

**Verdichten
und Verdünnen
– Zu den
plastischen
Arbeiten von
Nina Canell**

Die ‚Materie‘ des ‚Systems‘ hat einen ‚Phasen‘-Wechsel hinter sich, mindestens seit Bergson; weniger fest als flüssig, weniger flüssig als gasförmig, weniger materiell als informationell. Das Globale sucht Zuflucht beim Fragilen und Leichten, beim Lebendigen, beim Atem...

Michel Serres¹

Nina Canell interessiert sich gleichermaßen für die physikalischen und chemischen Eigenschaften der Materialien und Fundstücke, mit denen sie arbeitet, wie für deren metaphorische und poetische Konnotation. In ihren Werken gehen diese beiden Aspekte eine derart enge Verbindung ein, dass man in ihrer Betrachtung und Beschreibung kaum zwischen dem Faktischen und dem Fiktiven zu trennen vermag. Was nimmt man wahr, wenn man das versiegelte Glas betrachtet, in dem die Künstlerin 3800 ml Luft aus dem erhalten gebliebenen Arbeitszimmer des russischen Chemikers Dmitri Mendelejew eingeschlossen hat? Woher stammt das knisternde Geräusch, das aus einem Radio dringt, dessen Antenne mit dünnen Drähten verlängert und bis an die Decke des Raumes geführt wurde? Welche Kräfte sind im Spiel, wenn eine mit Neongas gefüllte Glasröhre sich an einen Stein anschmiegt?²

Die Künstlerin verwendet unscheinbare Dinge wie verwitterte Holzbalken, Äste und Melonenkerne, Bindfäden, Drähte und Elektrokabel, Kupferrohre, Nägel und Glasgefäße, und sie operiert

1 Michel Serres, *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour (1992)*, Berlin 2008, S. 181.

2 Die Fragen beziehen sich auf die Arbeiten *Of Air (2012)*, *Into the Eyes as Ends of Hair (2010)* und *Affinity Units (2012)* von Nina Canell.

mit Wellenformen, elektromagnetischen Feldern und elektrischem Strom. Zum Einsatz kommen in ihren skulpturalen Arrangements außerdem Oszilloskope, Funktionsgeneratoren, Verstärker und Lautsprecher. Dabei hat sie eine deutliche Vorliebe für „arme“ Materialien und gebrauchte Gegenstände, deren Qualitäten und deren Reaktionen auf Wärmezufuhr, Elektrizität oder veränderte Druckverhältnisse sie aufmerksam beobachtet: „Ich mag die Haptik und das gespeicherte Wissen, das darin steckt. Es sind eben Dinge, über die wir Bescheid wissen. Wofür sie gut sind, wie sie sich anfühlen, wie schwer sie sind. Es ist nichts Geheimnisvolles in den Materialien selbst, und das öffnet wiederum die Sinne für ihre symbolischen Fähigkeiten.“³

Unter Strom gesetzt, erhitzt, befeuchtet oder in elektromagnetische Felder platziert, verwandeln sich die Materialien und Gegenstände in den von der Künstlerin angestoßenen Prozessen: Sie werden biegsam, nehmen einen anderen Aggregatzustand oder eine andere Farbe an, geraten in Bewegung oder ins Schweben. Häufig werden sie mit Kabeln und Drähten verbunden, die sich als Linien durch den Raum ziehen und damit den Anschluss ans Stromnetz sichtbar machen; sie werden auf Wandkonsolen zusammengestellt oder auf dem Boden arrangiert. Die Arbeiten von Nina Canell drängen sich nicht auf, sie entbehren jeder Monumentalität und sind sparsam in den Raum gesetzt.

Ein kleines weißes Bord, darauf eine Reihe von fünf Kugeln aus Holz und Kunststoff mit zunehmend größerem Durchmesser. Als vierte Kugel dient eine Kokosnuss, und die letzte Kugel in dieser Reihe schwebt. In der Luft gehalten wird sie durch ein

3 Nina Canell, zit. n. Silke Hohmann, „Unter Strom. Porträt Nina Canell“, in: *monopol. Magazin für Kunst und Leben*, Nr. 5/2011, S. 84–91, hier S. 90.

elektromagnetisches Feld, dessen Wirkung wesentlich dazu beiträgt, dass man angesichts dieser Kugeln an eine Konstellation im Orbit denkt, eine Assoziation, die durch den Titel der Arbeit – *Ode to Outer Ends* (2010) – verstärkt wird.

An einem Draht hängt ein kleiner Ast, der eine dunkle, verzweigte Brandspur aufweist. Die Künstlerin hat im Atelier auf dem mit Salzwasser befeuchteten Ast zwei Nägel angebracht und diese unter Strom gesetzt, so dass sich die Spur des durch das Wasser geleiteten Stroms in das Holz einbrannte. Der Titel *Halfway Between Opposite Ends* (2012) ist beschreibend und poetisch zugleich.

Durch die Erzeugung eines Vakuums wird dem Raum unter einer Glasglocke die Luft entzogen, so dass das Geräusch der unter der Glasglocke baumelnden Klingel verstummt und erst nach einiger Zeit wieder leise zu hören ist, sobald sich das Vakuum abgeschwächt hat. Fast unmerklich, wie der Herzschlag, ist auch die Klingel bei anhaltender Energiezufuhr ununterbrochen in Aktion und ist dabei allenfalls wie aus der Ferne zu hören: *Uttermost Beat of the Heart* (2011) lautet der Titel des Werks.

Nicht nur in diesen in der Ausstellung gezeigten Arbeiten operiert Nina Canell mit flüchtigen, veränderlichen und an den Grenzen der Wahrnehmbarkeit angesiedelten Phänomenen wie Luft und Gas, Schallwellen und Wasserdampf, Wärme und Elektrizität, Magnetismus und Schwerkraft. Sie bindet diese physikalischen Phänomene und Naturkräfte in ihre plastische Arbeit ein und lässt sie mal mehr, mal weniger stabile Verbindungen eingehen mit den unspektakulären Materialien und Fundstücken, die sie im Übrigen in ihrer künstlerischen Forschung einsetzt. Ihre häufig prozesshaften Werke stehen in der Tradition einer „Kunstgeschichte des Veränderlichen“, wie sie Dietmar Rübel in Hinblick auf die

verstärkte Verwendung von instabilen Stoffen und flüchtigen Materialien für das 20. Jahrhundert herausgearbeitet und unter dem Begriff der „Plastizität“ zusammengefasst hat:

Veränderbarkeit wird in den Arbeiten nicht länger dargestellt, dies würde feste Strukturen bestätigen; die Plastizität ist vielmehr in die Materialität, ja – wie dies traditionell genannt wurde – in das Wesen der Kunstwerke eingedrungen, um essentielle Strukturen und daran gekoppelte Kategorien aufzuweichen.⁴

Instabil und veränderlich sind nicht nur einzelne Werke von Canell wie *Uttermost Beat of the Heart* oder *Perpetuum Mobile* (25 kg) (2010), sondern auch die Beziehungen und Wechselwirkungen, die sich aus dem vorübergehenden Zusammentreffen mehrerer Arbeiten in einer bestimmten Ausstellungssituation ergeben. Um den fragilen Zustand zu beschreiben, in den sie ihre skulpturalen Arrangements versetzt, greift die Künstlerin den Begriff der Strahlung auf, wie ihn der Chemiker und Physiker Sir William Crookes (1832–1919) im Rahmen seiner Forschungen zu Kathodenstrahlen und Lumineszenzlicht entwickelt hat. Crookes nahm neben dem festen, flüssigen und gasförmigen Aggregatzustand die Existenz eines vierten, „strahlenden“ Zustands der Materie an und genoss mit dieser Theorie sowie seinem Interesse am Spiritualismus um 1900 eine weitverbreitete Popularität.⁵ Nicht nur Spiritualisten und Okkultisten suchten damals die wissenschaftliche Entdeckung und Erforschung von Röntgenstrahlen, elektromagnetischen Wellen, drahtloser Telegrafie und Radioaktivität als Bestätigung für ihre

⁴ Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 13.

Annahme übersinnlicher Welten zu interpretieren. Auch Künstler setzten sich mit den neuen Auffassungen von Materie und Raum und den unsichtbaren Phänomenen in der Natur auseinander und waren von Theorien über „Ätherschwingungen“ und „höhere Dimensionen des Raums“ fasziniert. So bezog sich etwa Umberto Boccioni auf wissenschaftliche wie okkulte Erörterungen über den äther-gefüllten Raum, als er 1914 in seinem Text „Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)“ die Absicht formulierte, das ätherische Fließen zu materialisieren: „Wir wollen die Atmosphäre modellieren, die Kräfte der Gegenstände benennen, ihre reziproke Beeinflussung, die einzigartige Form von Kontinuitäten im Raum.“⁶

Auch ein Jahrhundert später lassen sich aus den um 1900 in Naturwissenschaft und Kunst entwickelten Vorstellungen noch Funken schlagen, wie Canell mit ihrer Bezugnahme auf Crookes nahelegt: „Ich habe diese Idee von Ausstrahlung als skulpturale, relationale Komponente angewendet, um ihre Bedeutung so zu öffnen, dass jede Form von Fluktuation berücksichtigt werden kann. In

5 Vgl. zum Beispiel Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Berlin 1989; Linda Dalrymple Henderson, „Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften“, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 1995, hg. von Veit Loers, Ostfildern 1995, S. 13–31. – Das Interesse, das Nina Canell an den Experimenten und Theorien der Pioniere einer naturwissenschaftlichen Erforschung von Gas, Elektrizität, Röntgenstrahlen, Radioaktivität und drahtloser Signalübertragung hat, böte Stoff für eine eigene Untersuchung. In ihren Arbeiten lassen sich neben der Bezugnahme auf Dmitri Mendelejew (1834–1907) und Sir Wiliam Crookes auch Hinweise auf die Auseinandersetzung mit den Forschungen von Jean-Antoine Nollet (1700–1770), James Clark Maxwell (1831–1879) und Nikola Tesla (1856–1943) finden.

6 Umberto Boccioni zit. n.: Linda Dalrymple Henderson (wie Anm. 5), S. 30.

diesem Sinne kann Strahlung der menschlichen Wahrnehmung entgehen, sich aber dennoch zu ihr ausstrecken und so den Raum zwischen den Objekten und den Körpern füllen.“⁷ Strahlen im physikalischen Sinn lässt die Künstlerin das mit hoher elektrischer Stromspannung zum Leuchten gebrachte Neongas in Arbeiten wie *And So Entangled* (2012) oder *Winter Work* (2009). Nur in der Vorstellung hingegen entfaltet das Innenleben einer simplen Heizdecke, das in der Arbeit *Indian Summer* (2012) über ein altes Metallgestell drapiert ist, eine Strom leitende und Wärme verbreitende Wirkung.

Die Luft als Trägerin von unsichtbaren Wellen, elektrischen Impulsen und elektromagnetischen Strahlen ist selbst ein Gasgemisch und unterliegt als solches permanenten Temperatur-, Druck- und Feuchtigkeitsschwankungen. Nina Canell arbeitet immer wieder mit dem Element Luft, mit dem Verdichten und Verdünnen von Luft wie in den Arbeiten *The Light and the Rock* (2010) oder *Uttermost Beat of the Heart*, und sie führt „atmosphärische Veränderungen“ herbei – im physikalisch-chemischen wie im übertragenen Sinn. So beeinflusst beispielsweise die Arbeit *Passage (Saturated)* (2012) messbar die Raumatmosphäre, indem sie den Sauerstoffanteil in der Luft erhöht. Damit könnte sie beim Besucher eine Steigerung der Konzentrationsfähigkeit und vielleicht sogar eine Bewusstseinsveränderung herbeiführen, wobei sich das Verhältnis zwischen tatsächlicher und vorgestellter Wirkung nicht klar bestimmen lässt. Diese Uneindeutigkeit ist ganz im Sinne der Künstlerin: „Tatsächliche

7 Nina Canell zit. n. Caoimhín Mac Giolla Léith, „Kleine Gesten, hohe Spannung“, in: *Evaporation Essays. On the sculpture of Nina Canell*, Ausst. Kat. Neuer Aachener Kunstverein, Kunstverein in Hamburg 2009, hg. von Melanie Bono und Annette Haas, Berlin 2010, S. 135–142, hier S. 140.

8 Nina Canell in einer E-Mail an die Autorin vom 11. November 2012.

und vorgestellte atmosphärische Veränderungen formen und beeinflussen also die skulptural-konzeptuelle Verfassung der Werke in der Ausstellung.“⁸

Das Wissen um naturwissenschaftliche Verfahren und um die Eigenschaften des Materials, das zum Einsatz kommt, geht im Werk von Nina Canell stets eine enge Verbindung ein mit der Kraft der Imagination. Ihre fragilen Arbeiten machen physikalische und chemische Prozesse nicht nur sichtbar, sondern lassen sie zu Bildern für gedankliche Vorgänge und poetische Zusammenhänge werden. So können die Transformationsprozesse, denen das Material in ihrer künstlerischen Forschung ausgesetzt wird, und die Zusammenführung von „festen“ und „flüssigen“ Elementen metaphorisch auch als „Verfestigung“ oder „Verflüssigung“ von Denkprozessen begriffen werden, wie die Künstlerin unter Bezugnahme auf die Luft deutlich macht: „Ich verstehe Skulptur oft als eine Art von ‚Verfestiger‘, der in der Lage ist, Luft sowohl zu verdichten wie zu verdünnen. Die flüchtige Beschaffenheit der Luft und ihre ständige Reaktion auf periphere Bewegungen passt nicht nur zu meiner Suche nach einer weichen Form in der Skulptur, sondern auch zu der damit verbundenen Neigung, davon auszugehen, dass eine gewisse Flüssigkeit von stofflichen und gedanklichen Prozessen zusammenwirken, um für einen Moment Distanzen zu überwinden.“⁹ Die Luft als ein Medium, das universal ist und das von einer Fülle von unsichtbaren Strahlen, Wellen und Signalen bevölkert ist, gilt schon lange als geeignete Metapher für das Denken selbst, wie der Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Steven Connor in seinem Buch *The Matter of Air. Science and Art of the Ethereal* darlegt. Dort heißt es:

9 Ebd.

Ebenso wie der Gedanke, hat Luft eine Kraft, ohne Präsenz zu haben. Sie ist unsichtbar, hat aber sichtbare Wirkung. [...] Luft ist immer mehr oder weniger als Luft: mehr, weil sie zu einem bestimmten Grad immer die Idee wie auch der Stoff Luft ist; weniger, weil sie an sich nie präsent ist, und somit immer nur den Anschein von Luft hat. Dank dieser Nichtübereinstimmung mit sich selbst ähnelt sie dem Gedanken, für den sie steht, und ist damit zugleich geeignet und angemessen ungeeignet für diese Rolle. Aus diesem Grund sind die Kräfte der Luft nicht bloß eingebildete oder bildliche; sie sind Materialisationen der Einbildungskraft selbst.¹⁰

Die parallele Betrachtung der Geschichte von naturwissenschaftlichen Forschungen, künstlerischen Formulierungen sowie des Gebrauchs von Metaphern zur Beschreibung von sozialen und kulturellen Entwicklungen, wie sie Steven Connor am Beispiel der Erforschung und Deutung des Phänomens Luft seit dem 17. Jahrhundert vorführt, ist als Herangehensweise geeignet, um die verschiedenen Dimensionen und Relationen zu beschreiben, die sich aus Canells plastischen Arbeiten ergeben. Wenn sie etwa davon spricht, dass es ihr darum gehe, „intime Momente der Leitfähigkeit innerhalb von skulpturalen Ereignissen oder Assemblagen von Objekten und Phänomenen zu suchen“¹¹, dann ist damit das Leitvermögen von Luft, Wasser oder Kupferdrähten sowohl im physikalischen wie im übertragenen Sinn gemeint, wie Caoimhín Mac Giolla Léith in einem Text über die Künstlerin ausführt: „Das Leitvermögen, wie

10 Steven Connor, *The Matter of Air. Science and Art of the Ethereal*, London 2010, S. 105f.

11 Canell 2012 (wie Anm. 8).

es sich in der Bewegung der Teilchen durch ein Übertragungsmedium in der elektrischen Leitung zeigt, oder in der Übertragung von Wärmeenergie durch physikalische Nähe in der Wärmeleitung, ist eine besonders resonante Metapher für verschiedene Formen von Engagement, Zusammengehörigkeit und Intimität.“¹²

Auf ihrer Suche nach einer „weichen Form in der Skulptur“ bewegt sich die Künstlerin auf der Ebene des Materials wie auf der metaphorischen Ebene zwischen den Polen des „Festen“ und des „Flüssigen“ – und dabei bedient sie sich einer Begrifflichkeit, die in der Theorie und Philosophie der Kultur seit dem frühen 20. Jahrhundert verstärkt Verwendung gefunden hat, um die kulturelle Tätigkeit als „Oszillieren zwischen Verfestigung und Verflüssigung“ zu beschreiben:

Die niemals festzustellende Bewegung kultureller Arbeit hat ihren Grund in dieser Verschränkung der gegenläufigen Tendenzen; kein Fertiges, das nicht wiederum als unfertig, kein Abgeschlossenes, das nicht wieder als offen, kein Bestimmtes, das nicht erneut als unbekannt erscheinen könnte.¹³

Mit ihren Verfahren des „Verdichtens“ und „Verdünnens“ setzt Nina Canell stoffliche wie gedankliche Prozesse in Gang, die eine nicht festzustellende Bewegung zwischen dem Faktischen und dem Fiktiven erzeugen. Auf diese Weise wirkt ihre dem Fragilen, Veränderlichen und Unscheinbaren zugewandte plastische Kunst auf der Ebene des Materials wie auf der Bedeutungsebene Verfestigungs- und Verhärtungstendenzen entgegen.

Das Vertrauen in die Wirksamkeit und Strahlkraft nichtmonumentaler und flüchtiger Setzungen teilt die Künstlerin mit dem

12 Mac Giolla Léith 2009 (wie Anm. 7), S. 140f.

Philosophen Michel Serres, der seine Überlegungen zur Relevanz des Fragilen und Zarten wie folgt in Worte fasst: „Alles, was solide, kristallin ist, was den Starken spielt, was den Harten gibt, was zu widerstehen sucht, Krustentiere und Rüstungen, Statuen und Mauern [...] all das ist erkaltet und unwiderruflich archaisch. Wie die Dinosaurier. Die Flüssigkeiten, die meisten Lebewesen, die Kommunikationen, die Relationen, nichts von alledem ist hart. Fragil, empfindlich, fluide und bereit, sich beim kleinsten Windhauch aufzulösen.“¹⁴

13 Aleida Assmann, „Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur“, in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hg. von dies. und Dietrich Harth, Frankfurt am Main, 1991, S. 181–197, hier S. 182f. – In Hinblick auf Canells Verfahren des „Verdichtens“ und „Verdünnens“ wäre auch die Nähe zu alchemistischen Lehren zu untersuchen, vgl. etwa die Definition der Alchemie nach Martin Rulandus aus dem frühen 17. Jahrhundert: „Die Elemente umwandeln: Dieser Ausdruck aus der hermetischen Chemie bedeutet ‚auflösen und gerinnen lassen‘, und das heißt, den Körper in Geist verwandeln und den Geist in Körper; das Feste verflüchtigen und das Flüchtige fest machen.“ Zit. n. John F. Moffitt, „Marcel Duchamp: Alchimist der Avantgarde“, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986, hg. von Maurice Tuchman und Judi Freeman, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 257–269, hier S. 264. In diesem Zusammenhang müsste auch die Nähe zu Künstlern, die sich mit alchemistischen Verfahren auseinandergesetzt haben, betrachtet werden, etwa zu Marcel Duchamp, Yves Klein oder Joseph Beuys. Dass man sich dabei auf ein heikles Gebiet begibt, darauf deutet Duchamps Diktum hin: „Wenn ich Alchimie getrieben habe, dann auf die einzige Weise, die heute zulässig ist, nämlich ohne es zu wissen [sans le savoir].“ Zit. ebd. S. 269. Zu alchemistischen Figuren bei Yves Klein siehe Thomas McEvelley, „Yves Klein conquistador du vide“, in: *Yves Klein*, Ausst. Kat. Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris 1983, S. 17–66; zu Joseph Beuys siehe etwa Antje von Graevenitz, „Ein bißchen Dampf machen“, ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys“, in: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Ausstieg aus dem Bild*, Hamburg 1996, S. 43–60.

14 Serres 2008 (wie Anm. 1), S. 182.

**Thickening
and Thinning
– On the
Sculptural Work
of Nina Canell**

The system's 'matter' has changed 'phase,' at least since Bergson. It's more liquid than solid, more airlike than liquid, more informational than material. The global is fleeing toward the fragile, the weightless, the living, the breathing...

Michel Serres¹

Nina Canell is as intrigued by the physical and chemical properties of the materials and found objects she works with as she is by their metaphorical and poetic connotations. So closely do these two aspects merge in her artworks that one can hardly distinguish fact from fiction when contemplating or describing them. What do we perceive upon looking at a sealed glass jar containing 3,800 ml of air from the fully preserved study of Russian chemist Dmitri Mendeleev? What generates the crackling sound on the radio whose extended, bifurcating antenna reaches all the way up to the ceiling? Which forces let a solid neon tube be draped over a stone?²

The artist has an affinity for nondescript things such as weathered wooden beams, small branches and melon seeds, threads, wires and electric cables, or copper pipes, nails and glass jars. Yet her sculptural arrangements also incorporate waveforms, electromagnetic fields and electricity, not to mention devices such as oscilloscopes, function generators, amplifiers and speakers. She exhibits an obvious preference for "poor" materials and used objects whose qualities and reactions to heat, electricity or pressure she attentively observes:

1 Michel Serres with Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, trans. Roxanne Lapidus (Ann Arbor: University of Michigan, 1995), p. 121.

2 The questions refer to the works *Of Air* (2012), *Into the Eyes as Ends of Hair* (2010) and *Affinity Units* (2012) by Nina Canell.

"I like the tactile quality and the knowledge stored within. These are things that we understand. What they can be used for, how they feel, how heavy they are. There is nothing mysterious about the objects themselves, and this once again opens up a sense for their symbolic capacities."³

Electrified, heated, moistened or placed in electromagnetic fields, the materials and objects are transformed by processes initiated by the artist: they become elastic, change state or colour; they begin to move or hover. Often she connects them to cables and wires that draw lines in the space and hence allude to the connection to the grid, or she arranges them on wall consoles or the floor. Nina Canell's works never impose themselves. They are altogether devoid of monumentality and installed within the space in a minimal way.

On a small white shelf we see a row of five wooden and plastic spheres of increasing diameter. The fourth sphere is given by a coconut, while the last in line hovers above the shelf. It is held in the air by an electromagnetic field such that the row of spheres brings an orbit to mind, an association reinforced by the title of the work, *Ode to Outer Ends* (2010). In another work we encounter a small branch bearing a darkened, arborescent scorch mark and left hanging on a wire. In the studio two nails were attached to the branch which, moistened with salt water, was then subjected to an electric current. The force of the electricity conducted by the water burned itself into the wood. The title, *Halfway Between Opposite Ends* (2012), is at once descriptive and poetic. In a different piece with the title *Uttermost Beat of the Heart* (2011) a vacuum sucks the air out of a

3 Nina Canell, as quoted in Silke Hohmann, "Unter Strom: Porträt Nina Canell", *monopol: Magazin für Kunst und Leben*, 5 (2011), pp. 84–91, here p. 90.

bell jar, hence muting the sound of the bell ringing inside. Only when the vacuum subsides are we able to hear the faint sound of the bell. Much like the beating of a heart, the bell is always, if inconspicuously, in action. Yet its sound is ever distant, if it is audible at all.

Nina Canell's incorporation of fleeting, mutable and almost imperceptible phenomena such as air, gas, sound waves and steam, or heat, electricity, magnetism and gravity is not confined to the works in this exhibition alone. In her sculptural practice she also combines these physical phenomena and natural forces – in varying degrees of stability – with the unspectacular materials and found objects that form another part of her artistic research. Frequently process-based, her works can be situated within the tradition of an “art history of the mutable”, to use a category coined by Dietmar Rübel. Responding to the increasing use of unstable substances and ephemeral materials in the twentieth century, a practice he subsumed under the term “plasticity”, Rübel outlines this category as follows:

Mutability is no longer represented in these works since this would affirm solid structures; rather, plasticity has penetrated the materiality or indeed the very essence – as it used to be called – of the artwork, thereby softening essential structures and the categories with which these go hand in hand.⁴

This instability and mutability pertain not only to individual works by Canell, such as *Uttermost Beat of the Heart* or *Perpetuum Mobile (25 kg)* (2010), but also to the relationships and interplay arising between the various works in a given exhibition situation.

4 Dietmar Rübel, *Plastizität: Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen* (Munich: Silke Schreiber, 2012), p. 13.

In order to describe the fragile state in which she posits her sculptural arrangements the artist often speaks in terms of “radiance”, as defined by the chemist and physicist Sir William Crookes (1832–1919) in his research into cathode rays and luminescence. To the three known aggregate states of solids, liquids and gases Crookes added a fourth “radiant” state. Coupled with his interest in spiritualism, this theory brought him considerable popularity around 1900.⁵

Yet spiritualists and occultists were not the only ones keen to find proof of the existence of supernatural worlds in the scientific discovery and investigation of X-rays, electromagnetic waves, wireless telegraphy and radioactivity. Artists, too, began to explore these new conceptions of matter, space and invisible natural phenomena and were fascinated by theories such as “ether vibrations” and the “higher dimensions of space”. Umberto Boccioni, for instance, referred to both scientific and occult discussions on the ether of space in his tract *Futurist Painting Sculpture: Plastic Dynamism* (1914). Expressing his intention to materialise the ethereal flow, he writes: “We want to model the atmosphere, to denote

5 See for instance Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen: Das langsame Verschwinden der Materie um 1900* (Berlin: anabas, 1989); Linda Dalrymple Henderson, “Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften”, in Veit Loers (ed.), *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1990–1915*, exh. cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Ostfildern: Hatje Cantz, 1995), p. 13–31. Nina Canell's interest in the pioneering experiments and theories of scientific research into gas, electricity, X-rays, radioactivity and wireless signal transmission deserves separate investigation. In addition to the references to Dmitri Mendeleev (1834–1907) and Sir William Crookes in her work, Canell also engages with the research of Jean-Antoine Nollét (1700–1770), James Clark Maxwell (1831–1879) and Nikola Tesla (1856–1943).

the forces of the objects, their reciprocal influences, the unique form of continuity in space.”⁶

Even now, a century later, the ideas developing within the sciences and fine arts around 1900 are still giving off sparks. As Nina Canell points out in reference to Crookes, “I have applied this idea of radiance as a sculptural, relational component – opening up the meaning to include any type of fluctuation. In this sense, radiation can slip human perception but nevertheless reach out and fill the space between objects and bodies”.⁷ By subjecting neon gas to high-voltage current in works such as *And So Entangled* (2012) or *Winter Work* (2009), the artist makes the gas radiate in the physical sense of the word. In *Indian Summer* (2012), by contrast, it is only within the realm of the imagination that the conductivity and warmth of a simple electric blanket draped over an old metal rack unfolds.

Being a carrier of invisible waves, electrical impulses and electromagnetic radiation, even the air itself is a mixture of gases and as such subject to permanent fluctuations in temperature, pressure and humidity. In her practice Nina Canell often engages with the element of air, with its thickening and thinning, as in the works *The Light and the Rock* (2010) or *Uttermost Beat of the Heart*. And she produces “atmospheric shifts” in both a physicochemical and meta-

phorical sense. For example, the work entitled *Passage (Saturated)* (2012) measurably influences the atmosphere of the room by increasing its oxygen content. This in turn might enhance the visitor’s ability to concentrate and perhaps even brings about a shift in consciousness, although it is impossible to distinguish between the actual and imagined effect. This ambiguity plays right into the artist’s hand. As she notes, “Actual and imagined atmospheric shifts thus form and influence the sculptural-conceptual condition of the works in the exhibition”.⁸

In Nina Canell’s oeuvre there is a close relationship between her knowledge of scientific processes and the properties of the materials she incorporates on the one hand, and the power of the imagination on the other. For not only do her fragile works make physical and chemical processes manifest, but they also posit such processes as images of mental activity and poetic association. Hence, the metamorphosis of matter that is central to Canell’s artistic research – as indeed the combination of “solid” and “liquid” elements in her work – might also be thought of in metaphorical terms as the “solidification” or “liquefaction” of thought processes. As the artist once expressed in relation to air, “I often think of sculpture as a kind of ‘congealer’ which is capable of both thickening and thinning the air. The volatile nature of air and its responsiveness to peripheral movements aligns itself not only with my sculptural quest for a softness of form but also with the underlying inclination that a certain fluidity of material and mental processes move together in order to momentarily overcome distances”.⁹ Populated by a plethora of invisible rays, waves and signals of all

6 Umberto Boccioni, as quoted in Linda Dalrymple Henderson, “Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space”, in Bruce Clarke and Linda Dalrymple Henderson (eds.), *From Energy to Information, Representation in Science, Technology, Art, and Literature* (Stanford: Stanford University Press, 2002), pp. 126–150, here p. 137.

7 Nina Canell, as quoted in Caoimhín Mac Giolla Léith: “Small Gestures, High Voltage”, in Melanie Bono and Annette Hans (eds.), *Evaporation Essays: On the Sculpture of Nina Canell*, exh. cat. Neuer Aachener Kunstverein and Kunst-verein in Hamburg (Berlin: Distanz, 2010), pp. 29–40, here p. 37.

8 Nina Canell in an e-mail to the author, 11 November 2012.

9 Ibid.

kinds, air is a universal medium that has long been regarded as a suitable metaphor for thought. Steven Connor, a literary critic and cultural theorist, explores this metaphor in his book, *The Matter of Air: Science and Art of the Ethereal*.

Like thought the air has power without presence. It is invisible, but has visible effects. [...] Air is always more or less than air: more because it is always in some measure the idea as well as the simple stuff of air, less because it is never fully present in or as itself, and so only ever air apparent. In this non-adequacy to itself, it resembles the thought it figures, and is thus at once adequate and fittingly inadequate for that figuring. For this reason the powers of air are not just imagined or imaginary; they are materializations of the power of imagination itself.¹⁰

When it comes to describing the different dimensions and relations emerging from Canell's works, a suitable strategy can be found in the parallel consideration of the history of scientific research, artistic production and the use of metaphors to describe social and cultural developments, as exemplified by Steven Connor's study and interpretation of the phenomenon of air since the seventeenth century. In saying, for instance, that she "seek[s] intimate moments of a conductive nature within sculptural events or assemblages of objects and phenomena",¹¹ she is referring in a manner at once physical and metaphorical to the conductivity of air, water and copper wires. As Caoimhín Mac Giolla Léith has elaborated in an essay on

10 Steven Connor, *The Matter of Air: Science and Art of the Ethereal* (London: Reaktion Books, 2010), p. 105.

11 Canell 2012 (as fn. 8).

the artist, "conduction, as in the movement of particles through a medium of transmission in electrical conduction, or the transfer of thermal energy through physical proximity in the conduction of heat, is a particular metaphor for various forms of engagement, togetherness and intimacy",¹²

In her "sculptural quest for a softness of form" the artist moves between the poles of "solid" and "liquid" on both a material and a metaphorical level. In doing so she draws on a terminology which, having found increasing application in cultural theory and philosophy since the early twentieth century, describes cultural activity as an "oscillation between solidification and liquefaction". As cultural historian Aleida Assmann writes,

The perpetually indeterminable movement underlying cultural work is grounded in this interconnection of contrary tendencies; there is nothing finished that could not also seem unfinished, nothing closed that could not seem open, nothing definite that could not once again seem unfamiliar.¹³

With her method of "thickening" and "thinning", Nina Canell sets in motion processes pertaining to both matter and mind. These in turn engender an indeterminable movement between the factual and the fictional. In this way, her sculptural practice, with its receptiveness for the fragile, mutable and nondescript, counteracts solidification and hardening tendencies, whether on a material or a semantic level. This trust in the potency and radiance of non-monumental and fleeting articulations is something the artist shares in common with philosopher Michel Serres. In speaking of the

12 Léith 2010 (as fn. 7), p. 39.

relevance of the fragile and tender, he writes, “everything that is solid, crystalline, strong, that flaunts its hardness, that seeks to resist – from crustaceans to breastplates, statues and walls [...] – all of that is irrevocably archaic and frozen. Like dinosaurs. Whereas fluids, most living things, communications, relations – none of that is hard. Fragile, vulnerable, fluid, ready to fade away with the first breath of wind”.¹⁴

13 Aleida Assmann, “Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur”, in id. and Dietrich Harth (eds.), *Kultur als Lebenswelt und Monument* (Frankfurt am Main: Fischer, 1991), pp. 181–197, here p. 182. As regards Canell’s technique of “thickening” and “thinning” it would be also worthwhile exploring her proximity to the teachings of alchemy. See, for example, the definition of alchemy after Martin Rulandus from the early seventeenth century: “To Convert the Elements: This expression of Hermetic Chemistry signifies ‘to Dissolve and to Coagulate,’ meaning to change body into spirit, and spirit into body; to volatize that which is fixed, and to fix that which is volatile.”, as quoted in John F. Moffitt, “Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde”, in Maurice Tuchman and Judi Freeman (eds.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, exh. cat. Los Angeles County Museum of Art et. al. (New York: Abbeville Press, 1986), pp. 256–271, here p. 261–262. In this context one could also discuss Canell’s proximity to artists who experimented with alchemical processes such as Marcel Duchamp, Yves Klein or Joseph Beuys. As Duchamp’s dictum suggests, however, this is rather sensitive territory: “If I have practiced alchemy, it was in the only way it can be done now, that is to say, without knowing it [*sans le savoir*].” (ibid, p. 269). For more on alchemical motifs in the work of Yves Klein see Thomas McEvelley, “Yves Klein conquistador du vide”, in *Yves Klein*, exh. cat. Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris (Paris: Le Musée, 1983), pp. 17–66; regarding Joseph Beuys see for instance Antje von Graevenitz, “Ein bißchen Dampf machen: Ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys”, *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, vol. 2: Ausstieg aus dem Bild* (1996), pp. 43–60.

14 Serres and Latour 1995 (as fn. 1), p. 122.