

Marie Reichel
Lukas Thaler
Gregor Titze
(Hrsg. / Eds.)

ZWISCHEN
HENKEL UND
SCHNABEL
BETWEEN
HANDLE
AND SPOUT

TU Wien
Academic Press







ZWISCHEN HENKEL
UND SCHNABEL /
BETWEEN HANDLE
AND SPOUT

Marie Reichel
Lukas Thaler
Gregor Titze
(Hrsg. / Eds.)

Marie Reichel
Lukas Thaler
Gregor Titze
(Hrsg. / Eds.)

ZWISCHEN
HENKEL UND
SCHNABEL
BETWEEN
HANDLE
AND SPOUT

TU Wien
Academic Press



Medieninhaber **Media proprietor**
TU Wien
Karlsplatz 13, 1040 Wien

Verleger **Publisher**
TU Wien Academic Press
c/o TU Wien Bibliothek
TU Wien
Resselgasse 4, 1040 Wien
academicpress@tuwien.ac.at
www.tuwien.at/academicpress

Herausgeber:innen (für den Inhalt verantwortlich)
Editors (responsible for the content)
Marie Reichel, Lukas Thaler, Gregor Titze

Konzept, Organisation, Projektleitung
Concept, organization, project management
Marie Reichel, Lukas Thaler

Mitwirkung **Participation**
Siri Dacar

Lithografie **Lithography**
Gregor Titze

Foto Umschlag **Photo Cover**
Gregor Titze, CC BY-SA

Übersetzung **Translation**
Reuben Matthews

Lektorat und Korrektorat
Copy editing and proofreading
Martin Gastl, Katarina Hribar

Herstellung **Production**
Druckerei Robitschek

TU Wien Academic Press 2024

Dieses Werk ist unter CC BY-SA 4.0 lizenziert. Informationen zur Lizenz unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>



ISBN (Print): 978-3-85448-066-2
ISBN (Online): 978-3-85448-067-9

Online verfügbar **Available online**
<https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9>

Zitiervorschlag **Suggested citation**
Reichel, M., Thaler, L., & Titze, G. (Hrsg. / Eds.). (2024). *Zwischen Henkel und Schnabel / Between handle and spout*. TU Wien Academic Press. <https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9>

INHALTSVERZEICHNIS

CONTENT

Marie Reichel	Vorwort	1
Lukas Thaler	Preface	5
Gregor Titze		
Marcel Schmitz	War lange da. Möchte mitgenommen werden.	10
	Been here a while. Take me with.	10
Gregor Titze	Gestaltung als Prozess	29
	Composition as a process	35
Jan Wucherpennig	Synchronisiertes Wasser	40
	Synchronized Water	40
Lukas Thaler	Ein tragbares, oben offenes Objekt mit Henkel	59
	A Portable, Open-topped Object with a Handle	65
Laura Lieb	ab und um	72
	to and from	72
Marie Reichel	Undichte Dinge	91
	Leaking Things	99
Aleksandar Klopčić	Der Rest, in die Hand!	106
	Take the rest!	106
	Herausgeber*innen	125
	Editors	125

VORWORT

Marie Reichel, Lukas Thaler, Gregor Titze

Der Forschungsbereich Dreidimensionales Gestalten und Modellbau am Institut für Kunst und Gestaltung an der Fakultät für Architektur und Raumplanung verbindet in seiner Lehre und Forschung Theorie und Praxis in der Auseinandersetzung mit Kunst, Architektur, Design und Kultur. Neben der Grundlehre in Darstellung und Gestaltung im Bachelorstudium bietet die Abteilung für Masterstudierende unter anderem die Lehrveranstaltung „Künstlerisches Projekt“ an. Diese Übung befähigt Studierende, künstlerische Methoden zu erkennen und für ihre architektonische Praxis zu nutzen. Durch die Auseinandersetzung mit Kunst in verschiedenen Kontexten und die Entwicklung eigener Projekte wird ein Verständnis für ihren individuellen gestalterischen Ausdruck als Architekturschaffende gefördert. Die international orientierte Forschung der Abteilung stützt sich auf ein breites Netzwerk und schafft durch Veranstaltungen, Ausstellungen und Publikationen ein lebendiges Forum des Austauschs. Im Sommersemester 2024 fand das „Künstlerische Projekt Z“ mit dem Titel „Zwischen Henkel und Schnabel“ in Kooperation mit der Europäischen Kulturhauptstadt Bad Ischl–Salzkammergut 2024 statt.

Inhaltlichen Ausgangspunkt der Lehrveranstaltung bildet der Krug – ein Objekt, das neben seiner alltäglichen Funktion als Gefäß einen hohen Symbolwert ausstrahlt. Dieser vermeintlich banale Gegenstand wirft über seinen Gebrauchswert hinaus interessante räumliche sowie soziale Fragestellungen auf: Die Beziehung zwischen Individuum und Gruppe steht im Zentrum vieler gestalterischer Prozesse. Gestaltung fungiert dabei als kommunikatives Mittel, das Brücken zwischen Menschen schlägt und Austausch ermöglicht. Sie schafft Räume, sowohl physisch als auch metaphorisch, in denen sich Einzelne zur Gruppe formieren und interagieren können. Das Verhältnis von Außen und Innen spielt hierbei eine zentrale Rolle. In der Architektur manifestiert sich dies in der Gestaltung von Übergängen zwischen privaten und öffentlichen Bereichen; im übertragenen Sinne reflektiert es die Dynamik zwischen persönlicher Identität und kollektiver Zugehörigkeit. Gestaltung kann diese Grenzen verwischen, neu definieren



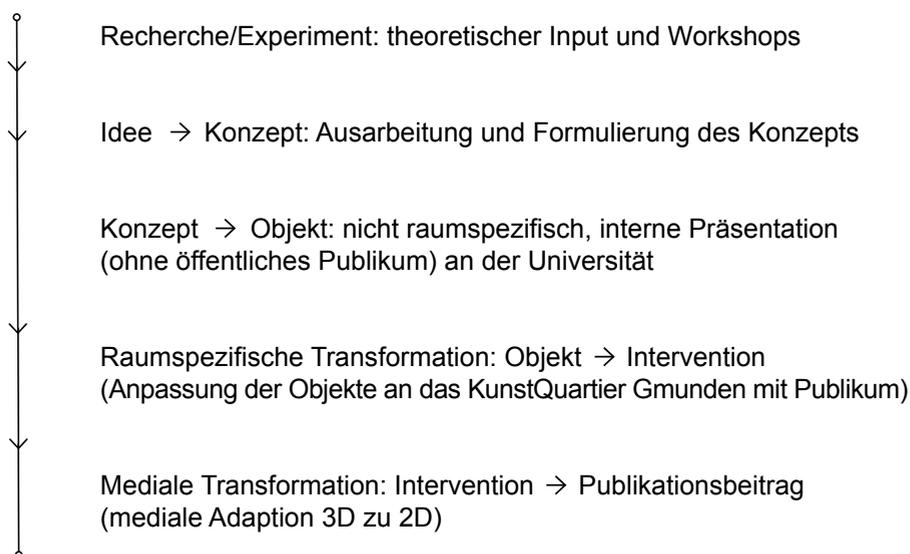
oder bewusst hervorheben. Sie lädt ein zum Perspektivenwechsel, ermutigt zur Überschreitung von Schwellen und fördert so den Dialog zwischen dem Ich und dem Wir, dem Innen und dem Außen. In diesem Spannungsfeld entsteht Raum für Begegnung, Austausch und gemeinschaftliche Erfahrung.

Im Zuge der Lehrveranstaltung wurden Projekte umgesetzt, welche vor allem diese soziale Funktion in den Fokus rücken. Der Krug wurde nicht als hermetischer Behälter interpretiert, sondern als Verteiler und kommunikatives Bindeglied im zwischenmenschlichen Austausch. Vom ersten Kontakt mit dem Thema bis zur öffentlichen Präsentation eines fertig ausgearbeiteten Projekts vergingen nur wenige Monate. Neben regelmäßigen Treffen für theoretische Inputs, Feedbackrunden, Workshops und Museumsbesuchen in Wien bildeten mehrtägige Aufenthalte in Gmunden die intensiven Projektphasen der Lehrveranstaltung. Die Räumlichkeiten der Abteilung sowie das KunstQuartier Stadtgarten Gmunden standen den Studierenden als Produktionsstätten für ihre Projekte zur Verfügung.

Die gestalterische Methode des Kurses umfasste die Entwicklung und Umsetzung physischer Objekte und künstlerischer Eingriffe sowie deren Transformation in ein gedrucktes Format. Im Zuge einer Ausstellung wurden die Objekte in Form von Installationen im KunstQuartier Stadtgarten Gmunden öffentlich präsentiert. Ein Teil der Publikation beinhaltet die von den Studierenden selbst gestalteten Beiträge. Diese verstehen sich als Übersetzungen der zuvor öffentlich präsentierten Interventionen in das Medium einer künstlerischen Publikation. Darüber hinaus begleitet eine umfangreiche fotografische Dokumentation den gestalterischen Prozess. Weiters illustrieren, beschreiben und kontextualisieren Texte der Lehrenden die Ergebnisse der Studierendenprojekte.

Darstellung der Gestaltungsmethode als abstrakte Zeitachse im Laufe des Semesters:

Marie Reichel, Lukas Thaler, Gregor Titz



Gregor Titze betont in seinem Essay „Gestaltung als Prozess“ die Wichtigkeit des Prozesses gegenüber dem Endergebnis und sieht Gestaltung als fortwährendes Experiment. Der Gestaltungsprozess wird als Methode der Weltaneignung und des Erkenntnisgewinns verstanden. Anhand der Studierendenarbeiten zeigt er die Verwobenheit von Mensch und Umwelt und versucht, die Vorstellung eines isolierten Subjekts zu überwinden. Er sieht die Projekte als Beitrag zu einem erweiterten Verständnis von Gestaltung als kultureller und erkenntnistheoretischer Praxis.

Lukas Thaler betrachtet in seinem Text „Ein tragbares, oben offenes Objekt mit Henkel“ den Krug als vielschichtiges Objekt mit kultureller Tiefe und beschreibt dessen Grundmerkmale: ein tragbares, offenes Gefäß zum Aufbewahren und Ausgießen von Flüssigkeiten, meist mit Henkel versehen. Er betont die Schwierigkeit einer exakten Definition aufgrund der Vielfalt in Form, Material und Verwendung und beleuchtet verschiedene Aspekte wie die Bedeutung der Öffnung, des Inhalts und des Henkels. Anhand der vier Studierendenprojekte im Kunst-Quartier Stadtgarten Gmunden untersucht er die Auseinandersetzungen mit dem Krugkonzept. Diese reichen von Experimenten mit Materialien und Flüssigkeiten bis hin zu performativen und interaktiven Installationen, die die Funktionen und symbolischen Aspekte des Kruges hinterfragen und neu interpretieren.

Marie Reichel untersucht in ihrem Gedankenexperiment „Undichte Dinge“ mediale Transformationen von dreidimensionalen Objekten in zweidimensionale Darstellungen. Ausgehend vom Konzept des Palimpsests – eines mehrfach beschriebenen und wieder abgeschabten Pergaments –, wird die Idee des Glitch als produktiver Störung eingeführt. Bei der medialen Übersetzung von Skulpturen in 2D-Darstellungen entstehen bewusst herbeigeführte Störungen, die neue Perspektiven eröffnen. Diese Übertragungen werden als Teil des skulpturalen Prozesses betrachtet und können zusätzliche Erkenntnisse liefern. Reichel plädiert für ein erweitertes Verständnis skulpturaler Prozesse, welches mediale Übersetzungen als produktiven Teil der künstlerischen Praxis einbezieht.



ABBILDUNG 1 Workshop: Erkundung des Kunst-Quartiers Gmunden, Prozessdokumentation, Stadtgarten Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 1 Workshop: Exploration of the Kunst-Quartier Gmunden, process documentation, Stadtgarten Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 2 Exkursion nach Gmunden: Erkundungsspaziergang im Toscanapark, Prozessdokumentation, Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 2 Excursion to Gmunden: Exploratory walk in the Toscanapark, process documentation, Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

Marie Reichel, Lukas Thaler, Gregor Titze

PREFFACE

Marie Reichel, Lukas Thaler, Gregor Titze

The research unit Three-dimensional Design and Model Making, part of the Institute of Art and Design at the Faculty of Architecture and Modelling, combines theory and practice in its teaching and research on art, architecture, design, and culture. In addition to basic training in the analysis of form and shape in the Bachelor's program, the unit offers, among other things, the "Artistic Project" course to Master's students. This exercise enables students to recognize artistic methods and to employ them in their architectural practice. By engaging with art in a variety of contexts and creating their own projects, students develop an understanding of their individual artistic style as creators of architecture. The Institute's international research is supported by broad-based networking and provides a dynamic forum for exchange through events, exhibitions, and publications. In the summer semester of 2024, "Artistic Project Z" titled "Zwischen Henkel und Schnabel" (English: Between handle and spout) took place in cooperation with the European Capital of Culture Bad Ischl–Salzkammergut 2024.

The course revolves around the jug—an object that, in addition to its everyday purpose as a container, has a high symbolic value. This seemingly banal object raises interesting spatial and social questions that go beyond its utility value. The relationship between the individual and the group is at the heart of many creative processes, with composition acting as a medium of communication, an interpersonal bridge that enables exchange. It creates spaces (both physical and metaphorical) where individuals come together as groups to interact. In this respect, the relationship between the outside and the inside plays a central role. In architecture, this manifests in the composition of transitions between private and public areas, reflecting in a figurative sense the dynamic between personal identity and collectivism. Composition can erase, redefine, or deliberately emphasize these boundaries. It invites us to adopt a new perspective, emboldens us to transgress barriers, and in doing so promotes dialogue between the ego and the we, the inside and the outside. This tension creates space for encounters, exchange, and shared experience.



https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9_2

This chapter is licensed under CC BY-SA 4.0. To view a copy of this license, visit

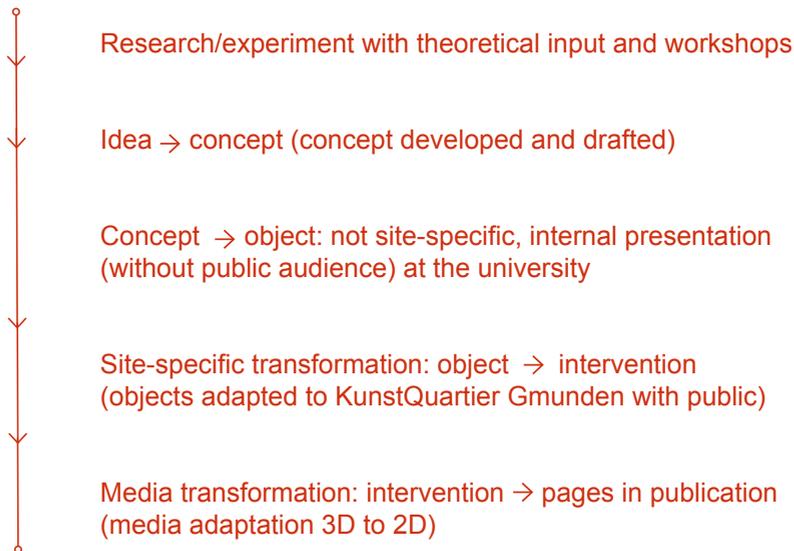
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

During the course, students completed projects that highlighted this social function. The jug was interpreted not as a hermetic container, but as a distributor and a communicative link in interpersonal exchange. Only a few months passed between the students' first foray into the subject and the public presentation of their finished projects. In addition to regular meetings for theoretical input, feedback, workshops, and visits to museums in Vienna, the intensive project phases of the course included stays of several days in Gmunden. Students were invited to use the Institute's premises and KunstQuartier Stadtgarten Gmunden as a place to realize their projects.

The compositional method of the course involved the development and realization of physical objects and artistic interventions, as well as their subsequent transformation into a printed format. The objects were publicly exhibited as installations at KunstQuartier Stadtgarten Gmunden.

The publication includes the students' contributions. They are to be understood as adaptations of the previously exhibited interventions into the medium of artistic publication. The creative process has been extensively photographed for documentation purposes. In addition, texts written by instructors are provided to illustrate, describe, and contextualize the students' projects.

The compositional method during the semester as an abstract timeline:



Marie Reichel, Lukas Thaler, Gregor Titze

In his essay "Composition as a process", Gregor Titze underlines the importance of the process over the end result, arguing that composition is an ongoing experiment. The process of composition is to be understood as a method of appropriating the world and gaining knowledge. Through the students' projects, Titze illustrates how humans and the environment are intertwined and attempts to transcend the notion of the isolated subject. He views the projects as a contribution to a broad understanding of composition as a cultural and epistemic practice.

In his text “A portable, open-topped object with a handle”, Lukas Thaler examines the jug as a complex object with cultural significance and describes its basic attributes: a portable, open-topped object for carrying and pouring liquids, usually with a handle. Thaler emphasizes the difficulty of providing a precise definition due to the variety of shapes, materials, and purposes, and sheds light on various other aspects, such as the significance of the opening, the contents, and the handle. Through the four students’ projects at KunstQuartier Stadtgarten Gmunden, Thaler explores their confrontation with the concept of the jug. They range from experiments with materials and liquids to performative, interactive installations that interrogate and redefine the functions and symbolism of the jug.

In her thought experiment “Leaking Things”, Marie Reichel looks at media transformations of three-dimensional objects into a two-dimension representation. Based on the concept of the palimpsest—a parchment where the original writing has been repeatedly effaced to make room for later texts—Reichel introduces the concept of the *glitch* as a productive disruption. A media adaptation of a sculpture into a 2D representation affords the opportunity to consciously introduce disruptions that open up new perspectives. These adaptations or transformations are to be understood as part of the *sculptural process* and can offer additional insight. Reichel argues for a broad understanding of *sculptural processes* that includes media transformations as a productive aspect of the artistic practice.



ABBILDUNG 3 Workshop: Erkundung des Kunst-Quartiers Gmunden, Prozessdokumentation, Stadtgarten Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 3 Workshop: Exploration of the KunstQuartier Gmunden, process documentation, Stadtgarten Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 4 Exkursion nach Gmunden: Erkundungsspaziergang im Toscanapark, Prozessdokumentation, Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 4 Excursion to Gmunden: Exploratory walk in the Toscanapark, process documentation, Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 5 Exkursion nach Gmunden:
trockener Ton in der Firma LAUFEN, Gmunden, 2024
(Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 5 Excursion to Gmunden:
dry clay at the Laufen company, Gmunden, 2024
(photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 6 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Intervention im Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
FIGURE 6 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

WAR LANGE DA. MÖCHTE MITGENOMMEN WERDEN. BEEN HERE A WHILE. TAKE ME WITH.

Marcel Schmitz

Ich beziehe mich auf einen Weg: Das Salz wandert in einem Gefäß nach Gmunden, als Sole im Fass den Berg hinab. Manchmal schnell, aber auch langsam, denn Entschleunigung bringt Tatendrang. Das Salz kann diesen Weg nicht alleine zurücklegen, sondern braucht einen Träger, mit dem es gemeinsam reist. Ich füllte Salz in Gefäße, die Textilien dienen als Trägermaterial, sie helfen, den nächsten Schritt zu beschreiten. Ein Knoten transformiert die Textilien zu Gefäßen und lädt zum Mitnehmen ein. Es geht um ein Aufnehmen, Mitnehmen und eine Veränderung des Materials. Über die Schulter und auf zu neuen Wegen!

My project pertains to a journey: Salt travels in a vessel to Gmunden, as brine in a barrel down the mountain. Sometimes fast, sometimes slow, because deceleration precipitates drive. Salt can't travel this route alone. It needs a carrier to take it. I filled the salt into vessels, with textiles serving as the material and helping the salt to take the next step. A knot transforms the textiles to vessels, inviting you to take them with you. The project is about taking up, taking with, and changing materials. Throw it over your shoulder, and off to new paths!





ABBILDUNG 7 Erster Test zur Herstellung von Salzkristallen auf Papier von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
FIGURE 7 First test for the production of salt crystals on Paper by Marcel Schmitz, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 8 Test zur Herstellung von Salzkristallen auf einem Textil von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)
FIGURE 8 Test for the production of salt crystals on textiles by Marecl Schmitz, process documentation, TU Wien,2024 (photo: Siri Dacar,, CC BY-SA)



ABBILDUNG 9 Salzkrystalle auf Textilien von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar,, CC BY-SA)

FIGURE 9 Salt crystals on textiles by Marcel Schmitz, process documentation, TU Wien, 2024 (photo:Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 10 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Marcel Schmitz, Prozess-dokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar,, CC BY-SA)

FIGURE 10 Detailed view of the internal project presentation by Marcel Schmitz, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

WAR LANGE DA. MÖCHTE MITGENOMMEN WERDEN.
BEEN HERE A WHILE. TAKE ME WITH.



ABBILDUNG 11 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 11 Detailed view of the internal project presentation by Marcel Schmitz, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 12 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 12 Detailed view of the internal project presentation by Marcel Schmitz, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 13 Produktion für die Intervention *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 13 Production for the intervention *Was there for a long time. Would like to be taken along.* by Marcel Schmitz, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 14 Produktion für die Intervention *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 14 Production for the intervention *Was there for a long time. Would like to be taken along.* by Marcel Schmitz, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

WAR LANGE DA. MÖCHTE MITGENOMMEN WERDEN.
BEEN HERE A WHILE. TAKE ME WITH.



ABBILDUNG 15 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 15 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



WAR LANGE DA. MÖCHTE MITGENOMMEN WERDEN.
BEEN HERE A WHILE. TAKE ME WITH.

ABBILDUNG 16 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
FIGURE 16 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

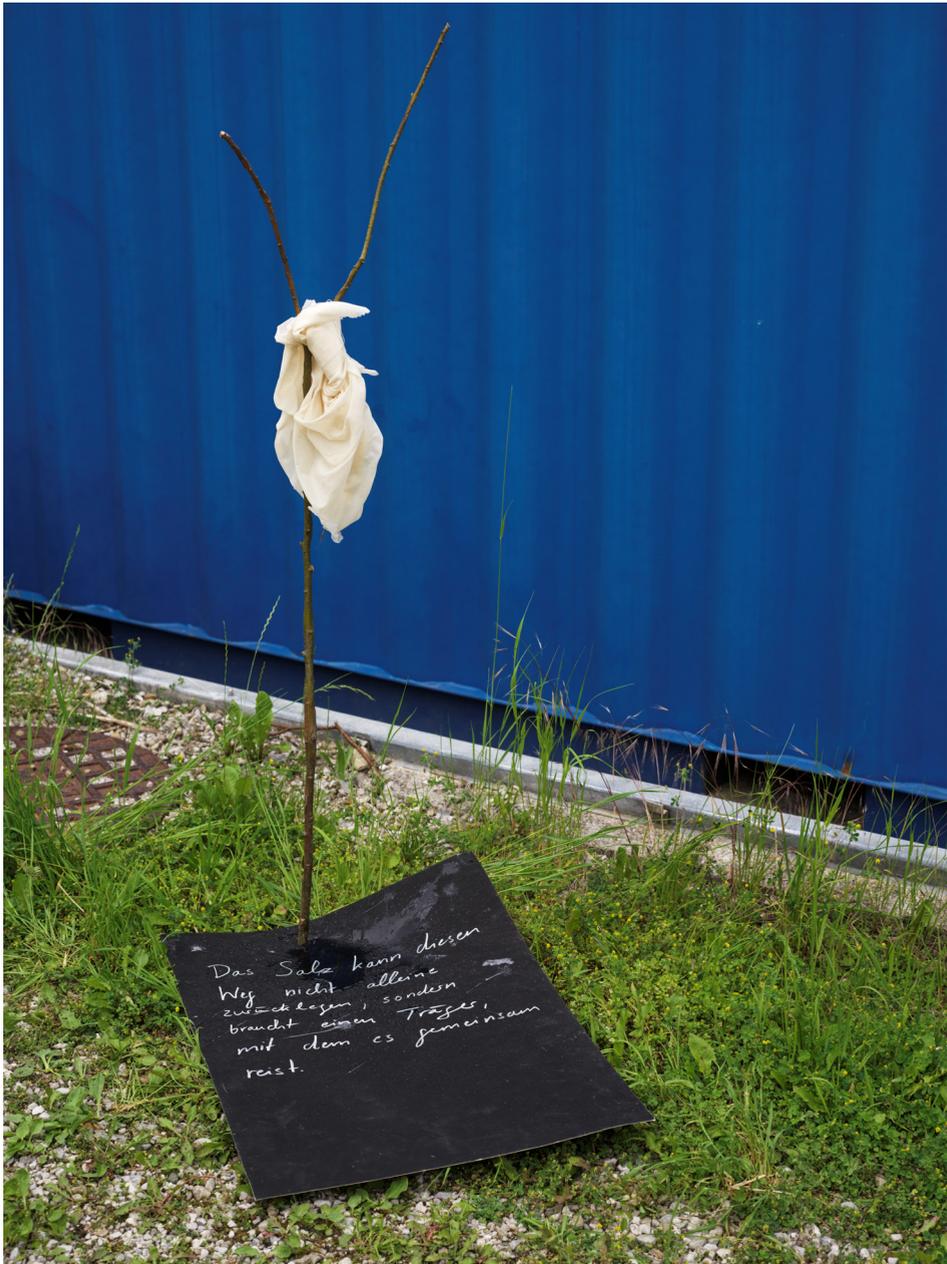


ABBILDUNG 17 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 17 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



WAR LANGE DA. MÖCHTE MITGENOMMEN WERDEN.
BEEN HERE A WHILE. TAKE ME WITH.

ABBILDUNG 18 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 18 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

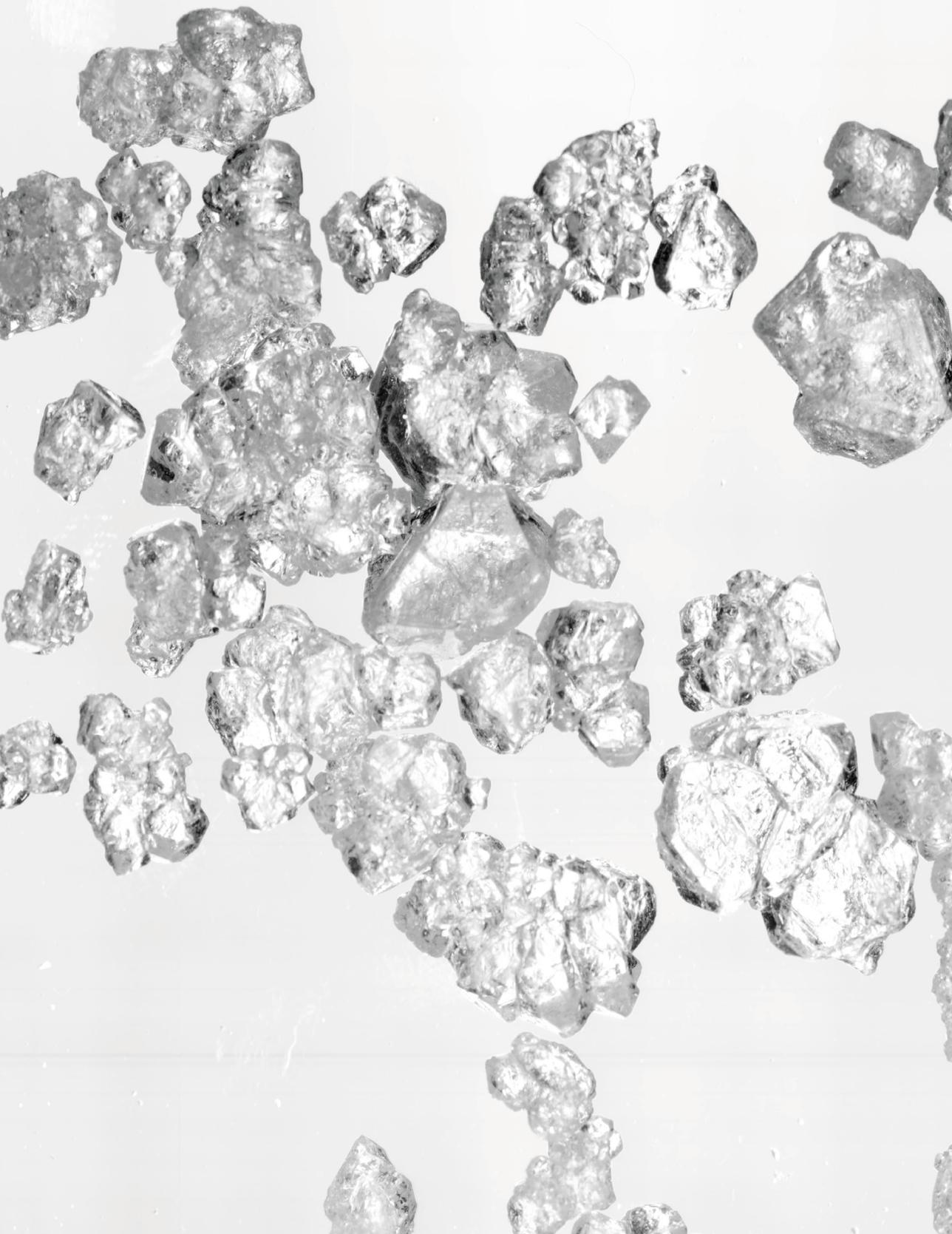
MEDIALE TRANSFORMATION
MEDIA TRANSFORMATION

ABBILDUNG 19–22 Auf den Seiten 21–26: *War lange da. Möchte mitgenommen werden.*
von Marcel Schmitz, mediale Transformation: Flachscans, 2024 (Foto: Marcel Schmitz, CC BY-SA)
FIGURE 19–22 On the pages 21–26: *Been here a while. Take me with.*
by Marcel Schmitz, media transformation: flat scans, 2024 (photo: Marcel Schmitz, CC BY-SA)











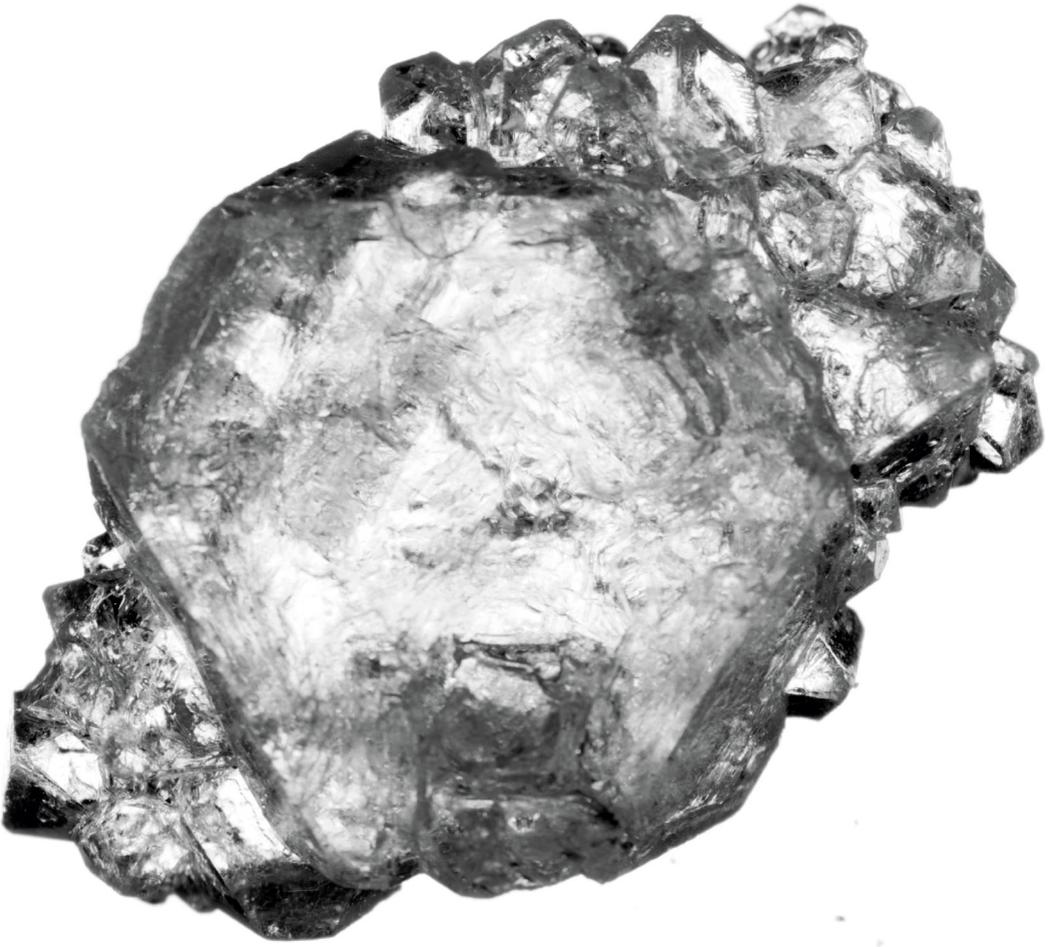




ABBILDUNG 23 Fragmente der Intervention *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 23 Fragments of the Intervention *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

WAR LANGE DA. MÖCHTE MITGENOMMEN WERDEN.
BEEN HERE A WHILE. TAKE ME WITH.

GESTALTUNG ALS PROZESS

Gregor Titze

„Der Raum ist ein Zweifel: ich muß ihn unaufhörlich abstecken, ihn bezeichnen; er gehört niemals mir, er wird mir nie gegeben, ich muß ihn erobern.“
(Perec, 1990, S. 114)

Die Gestaltung physischer Objekte (im Kontext der bildenden Kunst) offenbart sich als ein komplexes Unterfangen, das weit über die bloße Produktion hinausgeht und fundamentale Fragen zur Beziehung zwischen Mensch, Materie und Umwelt aufwirft. Ähnlich wie Georges Perec den Raum als etwas zu Eroberndes betrachtet, ist auch der Gestaltungsprozess ein fortwährendes Ringen um Form, Bedeutung und Ausdruck.

So entfaltet sich im Laufe der Lehrveranstaltung „Zwischen Henkel und Schnabel“ im Sommersemester 2024 ein breites Spektrum künstlerischer Interventionen, welche den Gestaltungsprozess als Praxis erkunden und dabei die Grenzen zwischen Kunst, Design, Architektur und Philosophie ausloten. Die Projekte der Studierenden Aleksandar Klopić, Laura Lieb, Marcel Schmitz und Jan Wucherpennig bilden ein multidimensionales Geflecht aus Ideen, Materialitäten und räumlichen Bezügen, welches mich zu einer detaillierten Betrachtung des Gestaltungsaktes einlädt und die von Perec beschriebene „Eroberung des Raumes“ auf vielfältige Weise interpretiert.

ÜBERSETZUNG VON WIEN ÜBER GMUNDEN IN EINEN PUBLIKATIONSBEITRAG

Die Arbeiten offenbaren die künstlerische und intellektuelle Entwicklung der Teilnehmer*innen über den Verlauf eines Semesters. Dieser Weg nimmt mit der ersten Konzeption an der TU Wien seinen Anfang, setzt sich in Gmunden in einer Präsentation vor Publikum fort, um schließlich in einem Buchbeitrag eine weitere Transformation zu erfahren. Dies zeigt exemplarisch die vielschichtigen Facetten zeitgenössischer Gestaltungspraxis. Die starke

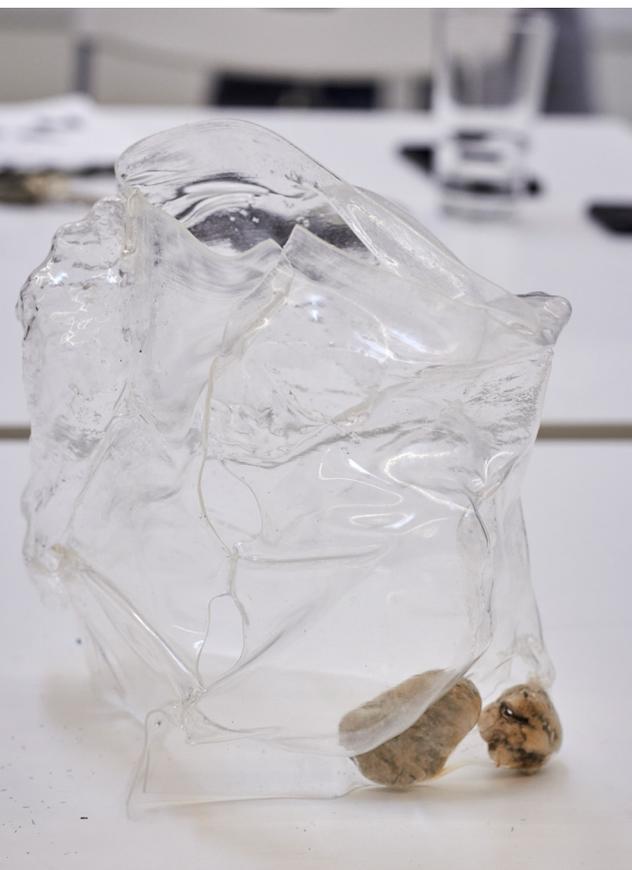


Betonung des Prozesses gegenüber einem Endergebnis spiegelt sich auch in allen („End“-)Projekten wider. Wir verstehen Gestaltung als fortlaufendes Experiment, als eine Reihe von Versuchen und Erkundungen, die nicht (zwingend) auf ein vordefiniertes Ziel ausgerichtet sind, sondern sich im Laufe der Zeit entfalten und entwickeln dürfen. Frei nach Heraklit: „Pantarei“¹ – alles fließt – oder: Das einzig Beständige ist der Wandel.

START IN WIEN

Diese Haltung zeigt sich bereits in den frühen Experimenten an der TU Wien, wo die Studierenden mit verschiedenen Materialien, Techniken und Konzepten arbeiten, ohne sich vorschnell auf eine endgültige Form festzulegen. In einem geschützten Rahmen experimentieren sie zuerst mit

Ideen, Materialien und Techniken, ohne dem unmittelbaren Druck einer öffentlichen Präsentation ausgesetzt zu sein, mit einer interdisziplinären Herangehensweise, die technische, gestalterische und theoretische Aspekte integriert und einen Raum nutzt, in dem Fehler erlaubt sind, Grenzen ausgelotet werden können und neue Ideen und Konzepte gedeihen können.



ÜBERTRAGUNG NACH GMUNDEN

er Stadtgarten Gmunden eine tiefgreifende Reflexion über die spezifischen Gegebenheiten des Ortes.

Die Ortsspezifizierung führt zu einer Vertiefung und Konkretisierung der ursprünglichen Ideen. Die direkte Auseinandersetzung mit der räumlichen Struktur, vorhandenen Elementen, architektonischen Besonderheiten und der Interaktion mit den Besucher*innen fordert die Studierenden heraus, ihre Konzepte weiter anzupassen, auf unvorhergesehene Gegebenheiten kreativ zu

ABBILDUNG 24 Arbeitsmodell von Laura Lieb, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 24 Rough model by Laura Lieb, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

reagieren und ihre Ideen stetig zu verfeinern.

Die Studierenden integrieren nicht nur die physischen Eigenschaften des Ortes in ihre Arbeiten, sondern auch deren kulturelle Dimensionen. Diese Fähigkeit, Ideen von einem Kontext in einen anderen zu übersetzen und dabei die spezifischen Qualitäten der neuen Umgebung zu bewerten und in weiterer Folge zu berücksichtigen, erfordert ein hohes Maß an gestalterischer Kompetenz.

Die Projekte zeichnen sich durch eine Überwindung traditioneller disziplinärer Grenzen aus. Dabei bewegen sich die Studierenden frei zwischen den Bereichen Kunst, Design, Architektur und Performance. Diese interdisziplinäre Herangehensweise ermöglicht es ihnen, komplexe Themen aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und innovative Lösungsansätze zu entwickeln.

Die Auseinandersetzung mit Materialität und ihrer sinnlichen Erfahrung zieht sich durch alle Projekte: Von Marcel Schmitz' Salzinstallationen über Jan Wucherpennings Wasserzirkulationen bis hin zu Laura Liebs transparenten Strukturen und Aleksandar Klopićs haptischen Tonobjekten – alle Arbeiten laden durch intensive Materialexploration zu einer multisensorischen Erfahrung ein. Dies kann als Gegengewicht zu einer zunehmend digitalisierten Welt (nicht nur im Architekturstudium) verstanden werden und verweist auf die Bedeutung körperlicher Erfahrung im Gestaltungsprozess. Der Körper ist somit nicht nur Werkzeug, sondern aktiver Teil des kreativen Denkens, Handelns und Fühlens.

Die Projekte teilen eine ausgeprägte Sensibilität für Metamorphosen. Ob es sich um die langsame Kristallisation von Salz, die Zirkulation von Wasser und Pigmenten, die Abformung von Wegen oder einen zu erlernenden Gegenstand handelt – die Studierenden integrieren bewusst zeitliche Dimensionen in ihre Arbeiten. Diese Integration des Faktors Zeit – und einer Facette davon: der Vergänglichkeit –, welche bereits in den Experimenten in Wien beginnt und in Gmunden eine neue Qualität gewinnt, zeigt die

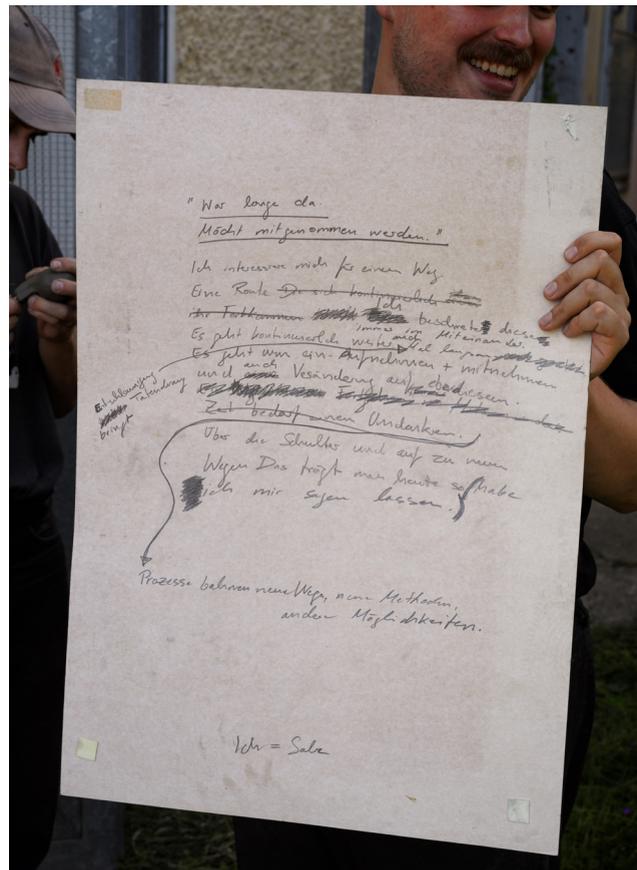


ABBILDUNG 25 Skizze zu *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 25 Sketch of *Been there a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



prozesshafte Natur von Gestaltung und Wahrnehmung. Die Arbeiten sind vorwiegend nicht als statische, in sich geschlossene, fertige Installationen konzipiert, sondern als offene Systeme, die zur Interaktion einladen und dadurch wiederum Veränderung erfahren.

Diese partizipatorische Dimension, die in Wien noch in Erprobung und somit vorwiegend theoretischer Natur ist, gewinnt durch die direkte Konfrontation mit dem Ort sowie dem Publikum an Konkretheit und Unmittelbarkeit. Die Rolle der Rezipient*innen wandelt sich von passiven Beobachter*innen zu Mitgestalter*innen. Dies ermöglicht eine tiefere Verbindung zum Werk und schafft gleichzeitig eine soziale Komponente, bei der die individuelle Wahrnehmung durch die Interaktion mit anderen Teilnehmenden beeinflusst wird.

ABBILDUNG 26 Ungebrannte Tonobjekte von Jan Wucherpfnigg, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 26 Unfired clay objects by Jan Wucherpfnigg, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

ÜBERSETZUNG IN DIE PUBLIKATION

Die Anpassung der Arbeiten an die Form eines Buchbeitrags – vom physischen Objekt oder der Performance in ein visuelles, zweidimensionales Format – erfordert eine erneute Reflexion und Abstraktion der Projekte. Dies verdeutlicht die Fähigkeit der Studierenden, ihre Konzepte in diversen Medien und Kontexten zu artikulieren und die spezifischen Eigenschaften jedes Mediums bestmöglich zu nutzen, um wiederum neue Perspektiven und Bedeutungen der eigenen Arbeit zu erschließen.

Hier geht es darum, die ephemeren, räumlichen und sinnlichen Qualitäten der Arbeiten in ein zweidimensionales Format zu übersetzen. Dieser Prozess bietet die Chance, die Projekte in einen breiteren theoretischen und diskursiven Kontext einzubetten und ihre konzeptionellen Dimensionen weiter herauszuarbeiten.

GESTALTUNG ALS PROZESS

Diese mehrfache Transformation der Projekte umfasst nicht nur die

Entwicklung gestalterischer Fähigkeiten, sondern auch die Ausbildung eines reflexiven Ansatzes, der Theorie und Praxis, Konzept und Materialität, Planung und Improvisation integriert.

Die Projekte sind nicht ausschließlich auf die Produktion von Objekten ausgerichtet, sondern auf die Generierung von Wissen und Erfahrung. Sie demonstrieren, wie Gestaltung als Methode der Weltaneignung und -deutung fungieren kann, die kognitive, sensorische und soziale Dimensionen miteinschließt.

Aneignung kann als verzweigter Prozess verstanden werden, in dem sich das Individuum aktiv mit der Welt auseinandersetzt und sie gestaltet. Dabei geht es nicht nur um passive Übernahme, sondern um eine produktive Durchdringung und Veränderung sowohl der Welt als auch des Selbst. Michael Theunissens Worte unterstreichen dies: „[...] das nur Eigene brauche ich mir nicht anzueignen und das nur Fremde vermag ich mir nicht anzueignen.“ (Theunissen, 1984, S. 104)

Während der Gestaltung ist dieser Prozess durch eine kontinuierliche Wechselwirkung gekennzeichnet: Die Gestaltenden prägen das Objekt oder die Situation durch ihre individuellen Ideen und Handlungen, werden aber gleichzeitig selbst durch die Eigenschaften und Widerstände des Materials oder der Umstände beeinflusst und verändert.

In diesem Sinne können die Projekte als Beiträge zu einem erweiterten Verständnis von Gestaltung als kultureller Praxis verstanden werden. Sie hilft uns auch, Dinge zu begreifen und Sinn zu finden. Wenn wir gestalten, erschließen wir uns komplexe Themen und gewinnen neue Perspektiven auf unser Dasein. Der Gestaltungsprozess wird zu einem Werkzeug der Erkenntnis, zu einer Methode des Forschens und Fragens, eine umfassende Praxis des *In-der-Welt-Seins*², wie sie Martin Heidegger beschrieb. Dieses Konzept, das die essenzielle Verwobenheit des Menschen mit seiner Umgebung betont, findet in den Gestaltungsprozessen eine praktische Anwendung, die die Vorstellung eines isolierten Subjekts,



ABBILDUNG 27 Arbeitsmodell von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 27 Rough modell by Aleksandar Klopić, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

das einer objektiven Welt gegenübersteht, überwindet und stattdessen zeigt, wie Gestaltung zu einer Methode wird, bedeutsame Bezüge zur Welt herzustellen und in ihr zu agieren.

In diesem Sinne leisten die Projekte einen wertvollen Beitrag zur Bestimmung dessen, was Gestaltung in unserer Zeit sein kann und sein sollte – nicht nur als technischer oder ästhetischer Vorgang, sondern als fundamentale Art und Weise, die Welt zu verstehen und in ihr zu wirken.

BIBLIOGRAFIE

Perec, G. (1990). *Träume von Räumen*. Manholt.

Theunissen, M. (1984). Produktive Innerlichkeit.
Frankfurter Hefte. FH-extra 6.

COMPOSITION AS A PROCESS

Gregor Titze

“Space is doubt: I have constantly to mark it, to define it. It’s never mine, never given to me, I have to conquer it.” (Perec, 1990, p. 114)

In the context of the visual arts, the composition of physical objects is a complex undertaking that goes far beyond mere production to raise fundamental questions about the relationship between humans, material, and the environment. Similar to Georges Perec’s view of space as something to be conquered, the process of composition is an ongoing struggle with form, significance, and expression.

Against this backdrop, the summer semester 2024 course “Zwischen Henkel und Schnabel” (English: Between handle and spout) provides the context for a broad spectrum of artistic interventions that examine the process of composition as a practice and explore the boundaries between art, design, architecture, and philosophy. The projects by students Aleksandar Klopić, Laura Lieb, Marcel Schmitz, and Jan Wucherpfennig form a multidimensional tapestry of ideas, materials, and spatial references that invite me to provide a detailed observation of the act of composition and to interpret Perec’s “conquest of space” in a variety of ways.

ADAPTATION FROM VIENNA VIA GMUNDEN TO A PUBLISHED ARTICLE

The projects show the artistic and intellectual development of the participants over the course of the semester. The journey begins with the initial conception at the TU Wien, continues in Gmunden with a public exhibition, and finally undergoes a further transformation as a book article. This exemplifies the multi-layered facets of contemporary compositional practice. The process-heavy emphasis over the end result is also reflected in each (“end”) project. We understand composition as an ongoing experiment,



https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9_5

This chapter is licensed under CC BY-SA 4.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

as a sequence of attempts and explorations that are not (necessarily) oriented towards a predefined goal but are allowed to unfold and develop over time. As Heraclitus didn't say, "Panta rhei"¹ (English: everything flows), or: the one thing you can count on is change.

BEGINNING IN VIENNA

This attitude is evident in the early experiments at the TU Wien, where students work with a variety of materials, techniques, and concepts, without prematurely settling on a final form. In a protected space, without the immediate pressure of a public presentation, they experiment with ideas, materials, and techniques in an interdisciplinary approach that integrates technical, compositional, and theoretical aspects and offers a space where mistakes are allowed, boundaries can be explored, and new ideas and concepts can flourish.



ABBILDUNG 28 Arbeitsmodell von Laura Lieb, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 28 Rough model by Laura Lieb, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

ADAPTATION TO GMUNDEN

While the first pass at the works is still rather akin to the abstract, conceptual setup for an experiment, the transformation of the projects for KunstQuartier Stadtgarten Gmunden reveals a profound reflection on the specific conditions of the location.

This locational specificity leads to a deepening and substantiation of the original ideas. Direct confrontation with the spatial structure, endogenous elements, architectural features, and interaction with the audience challenges students to further adapt their concepts, respond creatively to unexpected circumstances, and continually refine their ideas.

In addition to the physical characteristics of the location, the students also integrate its cultural dimensions into their projects. This ability to adapt ideas from one context to another, while

evaluating and incorporating the specific qualities of the new environment, requires a high degree of compositional skill.

The projects transcend traditional disciplinary boundaries, as the students move freely between the areas of art, design, architecture, and performance. This interdisciplinary approach allows them to view complex topics from different perspectives and to develop innovative solutions.

The confrontation with materiality and the sensual experience of it is common to all the projects: from Marcel Schmitz's salt installations and Jan Wucherpennig's water circulations to Laura Lieb's transparent structures and Aleksandar Klopić's haptic clay objects – with their intensive exploration of material, all the works invite the recipient to a multi-sensory experience. This can be understood as a counterweight to an increasingly digitalized world (not only in architectural studies) and points to the importance of physical experience in the compositional process. Thus, the body is not merely a tool, but an active part of creative thought, action, and emotion.

The projects share a pronounced sensibility for metamorphosis. The slow crystallization of salt, the circulation of water and pigments, the casting of a route, or an object to be learned—in all these cases, the students consciously integrate temporal dimensions into their works. This integration of the factor of time (and one of its facets, impermanence), which begins during the experiments in Vienna and takes on a new quality in Gmunden, shows the procedural nature of composition and perception. For the most part, the works are not conceived as static, self-contained, finished installations, but as open systems conducive to interaction and through it further change.

This participatory dimension, which is still being tested in Vienna and is thus yet largely theoretical, gains in concreteness and immediacy through direct confrontation with the location and the public. The role of the recipient evolves from a passive viewer to a co-creator. This allows for a deeper

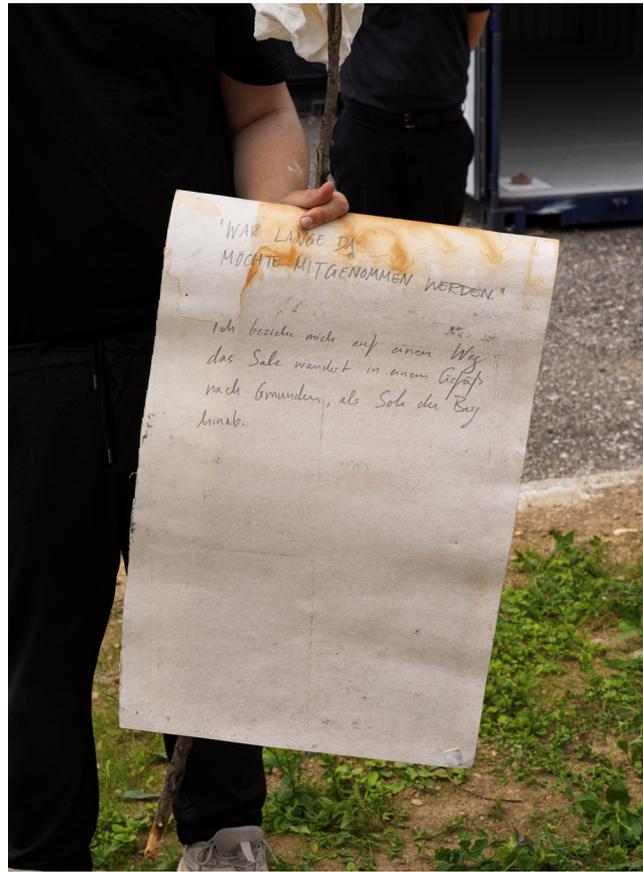


ABBILDUNG 29 Skizze zu *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 29 Sketch of *Been there a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



connection to the work, while opening up a social component in which individual perception is influenced by interaction with other participants.

ADAPTATION TO A PUBLICATION

The adaptation of the works into the form of a book article – i.e. from a physical object or performance into a visual, two-dimensional format – necessitates reflection and abstraction of the projects once more. This demonstrates the ability of the students to articulate their concepts in a variety of media and contexts, and to best leverage the unique properties of the medium in order to tap into new perspectives and meanings within their own work.

The challenge here is to adapt the impermanent, spatial, and sensual qualities of the works to a two-dimensional format. This process is an opportunity to embed the projects in a broader theoretical and discursive context and to further flesh out their conceptual dimensions.

ABBILDUNG 30 Ungebrannte Keramiken von Jan Wucherpennig, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 30 Unfired ceramics by Jan Wucherpennig, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

COMPOSITION AS A PROCESS

Gregor Titze

This repeated transformation of the projects goes beyond the development of compositional skills to involve the formation of a reflective approach that integrates theory and practice, concept and materiality, planning and improvisation.

The projects focus not only on the production of objects, but also on the generation of knowledge and experience. They show how composition can serve as a method of appropriating and interpreting the world that includes cognitive, sensory, and social dimensions.

Appropriation can be understood as a branched process in which the individual actively confronts and shapes the world. It is not a passive adoption, but a productive penetration and alteration of the world and the self.



ABBILDUNG 31 Arbeitsmodell von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)
 FIGURE 31 Rough modell by Aleksandar Klopić, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

Michael Theunissen puts it this way: “[...] I do not need to appropriate what is exclusively my own, and what is exclusively alien I am unable to appropriate.” (Theunissen, 1984, p. 104)

In composition, this process is characterized by constant interaction. The composers shape the object or the situation through their personal ideas and actions, but at the same time are themselves impacted or altered through the properties and resistance of the material or the circumstances.

In this sense, the projects can be understood as a contribution to a broad understanding of composition as a cultural practice. Composition also helps us to understand things and find meaning. When we compose, we access complex issues and gain new perspectives on our existence. The compositional process acts as an epistemic tool, a method of investigation and interrogation, a holistic practice of being-in-the-world (German: Dasein)², as described by Martin Heidegger. The concept of Dasein, which emphasizes the fundamental involvement of the self with its environment, finds a practical application in compositional processes that transcends the notion of an isolated

subject facing an objective world by showing instead how composition is a method for creating meaningful connections and interactions with the world.

In this sense, the projects are a significant voice in the discourse about what composition is and should be in our time – not only as a technical or aesthetic procedure, but as a fundamental way of understanding and acting in the world.

BIBLIOGRAPHY

Perec, G. (1990). *Träume von Räumen*. Manholt.

Theunissen, M. (1984). *Produktive Innerlichkeit. Frankfurter Hefte*. FH-extra 6.

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927).



ABBILDUNG 32 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpennig, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 32 *Synchronized Water* by Jan Wucherpennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

SYNCHRONISIERTES WASSER SYNCHRONIZED WATER

Jan Wucherpennig

In meiner Arbeit *Synchronisiertes Wasser* (altgriechisch *syn*: zusammen, *chronos*: Zeit) verteile ich mit einem zentralen Gefäß Wasser und Pigment auf mehrere umstehende Gefäße, die sich durch Heben und Senken des zentralen Behälters füllen und leeren. Den Rhythmus dieses Hebens und Senkens, des Füllens und Leerens, geben Töne von Wassertropfen vor, die sich in Endlosschleifen zusammenfinden und sich wieder voneinander entfernen. Das Pigment verbleibt als Rückstand.

In my work *Synchronized Water* (ancient Greek *syn*–together, *chronos*–time), I use a central container to distribute water and pigment to several surrounding containers. By raising and lowering the central container, the surrounding vessels are filled and emptied. The rhythm of this raising and lowering, of filling and emptying, is set by the sound of water droplets that come together in endless loops and then move away from each other again. The pigment remains as a residue.





ABBILDUNG 33 Keramiken von Jan Wucherpfnennig,
 Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar,
 CC BY-SA)

FIGURE 33 Ceramics by Jan Wucherpfnennig,
 process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar,
 CC BY-SA)



ABBILDUNG 34 Keramiken von Jan Wucherpfnennig,
 Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar,
 CC BY-SA)

FIGURE 34 Ceramics by Jan Wucherpfnennig,
 process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar,
 CC BY-SA)



ABBILDUNG 35 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Jan Wucherpfnennig, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 35 Detailed view of the internal project presentation by Jan Wucherpfnennig, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 36 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Jan Wucherpfnennig, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 36 Detailed view of the internal project presentation by Jan Wucherpfnennig, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 37 Projektaufnahmen im Fotostudio von Jan Wucherpennig, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 37 Project photos in the photo studio of Jan Wucherpennig, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 38 Projektaufnahmen im Fotostudio von Jan Wucherpennig, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 38 Project photos in the photo studio of Jan Wucherpennig, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 40 Teil der Intervention *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 40 One part of the intervention *Synchronised Water* by Jan Wucherpfennig, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 39 Zum Transport verpackte Keramik von Jan Wucherpfennig, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)
 FIGURE 39 Ceramics packed for transport by Jan Wucherpfennig, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 41 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Intervention im Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 41 *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



SYNCHRONISIERTES WASSER
SYNCHRONIZED WATER

ABBILDUNG 42 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 42 *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 43 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 43 *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



SYNCHRONISIERTES WASSER
SYNCHRONIZED WATER

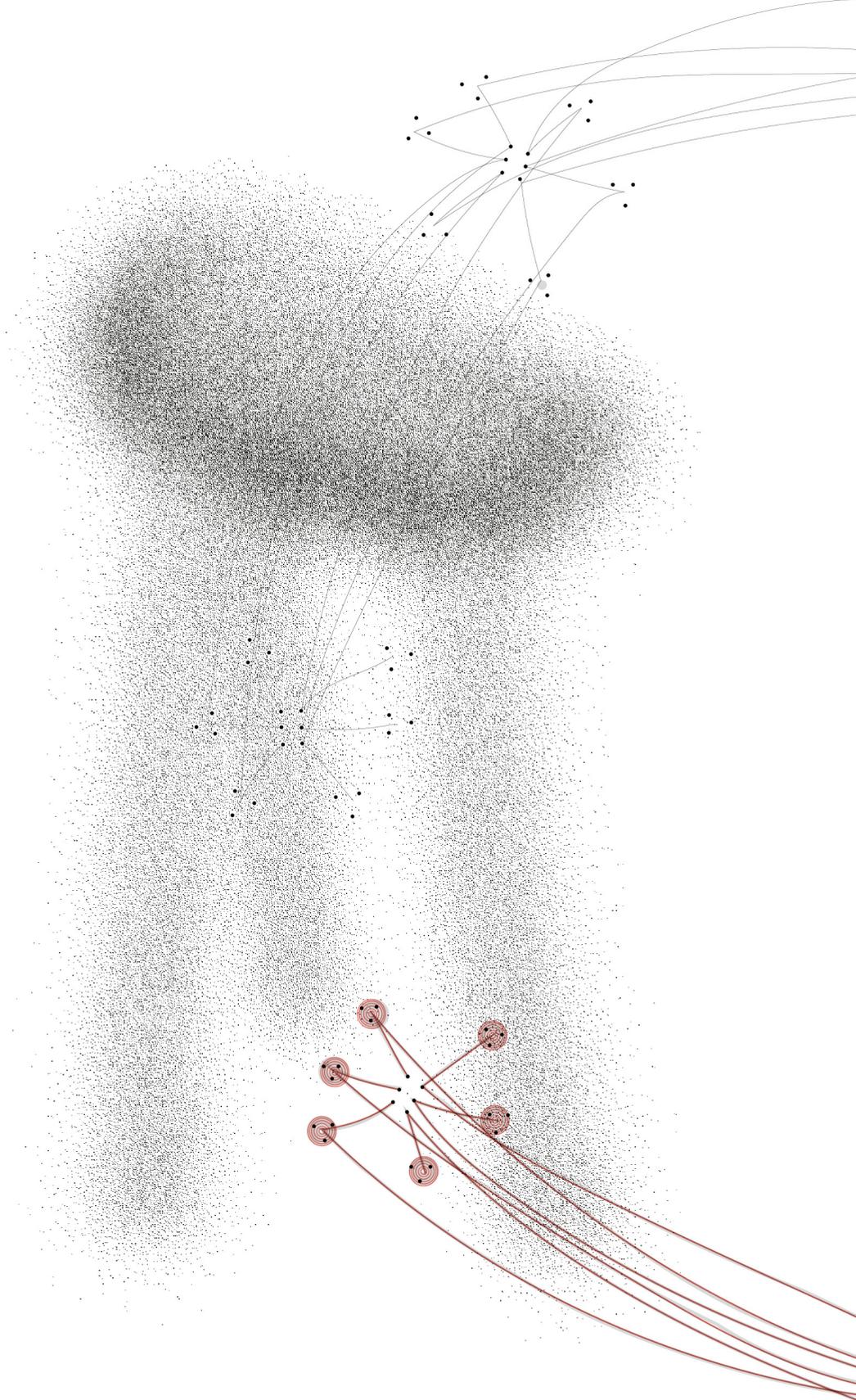
ABBILDUNG 44 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Intervention im Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

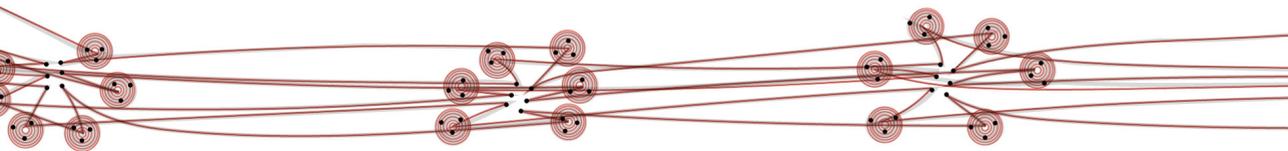
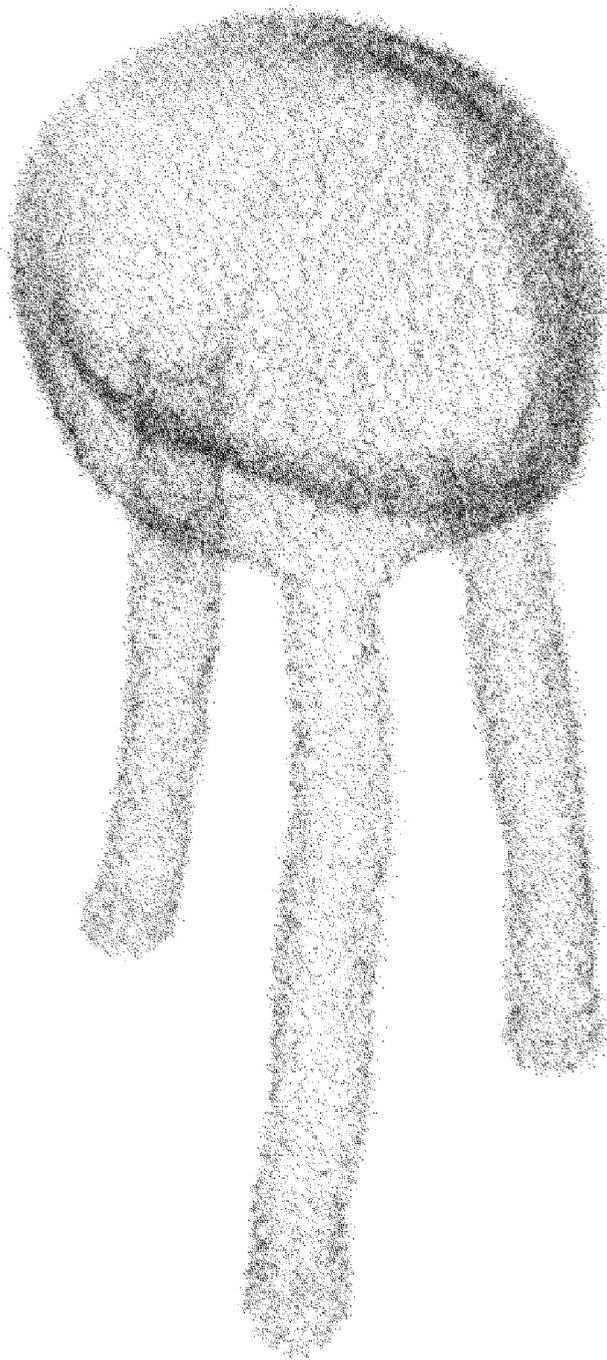
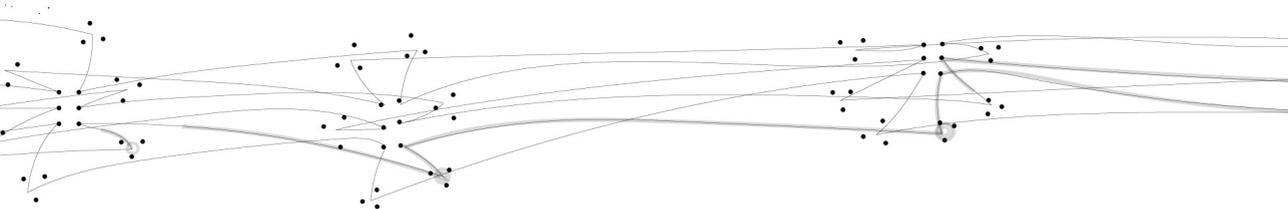
FIGURE 44 *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

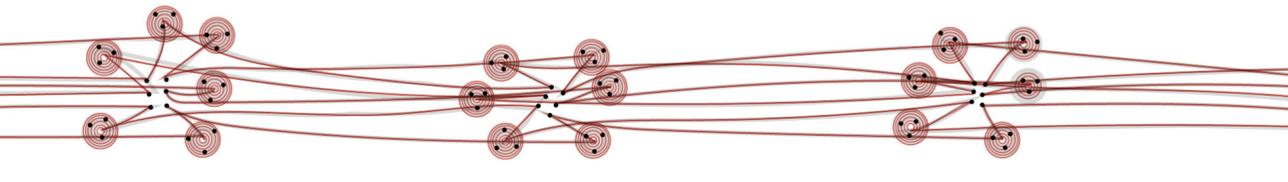
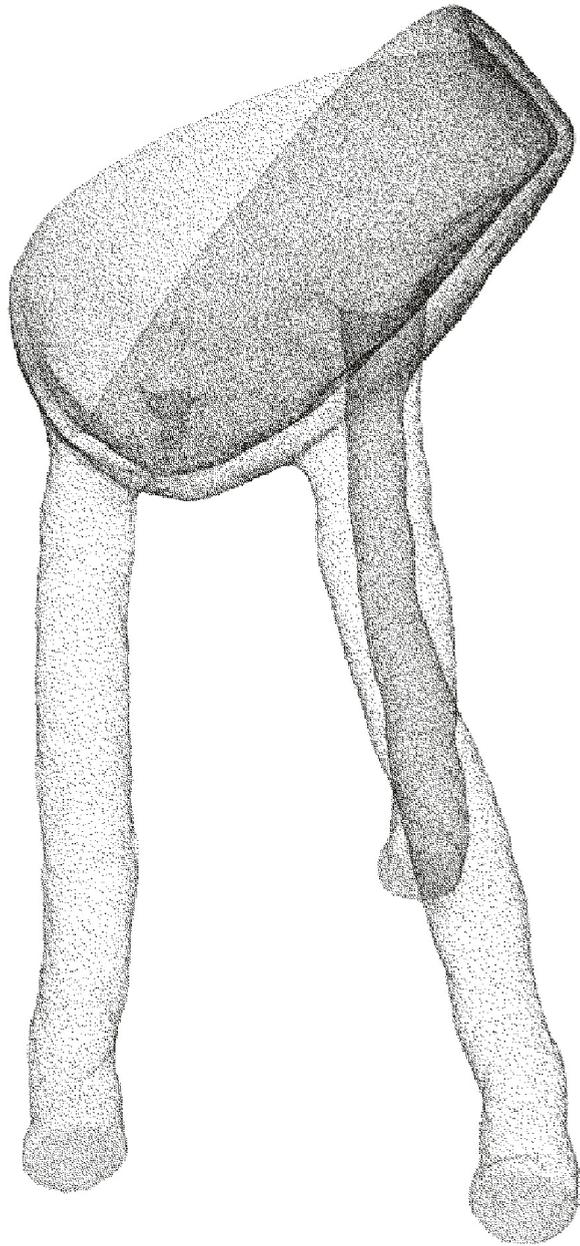
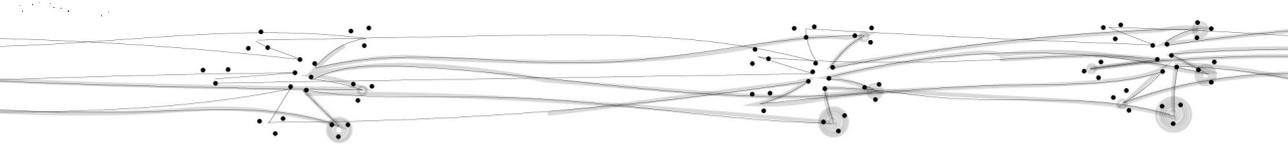
MEDIALE TRANSFORMATION
MEDIA TRANSFORMATION

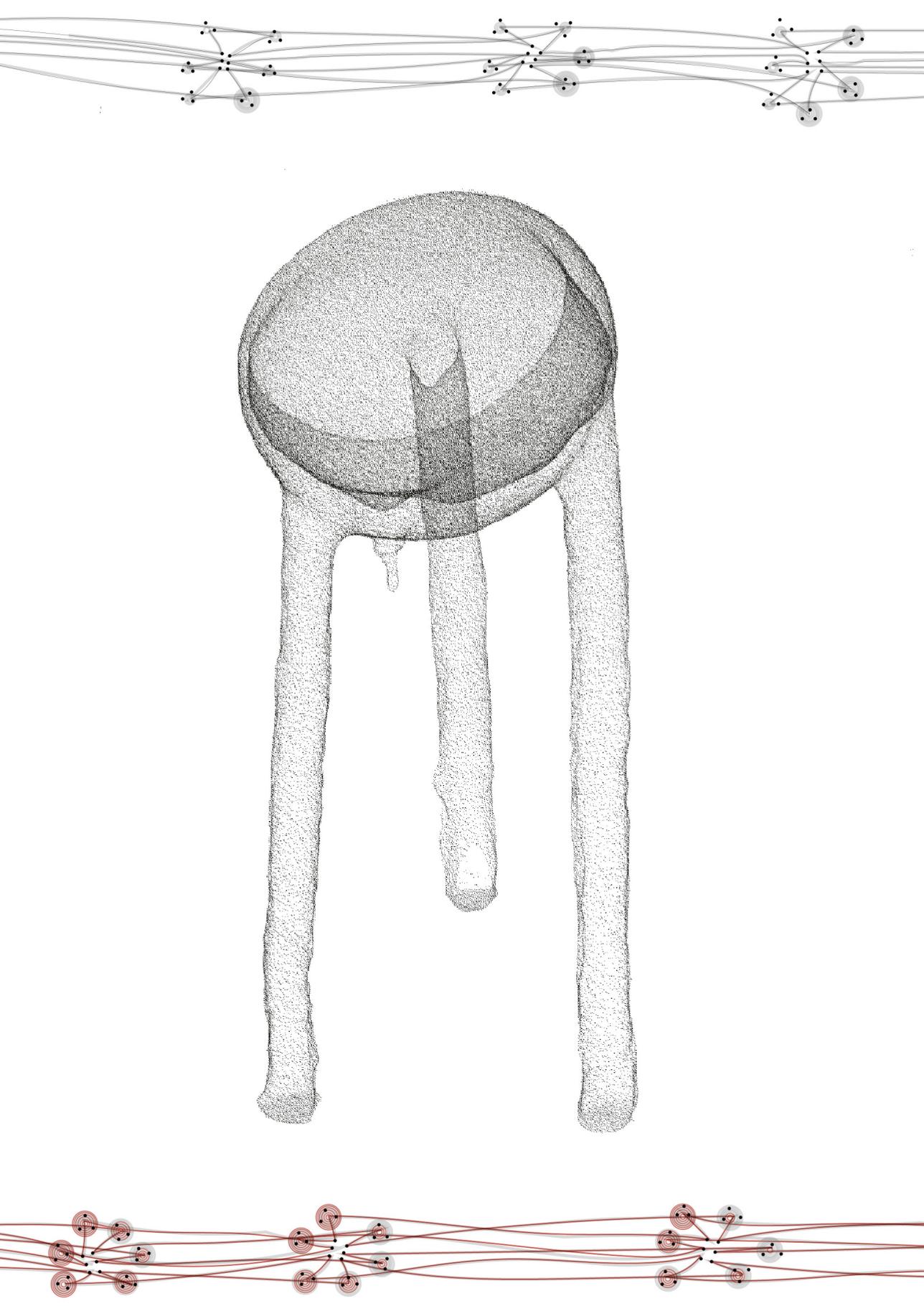
ABBILDUNG 45–50 Auf den Seiten 51–56: *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, mediale Transformation: erstellte Point Cloud, 2024 (Foto: Jan Wucherpfennig, CC BY-SA)

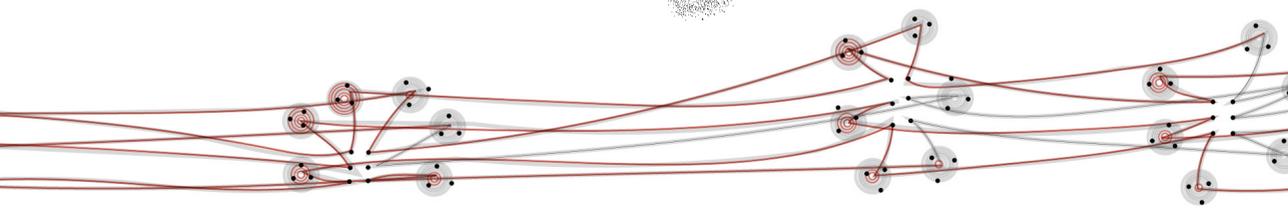
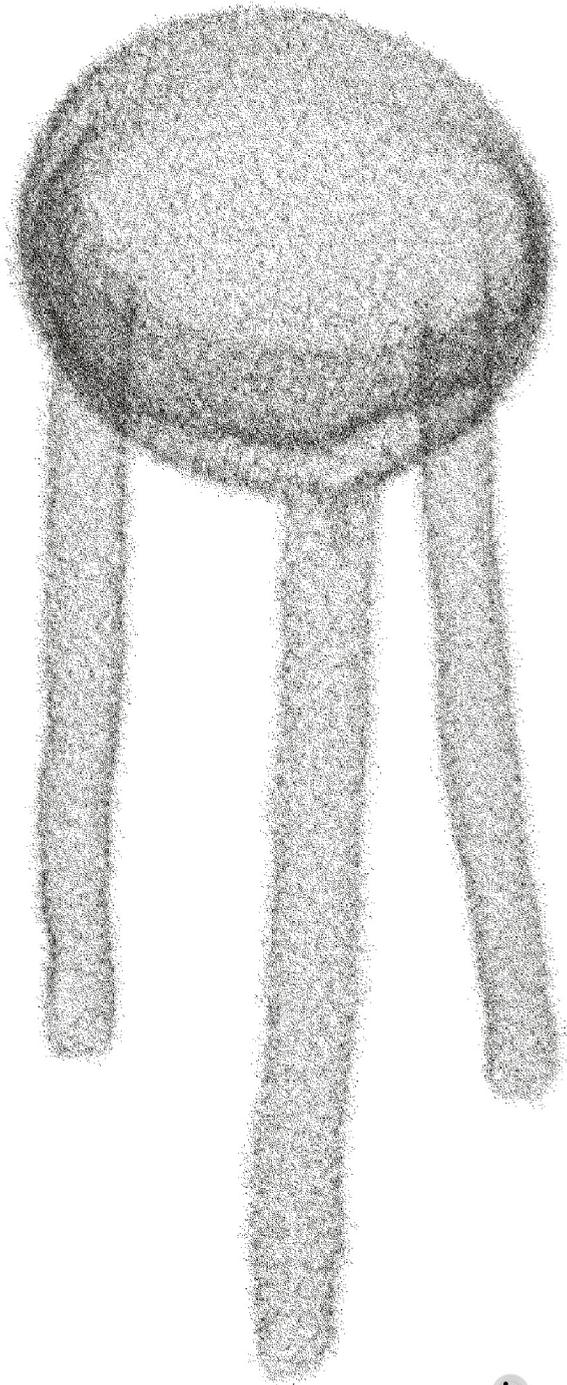
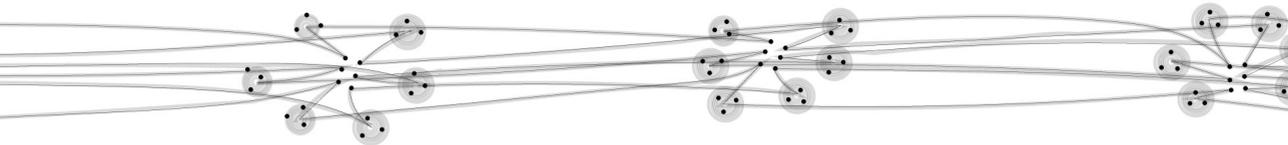
FIGURE 45–50 On the pages 51–56: *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, media transformation: erstellte point cloud, 2024 (Photo: an Wucherpfennig, CC BY-SA)











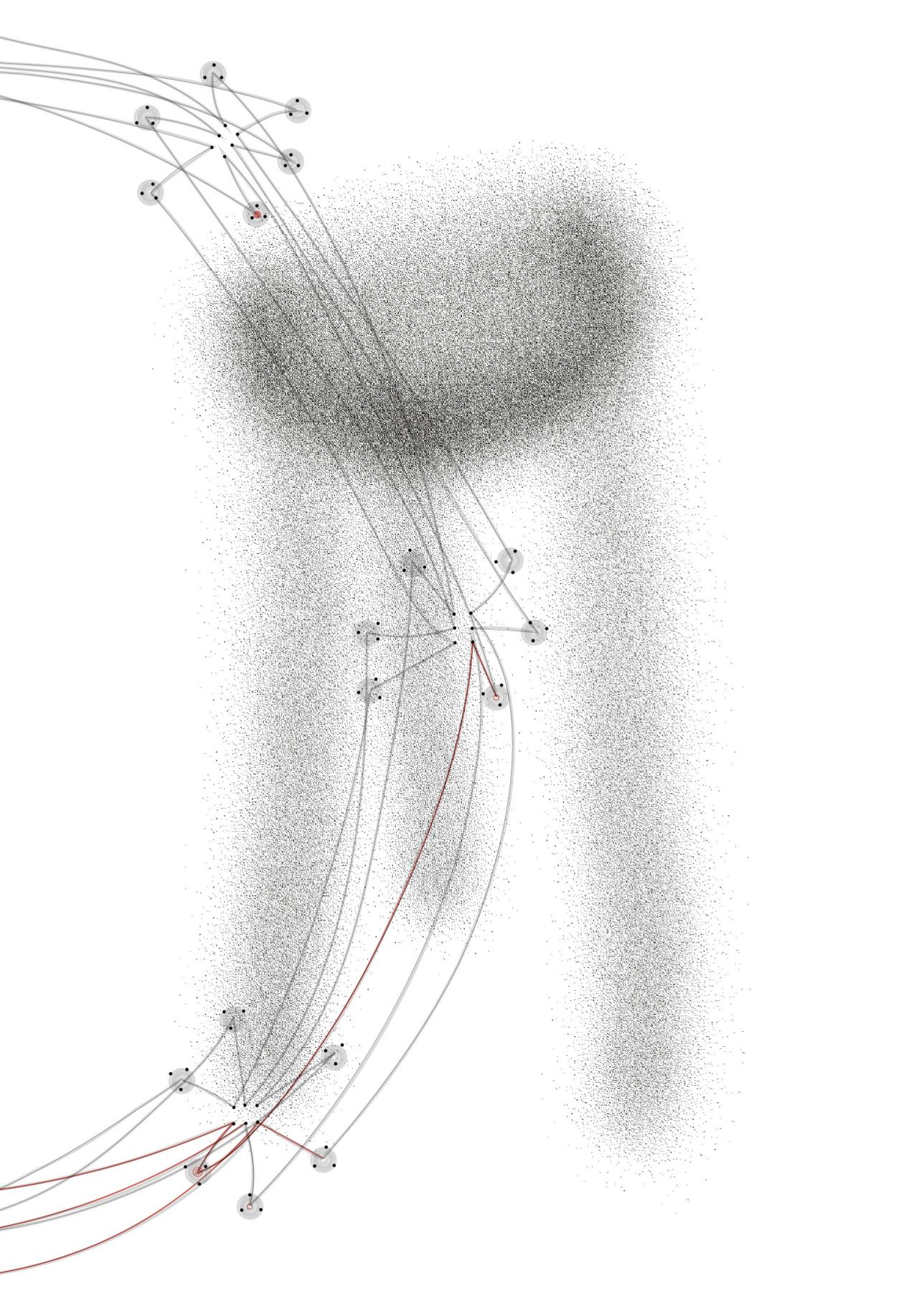




ABBILDUNG 51 Fragmente der Intervention *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 51 Fragments of the Intervention *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

EIN TRAGBARES, OBEN OFFENES OBJEKT MIT HENKEL

VERSUCH EINER DEFINITION DES KRUGES
AM BEISPIEL VON VIER ORTSSPEZIFISCHEN INTERVENTIONEN
IM KUNSTQUARTIER GMUNDEN

Lukas Thaler



DER KRUG; ZYLINDRISCH,
BAUCHIG, OVAL, RUND,
ECKIG, HOHL ...

Das äußere Erscheinungsbild eines Krugs sowie dessen materielle, haptische und praktische Eigenschaften sind überaus divers. Aufgrund dessen erscheint mir die Anstrengung, eine lupenreine Definition oder eine allgemeingültige Beschreibung für dieses Objekt abzugeben, als ein Ding der Unmöglichkeit. Auch die Schwierigkeit eines Versuchs der begrifflichen Abgrenzung von anderen Gefäßen wie beispielsweise der Kanne zeigt, dass die Bestimmung dieses Objekts von Unschärfen gekennzeichnet ist. Es gibt Krüge, aus denen getrunken wird, während andere dem Transport oder der Lagerung von Flüssigkeiten dienen. Andere wiederum existieren ausschließlich als dreidimensionale Träger einer bildnerischen Erzählung, um dann unberührt ihr Dasein in Schauvitrienen zu fristen, ohne jemals eine andere Funktion zu erfüllen. Weitere finden sich als Wegwerfartikel im schnelllebigen Konsumzyklus unserer Zeit wieder.

ABBILDUNG 52 Workshop: Einführung in das Thema „Krug“, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 52 Workshop: Introduction to jugs, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9_7
Dieser Beitrag ist unter CC BY-SA 4.0 lizenziert. Informationen zur Lizenz unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Allen gemein ist, dass es sich bei diesem vermeintlich unscheinbaren Alltagsgegenstand um ein Objekt handelt, welches kulturell vielfältig beladen ist und einen hohen Symbolwert in sich trägt. Heinrich von Kleists berühmtes Lustspiel zeigt uns dies in Form des zerbrochenen Kruges¹, aber auch die Stadt Gmunden und ihre geschichtsträchtige Keramikproduktion, für die der Krug „Wiener Form“² der Gmundner Keramik Manufaktur mit seinem verspielten grünen Dekor ein weitverbreitetes kulturelles Aushängeschild darstellt.

SPEICHER UND VERTEILER

Allgemein gesehen kann man sagen, dass es sich bei einem Krug um ein tragbares Objekt mit der Funktion des temporären Speicherns sowie des Verteilens von meist flüssiger Materie handelt. So wird beispielsweise ein Getränk damit aufgenommen, um dann in Gläser umgefüllt zu werden. Das Fassungsvermögen dieses Hohlkörpers leitet sich ab von dessen Dimensionen und der Schichtstärke des Materials, aus dem er gefertigt wurde. In Bezug auf die Verwendung eines spezifischen Werkstoffs gibt es kaum Einschränkungen. Es finden sich Ausführungen in unterschiedlichsten Materialien wie Glas, Keramik, Holz, Kunststoffen und vielen anderen. Im Grunde ließe sich ein Krug aus fast jedem erdenklichen Material herstellen. Beim klassischen Krug erscheint mir die Dichtheit der Gefäßwand als besonders wichtige Eigenschaft, da sie einen unkontrollierten Verlust des Inhalts verhindert. Der vereinzelt Einsatz von beispielsweise unglasierten Krügen zeigt allerdings, dass eine geringe Durchlässigkeit des Materials produktiv genutzt werden kann. (Sentance, 2004, S. 167)

Marcel Schmitz hinterfragt mit seinem Projekt *War lange da. Möchte*



ABBILDUNG 53 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Detail, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 53 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, detail, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

1

Der zerbrochne Krug, ein Lustspiel von Heinrich von Kleist, erste vollständige Druckfassung 1811.

2

Gmundner-Keramik-Krug „Wiener Form“, <https://www.gmundner.at/shop/de/krugwienerform-0100krwf10.html>.

mitgenommen werden., wie ein Material zum Speicher und Transportmittel für ein anderes werden kann. Den inhaltlichen Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung bildet der Salzabbau, der im Salzkammergut eine jahrhundertelange Tradition hat. Ab dem 16. Jahrhundert wurde zwischen Hallstatt und Ebensee Sole über eine 40 Kilometer lange Holzleitung transportiert (Oswald, 2009, S. 18–19). Im Anschluss wurde diese in Salinen durch Verdunstung zu Salz in kristalliner Form umgewandelt. Schmitz reist für seine Intervention im KunstQuartier Stadtgarten Gmunden mit sechs Glasbehältern an. Darin befinden sich zu einfachen Säcken verknottete Baumwolltücher, die sich seit längerer Zeit in einer Salzlösung eingelegt befinden. In einem dreißigminütigen Intervall entfernt er die sechs Textilien aus den Lösungen, um sie im Anschluss, auf gefundenen Ästen fixiert, im Stadtgarten zu verteilen. Das noch nasse Gewebe ist großflächig mit Salzkristallen über- und durchzogen. Die zugespitzten Äste durchbohren jeweils ein großformatiges Blatt Papier, auf dem handschriftliche Fragmente eines Textes zu erkennen sind. Erst nach der Durchführung aller sechs Handlungen erschließt sich den Betrachtenden der gesamte Text, in dem Schmitz eine fiktive Reise des Salzes in dessen unterschiedlichen Aggregatzuständen schildert.

EINE (OBEN) OFFENE FORM

Um einen Krug füllen zu können, muss dieser an mindestens einer Stelle eine Öffnung aufweisen. Gravitative Gründe erzwingen eine Positionierung dieser Öffnung an der Oberseite des Objekts. Form und Größe dieser Öffnung stehen im direkten Zusammenhang mit den Eigenschaften des Stoffs, der eingefüllt werden soll. Um wiederum den Inhalt aus dem Gefäß zu befördern, kann einerseits dieselbe Öffnung genutzt werden, andererseits ein zusätzlicher Ausguss für diese Funktion vorhanden sein. Häufig befindet sich am Ausguss eine spitz zulaufende Ausbuchtung. Diese Schnaupe–oder, in einer etwas weiter hervorstehenden Ausführung, der Schnabel sowie die Tülle, ein als Rohr ausgeformter Ausguss–dient einer möglichst kontrollierten Entleerung.

In Jan Wucherpennings Projekt *Synchronisiertes Wasser* ist das Verteilen sowie das Aus- und Umgießen einer Flüssigkeit ein zentrales Motiv. Im Zuge einer dreistündigen Performance bewegt sich Wucherpennig in einer kreisförmigen Choreografie kontinuierlich durch einen Innenraum der ehemaligen Stadtgärtnerei Gmunden. Begleitet wird er dabei von einer Soundcollage, in der sich Klänge von Wassertropfen in einer Endloschleife überlagern. Durch Heben und Senken eines zentral positionierten Kanisters bewegt er pigmentiertes Wasser, welches durch transparente Schläuche geleitet wird. Dreibeinige Keramikgefäße, die zu einem Kreis angeordnet wurden, füllen und entleeren sich. Die zunächst klare, dann rostrote und später pechschwarze Flüssigkeit sprudelt durch die Schläuche, füllt die Schalen und verschwindet im Anschluss wieder durch die Schläuche. An mancher Stelle ist die Füllmenge der Keramikobjekte rasch überschritten, und die Flüssigkeit versickert im Schotterboden. In einer einem



Ritual ähnelnden Bewegungsabfolge befördert Wucherpennig die Gefäße durch den Raum. Nach Abschluss dieses genau getakteten Ablaufs bilden die in die Materialoberfläche eingezogenen Pigmente permanente Spuren und somit ablesbare Dokumente dieser Handlung in den Gefäßen

WAS IST DRINNEN?

Ob ein Krug leer oder gefüllt ist, lässt sich meist rasch durch einen Blick in eine Öffnung oder durch ein transparentes, den Inhalt fassendes Material erkennen. Ein Schwenken oder beherztes Schütteln eines opaken Gefäßes bietet wiederum nur erfahrenen Benutzer*innen eine aussagekräftige Information. Martin Heidegger beschreibt in seinem Vortrag „Das Ding“ den Krug als ein „fassendes Gefäß“. Er stellt dabei fest, dass nicht das physische, „undurchlässige“ Material, aus dem der Krug hergestellt ist, das „Fassende“ an diesem Gefäß ist, sondern „die Leere, dieses Nichts am Krug, ist das, was der Krug als das fassende Gefäß ist“. Laut Heidegger

ABBILDUNG 54 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpennig, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 54 *Synchronized Water* by Jan Wucherpennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

gestalten diejenigen, die einen Krug herstellen, eigentlich „die Leere“. So definiert sich „das Dinghafte des Gefäßes keineswegs im Stoff, daraus es besteht, sondern in der Leere, die faßt“. Er stellt die Frage, ob ein Krug denn jemals leer sein kann, da dieser ja schon, ohne bewusst gefüllt worden zu sein, mit Luft gefüllt sei. Weiter führt er aus: „Den Krug füllen, heißt, wissenschaftlich gesehen, eine Füllung gegen eine andere wechseln.“ (Heidegger, 1954, S. 41–42)

Laura Lieb positioniert im Zuge ihres Projekts *ab und um* zwei zylinderförmige, transparente Objekte im Stadtgarten. Die teils frei stehend sowie abgehängt installierten Gebilde verstehen sich als Dokumente zweier Raumerkundungen, welche die Studentin im Laufe des Semesters durchführte. Dabei bewegte sie sich, einer im Vorfeld zeichnerisch angenäherten Wegführung folgend, an unterschiedliche Orte der TU Wien sowie des Stadtgarten Gmunden. Markante Oberflächenstrukturen, die ihr entlang der Wege erschienen, formte sie mittels Heißluft in eine Kunststoffplatte ab. Anschließend brach sie die Linearität der begangenen Routen, indem sie

das verformte Plattenmaterial, zu einem Zylinder gerollt, in eine vertikale Position brachte. Die Betrachtung abgeformter Objekte ist gleichzeitig auch ein Blick durch diese hindurch. Die geformten Strukturen überlagern einander und verschmelzen mit ihrer Umgebung.

DER HENKEL, EINE SCHMIEGSAME VERBINDUNG

Diametral gegenüber dem Ausguss befindet sich meist ein Henkel. Krüge mit zwei oder drei Henkeln bilden wohl eine Ausnahme. Die Dimension dieses meist deutlich aus dem Grundkörper hervorstehenden Griffs leitet sich, seiner Funktion entsprechend, von der Größe einer menschlichen Hand ab. Ausführungen mit einem oder mehreren extrem kleinen oder vermeintlich verkümmerten Henkeln legen die Vermutung nahe, dass diese in

solchen Fällen einer reinen Schmuckfunktion dienen. In der Regel greift man am Henkel nach einem Krug und geht so eine physische Verbindung mit ihm ein. Er bildet ein Gegenstück zu unserer Hand. In seinem Essay „Der Henkel“ beschreibt der Philosoph Georg Simmel diesen als „eine vermittelnde Brücke“ beziehungsweise „als eine schmiegsame Verbindung“ (Simmel, 1919, S. 116–124).

In Aleksandar Kłopićs Projekt *Der Rest, in die Hand!* wird genau diese vermittelnde Funktion eines Objekts sichtbar. Für seine Intervention produziert er eine Vielzahl von Objekten. Durch einfaches Greifen in das Material Ton erzeugt er intuitiv Formen, die an Hand-schmeichler, Fragmente von prähistorischen Werkzeugen oder Henkel erinnern. Manche der Objekte produziert er in Wien vor und brennt sie klassisch im Brennofen. Die meisten der Objekte stellt Kłopić vor Ort her, wo er diese in einer Erdgrube brennt. Einige wenige lässt er aber auch vollkommen ungebrannt. Am Tag der Ausstellung verteilt er sie anschließend, zu installativen Setzungen gruppiert, über große Teile des Geländes. Im Verlauf der Ausstellung händigt er die Artefakte an



ABBILDUNG 55 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 55 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



die Besucher*innen aus und verwickelt diese proaktiv in ein Gespräch.

Er befragt sie über einen möglichen Zweck der Objekte und weist darauf hin, dass er selbst diese unter anderem als Werkzeuge zum Aufsammeln von kleinen Gegenständen am Boden verwendet. Eine klar definierte Handlungsanweisung oder Zuschreibung eines Zwecks liefert er dabei aber nicht. Vielmehr überlässt Klopić den Besucher*innen die Bestimmung eines eigenen, individuellen Verwendungszwecks für die nun schmiegsam mit ihren Händen verbundenen Objekte.

ABBILDUNG 56 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 56 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

BIBLIOGRAFIE

Heidegger, M. (1954). *Vorträge und Aufsätze*. Verlag Günther Neske.

Oswald, Y. (2009). *Salzkammergut*. Braumüller Verlag.

Sentance, B. (2004). *Atlas der Keramik*. Haupt Verlag.

Simmel, G. (1919). Der Henkel. In *Philosophische Kultur*.

Alfred Kröner Verlag. [https://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_6.htm].

A PORTABLE, OPEN-TOPPED OBJECT WITH A HANDLE

AN ATTEMPT TO DEFINE A JUG USING THE EXAMPLE OF FOUR SITE-SPECIFIC INTERVENTIONS AT KUNSTQUARTIER GMUNDEN

Lukas Thaler



ABBILDUNG 57 Workshop: Einführung in das Thema „Krug“, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 57 Workshop: Introduction to jugs, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

THE JUG; CYLINDRICAL, BELLIED, OVAL, ROUND, ANGULAR, EMPTY...

The outward appearance of a jug and its material, haptic, and practical properties are extremely diverse. With this in mind, it seems to me that trying to provide an airtight definition or generally applicable description of this object is an impossibility. Similarly, the difficulty of distinguishing a jug from other vessels such as a can shows that any definition of an object will be characterized by some fuzziness. Some jugs are for drinking, while others are for transporting or storing liquids. Still others exist exclusively as three-dimensional repositories of artistic narration, eking out their touchless existence in display cases without ever performing another function. Then there are those that serve as disposables in our modern habit of fast-paced consumption.

They all have one thing in common: this seemingly inconspicuous everyday object is charged with a range of cultural meanings and has a high symbolic value. Heinrich von



https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9_8

This chapter is licensed under CC BY-SA 4.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Kleist's famous comedy demonstrates this in the form of a broken jug¹, as does the town of Gmunden and its history of ceramic production, for which the Viennese shape jug² from the Gmunden Keramik factory with its playful green decoration is a widely known cultural flagship.

STORER AND DISPENSER

Generally, a jug is a portable object whose purpose is the temporary storage and dispensing, generally of liquids. For example, it can be filled with a drink before pouring it into glasses. The holding capacity of this hollow body depends on its dimensions and the thickness of the material used to make it. There are hardly any prescriptions for the use of a specific material. Jugs are made from a variety of materials, including glass, ceramic, wood, plastic, and many others. In principle, a jug could be made of virtually any material imaginable. When it comes to the traditional jug, wall impermeability seems an especially important property by preventing the uncontrolled loss of the vessel's contents. However, the occasional use of unglazed jugs shows that slight material permeability can be used productively. (Sentance, 2004, p. 167)

In his project *Been here a while. Take me with.* Marcel Schmitz questions how one material can become a means of storage and transportation for another. The starting point for his interrogation is salt mining, which has a centuries-long tradition in the Salzkammergut region. Starting in the 16th century, brine was transported 40 kilometers between Hallstatt and Ebensee via a wooden pipeline (Oswald, 2009, pp. 18–19). The brine was then evaporated in saltworks to form crystalline salt. For his



ABBILDUNG 58 *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, Intervention im Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 58 *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

1 *The Broken Jug*, a comedy by Heinrich von Kleist, first complete printed version from 1811.

2 Gmundner Keramik Viennese shape jug. https://www.gmundner.at/shop/en/krugwienerform-0104krf10.html?visitor_source=Related%20Products.

intervention at KunstQuartier Gmunden, Schmitz arrives with six glass vessels. They contain cotton cloths knotted into simple sacks that have been soaked in a salt solution for an extended period. At three-minute intervals, Schmitz removes the six textiles from the solution and scatters them throughout the park on found tree limbs. Still wet, the textiles are largely covered and permeated with salt crystals. Each of the sharpened limbs runs through a large piece of paper with handwritten fragments of a text. Once all six actions have been completed, the viewer can make out the entire text, which contains Schmitz's fictional account of the journey of salt through its various aggregate states.

AN OPEN (-TOPPED) SHAPE

In order to fill a jug, it must have at least one opening. Gravity constrains the position of this opening to the top of the object. The shape and size of the opening are directly related to the properties of the material to be filled into the jug. In order to subsequently pour the contents from the vessel, the filling opening can be used; or the jug may feature an additional spout for this purpose. Often, the spout will taper. This lip, which can be more or less protruding and sometimes has the shape of a tube, is used to control the emptying of the jug.

In Jan Wucherpfennig's project *Synchronized Water*, the distribution, pouring, and refilling of a liquid is a central motif. During a three-hour performance, Wucherpfennig constantly moves in a circular choreography through an inside room in the former Gmunden municipal parks department. His movements are accompanied by a sound collage that loops layered sounds of dripping water. By raising and lowering a centrally positioned canister, he moves dyed water through transparent hoses. Three-legged ceramic vessels that are arranged in a circle are filled and emptied. First



ABBILDUNG 59 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Intervention im Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 59 *Synchronized Water* by Jan Wucherpfennig, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

clear, then rust-red, and finally pitch-black, the liquid sputters through the hoses, fills the dishes before again disappearing into the hoses. In some places, the liquid quickly exceeds the filling capacity of the ceramic objects to drain through the gravelly soil. In a sequence of movements that resemble a ritual, Wucherpennig carries the vessels through the room. At the end of this precisely timed process, the dyes drawn into the surface of the material leave permanent traces, a kind of legible documentation of this action in the vessels themselves.

WHAT IS INSIDE?

Whether a jug is empty or full can usually be determined with a quick look through an opening or, if the material used to carry the contents is

transparent, through the object itself. Swirling or vigorously shaking an opaque vessel will yield meaningful information to experienced users only. In his lecture “Das Ding” (English: The Thing), Martin Heidegger describes the jug as a “holding” vessel. Heidegger notes that not the physical impermeable material from which the jug is made is that which holds. Rather, it is the emptiness, the jug’s nothingness, which makes it a holding vessel. According to Heidegger, the individual making a jug actually shapes this emptiness. In this way, the distinguishing quality of a vessel is not defined by the material it is made of, but by its holding emptiness. Heidegger questions whether a jug can ever be empty, since, even without having been intentionally filled, it is already filled with air. Heidegger continues: “In scientific terms, filling a jug is actually replacing one content with another.” (Heidegger, 1954, pp. 41–42)

In her project *to and from*, Laura Lieb places two cylindrical, transparent objects at Stadtgarten. These partly freestanding, partly hanging forms can be understood as a documentation of two spatial



ABBILDUNG 60 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 60 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



explorations that the student carried out during the semester. Following a pathway she had sketched out beforehand, Lieb visited various locations on the TU Wien campus and at Stadtgarten Gmunden. Interesting surfaces encountered along the way she cast with a plastic sheet with hot air. She then disrupted the linearity of the paths she had taken by placing the deformed sheet, rolled into a cylinder, in a vertical position. Viewing these cast objects simultaneously entails looking through them. The resulting structures layer on top of each other and blend into their surroundings.

THE HANDLE, A PLIANT JOINING

Diametrically positioned across from the spout, there is usually a handle. Jugs with two or three handles are the exception. The size of this handle, which usually protrudes markedly from the body itself, is derived from the size of the human hand, in accordance with its purpose. Versions with one or more extremely small or visibly stunted handles excuse the assumption that in such cases the handle is merely decorative. Generally, the

ABBILDUNG 61 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 61 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

user will hold a jug by its handle, entering into a physical connection with the object. It acts as a counterpart to our hand. In his essay “Der Henkel” (English: The Handle), philosopher Georg Simmel describes this feature as a “mediating bridge” and as a “pliable joining” (Simmel, 1919, pp. 116–124).

Aleksandar Klopić’s project *Take the Rest!* visualizes this mediating function of an object. In his interventions, he produces a wide variety of objects. By simply reaching into clay, he creates intuitive shapes that are reminiscent of worry stones, fragments of prehistoric tools, or handles. Klopić makes some of his objects in Vienna, where he fires them in a traditional kiln. Most of his objects are created at the location, where he fires them in a pit. Still others he leaves as greenware. On the day of the exhibition, Klopić scatters them widely across the premises in installative constellations. During the exhibition, he hands out artifacts to visitors, proactively engaging them in dialog.

He asks them about the possible uses of the objects, offering that he himself uses them among other things as tools to collect small objects from the ground. But he refrains from giving clear instructions or assigning a purpose to the objects. Rather, Klopić allows visitors to define their own individual purpose for the objects that are now pliantly joined to their hands.



ABBILDUNG 62 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 62 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

BIBLIOGRAPHY

Heidegger, M. (1954). *Vorträge und Aufsätze*. Verlag Günther Neske.

Oswald, Y. (2009). *Salzkammergut*. Braumüller Verlag.

Sentance, B. (2004). *Atlas der Keramik*. Haupt Verlag.

Simmel, G. (1919). Der Henkel. In *Philosophische Kultur*. Alfred Kröner Verlag. [https://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_6.htm].



ABBILDUNG 63 *ab und um* von Laura Lieb,
Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024
(Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 63 *to and from* by Laura Lieb,
intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024
(photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

AB UND UM TO AND FROM

Laura Lieb

In meinem Projekt widme ich mich der Erkundung des Stadtgartens. Mein Weg beginnt am Eingangstor. Es entsteht eine Dokumentation und Sammlung meiner Wege durch diesen Raum. Mit Blick auf den Boden bewege ich mich durch das Areal und achte auf markante Oberflächenstrukturen. Diese Texturen forme ich mit dem Material ab, um sie festzuhalten. Stück für Stück arbeite ich mich so durch den Stadtgarten und dokumentiere meinen persönlichen Weg. Durch das Aufrollen des Materials verwandle ich den ursprünglich horizontalen Weg mit seinem Anfang und Ende in eine vertikale, skulpturale Endlosschleife. Schau ich durch das Objekt, verschmilzt dieses mit der Umgebung.

In my project, I explore the Stadtgarten premises, my pathway beginning at the entrance. The result is a documentation and collection of my path through this space. Eyes pointed at the ground, I move through the area, looking for interesting surfaces. I then cast these textures with the material to capture them. Step by step, I work my way through the park, documenting my personal path. By rolling up the material, I transform my originally horizontal pathway, with its starting point and end, into a vertical, sculptural loop with no beginning or end. When I look through the object, it blends in with its surroundings.





ABBILDUNG 64 Ansicht der internen Projektpräsentation von Laura Lieb, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 64 View of the internal project presentation by Laura Lieb, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 65 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Laura Lieb, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 65 Detailed view of the internal project presentation by Laura Lieb, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 66 Ansicht der internen Projektpräsentation von Laura Lieb, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)
 FIGURE 66 View of the internal project presentation by Laura Lieb, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 67 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Laura Lieb, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)
 FIGURE 67 Detailed view of the internal project presentation by Laura Lieb, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 68 Produktion für die Intervention *ab und um* von Laura Lieb, Prozessdokumentation, Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 68 Production for the intervention *to and from* by Laura Lieb, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 69 Produktion für die Intervention *ab und um* von Laura Lieb, Prozessdokumentation, Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)
 FIGURE 69 Production for the intervention *to and from* by Laura Lieb, process documentation, Kunst-Quartier Gmunden, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 71 Platzierungssuche für die Intervention *ab und um* von Laura Lieb, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 71 Search for placement for the intervention *to and from* by Laura Lieb, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 70 Produktion für die Intervention *ab und um* von Laura Lieb, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 70 Production for the intervention *to and from* by Laura Lieb, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 72 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 72 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



AB UND UM
TO AND FROM

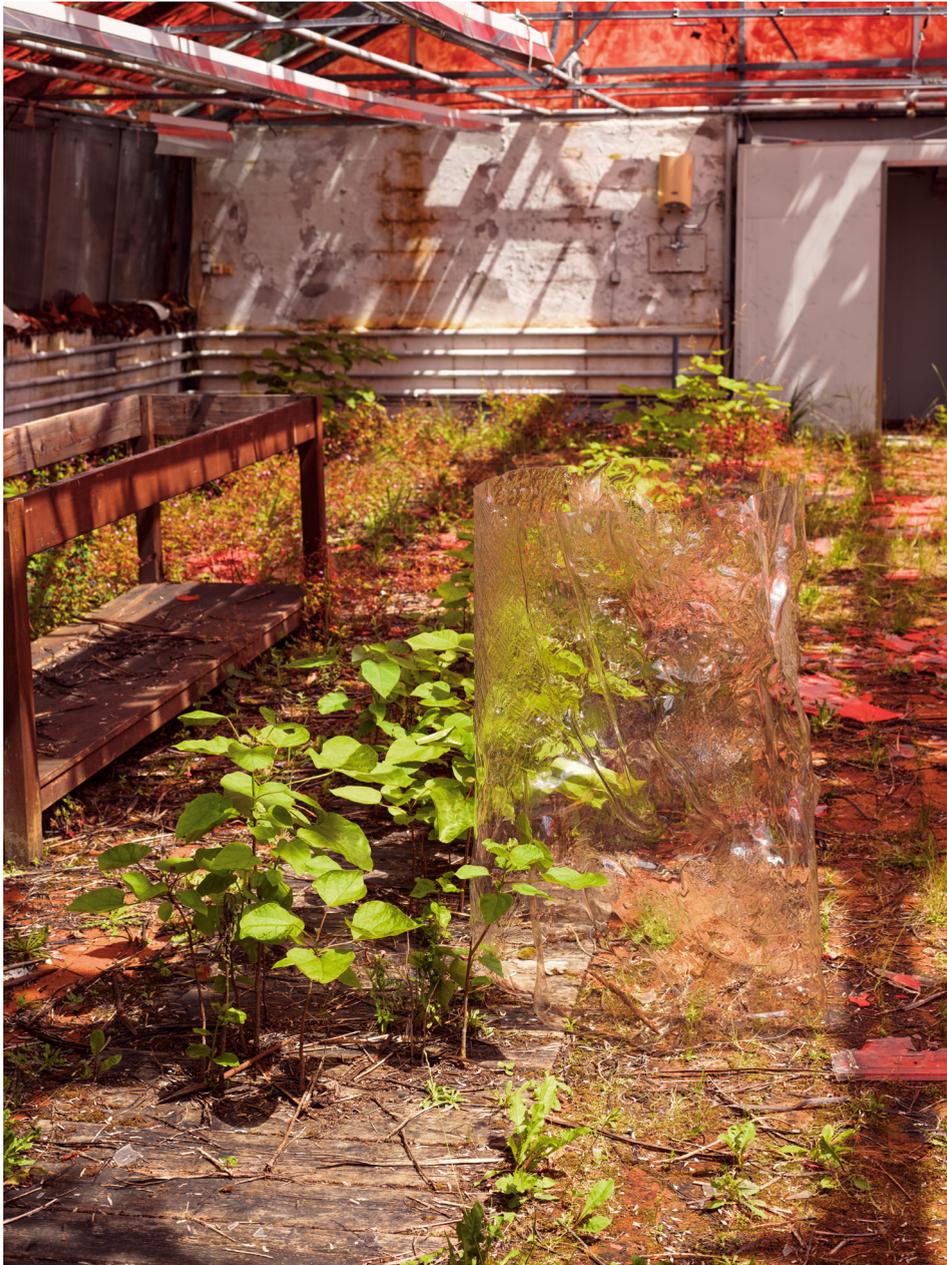
ABBILDUNG 73 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 73 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 74 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 74 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



AB UND UM
TO AND FROM

ABBILDUNG 75 *ab und um* von Laura Lieb, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 75 *to and from* by Laura Lieb, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

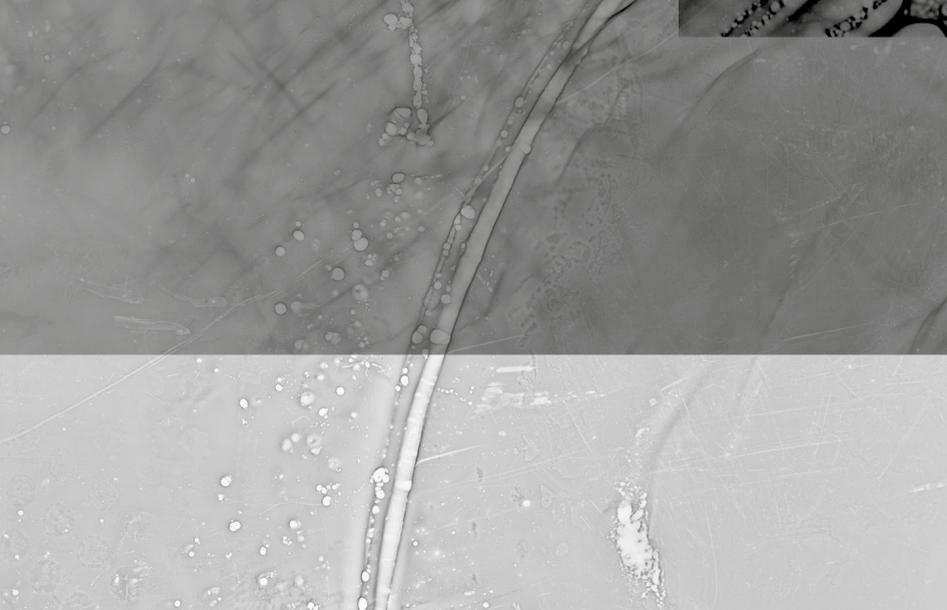
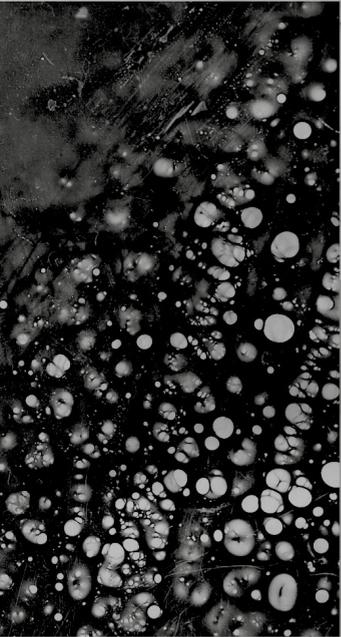
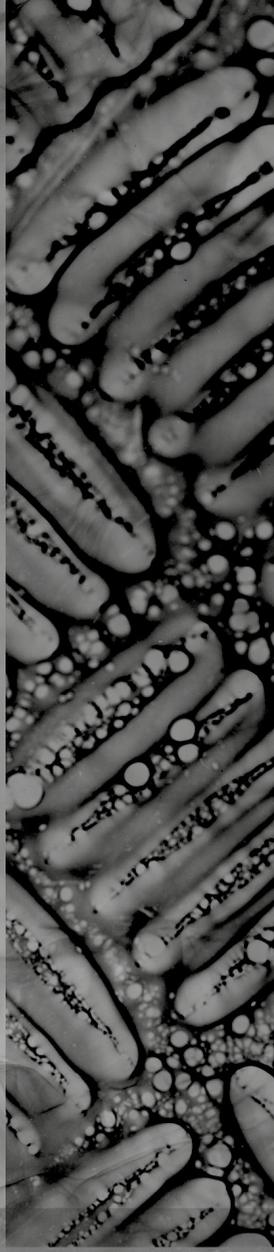
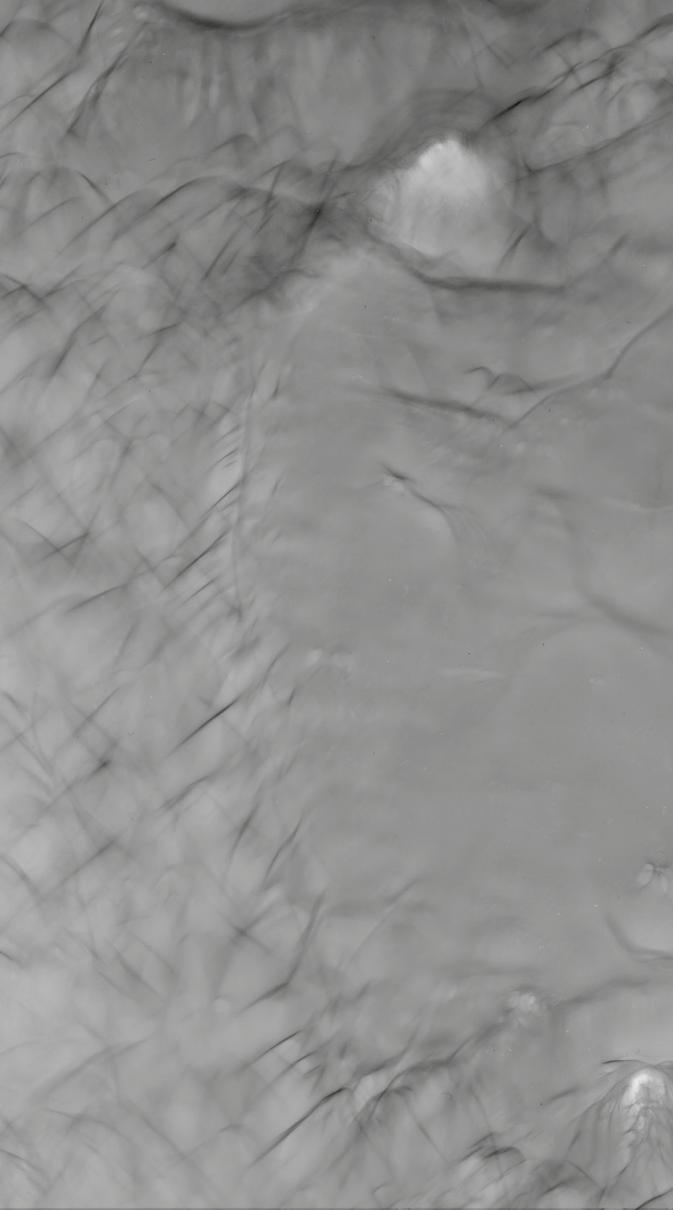
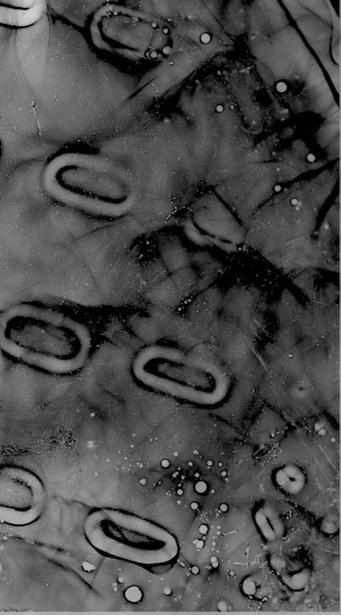
MEDIALE TRANSFORMATION
MEDIA TRANSFORMATION

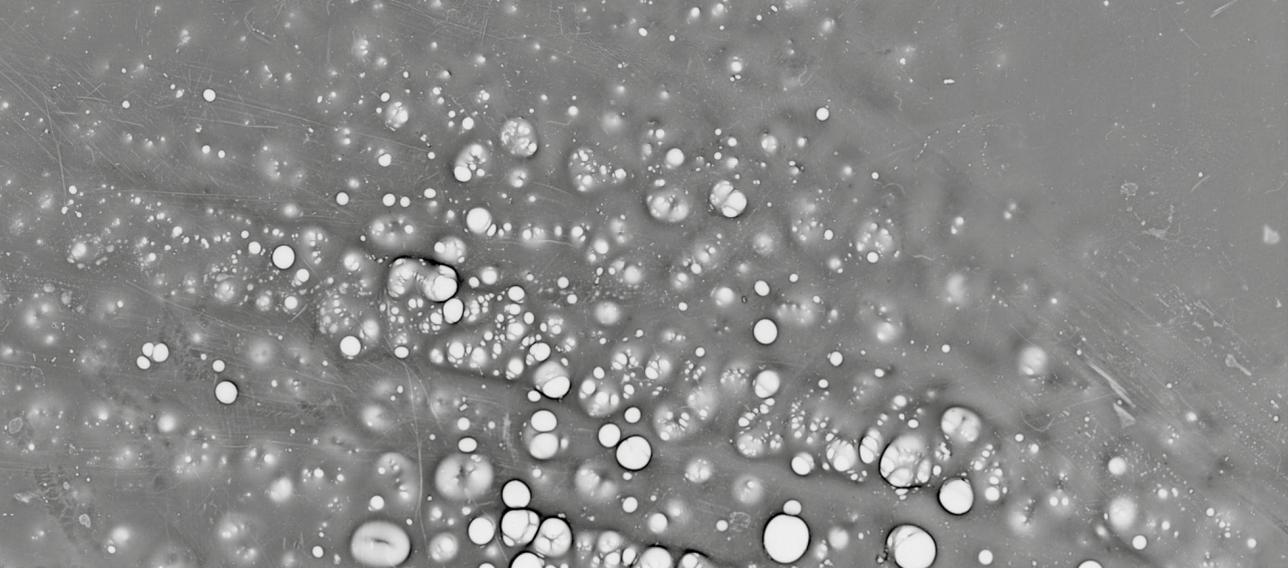
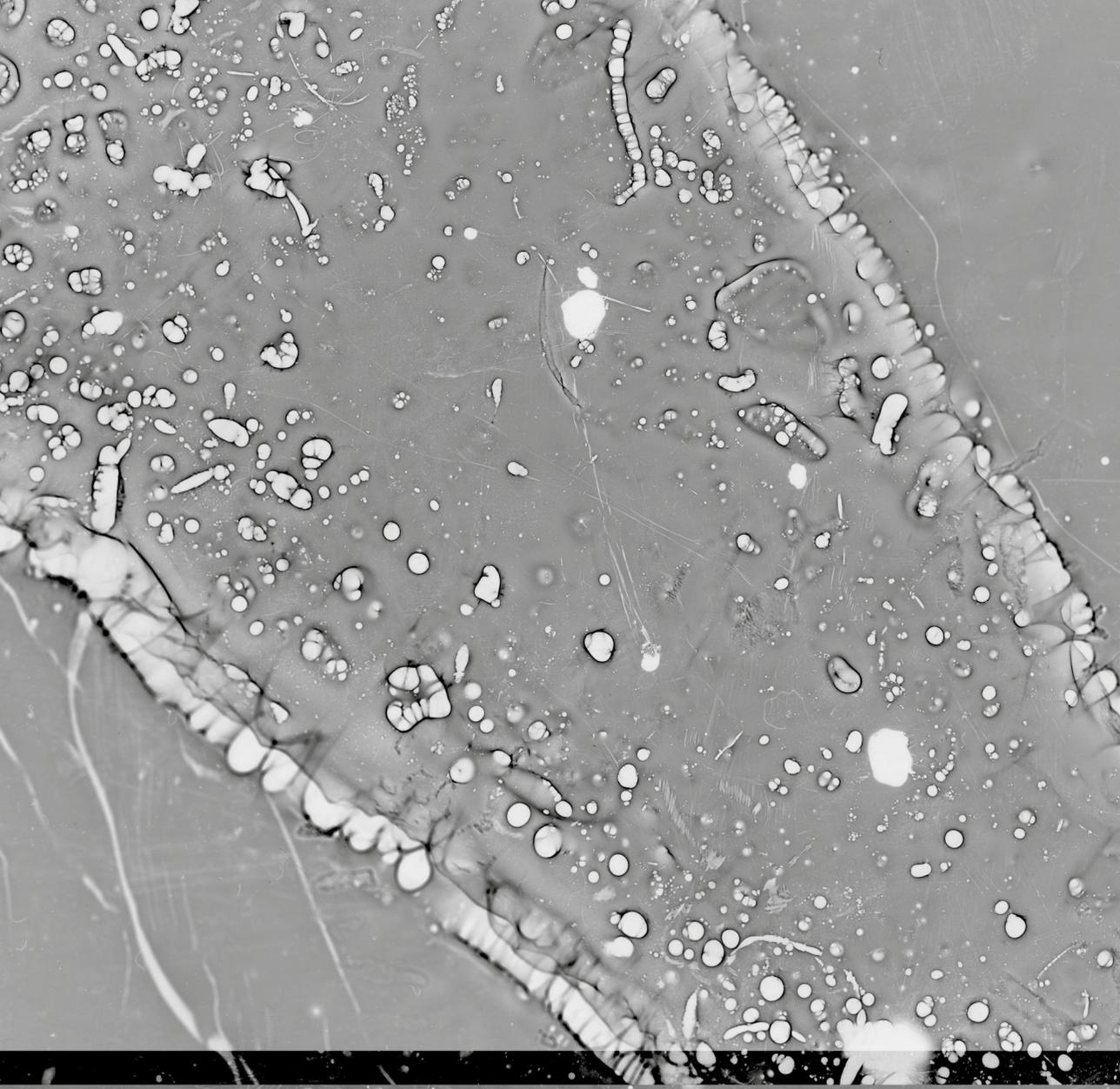
ABBILDUNG 76–79 Auf den Seiten 83–88: *ab und um* von Laura Lieb, mediale Transformation: analoge Fotokollage, 2024 (Fotos: Laura Lieb, CC BY-SA)

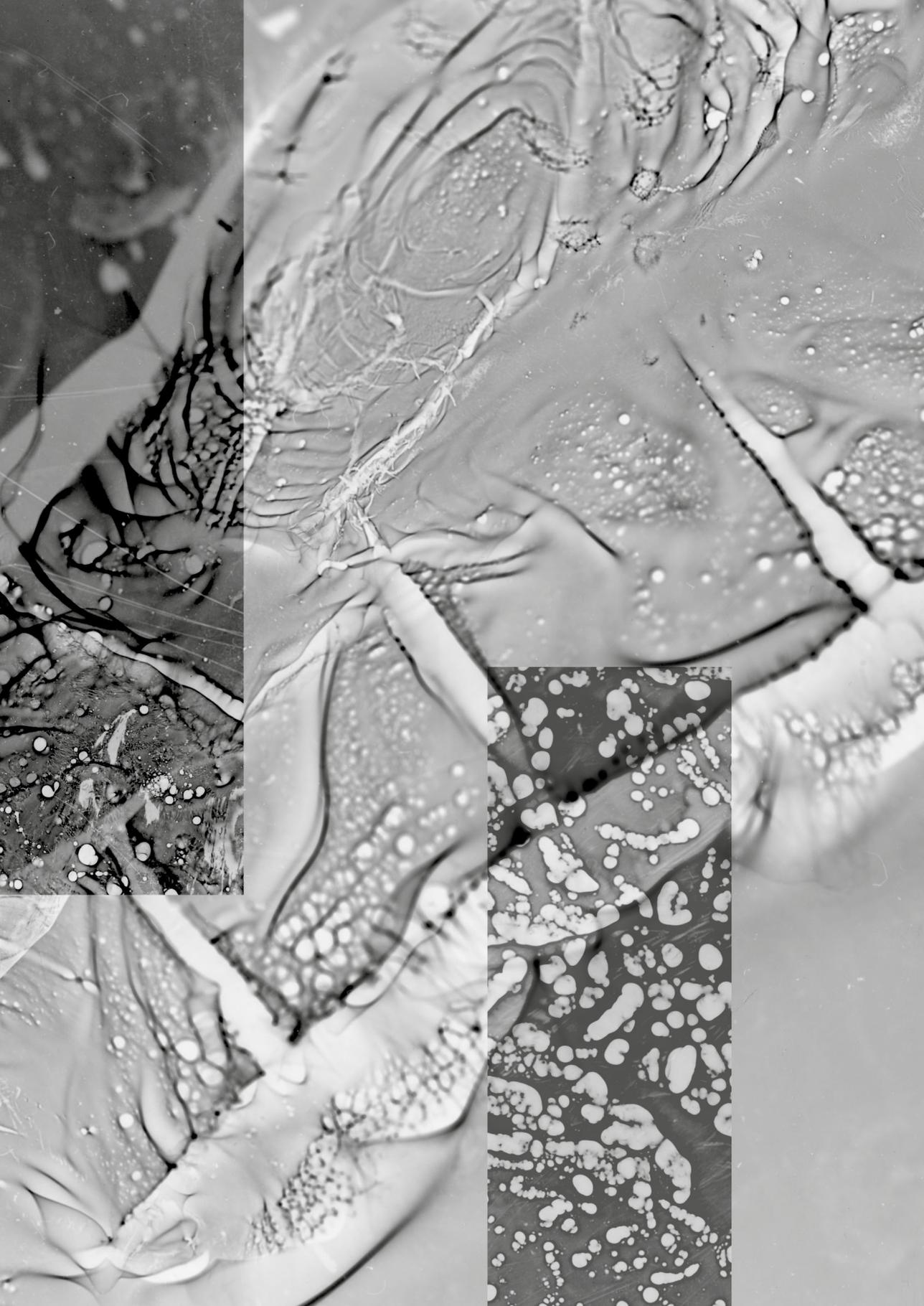
FIGURE 76–79 On the pages 83–88: *to and from* by Laura Lieb media transformation: analogue photo collage, 2024 (photos: Laura Lieb, CC BY-SA)

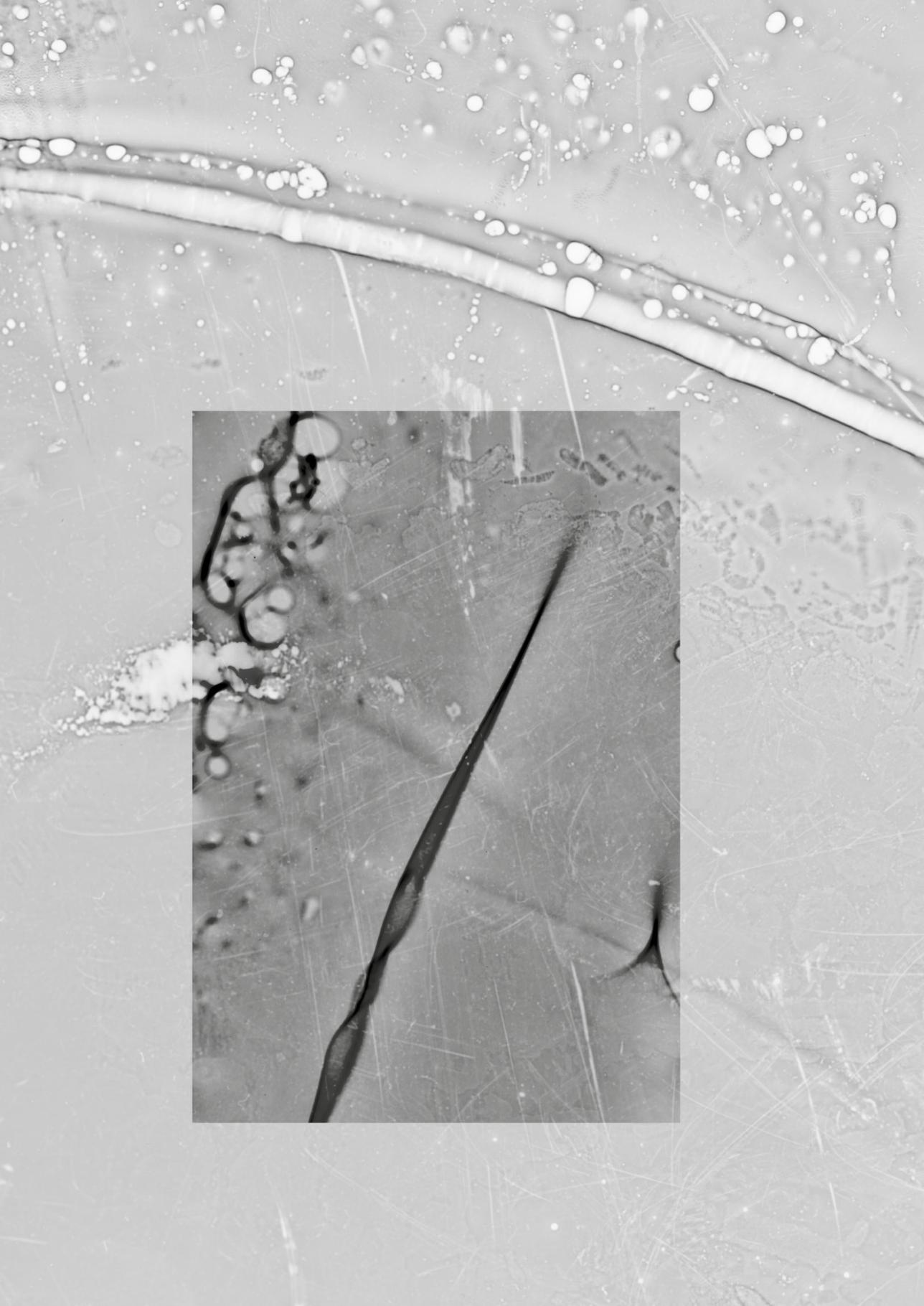












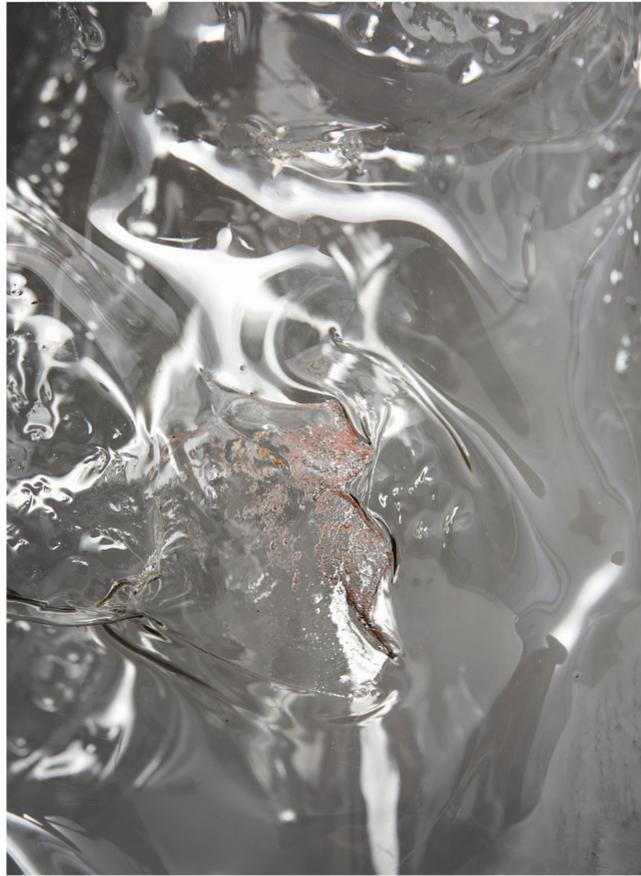


ABBILDUNG 80 Detail von *ab und um* von Laura Lieb, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
FIGURE 80 Detail of *to and from* by Laura Lieb, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

UNDICHTE DINGE

MEDIALE TRANSFORMATIONEN VOM DREIDIMENSIONALEN RAUM
IN DIE ZWEIDIMENSIONALE DARSTELLUNG
EIN GEDANKENEXPERIMENT

Marie Reichel

VOM PALIMPSEST ÜBER GLITCH ZU SKULPTURALEN PROZESSEN

Wenn ich als Bildhauerin meine Skulpturen – über das räumliche Ausstellen hinaus – einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen möchte, bin ich meist gefordert, diese ins Zweidimensionale zu übersetzen. Dies passiert vorwiegend durch fotografische Dokumentation, beispielsweise für Präsentationen im Internet oder gedruckte Publikationen. Diese Methode ist für Bildhauer*innen in vielen Fällen nicht zufriedenstellend, da durch diese Form der Übertragung ein räumliches Erleben verwehrt bleibt. Meine persönliche Motivation, die Lehrveranstaltung „Zwischen Henkel und Schnabel“ aufzustellen, war es, mit den Studierenden eine andere, geeignetere Möglichkeit zu erarbeiten, dreidimensionale Objekte in die zweidimensionale Fläche zu bringen: durch mediale Transformation.

Welche Erkenntnisse können wir von medialen Übersetzungen von dem Dreidimensionalen in das Zweidimensionale als künstlerischer Methode gewinnen? Um mich dieser Frage mit einer möglichen Antwort zu nähern, habe ich mich mit vorliegendem Text ebenso einer Art medialer Transformation bedient: Ich starte mein Gedankenexperiment mit dem *Palimpsest* (2D/analog/Schrift), von dem ich über *Glitch* (technisch/digital/Bild/Sound) zu *skulpturalen Prozessen* (3D/analog/physisch-materiell) gedanklich in verschiedenen Medien umhergleite, um letzten Endes zum Titel meines Essays zu gelangen – „Undichte Dinge“.

VOM PALIMPSEST

“A palimpsest theory of objects needs to consider how each imprint is not made in isolation but rather has a relationship to the ones before and after it—and this relationship can be generative in bringing something new into the relationship.” (Colwell, 2022, S. 134)



https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9_10

Dieser Beitrag ist unter CC BY-SA 4.0 lizenziert. Informationen zur Lizenz unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Das Zitat des Anthropologen Chip Colwell bezeichnet treffend das Wesen einer *Palimpsesttheorie* für Objekte, welches für mein Gedankenexperiment eine große Rolle spielt: Der Begriff Palimpsest bezeichnet ursprünglich ein Manuskript auf Pergament, von dem der Text sorgsam abgeschabt wurde, um Platz für neue Schriften zu schaffen. Da Pergamente sehr saugfähig sind, war es nicht möglich, Vorhergehendes vollständig zu löschen. Es kann auch dazu führen, dass sich die einzelnen Schriften ineinander mischen und Störungen im Lesefluss verursacht werden. Durch die wechselseitige Beziehung von vorsichtiger Erosion und Schichtung weist der Begriff außerdem auch darauf hin, dass diese Veränderung ein körperlich anspruchsvoller Prozess ist, der eine bewusste Neuformulierung erfordert (Ingold, 2019). Wenn Bildhauer*innen ihr Material formen, tun sie dies in der Regel in einer körperlich anspruchsvollen Interaktion durch sorgfältiges Abtragen und Schichten – ein vorgezogener Verweis auf den Terminus *skulpturale*¹ Prozesse, auf den ich später näher eingehe. Die Basis meines Interesses beruht auf dem *antistratigrafischen Prinzip* des Anthropologen Tim Ingold: “In it, traces of the past rise to the surface even as those of the present sink into the depths.” (Ingold, 2022, S. 184) Er begründet dieses Prinzip mit eben der absorbierenden Materialeigenschaft von Pergament: Mit jedem Abrieb kommen die Spuren früherer Ereignisse allmählich an die Oberfläche, während die neu hinzugekommenen am tiefsten eindringen. Entsprechend dieser Ansicht erlauben uns Palimpseste, die Chronologie der Zeit umzukehren. Sie ermöglichen uns also, festgesetzte Strukturen anders zu denken und eingebrannte Narrative neu zu formulieren. Sie bringen jenes an die Oberfläche, was wir eigentlich tief verborgen vermuten, Palimpseste verdrehen die Welt. Sie bilden Störungen, welche die Charakterzüge des Glitch in sich tragen:

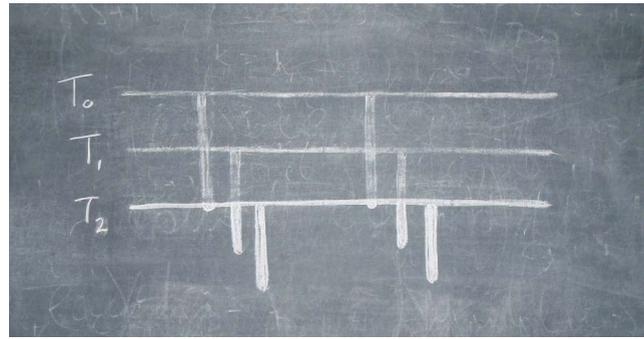


ABBILDUNG 81 Überzeichneter Querschnitt eines Palimpsests. (Aus Strikethrough and Wipe-Out: Tactics for Editing the Past von Tim Ingold, 2021, *Disparidades. Revista de Antropologia* 76 (1), S. 6, CC BY)
English see page 100



ABBILDUNG 82 Beispiel eines Palimpsestes: Codex Ephraemi Rescriptus, fol. 60r. (Aus Grec 9, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, <https://de.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>, CC0)
English see page 100

¹ *Skulptural* meine ich hier im zeitgenössischen Sinne, daher umfasst der Begriff sowohl die subtraktiven (Skulptur) als auch die additiven (Plastik) Verfahren der Bildhauerei.

“Herein lies a paradox: glitch moves, but glitch also blocks. It incites movement while simultaneously creating an obstacle. Glitch prompts and glitch prevents. With this, glitch becomes a catalyst, opening up new pathways, allowing us to seize on new directions. [...] Thus, glitch is something that extends beyond the most literal technological mechanics: it helps us to celebrate failure as a generative force, a new way to take on the world.” (Russell, 2020, S. 30)

ÜBER GLITCH

Die Etymologie des Begriffs Glitch ist zwar umstritten, derzeit hat sich die Fachliteratur jedoch fast deckend darauf geeinigt, dass der Terminus vom Frühneuhochdeutschen *glitschen* (gleiten, gleiten lassen) oder vom Jiddischen *gletschn* (rutschen, weggleiten) sprachgeschichtlich hergeleitet ist. In den letzten Jahrzehnten kannte man den Ausdruck eher aus dem Feld der Technologie. Heutzutage wird das Wort allerdings darüber hinaus verwendet, um eine plötzliche, meist vorübergehende Fehlfunktion oder Störung im Allgemeinen zu beschreiben. Das obige Zitat der Autorin und Kuratorin Legacy Russell erweitert die zeitgenössische Bedeutung des Begriffs auf gesellschaftspolitischer Ebene: In ihrem Fall plädiert sie für den sogenannten *Glitch Feminism*. Demnach kann Glitch dabei helfen, Binaritäten und festgefahrene Kategorisierungen zu bewältigen, welche das soziale Geschlecht, Sexualität sowie ethnische Zugehörigkeit bestimmen (Russell, 2020). Zusammen mit Ingolds anfänglich erwähntem *antistratigrafischem Prinzip* des *Palimpsests* basiert mein Interesse an diesem Thema zwar auch auf Russells Sichtweise des *Glitch*, ich möchte allerdings an dieser Stelle weitergleiten, da eine nähere Betrachtung den Umfang dieses Textes sprengen würde.

Die Kunst- und Medien-
theoretikerin Charu Maithani
kommt in ihren Beobachtungen
zu ästhetischen Formen des



ABBILDUNG 83 Detail von *ab und um* von Laura Lieb, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
FIGURE 83 Detail of *to and from* by Laura Lieb, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 84 Fragmente der Intervention *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 84 Fragments of the Intervention *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

Marie Reichel

Scheiterns (Maithani, 2016) zu der Conclusio, dass der Fehler oder die Störung eine Unterbrechung ist, die einen Raum bietet, auf den verschiedene Ausdrucksformen projiziert werden können (Maithani, 2016, S. 105), und schreibt weiter: “[...] in various forms of error and glitch, failure confronts the medium with its limitations. It destructures the system of power and control behind the medium by exposing its gaps and faults.” (Maithani, 2016, S. 105) In ihren Beobachtungen erwähnt Maithani das Shannon-Weaver-Modell: Der Kommunikationsprozess umfasst Sender*in und Empfänger*in, wobei der Transmitter die Nachricht codiert und der Receiver sie decodiert. Die Signale werden durch einen Kommunikationskanal (wie zum Beispiel Sichtkontakt oder Berührung) gesendet, welcher mit hoher Wahrscheinlichkeit Störungen ausgesetzt ist. Charu Maithani bringt es auf den Punkt, wenn sie diese Störungen als notwendig erachtet, um bestehende Werte zu hinterfragen: “The error makes other ways of seeing not only possible,

but necessary. The event created out of this encounter invents a space-time arrangement that leads to re-evaluation of existing values.” (Maithani, 2016, S. 106) Vergleichbar mit einer Übersetzung eines Textes von einer Sprache in die andere, ist die mediale Transformation zwar nicht das Original, aber auch nicht weniger informativ. Oftmals können wir bestimmte Begriffe nicht direkt übersetzen und sind daher gezwungen, sie zu umschreiben; eben dies führt zu Glitches, die uns andere Blickwinkel ermöglichen.

ZU SKULPTURALEN PROZESSEN

Das Ergebnis einer medialen Transformation vom dreidimensionalen Raum in die zweidimensionale Fläche ist Teil des *skulpturalen Prozesses*. Ich begreife physisches Material im ständigen Wandel, Skulptur befindet sich demnach im stetigen Prozess, ich bevorzuge daher den Terminus

skulpturale Prozesse anstelle von *Skulptur*. Wir Menschen formen materielle Bedeutungen und bilden materielle Identitäten. Material prägt unseren Alltag und schafft materielle Wirklichkeiten. *Skulpturale Prozesse* stellen ein Kommunikationsmodell dar, welches den Weg von Bildhauer*in als Sender*in zu Publikum als Empfänger*in zeigt. Wenn die Skulptur im physischen Raum gezeigt wird, geht das Signal relativ direkt über die Ausstellung (= Receiver) zum Publikum. Die Störungen im Kommunikationskanal sind hauptsächlich physischer Natur, sowohl materialbedingt als auch raum- und umgebungsabhängig.

Skulpturale Prozesse agieren demnach permanent zwischen Innen und Außen – neben ihrer Form sind es vor allem ihre Oberflächen, über die sie kommunizieren. Ihre Oberflächen stehen zwischen Theorie und Praxis, Inhalt und Form. Sie sind die Kommunikationskanäle der skulpturalen

Prozesse. Mein Gedankenexperiment basiert auf einem dialogischen Prinzip, das auch die Quelle der Ambivalenz von Oberflächen ist: Im Sinne eines materialbezogenen Medienbegriffs sind Oberflächen das Wahrnehmungsmedium zwischen Objekt und Subjekt, die in ihrer materiellen Präsenz sinnlich wahrnehmbare Wirkungen vermitteln. Der Fokus liegt auf dieser Seite der Oberfläche. Im Sinne eines semiotischen Medienbegriffs werden Oberflächen als Träger von Zeichen verstanden, die Bedeutung vermitteln. Der Fokus liegt jenseits der Oberfläche. Die Gegensätzlichkeit der beiden Medienbegriffe ist wichtig für das Erscheinungsbild der Oberfläche und ihrer Verdächtigkeit (Rathe, 2020, S. 16) und ist konstitutiv für mediale Transformationen in skulpturalen Prozessen. Wir sind daran gewöhnt, die Oberfläche als etwas Oberflächliches zu sehen und zu meinen, wir müssten dahinter schauen, um einen eigentlichen Sinn zu finden. Wenn wir tiefer „graben“, bilden wir ständig neue Oberflächen, die als Grundlage für noch tiefere Erkundungen dienen (Rathe, 2020, S. 12), was mich zum Haupttitel dieses Essays führt:



ABBILDUNG 85 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopčić, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 85 *Take the rest!* by Aleksandar Klopčić, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

UNDICHTE DINGE

Robert Rauschenberg hat seine weißen Bilder einmal als Uhren bezeichnet. Wenn man sie empfindlich genug läse, würden die subtilsten Veränderungen auf ihren Oberflächen die Uhrzeit, das Wetter draußen und sogar die Anzahl der Personen im selben Raum anzeigen (Rauschenberg, 1999). Voraussetzung dafür ist, dass ihre Oberflächen durchlässig sind. Tim Ingold begründet eine Durchlässigkeit aller Dinge der Welt mit dem, was er die *generativen Materialströme* (Ingold, 2023, S. 18) nennt. Es bedeutet, dass die Dinge undicht sein müssen, um zu leben und leben zu lassen. Bei Pflanzen, Tieren und uns Menschen ist das naheliegend, aber auch – wie vorhin schon erwähnt – nichtlebendige physische Materialien befinden sich im stetigen Wandel. Ihre Oberflächen (ähnlich wie unsere Haut) sind ihre Kommunikationskanäle zur Außenwelt. Um zu kommunizieren, müssen sie undicht sein, und alles, was am Weg ihres Signals auf sie einwirkt, bildet – wie beim Palimpsest – eine Art Glitch. Welche Rolle spielen nun die medialen Transformationen in *skulpturalen Prozessen* und was können wir davon lernen? Im Kommunikationsmodell *skulpturale Prozesse* ist der Receiver dann nicht der physische Raum (zum Beispiel Ausstellung), sondern die zweidimensionale Fläche (zum Beispiel Publikation). Ich als Bildhauer*in bleibe aber Sender*in, und die Skulptur bleibt Transmitter. Da die Störung am Kommunikationskanal umgebungsabhängig ist, muss sie eine andere sein. Das Signal der Skulptur hat aber dieselbe Intention wie im physischen Raum, daher muss ich als Bildhauer*in die Störung bewusst zuführen. Diese Störung ist die mediale Transformation, welche auf palimpseste Art und Weise Glitches verursacht und das erhaltene Signal durch neue Blickwinkel ergänzt. In *palimpsester Glitch-Manier* sind auch die *skulpturalen Prozesse* der Lehrveranstaltung „Zwischen Henkel und Schnabel“ in dieser Publikation zu lesen.



ABBILDUNG 86 Skizzen zu *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfennig, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 86 Sketches for *Synchronised Water* by Jan Wucherpfennig, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)

BIBLIOGRAFIE

- Colwell, C. (2022). A Palimpsest Theory of Objects. *Current Anthropology*. 63(2), S. 129–157. <https://doi.org/10.1086/719851>
- Ingold, T. (2019, April 9). *What on Earth Is the Ground* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=r5ztVBhbO8E>
- Ingold, T. (2022). *Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence*. Routledge.
- Ingold, T. (2023). Die Dinge zum Leben erwecken: Materialströme und schöpferische Verflechtungen. In G. Ratzinger, F. Thalmair (Hg.), *Beziehungsweisen*. Verlag für moderne Kunst.
- Maithani, C. (2016). Error / Glitch / Noise: Observations on Aesthetic Forms of Failure//2013. In S. Cook (Hg.), *Information* (S. 102–106). Whitechapel Gallery; The MIT Press.
- Rathe, C. (2020). *Die Philosophie der Oberfläche*. transcript Verlag.
- Rauschenberg, R. (1999). Robert Rauschenberg discusses White Painting [three panel]. SFMOMA. https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/
- Russell, L. (2020). *Glitch Feminism*. Verso.

LEAKING THINGS

MEDIA TRANSFORMATIONS OF THREE-DIMENSIONAL SPACE
INTO TWO-DIMENSIONAL REPRESENTATION
A THOUGHT EXPERIMENT

Marie Reichel

FROM PALIMPSEST VIA GLITCH TO SCULPTURAL PROCESSES

When I as a sculptor want to present my sculptures to a wider audience (beyond spatial exhibitions), I am often required to render them in two dimensions. This is usually done in the form of photographic documentation, for example, for presentation online or in print publications. For sculptors, this method of rendering is often unsatisfactory, as it precludes all spatial experience. My personal motivation for offering the course “Between handle and spout” (German: *Zwischen Henkel und Schnabel*) was to work out with the students a different and more suitable method for bringing three-dimensional objects to the two-dimensional plane: through media transformation.

What insights can be gained from media renderings of the three-dimensional in two dimensions as an artistic method? I approached this question by using this text and a kind of media transformation: I begin my thought experiment with a *palimpsest* (2D/analog/text); from there I mentally slide through various media to *glitch* (techy/digital/image/sound) and then to *sculptural processes* (3D/analog/physical/material), to finally arrive at the title of my essay, “Leaking Things” (German: *Undichte Dinge*).

FROM PALIMPSEST

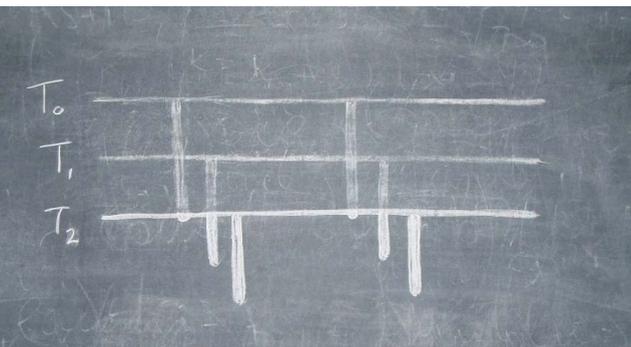
“A palimpsest theory of objects needs to consider how each imprint is not made in isolation but rather has a relationship to the ones before and after it—and this relationship can be generative in bringing something new into the relationship.” (Colwell, 2022, S. 134)

This quote from anthropologist Chip Colwell aptly describes the essence of a *palimpsest theory of objects*, which is central to my thought experiment. Originally, the term *palimpsest* refers to a manuscript written on parchment



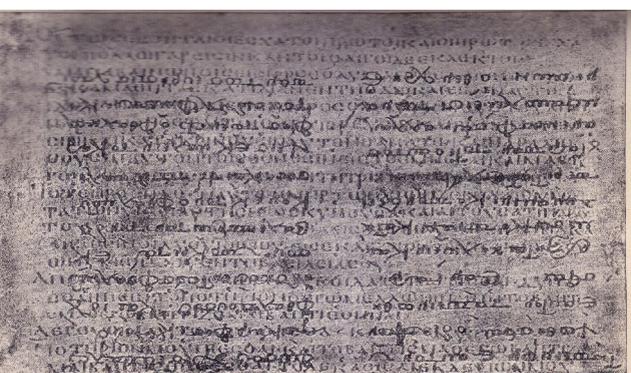
https://doi.org/10.34727/2024/isbn.978-3-85448-067-9_11

This chapter is licensed under CC BY-SA 4.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Deutsche Fassung siehe Seite 92.

FIGURE 87 Cross-section of a palimpsest showing layered writing. (From “Strikethrough and wipe-out: Tactics for editing the past” by Tim Ingold, 2021, *Disparidades. Revista de Antropología* 76 (1), p. 6, CC BY)



Deutsche Fassung siehe Seite 92.

FIGURE 88 Example of a palimpsest: Codex Ephraemi Rescriptus, fol. 60r. (At Grec 9, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, <https://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>, CC0)

where the text has been carefully effaced to make room for later writing. Since parchments are highly absorbent, it is not possible to completely erase what was there previously. It can also cause the individual texts to blend into each other, making them difficult to read. With this interplay between careful erosion and layering, the term also emphasizes how this change is a physically demanding process that requires conscious reformulation (Ingold, 2019). When sculptors shape their material, they generally do so in a physically demanding interaction characterized by careful removal and layering—an allusion to the term *sculptural*¹ processes, which I will elaborate on below. My interest is based on the *anti-stratigraphic principle* from anthropologist Tim Ingold: “In it, traces of the past rise to the surface even as those of the present sink into the depths.” (Ingold, 2022, p. 184) Ingold hinges this principle on precisely this absorbent property of parchment. With every erosion, the traces of earlier events slowly rise to the surface, while the newly

added penetrate the deepest. In this way, palimpsests allow us to reverse the chronology of time. That is, they allow us to think differently about established structures and reformulate ingrained narratives. They bring to the surface what we believe is deeply hidden. Palimpsests turn the world on its head. They disrupt in a way analogous to a glitch:

“Herein lies a paradox: glitch moves, but glitch also blocks. It incites movement while simultaneously creating an obstacle. Glitch prompts and glitch prevents. With this, glitch becomes a catalyst, opening up new pathways, allowing us to seize on new directions. [...] Thus, glitch is something that extends beyond the most literal technological mechanics: it helps us to celebrate failure as a generative force, a new way to take on the world.” (Russell, 2020, p. 30)

Marie Reichel

¹ I use *sculptural* here in its contemporary sense, to include both the subtractive and additive methods in the plastic arts.

VIA GLITCH

Although there is some debate, the general consensus in the literature on the etymology of the term glitch is that it derives from the Early Modern High German *glitschen* (to slide, to let slide) or from the Jiddish *gletshtn* (to slide, to slip away). In recent decades, the term has been used most often in the field of technology. These days, however, its meaning has been expanded to describe any sudden, often temporary malfunction or disruption in general. The above quotation from author and curator Legacy Russell extends the modern conception of the term to the socio-political realm, calling for *glitch feminism*. According to Russel, glitch can help overcome binaries and ingrained categorizations that determine social gender, sexuality, and

ethnicity (Russell, 2020). While my interest in this topic is based on Ingold's *anti-stratigraphic principle* of *palimpsests* mentioned above, in addition to Russell's understanding of glitch, I will slide on at this point, as a closer examination goes beyond the scope of this paper.

In her observations on aesthetic forms of failure (Maithani, 2016), art and media theorist Charu Maithani concludes that errors or faults are an interruption that offer a space onto which various forms of expression can be projected (Maithani, 2016, p. 105). Maithani continues: "[...] in various forms of error and glitch, failure confronts the medium with its limitations. It destructures the system of power and control behind the medium by exposing its gaps and faults." (Maithani, 2016, p. 105) In her observations, Maithani cites the Shannon-Weaver model, a model of communication by which a sender transmits an encoded signal to a receiver, who decodes it. The signals are transmitted via a communication channel (such as eye contact or touch) that is highly susceptible to distortion. Charu Maithani cuts to the chase by seeing these distortions as necessary for challenging existing values: "The error makes other ways of seeing not only possible,



ABBILDUNG 89 Detail von *ab und um* von Laura Lieb, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 89 Detail of *to and from* by Laura Lieb, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

but necessary. The event created out of this encounter invents a space-time arrangement that leads to re-evaluation of existing values.” Maithani, 2016, p. 106) Comparable to a translation of a text from one language into another, a media transformation is no less informative for not being the original. It is often impossible to translate a term 1:1, and so we are forced to circumscribe; this results in glitches that allow for other perspectives.

TO SCULPTURAL PROCESSES

The result of a media transformation of a three-dimensional space into a two-dimensional plane is part of the *sculptural process*. I see physical materials as being in constant flux. Thus, sculpture is an ongoing process, and I therefore prefer the term *sculptural processes* over *sculpture*. As people,

we mold material meanings and create material identities. Materials shape our everyday world and engender material realities. *Sculptural processes* are a model of communication that show the path from the sculptor as sender to the public as receiver. When a sculpture is shown in a physical space, the signal is transmitted on a relatively direct path via the exhibition (the receiver) to the public. Distortions in the communication channel are mainly of a physical nature, determined by the material as well as the space and the environment.

In this way, *sculptural processes* constantly operate between the inside and the outside—in addition to their form, they communicate primarily through their surfaces. Their surfaces are located between theory and practice, content and form. They are the communication channels of *sculptural processes*. My thought experiment is based on a dialogical principle, which is also the source of the ambivalence of surfaces: thinking of media in material terms, surfaces are the medium of perception between object and subject in

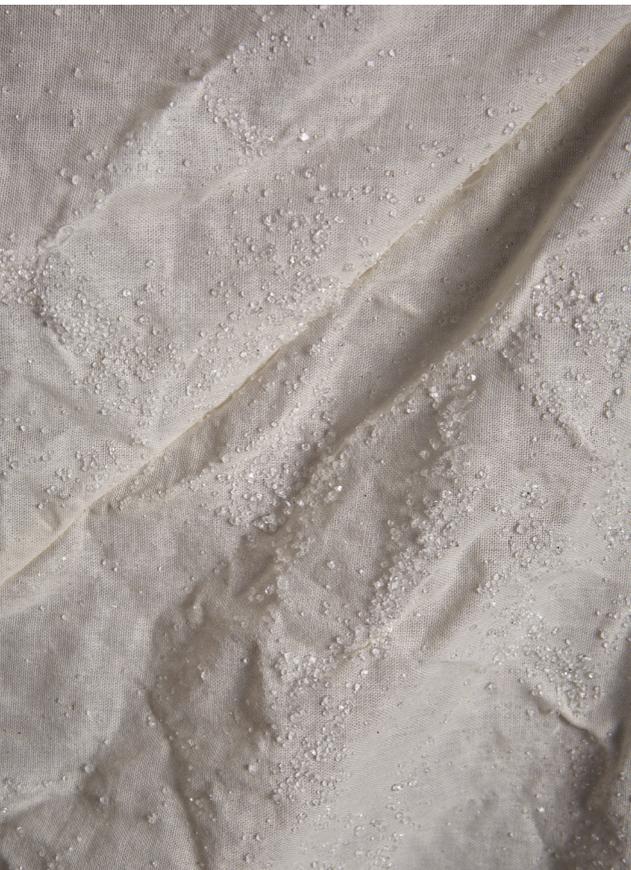


ABBILDUNG 90 Fragmente der Intervention *War lange da. Möchte mitgenommen werden.* von Marcel Schmitz, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
FIGURE 90 Fragments of the Intervention *Been here a while. Take me with.* by Marcel Schmitz, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



that they convey perceptible effects through their material presence. The focus is on this side of the surface. Thinking of media in semiotic terms, surfaces can be understood as the carriers of signs, which convey meaning. The focus goes beyond the surface. The dichotomy between these two conceptions of media is essential to the appearance of a surface and its suspiciousness (Rathe, 2020, p.16) and constitutive for media transformations in *sculptural processes*. We are accustomed to viewing surfaces as superficial, believing that we need to look behind them to find any real meaning. In digging deeper, we constantly create new surfaces that lend themselves to further investigation (Rathe, 2020, p. 12), which brings me to the main title of this essay.

LEAKING THINGS

Robert Rauschenberg once referred to his white paintings as “clocks”, saying that if one were sensitive enough to the subtle changes on their surfaces, one could tell what time it was, what the weather was

ABBILDUNG 91 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 91 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

like outside, and even how many people were in the room (Rauschenberg, 1999). The prerequisite for this is that their surfaces are permeable. Tim Ingold rationalizes that all things in the world are permeable with reference to what he calls *the generative flows of material* (Ingold, 2023, p. 18). This means that things need to leak in order to live and let live. When it comes to plants, animals, and us humans, this seems an obvious insight. But, as mentioned above, non-living physical materials are also in a state of constant flux. Similar to our skin, their surfaces are their channels of communication with the outside world. In order to communicate, they must be permeable. And, as is the case with a palimpsest, anything that affects them along the path of their signal is a kind of glitch. What role do media transformations play in *sculptural processes*, and what can we learn from it? In the model of communication for *sculptural processes*, the receiver is not the physical space (e.g. the exhibition), but the two-dimension surface (e.g. the publication). As a sculptor, I remain the sender; the sculpture, the transmitter. Since disruptions in the communication channel depend on the environment, they must be something else. The sculptor's

signal, however, has the same intention as the physical space, demanding that I as the sculptor must consciously add the disruption. This disruption is the media transformation, which through the means of a palimpsest causes glitches, adding new perspectives to the resulting signal. *In the manner of a palimpsest-like glitch, the sculptural processes that arose as part of the course “Between handle and mouth” can also be viewed in this publication.*



ABBILDUNG 92 *Synchronisiertes Wasser* von Jan Wucherpfnig, Zeichnung, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 92 Sketches for *Synchronised Water* by Jan Wucherpfnig, media transformation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

BIBLIOGRAPHY

- Colwell, C. (2022). A Palimpsest Theory of Objects. *Current Anthropology*. 63(2), S. 129–157. <https://doi.org/10.1086/719851>
- Ingold, T. (2019, April 9). *What on Earth Is the Ground* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=r5ztVBhbO8E>
- Ingold, T. (2022). *Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence*. Routledge.
- Ingold, T. (2023). Die Dinge zum Leben erwecken: Materialströme und schöpferische Verflechtungen. In G. Ratzinger, F. Thalmair (Hg.), *Beziehungsweisen*. Verlag für moderne Kunst.
- Maithani, C. (2016). Error / Glitch / Noise: Observations on Aesthetic Forms of Failure//2013. In S. Cook (Hg.), *Information* (S. 102–106). Whitechapel Gallery; The MIT Press.
- Rathe, C. (2020). *Die Philosophie der Oberfläche*. transcript Verlag.
- Rauschenberg, R. (1999). Robert Rauschenberg discusses White Painting [three panel]. SFMOMA. https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/
- Russell, L. (2020). *Glitch Feminism*. Verso.



ABBILDUNG 93 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Detail, Intervention im KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 93 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, detail, intervention at KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

DER REST, IN DIE HAND! TAKE THE REST!

Aleksandar Klopić

Mein Projekt besteht aus vielen individuellen Tonobjekten. Diese Formen habe ich durch intuitives Greifen mit meiner Hand erzeugt. Die Hand ist ein komplexes Werkzeug mit unzähligen Funktionen, und die Objekte ergänzen diese. Ich sammelte damit Reste im Stadtgarten. Ich bin neugierig darauf zu sehen, was du damit machst!

My project consists of a number of unique clay objects. I shaped them intuitively by reaching my hand into the clay. A complex tool with countless functions, the human hand is complemented by these objects. I used them to collect things lying about in the park. I am excited to see what you do with them!





ABBILDUNG 94 Arbeitsmodell von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024
(Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 94 Rough model by Aleksandar Klopić, process documentation, TU Wien, 2024
(photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 95 Detailansicht der internen Projektpräsentation von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, TU Wien, 2024 (Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 95 Detailed view of the internal project presentation by Aleksandar Klopić, process documentation, TU Wien, 2024 (photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



ABBILDUNG 96 Ungebrannte Tonobjekte von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 96 Unfired clay objects by Aleksandar Klopić, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 97 Ungebrannte Tonobjekte von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 97 Unfired clay objects by Aleksandar Klopić, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

DER REST, IN DIE HAND!
 TAKE THE REST!



ABBILDUNG 98 Produktion für die Intervention *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 98 Production for the intervention *Take the Rest!* by Aleksandar Klopić, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 99 Grubenbrand für die Intervention *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 99 Pit fire for the intervention *Take the Rest!* by Aleksandar Klopić, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 101 Platzierungssuche für die Intervention *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 101 Search for placement for the intervention *Take the Rest!* by Aleksandar Klopić, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 100 Grubenbrand für die Intervention *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, Prozessdokumentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)
 FIGURE 100 Pit fire for the intervention *Take the Rest!* by Aleksandar Klopić, process documentation, KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

DER REST, IN DIE HAND!
 TAKE THE REST!



ABBILDUNG 102 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, mediale Transformation, 2024
(Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 102 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, media transformation, 2024
(photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



DER REST, IN DIE HAND!
TAKE THE REST!

ABBILDUNG 103 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, mediale Transformation, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 103 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, media transformation (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)



ABBILDUNG 104 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, mediale Transformation, 2024
(Foto: Siri Dacar, CC BY-SA)

FIGURE 104 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, media transformation, 2024
(photo: Siri Dacar, CC BY-SA)



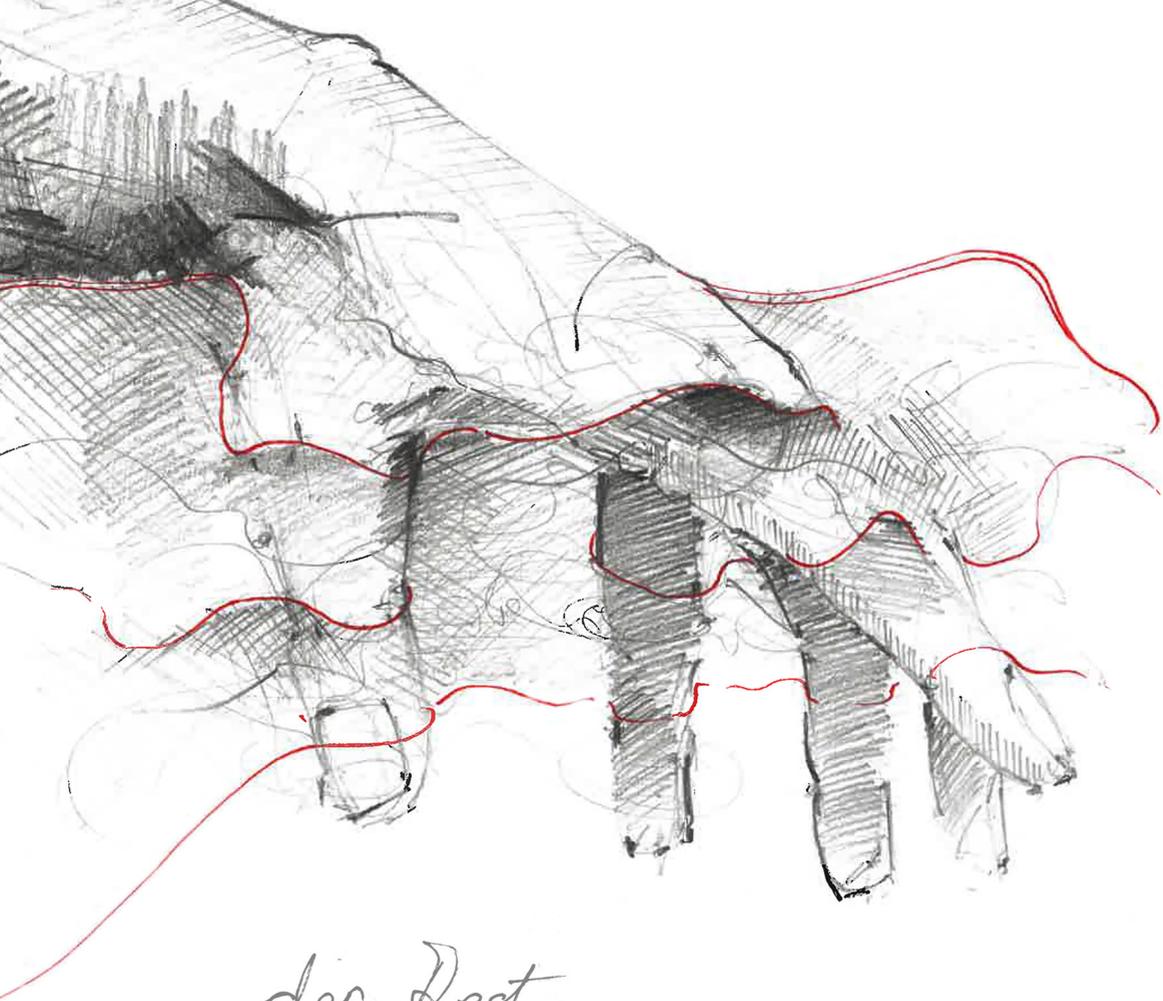
DER REST, IN DIE HAND!
TAKE THE REST!

ABBILDUNG 105 *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, mediale Transformation, 2024
(Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 105 *Take the rest!* by Aleksandar Klopić, media transformation, 2024
(photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

MEDIALE TRANSFORMATION
MEDIA TRANSFORMATION

ABBILDUNG 106–109 Auf den Seiten 117–122: *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopčić, mediale Transformatin: analoge Zeichnungen, 2024 (Fotos: Aleksandar Klopčić, CC BY-SA)
FIGURE 106–109 On the pages 117–122: *Take the rest!* by Aleksandar Klopčić, media transformation: analogue drawings, 2024 (photos: Aleksandar Klopčić, CC BY-SA)



der Rest

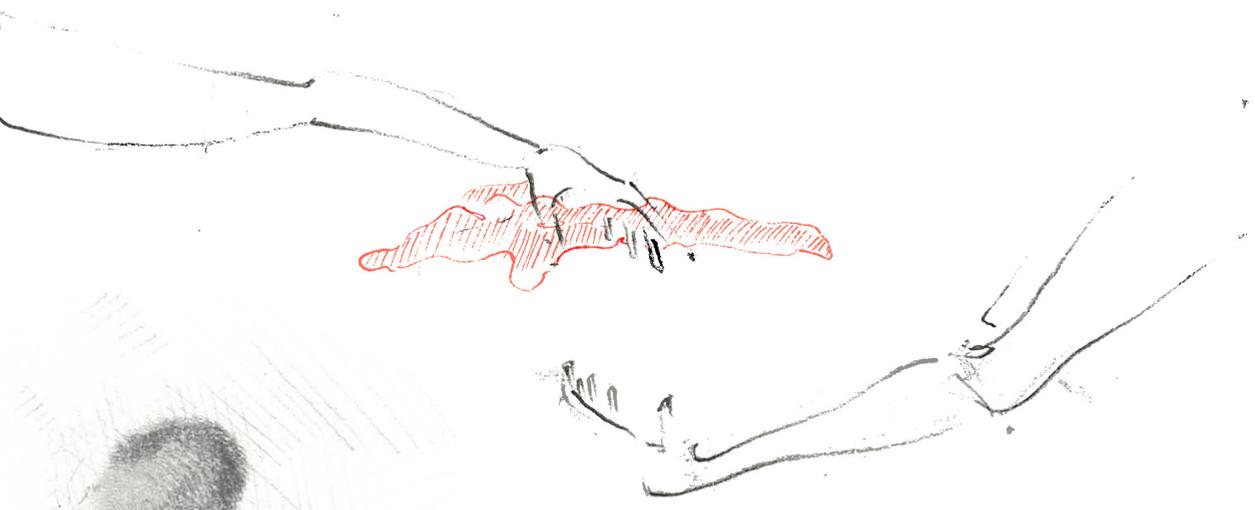
in

die Hand

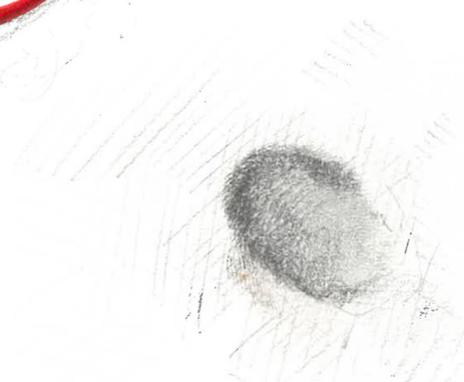


Die Objekte passen in meine Hand.

Passen sie auch in deine Hand?



Probier's aus!

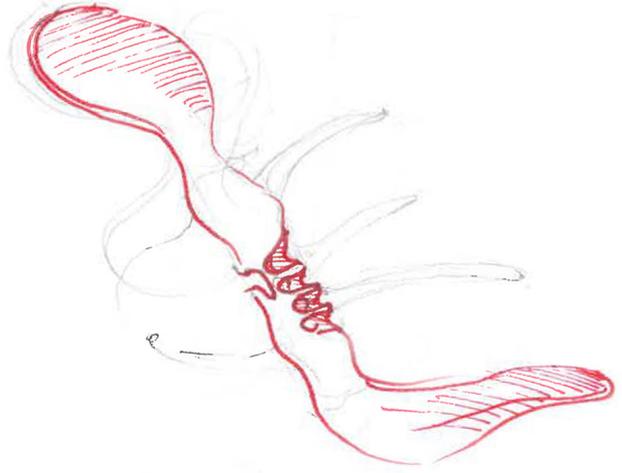




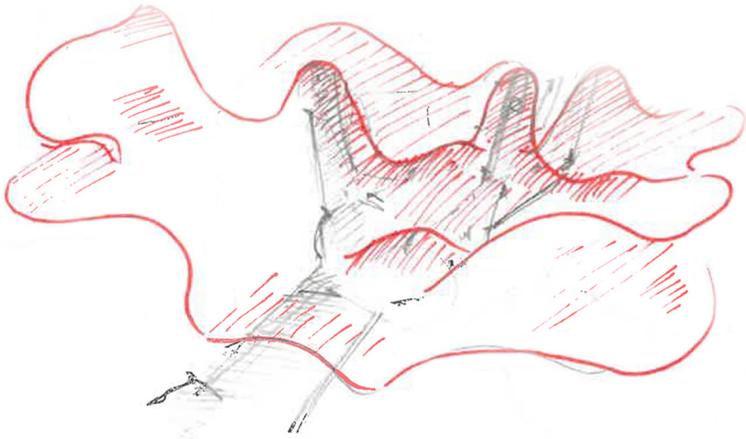
Wie fühlt es sich an?



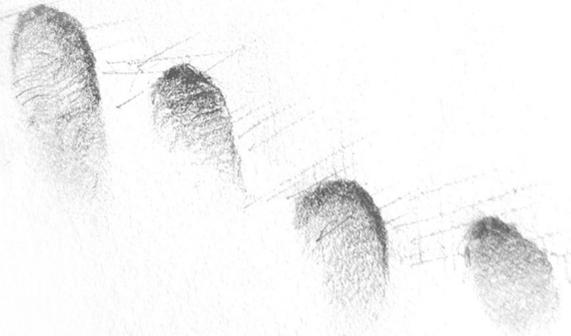
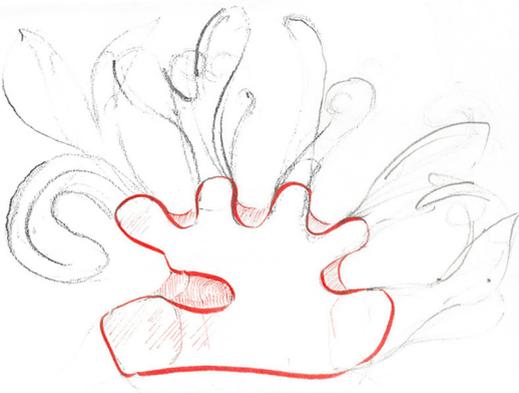
Finde raus,



was du damit



keen willst!





Wilst du es behalten?

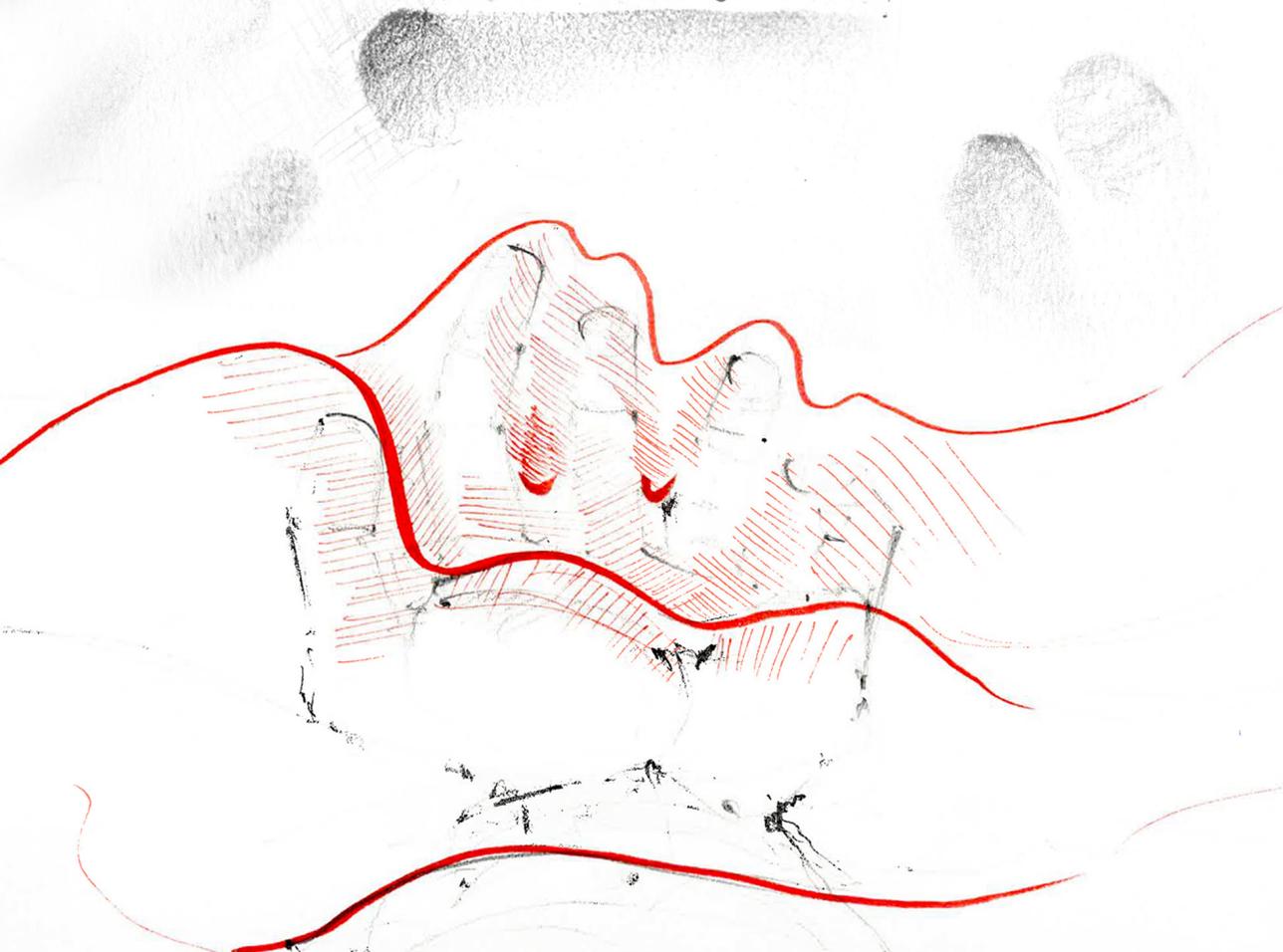




ABBILDUNG 110 Detail von *Der Rest, in die Hand!* von Aleksandar Klopić, TU Wien, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 110 Detail of *to and from* by Laura Lieb, TU Wien, 2024 (photo: Gregor Titze, CC BY-SA)

DER REST, IN DIE HAND!
TAKE THE REST!



ABBILDUNG 111 Abbau der Interventionen im Kunst-
Quartier Gmunden, 2024 (Foto: Gregor Titze, CC BY-SA)

FIGURE 111 Dismantling of the interventions in
the KunstQuartier Gmunden, 2024 (photo: Gregor Titze,
CC BY-SA)

Marie Reichel (* 1990) lebt und arbeitet als multidisziplinäre Künstlerin in Wien. Nach ihrer Ausbildung zur Grafikdesignerin studierte sie Fotografie und transmediale Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien mit einem halbjährigen Studienaufenthalt an der Newcastle University. Seit 2020 ist sie als Universitätsassistentin am Institut für Kunst und Gestaltung an der TU Wien tätig. 2024 ist sie im Zuge ihres Doktoratsstudium der künstlerischen Forschung (PhD in Art) am Zentrum Fokus Forschung an die Universität für angewandte Kunst Wien zurückgekehrt.

Marie Reichel (* 1990) lives and works as a multidisciplinary artist in Vienna. After training as a graphic designer, she studied transmedia art at the University of Applied Arts Vienna with a six-month study period at Newcastle University. Since 2020 she has been working as a university assistant at the Institute of Art and Design at the TU Wien. In 2024 she returned to the University of Applied Arts Vienna as part of her doctoral studies in artistic research (PhD in Art) at the Zentrum Fokus Forschung.

Lukas Thaler (* 1989) lebt und arbeitet als Künstler und freier Kurator in Wien. Er studierte Malerei an der Universität für angewandte Kunst in Wien und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 2012 ist er Mitbetreiber des kuratorischen Projekts MAUVE. Seine Ausstellungstätigkeit erstreckt sich seit 2011 kontinuierlich über Galerien und Institutionen im In- und Ausland. Seit 2021 ist er als Lehrender an der Abteilung Kunst und Gestaltung der TU Wien tätig.

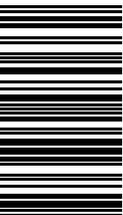
Lukas Thaler (* 1989) lives and works as an artist and curator in Vienna. He studied painting at the University of Applied Arts in Vienna and art history at the University of Vienna. Since 2012, he co-runs the curatorial project MAUVE. Since 2011, his exhibition activities have continuously spanned galleries and institutions both nationally and internationally. Since 2021, he has been working as a lecturer in the Department of Art and Design at the TU Wien.

Gregor Titze (* 1981) lebt und arbeitet als freischaffender Künstler in Wien und Niederösterreich. Während seines Architekturstudiums an der TU Wien spezialisierte er sich als Fotograf vor allem auf die Darstellung von Architektur und Design. 2019 kehrte er als Universitätslektor an das Institut für Kunst und Gestaltung zurück, 2022 übernahm er dort die Leitung des Fotostudios.

Gregor Titze (* 1981) lives and works as a freelance artist in Vienna and Lower Austria. During his architecture studies at the TU Wien, he specialized as a photographer primarily in the representation of architecture and design. He returned to the Institute of Art and Design as a lecturer in 2019, where he has also been managing the photo studio since 2022.







Zwischen Henkel und Schnabel veranschaulicht die Ergebnisse der Lehrveranstaltung „Künstlerisches Projekt Z“ am Forschungsbereich Dreidimensionales Gestalten und Modellbau an der TU Wien, in Kooperation mit der Kulturhauptstadt Bad Ischl–Salzkammergut 2024. Der Kurs umfasste die Entwicklung und Umsetzung physischer Objekte und deren Übersetzung in ein gedrucktes Format. Im Laufe des Semesters wurden die Objekte in Form von Interventionen im KunstQuartier Gmunden öffentlich präsentiert und von den Studierenden anschließend in vorliegendes Druckwerk medial transformiert. Begleitend dazu beinhaltet die Publikation eine umfangreiche fotografische Dokumentation des gestalterischen Prozesses. Darüber hinaus reflektieren erläuternde Texte der Lehrenden die künstlerischen Ansätze und Methoden. Im Mittelpunkt des Semesters stand der Krug als Alltagsgegenstand mit hohem Symbolwert. Das Projekt untersuchte vor allem dessen soziale Funktion als kommunikatives Bindeglied im zwischenmenschlichen Austausch jenseits des reinen Gebrauchswerts. Als ein solches Gefäß versteht sich auch diese Publikation.

Zwischen Henkel und Schnabel illustrates the results of the course “Artistic Project Z” at the Department of Three-Dimensional Design and Model Making at TU Wien, in cooperation with the European Capital of Culture Bad Ischl–Salzkammergut 2024. The course included the development and realisation of physical objects and their adaptation into a printed format. Over the course of the semester, the objects were presented to the public in the form of interventions in the KunstQuartier Gmunden and then transformed into this printed work by the students. The publication is accompanied by extensive photographic documentation of the creative process. In addition, explanatory texts by the teachers reflect the artistic approaches and methods. The jug as an everyday object with high symbolic value was at the centre of the semester. The project primarily investigated its social function as a communicative link in interpersonal exchange, beyond its pure utility value. This publication also sees itself as such a vessel.

ISBN 978-3-85448-066-2

TU Wien
Academic Press



Fakultät für
Architektur und
Raumplanung

Institut für
Kunst und
Gestaltung



Forschungsbereich
Dreidimensionales
Gestalten und Modellbau

Forschungsgeleitete
Lehre