialsatzes oder Textübersetzungen, eine räumliche oder kontextuelle Veränderung erschaffen Möglichkeiten, die erst nach dem Event vernünftig begründet werden. Andere wiederum folgen einem Text, einer These, einer Methode innerhalb eines Konstrukts selbst definierter Bedingungen, die oft nicht mediumspezifisch sind, es aber sein können, konsequent bis zum Ende.

Richard Sennet beginnt sein Buch *The Craftsman* mit einer Warnung über die Fetischisierung eines jeglichen handwerklichen Prozesses: „Das Verlangen des Handwerkers nach Qualität stellt eine anregende Gefahr dar, doch die Obsession Dinge perfekt zu machen vermag die Arbeit selbst zu deformieren. Wir werden als Handwerker eher scheitern, behaupte ich, wegen unserer Unfähigkeit Obsession zu ordnen, als wegen unseres Mangels an Fähigkeiten.“¹

Bei der Beobachtung von Michael Wegerers Prozess seiner Selbstinfragestellung geht es mir um eine Art von Rastlosigkeit in Bezug auf die Fragen des Handwerks, die zu Fragen des Standorts, des Objekts ausgeweitet werden, und den Prozess der Materialübersetzung. Als jemand, der selbst sowohl über beachtliche handwerkliche Fähigkeiten verfügt,

method to create new sights on things > my starting points are facts from reality (the subjects are varying > for personal to cultural issues) the data (information, memory) can be stored in a kind of matrix (alike a printing plate or a code or an algorithm, a music score, etc...) ... my attempt by setting up an installation or show is to offer the viewer a possibility to wander through a certain order of the work, to investigate or interact (participate) with the work... print offers great opportunities to exchange and collaborate as well, i think printmaking > from history till today > includes concepts for a team play and communication ...²

>>

In choosing to write about works I saw produced at different stages of Michael's journey through the RCA, I am acknowledging my own need to only write about things I have actually seen in 'meat world', as some people describe our non-digital material context. I make a distinction between seeing something in the flesh and online and feel unable to fully comment on work I have only encountered as a Jpeg, despite the fact that this is the main form of reception and distribution for all artworks today. I have no luddite attachment to the material per-se but the resonance of work is often hugely influenced by our spatial experience of it. The chance encounter between site and installation is central to much of the work which interests me. This includes screen based or print work installed in a public space which is fundamentally different from the intimacy of consuming a YouTube video or Jpeg on a phone or tablet. Standing or sitting together to watch work influences how we read it. The scale, materiality, temperature, smell and social function of the situation (gallery, airport, public square etc.) in which we are embedded significantly structure our experience of any work. What interests me about the print context I teach and sometimes make work in, is the fact that it is continually haunted by digital reproduction, even when there is a fascination with the pleasures of material transformation. This is a shared fascination and, as we become ever more reliant on digital tools, a question for us all.

Michael's work *Hockney Chair* was made for an exhibition in a small gallery at the RCA named the Hockney Gallery. The starting point was an ordinary found chair, a thing to be deconstructed and obsessively catalogued in an elaborate process of actual and digital deconstruction. The work brings to mind Joseph Kosuth's *One and Three Chairs* (1965) where a chair, a photograph of a chair and a dictionary definition of the word chair co-exist to question chairness, a work that is almost emblematic of conceptual art and something we had discussed early on. Wegerer's work involved a process of intense labour, slicing the chair into 500 cubical pieces, each numbered, named and then captured in 1400 scans to produce a kind of metadata. The blocks were glued back together and the chair was then dropped from the balcony of the gallery scattering pieces across the floor due to impact. But the pieces disappeared:

>>

the (wooden) chair was lost at the hockney gallery (after dropping the installation, it was displayed in pieces on the gallery floor, later on all cubes were cleaned up by the cleaning staff) but the chair's cubes were connected and displayed with the print of the scans ... (it is important to show them together, in order to understand the process and work) after this part (chair) was lost, i could not display the work anymore, that was in 2010. in 2013 i finally managed to restore the chair from photocopy paper > cutouts of the scans > and displayed the reconstructed piece, with the prints and the paper sculpture at a group show on furniture in art > i named the new piece "digital hockney chair"³

>>

I asked Michael to remind me of the genesis of the work, as I remembered trying to locate the lost elements in the chain of rubbish collection and distribution. The dispersal of the work back into the world however, in one way seemed fitting, as Michael's interest in digital forms of making and reliance on the scanned data to remake the chair resulted in a new iteration of a process and the paper chair poses more interesting questions in some ways than its wooden source.



2011, Sculpture Studio Battersea, Royal College of Art, London

worüber wir bei seinem ersten Besuch am RCA auch gesprochen haben, als auch einen traditionellen Grafik-Background hat, fragte ich Michael, worum es sich bei Druckgrafik handelt und wie die Matrix, also das Speichermedium, seinem Denken dient.

>>

das ist eine intensive frage..! und es ist eine zentrale frage, um die es mir geht, seit ich mit grafik in berührung gekommen bin. vor allem interessiert mich die erforschung der möglichkeiten ihrer reproduktion sowie die bedeutung von übersetzung (siehe Walter Benjamin und George Kubler)

> von erinnerungen, spuren, zeichen, geschichte und tatsächlichen sachverhalten ... mir geht es um den wandel (veränderung), der während des transformationsprozesses erfolgt > dies kann eine methode sein, um neue sichtweisen auf die dinge zu erschaffen > meine ausgangspunkte sind reale umstände (die themen variieren > aus persönlichen und kulturellen gründen) die daten (information, speicher, erinnerung) können in einer art matrix gesichert werden (ähnlich einer druckplatte oder einem code oder einem algorithmus, einer partitur, etc...) ... mein bestreben eine installation zu entwickeln oder eine ausstellung zu machen ist es, den betrachtenden die möglichkeit zu bieten in einer gewissen reihenfolge durch die arbeit zu wandern, sie zu erforschen oder mit der arbeit zu interagieren (an ihr teilzunehmen) ... grafik bietet großartige möglichkeiten des austauschs und auch des dialogs, ich denke druckgrafik > von den geschichtlichen anfängen bis heute > beinhaltet ein konzept für zusammenarbeit und kommunikation ...²

>>

Indem ich mich entscheide, nur über Arbeiten zu schreiben, die ich in verschiedenen Produktionsstadien auf Michaels Reise durch das RCA gesehen habe, erfülle ich mein eigenes Bedürfnis, nur über jene Dinge zu schreiben, die ich tatsächlich im echten Leben – in 'meat world', wie einige Leute unseren nicht-digitalen, materiellen Kontext bezeichnen – gesehen habe. Es macht für mich einen Unterschied, ob ich etwas in natura sehe oder online. Ich fühle mich nicht in der Lage eine Arbeit vollständig zu kommentieren, mit der ich nur in Form eines JPEG-Bildes in Berührung gekommen bin, ungeachtet der Tatsache, dass dies heutzutage die

Bag

2009

Serien-Belichtung einer Tragetasche
Siebdruck auf Papier und Frischhaltefolie
Serial exposure of a shopping bag
screen print on paper and cling film



Hauptform zur Rezeption und Verbreitung von Kunstwerken darstellt. Ich bin kein Technikfeind per se, aber oft hängt die Resonanz auf Kunst stark von der Raumerfahrung in Bezug auf die Arbeiten ab. Das Zusammenspiel zwischen Ort und Installation ist zentral für viele jener Arbeiten, die mich interessieren. Dies trifft auch auf im öffentlichen Raum installierte, bildschirmbasierte Arbeiten oder Druckgrafik zu, da deren Betrachtung sich grundlegend von der Intimität unterscheidet, die beim Anschauen eines YouTube-Videos oder JPEG-Bildes am Smartphone oder Tablet entsteht. Wenn man gemeinsam mit anderen Arbeiten betrachtet, beeinflusst das auch wie wir diese wahrnehmen. Maßstab, Materialität, Temperatur, Geruch und gesellschaftliche Funktion der Situation (Galerie, Flughafen, öffentlicher Platz, etc.), in der wir uns gerade befinden, prägen unsere Erfahrung maßgeblich. Was ich am Kontext der Druckgrafik, den ich lehre und der mir manchmal als Grundlage für Kunstwerke dient, beachtlich finde, ist die Tatsache, dass er kontinuierlich von digitalen Reproduktionsmöglichkeiten heimgesucht wird, selbst dann, wenn eine Faszination für die Freuden der Materialtransformation vorliegt. Dies ist eine geteilte Faszination und, da wir mehr denn je auf digitale Werkzeuge angewiesen sind, ein Thema, das uns alle angeht.

Michaels Arbeit *Hockney Chair* wurde für eine Ausstellung in einer kleinen Galerie am RCA gemacht, die Hockney Galerie genannt wird. Der Ausgangspunkt war ein gewöhnlicher, gefundener Sessel, ein Gegenstand, den es zu zerlegen und obsessiv zu katalogisieren galt, und zwar in einem durchdachten Prozess von unmittelbarer und digitaler Dekonstruktion. Die Arbeit erinnert an Joseph Kosuths *One and Three Chairs* (1965), in dem ein Sessel, die Fotografie eines Sessels und eine Wörterbuchdefinition des Wortes Sessel co-existieren, um das englische Wort ‚chairness‘, also Sesselhaftigkeit, zu hinterfragen; eine Arbeit, die sinnbildlich für Konzeptkunst ist und etwas, über das wir früher schon diskutiert haben. Wegerers Kunstwerk hat einen Prozess von intensiver Arbeit erfordert, da er den Sessel in 500 Würfel zerschnitt, jeden davon nummeriert, mit Namen versehen und dann in 1400 Scanvorgängen erfasst hat, um eine Art von Metadaten zu produzieren. Die Würfel wurden wieder zusammen-

The student led cross disciplinary studio *Department 21* which existed for a short time at the RCA provided a framework for collaborative questioning which Michael embraced wholeheartedly. Sharing provisionality and doubt, and thinking about making as a form of conversation was further developed through his participation in this group:

>>

during my engagement at d21 i worked and exchanged with students from other departments and disciplines, which influenced my practice and thinking. > and i initiated the workshop 'Echo Chambers' together with a writing group and PhD students. > the newsprint 'Harappa' is the document of that evening of writing and drawing at d21 (a project with participative elements) this news print was printed at the print dep. including images and text fragments of that event⁴

>>

In making a newsprint multiple, produced in the same way as an ordinary newspaper to capture something of the spirit of the collaborative writing workshop, Michael made an artefact which gestures towards the everyday. *Harappa* is a palimpsest containing traces of conversations, images of the spaces used for the workshop and gathered graffiti generated throughout the durational collaborative writing event *Echo Chambers*. With no right way up or clear order of reading, the paper can be folded or displayed as a poster, the form thus echoes the meaning of the word 'Harappa', chosen as the title since in Japanese it is a word for openness in the sense of an open field.

In Black Dust, the work made for Michael's final show at the RCA, was a large paper structure installed in the center of the sculpture studio, both blocking and framing surrounding work. Since the work was huge and had to be made in a smallish studio space, Michael himself did not see it until it was assembled.

The work is a full scale replica of a gate at Dungeness, the nuclear power station in Kent, which Michael had visited and describes thus:

>>

the attempt to produce X-ray like screen-prints to resolve the paper's translucency and the marks of

the structure's tracing captures the process of making and (un)folds in the folded paper sculpture. because of the lack of working space i was working blind during the process of construction and was driven to investigate a visuality and atomic light. everything was rolled up and i needed to imagine fragments as particles of the whole structure.⁵

>>

The fragile nature of paper and the technical data visible in the work positions it as a model or blueprint. Such specific references made it apparent that a link to an elsewhere (real or imagined) was probably to be sought and postcards of the power-station were lying on the floor nearby. An unattached gate is an absurd object, pointless since its defining role as a barrier is absent. Like Rose Finn-Kelcey's *Pearly Gate* (1997) or Tommy Cooper's stage prop gate *In Black Dust* is a conundrum. In leaving visible the notes for reassembly and asking the viewer to imagine the processes of construction, the diagrammatic nature of the work comes to the fore.

The use of non-expressive visual codes in art (in contrast to gestural self-expression as a guiding myth) ties in with my fascination for diagrams. A quote by the mathematician Gilles Châtelet "diagrams are gestures that invite other gestures"⁶ framed a recent conference on the diagram at the ICA in London. It opens up the realm of the diagram as a kind of collaboratively evolving set of forms and relations. This clarifies that what interests me about these forms is that they belong to no one but are commonly recognized and invite reading. We can make maps as well as follow them, our individual journeys can be traced within the frameworks of a common language.

Richard Sennet ends *The Craftsman* with a question, asking what *the craft of experience* might imply. He goes on to suggest that "we would focus on form and procedure — that is on techniques of experience. These could guide us even in encounters that happen only once by furnishing an envelope of tacit knowledge for our actions. We would want to shape the impressions and events had made on us so that these impressions are intelligible to others who do not know the same people we know or lived through the same events. ...

geklebt und danach wurde der Sessel vom Balkon der Galerie geworfen. Durch den Aufprall verteilte er sich in Einzelteilen über den Fußboden. Aber die Einzelteile gingen verloren:

>>

der (hölzerne) sessel war in der hockney galerie verloren gegangen (nachdem wir die installation vom balkon geworfen hatten, war sie in würfelförmigen einzelteilen auf dem fußboden der galerie sichtbar, später wurden alle würfel vom reinigungspersonal entfernt), aber die würfel des sessels wurden wieder zusammengesetzt und mit den ausdrucken der scans gezeigt ... (es ist wichtig, sie gemeinsam zu zeigen, um den prozess und die arbeit verstehen zu können) nachdem dieser teil (sessel) verloren war, konnte ich die arbeit nicht mehr zeigen, das war 2010. 2013 konnte ich schließlich den sessel aus kopierpapier wiederherstellen > ausschnitte der scans > und zeigte das rekonstruierte stück, mit den ausdrucken und die papierskulptur auf einer gruppenausstellung über möbel in der kunst > ich nannte das neue stück „digital hockney chair“³

>>

Da ich mich an den Versuch erinnerte, die verlorenen Teile in der Müllentsorgungskette wiederzufinden, habe ich Michael darum gebeten, mir die Entstehungsgeschichte dieser Arbeit nochmals zu erzählen. Die Art der Verbreitung der Arbeit zurück in die Welt schien jedoch in einer gewissen Art und Weise angebracht, da sich durch Michaels Interesse an digitalen Schaffensformen und sein Vertrauen in die gescannten Daten bei der Herstellung des Sessels eine neuerliche Iteration eines Prozesses ergab und der Papiersessel auf vielen Gebieten interessantere Fragen aufwirft, als sein hölzernes Ausgangsobjekt.

Das von Studierenden geleitete, disziplinübergreifende Studio namens *Department 21*, das für eine Weile am RCA existierte, bot die Rahmenbedingungen für gemeinschaftliche Fragestellungen, an denen sich Michael beteiligte. Mit der Gruppe teilte Michael Provisionen und Zweifel und dachte dabei über das Schaffen als eine Form von Konversation nach. Durch sein Mitwirken entwickelte sich das Ganze weiter:

>>

während meiner mitwirkung im d21 arbeitete ich und tauschte ich mich mit studierenden anderer abteilungen und disziplinen aus, die meine praktiken und mein denken beeinflussten. > und ich initiierte den workshop „Echo Chambers“ gemeinsam mit einer schreibgruppe und studierenden des PhD-programms. > die zeitung „Harappa“ ist das ergebnis jenes schreib- und zeichenabends im d21 (ein projekt mit partizipatorischen elementen) diese zeitung wurde in der grafikabteilung gedruckt, einschließlich der bilder und textfragmente dieses events⁴

>>

Indem er ein Druckzeitungs-Multiple herstellt, auf die gleiche Weise erzeugt wie gewöhnliche Zeitungen, um etwas von dem Geist des kollaborativen Schreibworkshops einzufangen, hat Michael ein Artefakt geschaffen, das auf das Alltägliche verweist. *Harappa* ist ein Palimpsest, das Spuren der Konversationen, Bilder der für den Workshop genutzten Räume und gesammelte Graffitis enthält, die während des zwischenzeitlichen, kollaborativen Schreibevents *Echo Chambers* produziert wurden. Ohne Angaben der Aus- und Lese- richtung kann die Zeitung gefaltet oder als Poster gezeigt werden. Die Gestaltung reflektiert so die Bedeutung des Wortes 'Harappa', das als Titel gewählt wurde, da es im Japanischen für Offenheit im Sinne eines offenen Feldes steht.

In Black Dust, die Arbeit, die für Michaels finale Ausstellung am RCA gemacht wurde, war eine große Papierstruktur. Diese wurde in der Mitte des Skulpturstudios installiert und sollte die sie umgebenden Werke sowohl blockieren als auch einrahmen. Da die Arbeit riesig war und in einem eher kleinen Atelierraum gemacht werden musste, sah Michael selbst die fertige Arbeit erst, als alles zusammengestellt war.

Die Arbeit ist eine maßstabsgetreue Replik eines Tors des Kernkraftwerks Dungeness in Kent, das Michael besucht hatte und wie folgt beschreibt:

>>

der versuch röntgen-ähnliche siebdrucke zu produzieren, um die lichtdurchlässigkeit des papiers und die spuren der nachzeichnung der struktur zu beseitigen, fängt den schaffensprozess ein und (ent)faltet sich

we would try to make the particular knowledge we possess transparent in order that others can understand and respond to it.”⁷

The whole book is fraught with examples of the difficulties of making anything transparent, especially that which is experiential and tacit, and makes clear the role of ambiguity and play in searching out an elusive ‘craft of experience’. In thinking through these examples of Michaels work, I realize that his invitation to write was an invitation to revisit many conversations, often involving mistranslations and misunderstandings but always generative. The works he presents demand a kind of piecing together and an acceptance of incompleteness and fragility. Exhibiting causes a temporary pause before it is all thrown up in the air (or dashed to the ground) and we wait to see where the pieces will land.

1 Sennett, R. (2008): *The Craftsman*. London: Allen Lane. p 11.

2 Wegerer, M.: extract from emails sent to the author.

3 Wegerer *ibid.*

4 Wegerer *ibid.*

5 Wegerer *ibid.*

6 *Plague of Diagrams*, Symposium at the ICA London, 22.08.2015.

7 Sennett *ibid* p 289.

in der gefalteten papierskulptur. da es nicht ausreichend platz zum arbeiten gab, arbeitete ich während des konstruktionsprozesses blind und war angetrieben davon, avissualität und atomares licht zu erforschen. alles war aufgerollt und ich musste mir fragmente als teile der ganzen struktur vorstellen.⁵

>>

Die fragile Eigenschaft von Papier und die in der Arbeit sichtbaren technischen Daten positionieren sie als Modell oder Entwurf. Derartige spezifische Referenzen verdeutlichen, dass eine Verbindung zu einem Anderswo (real oder eingebildet) wahrscheinlich angestrebt war – Postkarten des Kernkraftwerks lagen in der Nähe am Fußboden auf. Ein frei stehendes Tor ist an sich ein absurdes Objekt, sinnlos, da seine identitätsstiftende Rolle als Barriere fehlt. Wie Rose Finn-Kelceys *Pearly Gate* (1997) oder Tommy Coopers Bühnenrequisitentor ist *In Black Dust* ein Rätsel. Indem er die Hinweise für die Remontage erkennbar lässt und die Betrachtenden so auffordert, sich den Prozess der Konstruktion vorzustellen, tritt die diagrammatische Natur der Arbeit in den Vordergrund.

Der Einsatz von nicht expressiven, visuellen Codes in der Kunst (im Gegensatz zur gestischen Selbstdarstellung als leitender Mythos) knüpft an meine Faszination für Diagramme an. Das Zitat des Mathematikers Gilles Châtelet „Diagramme sind Gesten, die andere Gesten herausfordern“⁶ bildete den Rahmen einer am ICA (Institute of Contemporary Arts) London kürzlich abgehaltenen Konferenz über das Diagramm. Es erschließt das Feld des Diagramms als eine Art kooperativ entstehendes Set von Formen und Relationen. Das verdeutlicht, was mich an diesen Formen interessiert, nämlich dass sie niemandem gehören, aber gemeinhin erkannt werden und zum Lesen einladen. Wir können Karten anfertigen und ihnen auch folgen, unsere individuellen Reisen können innerhalb eines gemeinsamen Sprachrahmens nachgespürt werden.

Richard Sennett beendet *The Craftsman* mit der Frage, welche Bedeutung *das Handwerk der Erfahrung* haben mag. Er fährt fort: „Unser Fokus läge auf Form und Verfahren – das heißt auf Techniken der Erfahrung. Diese könnten uns sogar in einmaligen Begegnungen

leiten, indem sie eine Hülle impliziten Wissens für unsere Handlungen bereitstellen. Wir würden gern den Eindruck, den Menschen und Erlebnisse auf uns gemacht haben, so formen, dass diese Eindrücke auch für jene verständlich sind, die unsere Bekanntschaften und Erlebnisse nicht teilen. ... wir würden versuchen, unsere besonderen Erkenntnisse transparent zu machen, so dass andere sie verstehen und darauf reagieren können.“⁷

Das ganze Buch ist voller Beispiele für die Schwierigkeiten überhaupt etwas transparent zu machen, besonders das, was empirisch und implizit ist, und verdeutlicht die Rolle der Ambiguität und das Spiel auf der Suche nach einem schwer greifbaren ‚Handwerk der Erfahrung‘. Indem ich über diese Beispiele von Michaels Werk gründlich nachdenke, erkenne ich, dass seine Einladung darüber zu schreiben auch eine Einladung war, viele Konversationen nochmals zu überdenken, die oft Übersetzungsfehler und Missverständnisse enthielten, aber immer produktiv waren. Die Arbeiten, die er präsentiert, fordern eigenständiges Zusammendenken und die Fähigkeit Unvollständigkeit und Fragilität zu akzeptieren. Etwas auszustellen bedeutet auch ein vorübergehendes Innehalten, bevor alles wieder in die Luft geworfen (oder auf den Boden geschmettert) wird und wir gespannt darauf warten, wo die Einzelteile landen werden.

1 Sennett, R. (2008): *The Craftsman*. London: Allen Lane. S. 11, eigene Übersetzung.

2 Wegerer, M.: Auszüge aus E-Mails an die Autorin.

3 Wegerer *ibid.*

4 Wegerer *ibid.*

5 Wegerer *ibid.*

6 *Plague of Diagrams*, Symposium am ICA London, am 22.08.2015.

7 Sennett *ibid* S. 289.