

Madeleine Kelly

Entangled Flashes Verwickelte Blitze

Madeleine Kelly

Entangled Flashes Verwickelte Blitze

Galerie Spinnerei archiv massiv
25 July—31 August 2024

Madeleine Kelly: Entangled Flashes has been supported
by Galerie Spinnerei archiv massiv, Create NSW and
The University of Sydney, Australia

Galerie Spinnerei archiv massiv
25. Juli bis 31. August 2024

„Madeleine Kelly: Entangled Flashes/Verwickelte Blitze“
wird unterstützt von Galerie Spinnerei archiv massiv,
Create NSW und der Universität Sydney (Australien)



Foreword

Australian artist Madeleine Kelly participated in the Leipzig International Art (LIA) Program, Germany, in 2016. Since then, German-born Madeleine has actively promoted art and culture between the two countries, fostering exchange between Sydney College of the Arts (SCA), The University of Sydney, and LIA. In 2022, she returned to Leipzig to undertake further research.

LIA, an international artist-in-residence program, is located at the Spinnerei Leipzig—a former cotton mill that has transformed into a cultural hub housing art institutions, galleries, and artist studios. LIA emphasises experimentation and learning within a vibrant local creative community and a city steeped in history and tradition.

Founded in 2007, LIA has hosted more than 500 artists from 40 nations. It was within this historic cotton mill, which once employed up to 5,000 predominantly female workers, that Madeleine first experimented with stove frottages. These frottages—rubbed impressions of different stovetop designs on coloured fabrics of cotton, nylon, and wool—now feature prominently in her large-scale paintings, which explore the interplay between nature and technology. The installation *Existential needs* 2016 comprises 18 frottages worn in subsequent performances to subvert the traditional role of women as ‘behind the stove’ and challenge the male-dominated Leipzig painting scene. The work also connected to the Bauhaus School, known for its holistic approach to household design by often unrecognised female creatives.

As I reflect on Madeleine’s body of work and its clever interplay between the industrial and the natural, resonating in my mind is its profound development since 2016 when she started at LIA. That same year, she began her *Leipzig birds* (2016–17) project of painted Tetra Pak containers depicting the regional bird population squeezed into the angular, consumerist forms—a marvellous way of calling attention to the overlooked.

Madeleine Kelly’s work allows us to appreciate and reflect upon the harmony that emerges when art and the environment intersect.

Anna-Louise Rolland
LIA Founder & Director

Contents

4

Foreword

Anna-Louise Rolland

6

Exhibition statement / Über die Ausstellung

Madeleine Kelly

8 / 14

Artist’s texts

Madeleine Kelly

20

Entangled affinities

Clare Murphy

38

Verstrickte Affinitäten

Clare Murphy

56

Madeleine Kelly’s painting: between nature and technology

Dr Sara Tröster Klemm

57

Madeleine Kelly: Malerei zwischen Natur und Technik

Dr Sara Tröster Klemm

67

List of illustrated works

68

Select bibliography

69

Artist biography / Die Künstlerin

72

Acknowledgements

Exhibition statement

This exhibition explores entangled light. Between diagram and painting, lines of light and energy connect the primordial and the industrial, pointing to the exploitation of nature and technology. Intangible light consolidates into thread, weaves through stove tops, flashes from colour, shines through glaze. In the facets of crystalline paintings, light refracts through pigments, through crystal eyes, feeding our evolutionary bodies. Then, light rakes across the surface, casting shadows—to trace, to draw, to paint ... and sometimes to cast shadows of doubt.

At this current time, we recognise that life is bound and liberated by light—it divides and energises. Photosynthesis in leaves mirrors photoreception in eyes. The eye-light assemblage transforms into chemical energy as a material line that weaves into actions and words, hardware and codes. The convergence of sign and life is woven by spiders who spin threads of entangled flashes, the corporeal nature of geometric forms. The web, the alchemical circle, the orphic, the rotorelief and the optical unconscious bring aesthetics into the scientific fields of optics and physiology. But in a flash, it will be over ... like everything else.

Madeleine Kelly

Über die Ausstellung

Diese Ausstellung beschäftigt sich mit verwickeltem Licht. Im Spannungsfeld zwischen Grafik und Malerei verbinden Licht- und Energielinien das Urwüchsige mit dem Industriellen und verweisen so auf die Ausbeutung von Natur und Technik. Flüchtiges Licht verfestigt sich zu Fäden, windet sich durch Herdplatten, blitzt aus Farben hervor und scheint durch Glasuren hindurch. In den Facetten kristalliner Gemälde bricht das Licht an Pigmenten und Kristallaugen und speist unsere evolutionären Körper. Dann harkt es, Schatten werfend, über die Oberfläche, um zu skizzieren, zu zeichnen, zu malen—und manchmal, um Schatten des Zweifels zu werfen.

Uns ist heute sehr bewusst, dass das Leben von Licht gelenkt, aber auch befreit wird—es trennt und befeuert. Die Fotosynthese bei Blättern spiegelt die Fotorezeption in den Augen. Die Zusammenkunft von Auge und Licht wird zu chemischer Energie als materielle Linie, die sich in Handlungen und Worte, Hardware und Codes einwebt. Das Zusammenlaufen von Zeichen und Leben wird von Spinnen gewoben, sie spinnen Fäden verwickelter Blitze, die körperliche Natur geometrischer Formen. Das Netz, der alchemistische Kreis, die Orphik, das Rotorelief und das optische Unbewusste bringen Ästhetik in die wissenschaftlichen Gebiete Optik und Physiologie. Doch wie alles andere wird auch das bald vorbei sein—so schnell wie der Blitz.

Madeleine Kelly

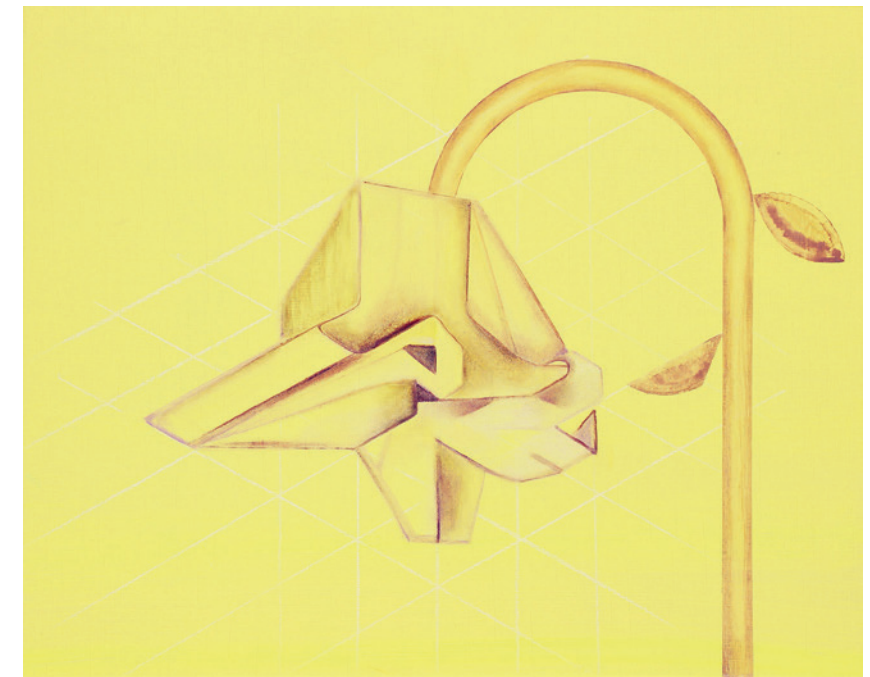
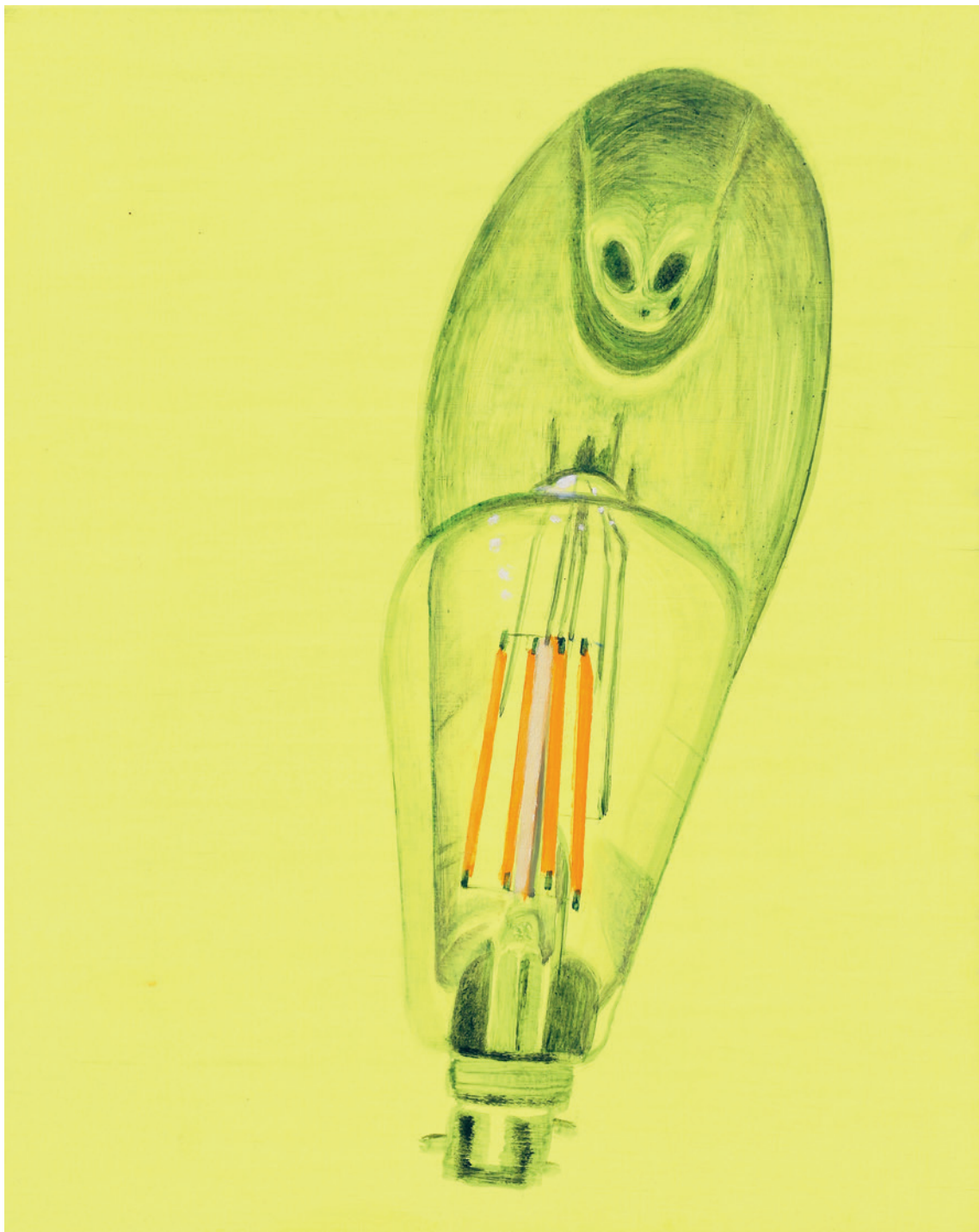


The terrestrial globe

Spin out, spun in,
Swing forward and back,
Between the bright future and dim past.
Firefly hands, like balloons, span space,
Search for a clear space,
As far as the eye can see.
Reflect and emit:
The eye is mirror and lamp.
Long ago, an animal hijacked a leaf
pigment,
Incorporating it into the rear of its eye,
Thereafter becoming the visual pigment.
With evolution,
Colour vision became possible.
Globe, cell and seed,
Whole sun, hollow sun.
Eye folded back on its limits,
Between the bright space of the present
and the dim forgotten.
Plants use the same visible spectrum of
light that we see:
A transparent space;
Envelop and fuse,
Divide, survey.
Cells turning spindles,
Industrial weaving,
Straining to spin the sky;
Blinding power to the web outside
human language.

MK



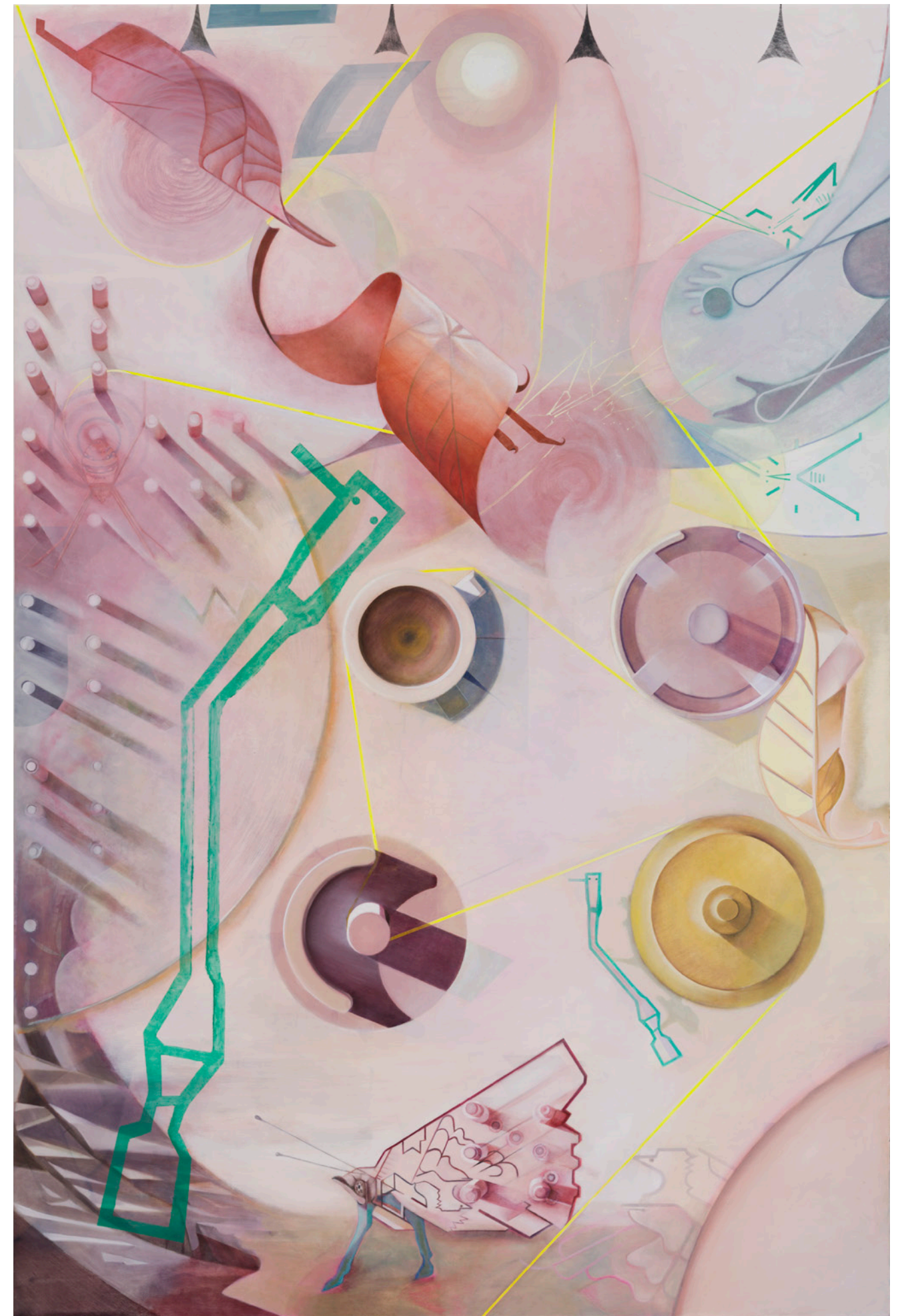


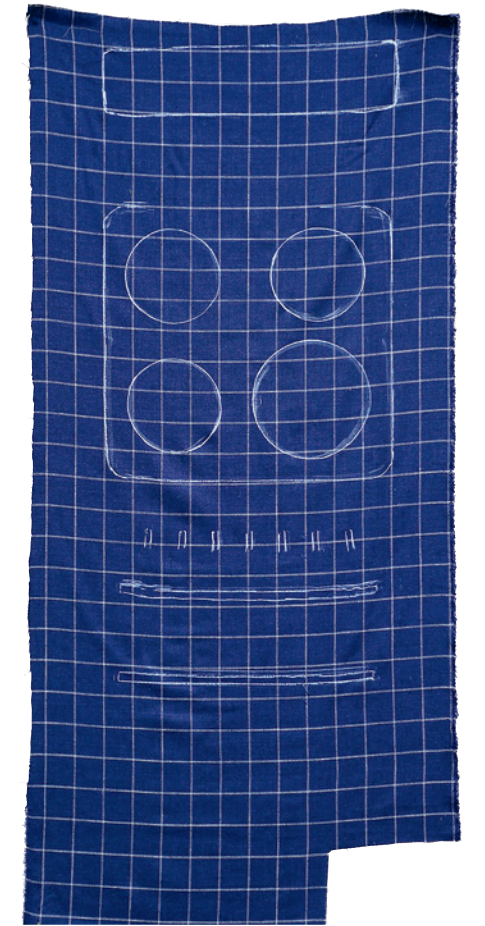
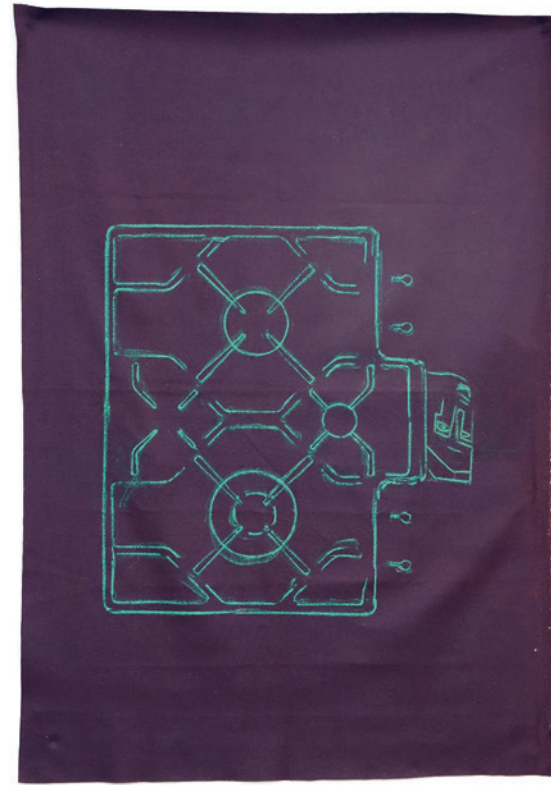


Butterfly paradigms

Absence and presence,
Inner and outer.
Compound eye of facets:
Ommatidia.
Photonic crystal structure,
Nipple array,
Prototype for solar energy:
Photocatalyst.
Crystalline cone lens,
Pseudopupil camouflage,
Life as a trompe l'oeil.

MK







Entangled affinities

Clare Murphy

Each time I trace a tangle and add a few threads that first seemed whimsical but turned out to be essential to the fabric, I get a bit straighter that staying with the trouble of complex worlding is the name of the game of living and dying well together on terra (Haraway 2016, p. 116).

+++

It was around 1995 when I first met Madeleine at university, both of us taking a detour from our majors to study the philosophy of mind and language. In class, a young man with a rat perched on his shoulder had befriended us and we'd formed a group to tease out the pros and cons of functionalism: the theory that the mind processes language in a similar way to a computer. I was flirting with the pro side ferociously. More so because Madeleine and the young man had opted to flirt with the con. In those days you were either a Chomskyan or a Vygotskian. A dualist or a monist. Nobody championed Haraway or lingered on Uexküll or Sebeok. Nobody mentioned the rat. In my literary criticism class, I'd tried to jump the breach and confused my tutor with a half-formed ramble about the iconic versus the indexical when signifying a dog.

'Why are you so obsessed with dogs,' my tutor asked me, garnering the guffawed support of the class.

Later, on the bus, the young man with the rat tried to convince me that rabbits could communicate telepathically.

'Why are you so obsessed with rabbits?' I parroted. He didn't laugh. I can't speak for the rat.

Then, nearly thirty years later, I encounter the words of eco-anthropologist Eduardo Kohn:

'Life and thought are one and the same: life thinks; thoughts are alive'; Semiosis 'permeates and constitutes the living world, and it is through our partially shared semiotic propensities that multispecies relations are possible, and also analytically comprehensible (2013, p. 16).

It's in this moment that I understand what the young man with the rat had been pushing against, was a dominant Western (largely Cartesian/Kantian) tradition of thinking (Shotter 2016, p. 108) that had taught us to ignore or dismiss the 'excess ... that which is considered and experienced as being separate ... signs that are nonfunctional, dysfunctional and ambivalent' (Ponzio 2004, p. 19). He had intuited—just as the first biosemiotician Thomas Albert Sebeok did when he based his work on the philosophical work of Charles Sanders Peirce and his transdisciplinary contemporary the biologist Jakob von Uexküll—that our disconnection from the *Umwelten* and *Innenwelten* (outer and inner worlds) of the more-than-human (Wheeler 2008, p. 140) had rendered us insensible even to ourselves, and that the 'signs of life that today we cannot or do not wish to read, or those signs that we no longer know how to read, one day may well recover their importance and relevance for humanity' (Ponzio 2004, p. 19).

In other words, the young man had uncovered what might be concealed in semiospheres within and beyond our classroom exchanges.



+++

I believe that all ethical relating, within or between species, is knit from the silk-strong thread of ongoing alertness to otherness-in-relation (Haraway 2003, p. 50).

+++

Twenty-three years after the rat, the dog and the rabbits, Madeleine and I exchange a series of sufficiently insufficient symbols representing our recent attunement to the significance of birds in our lives. Via Instagram, the contemporary carrier pigeon. I am in Cunamulla on Kunja Country, birding: taking photos of birds and thinking about writing. She is in her studio on Dharawal Country, watching birds and making art: birding.



[Image of emus grazing at the edge of desert claypan, outside Bowra Sanctuary, Cunamulla]

madeleine_kelly 291w
Now I REALLY wish I was with you! ❤️...

clishmaclaver 291w • Author
You really should stay out here (in the cooler months).
You'd love it 🤔...

It is September 2018. In Madeleine's *Spectra of birds* (2014–15) and *Leipzig birds* (2016–17) a relations of 'becoming-with' (Haraway 2016, p. 5) has already emerged, in three-dimensional shapes that mimic, transform and over-emphasise functionality to the point of redundancy. She has already begun to draw threads through philosophical conversations about semiotic exchange to the naturalcultural spaces in which these communications take place, using encaustic on cardboard with paper and text. She is



also doing this in paintings such as *The pollinator* (2018), *Allowable forms and unconscious facts* (2018), *The brush-tipped tongue of a honeyeater functions the same way as a paint brush* (2018) and then later, she will extrapolate this in spinning discs for *Mama Oclo* (2019) then back to painting to repeat and transform these motifs across *Me and my rhythm box* (2019), *Stair ghost* (2019), *Fighting over flowers* (2024) and so on. This is like this, and/or within/without this, she seems to be saying. Even when, uncanny, familiar, it is not (Kelly 2024). Yet she says it over and over. Against, against. Until it is.

This is Madeleine's conception of 'elective affinities', repurposed from the 18th century polymath Johann Wolfgang von Goethe to speak of the 'material transformation and attraction' at work in her art (Kelly 2024). A sympoietic aesthetic framework provides the web-like scaffolding for her response to the challenge thrown out by those first (officially recognised) biosemioticians, the young man with the rat, and her own naturalcultural experiences:

Sympoietic painting, and by extension aesthetic knowledge, is a way of being open to new combinations, possibilities and relations ... vital formations that arise by way of webs and affinities fit into a sympoietic system ... of non-human address ... generated within grids or patterns, affinities are born by virtue of the generative structures they share, which are often visible in weavings (Kelly 2020, p. 13).

Within this sympoietic framework, abstraction creates a space to consider the lack of direct access to any other's experience by referencing what is lost, gained, changed, charged and shared in both biological and symbolic exchanges. In laying bare the process of codification through attention to transmission and transformation, common to these works is the idea that significance is both culturally and biologically encoded so that we must actively and co-operatively produce shared meaning. Without access to the subjective experience of other species or where sentience is (assumed to be) not present, abstraction of our accepted codification encourages audiences as co-creators to notice parallels, juxtapositions, accretions in human cultural interpretation and transmission of more-than-human ontologies. 'Affinities are fundamental to sympoietic painting,' she explains.

And by evoking transformation and liveliness remind us that many species also form a fabric, one now contingent on a key human thread ... affinities create bonds and relations that connect us to the sensing world and, by extension, sensible solutions' (Kelly 2020, p. 1).

At the end of my birding trip, I return to the page and begin to write. I'm thinking about sanctuaries, about lines and shapes that join, exclude or are transgressed, about inner and outer worlds. I make marks on the page that show where one idea begins and ends or connects to another:

•
.....
□□

One asterisk becomes a bullet
Three asterisks become a dotted line
Three pluses become two table cells

(when I press 'return')

Return to what?

When I return the typewriter carriage (that no longer exists in that form) to its original position.

And in turn, I return to the thought: Our symbolic connections are concealed; transformed; never severed.

One star becomes an asterisk. One stone becomes a hammer.

One hammer becomes a rupture in order to congeal.

And I understand, how like a painting a page is.

How like a brush-tipped tongue of a honeyeater a paintbrush is.

How a butterfly wing contains the forms of a bird.

+++

Thread is crucial to the practice of thinking, which must be thinking-with: storytelling. It matters what thoughts think thoughts; it matters what stories tell stories (Haraway 2016, p. 39).

+++

It's about ten years before I will meet Madeleine.

A silken thread glimmers in the gloom, running through time to meet me at the laundry door, on the still-bushy southern outskirts of Miganjin on Yagara Country where I am pushing a bloated white form against a timber doorframe with a broom. Against, against. Over and over.

'Here are some mulberry leaves to feed them with,' my friend with her tight plait and her pony-laden yard, had told me.

I'd nestled the leaves in among the two silkworms she'd gifted me and punctured the plastic lid of the takeaway container that would be their home. I hadn't considered rain. The next afternoon, returned from school, I'd brought them into the laundry, their bloated bodies bobbing below the breath holes, bumping up against their neighbour's saffron cocoons. Somewhere between lifting the lid and entering the door, I'd panicked. Dropped the tragic lot. Panicked again, this time with a broom, sloshing the water into



a drain hole and the silkworms against a doorframe that, despite the insistence of that broom, their tender bodies refused to mount.

Against, against: Over and over. Again and again.

Had they been farmed by the silk industry they wouldn't have been drowned until after they'd spun. But, in my clumsy attempt at connection, I'd doomed them to an even more limited existence. No chance to watch their skin tighten and yellow. To receive the signal that now is time to spin.

I'm winding my way to the end of this essay and I'm still thinking about how to think about threads. And in my mind, I'm pushing a bloated white form against a timber doorframe with a broom, swallowing horror. Over and over. Against, against. Trying to return to an absence of silkworms. Knowing I never can. Knowing, feeling, that despite being long-gone, their threads will remain forever in place; a line dropped along a neural pathway, linking their story to mine. Theirs and mine to the image of a woman in a headscarf and cat eye glasses, pushing threads to the top of a loom in the Leipzig Spinnerei in Madeleine's 'Forms of agency' flipbook (2017). Theirs and mine, spun into a matrix of threads pulled by Madeleine's *Net casting* spider (2020): like 'two perceptual worlds that are superimposed and interlaced into spatial-temporal affinities'—to repurpose Madeleine's description of her work (2020, p. 7). All of us bundled up in threads of our co-making, retransmitted and transformed.

'Spinning webs and making art,' Madeleine suggests, in reference to the vibrant yellow thread (of silk or web, or light or energy flow) winding through a 'collection of thresholds' in *Apparatus for the bits worth keeping* (2024), 'are poetic processes that entwine meaning and transform matter, heightening our sensibility to our entanglement with life, the lifeline the planet needs' (Kelly 2020, p. 7).

This is one of the ways, in the words of environmental historian Diogo de Carvalho Cabral, I can understand that 'nonhuman animals "write themselves on us"' (2014, 29). Transformation in our art, in our storytelling, in our understanding and exchanges of and with the more-than-human are fundamental to our being. This is how we 'make with'. This is how we recognise the invitation inherent in Madeleine's work—an invitation to co-create, to trace our tangled affinities in a way that emphasises 'structural kinship, analogy and homology, evoking communities of ideas' (Kelly 2020, p. 1).

This is 'kin-making': these are the threads that run through everything. This is:

'living and dying well together on terra' (Haraway 2016, p. 116).

Notes

Comments attributed to Madeleine Kelly are from a discussion with the author on 2 April 2024.

For readings, see de Carvalho Cabral Diogo & Vasques Vital André 2023, 'Multispecies Emergent Textualities: Writing and Reading in Ecologies of Selves', *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 30:3 2023, pp. 705–727;

Haraway, Donna 2016, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press;

Haraway, Donna 2003, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press;

Kelly, Madeleine 2020, 'Liveliness: Can Sympoietic Painting Save Forms of Life?' *ACUADS Conference 2020: Crisis & Resilience: art and design looks ahead*. Australia: Australian Council of University Art & Design Schools, pp. 1–13;

Kohn, Eduardo 2013, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press;

Ponzio, Augusto 2004, 'Dialogism and Biosemiotics', *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 150-1/4, pp. 39–60;

Shotter, John 2006, 'Participative thinking: "Seeing the face" and "Hearing the voice" of nature', in Haila, Y & Dyke, C (Eds), *How Nature Speaks: The Dynamics of the Human Ecological Condition*. Duke University Press;

Wheeler, Wendy 2008, 'Postscript on Biosemiotics: Reading Beyond Words and Ecocriticism' in *Earthographies: Ecocriticism and Culture—New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*, 64, pp. 137–54.

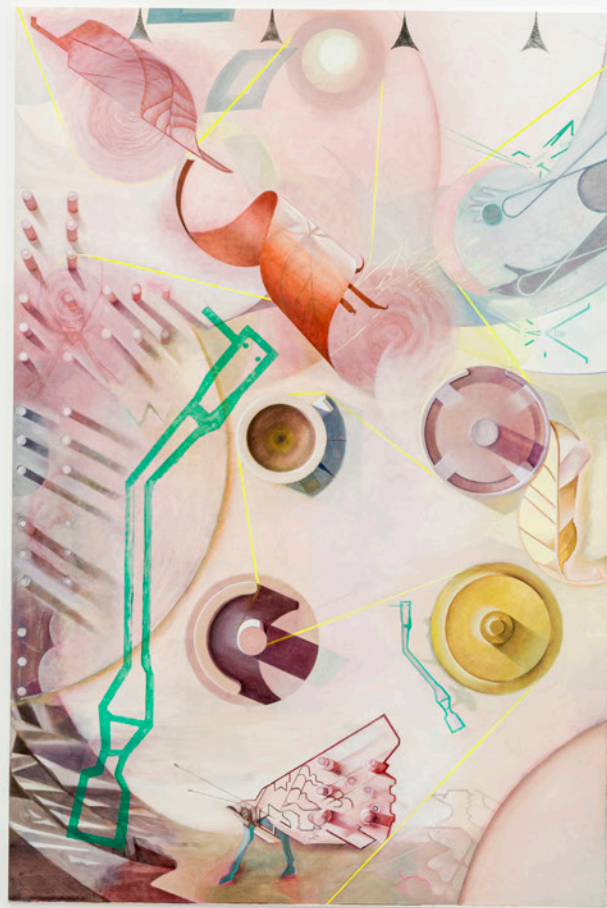


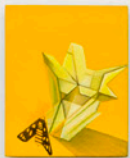


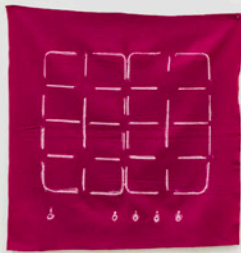
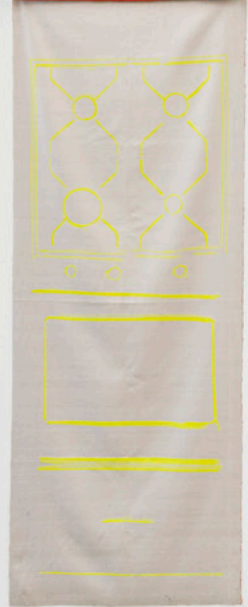
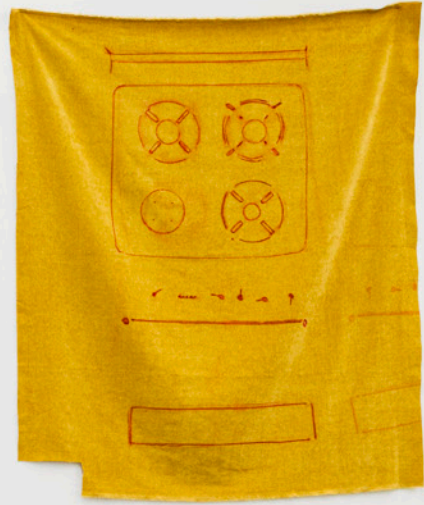
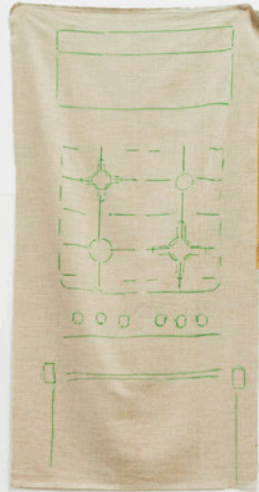
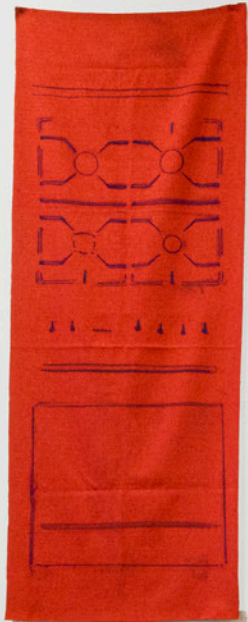


Madeleine Kelly
Entangled Flashes
Verwickelte Blitze









Verstrickte Affinitäten

Clare Murphy

Jedes Mal, wenn ich ein Gewirr nachzeichne und ein paar Fäden hinzufüge, die zuerst kapriziös aussahen, sich dann aber als unverzichtbar für die Textur erweisen, wird mir klarer, dass die Devise des gemeinsamen guten Lebens und Sterbens auf der Erde lautet, im Herstellen komplexer Welten unruhig zu bleiben. (Haraway 2018, S. 159, Übersetzung: Karin Harrasser).

+++

Es muss etwa 1995 gewesen sein, als ich Madeleine das erste Mal begegnete. Wir befanden uns beide auf einem kleinen Umweg von unseren jeweiligen Hauptfächern an der Uni und widmeten uns der Geistes- und Sprachphilosophie. Im Unterricht hatten wir uns mit einem jungen Mann angefreundet, der eine Ratte auf der Schulter hocken hatte. Unser Grüppchen nahm sich vor, die Vor- und Nachteile des Funktionalismus zu erörtern— das ist jene Theorie, wonach der Geist die Sprache auf ähnliche Weise verarbeitet wie ein Computer. Ich kokettierte stark mit den positiven Argumenten, nicht zuletzt, weil Madeleine und der junge Mann zur Gegenseite tendierten. Damals war man entweder für Chomsky oder für Wygotski, für Dualismus oder für Monismus. Niemand verteidigte Haraway oder beschäftigte sich eingehend mit Uexküll oder Sebeok. Die Ratte wurde nicht einmal erwähnt. In meinem Literaturkritikseminar versuchte ich mich als Schlichterin und verwirrte die Dozentin mit meinem halbgaren Geschwafel über das Ikonische im Gegensatz zum Indexikalischen beim Signifizieren eines Hundes. „Warum sind Sie nur so besessen von Hunden?“, fragte die Dozentin zur allgemeinen Erheiterung des versammelten Kurses.

Später im Bus versuchte mich der junge Mann mit der Ratte davon zu überzeugen, dass Kaninchen telepathisch veranlagt seien. „Warum bist du nur so besessen von Kaninchen?“, entgegnete ich schlagfertig. Aber er lachte nicht. Die Ratte vermutlich auch nicht.

Jetzt, fast dreißig Jahre später, stoße ich auf folgende Worte des Umweltanthropologen Eduardo Kohn:

„Das Leben und das Denken sind ein und dasselbe. Das Leben denkt; das Denken lebt; die Semiose durchdringt die Welt der Lebenden und macht sie aus, und gerade aufgrund unserer teils gemeinsamen semiotischen Neigungen werden Beziehungen zwischen mehreren Spezies nicht nur möglich, sondern auch analytisch verständlich.“ (2013, S. 16, Übers. diesseits)

Und plötzlich begreife ich, wogegen sich der junge Mann mit der Ratte damals wehrte: die Dominanz der westlichen, vor allem kartesianisch-kantischen Denktradition (Shotter 2016, S. 108, Übers. diess.), die uns gelehrt hatte, das Zu-Viel zu miss- oder verachten, „das, was als abgesondert betrachtet und erfahren wird, ... jene Zeichen, die ohne Funktion sind, dysfunktional und ambivalent“ (Ponzio 2004, S. 19, Übers. diess.). Ganz wie der erste Biosemiotiker Thomas Albert Sebeok, als dieser seine Arbeit an der Philosophie von Charles Sanders Peirce und der seines transdisziplinären Zeitgenossen, des Biologen Jakob von Uexküll, anlehnte, hatte der junge Mann mit der Ratte angedeutet, dass unsere Abkopplung von den Umwelten und den Innenwelten des Mehr-als-Menschlichen



(Wheeler 2008, S. 140, Übers. diess.) uns sogar uns selbst gegenüber gefühllos gemacht hätten und dass die „Lebenszeichen, die wir heute nicht lesen können oder möchten, oder jene Zeichen, die zu lesen wir verlernt haben, eines Tages wahrscheinlich ihre Bedeutung für die Menschheit wiedererlangen würden“ (Ponzo 2004, S. 19, Übers. diess.).

Mit anderen Worten: Der junge Mann hatte möglicherweise ans Licht gebracht, was in den Semiosphären unserer Gespräche im Unterricht und darüber hinaus verborgen gelegen hatte.

+++

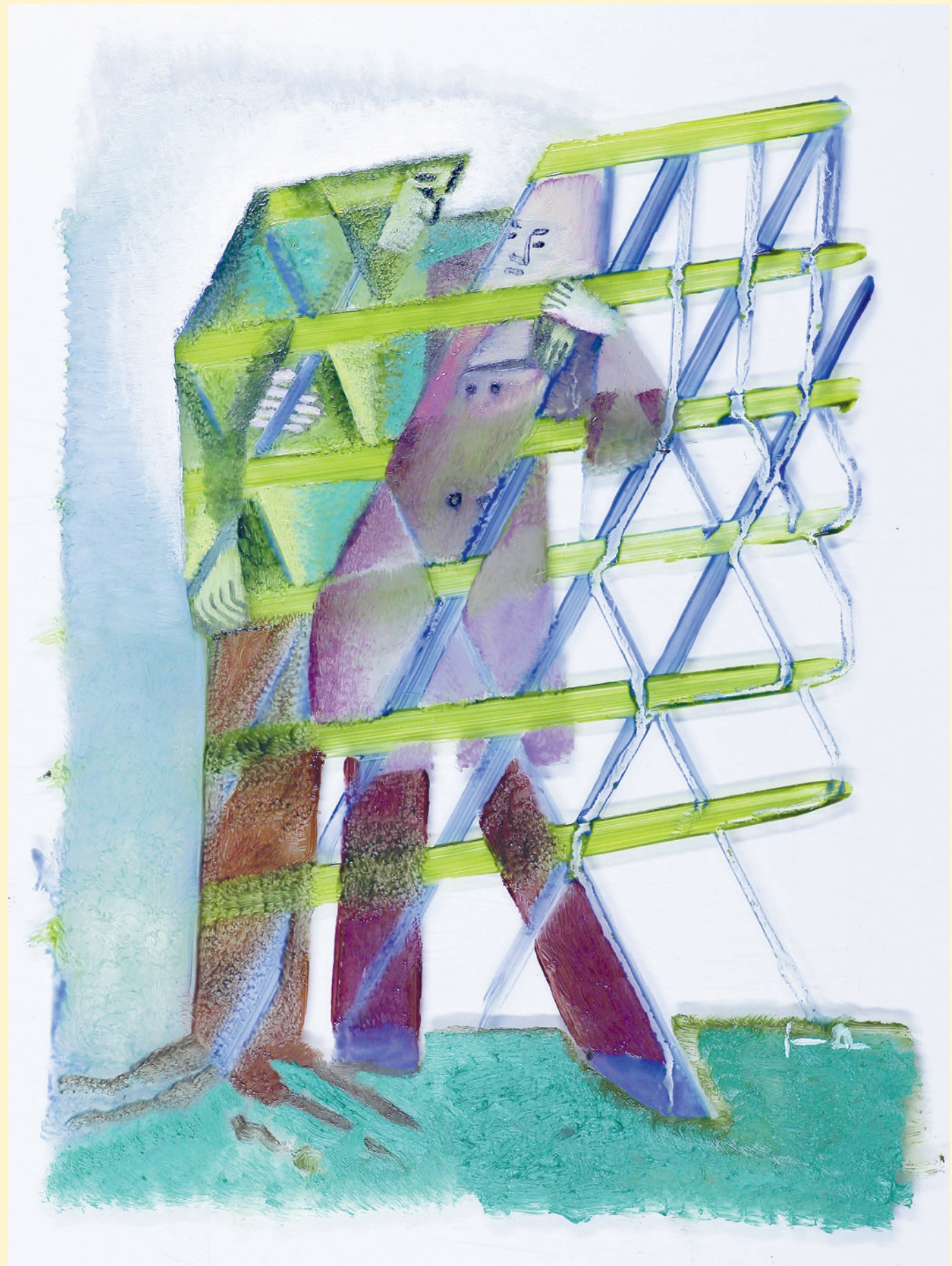
Ich glaube, dass jede ethische Bezugnahme und Beziehung, innerhalb oder zwischen Spezies, aus dem seidenstarken Faden der anhaltenden Aufmerksamkeit für die Andersartigkeit-in-Verbindung geknüpft ist. (Haraway 2016, S. 59, Übers.: Jennifer Sofia Theodor).

+++

Dreiundzwanzig Jahre nach Ratte, Hund und Kaninchen tauschen Madeleine und ich eine Reihe von hinlänglich unzulänglichen Symbolen aus, die unser aktuelles Bestimmtsein durch Vögel in unserem Leben darstellen—über Instagram, die Brieftaube unserer Zeit. Ich bin in Cunamulla auf dem Territorium der Kunja und betreibe Vogelkunde, indem ich die Tiere fotografiere und über das Schreiben nachdenke. Sie befindet sich in ihrem Atelier im Dharawal-Gebiet, beobachtet Vögel und betreibt Kunst—also ebenfalls Vogelkunde.



[Grasende Emus am Rande der Wüstenlehmpanne außerhalb des Bowra-Schutzgebiets in Cunamulla (Australien)]



madeleine_kelly 291w
Jetzt wär ich ECHT gern bei dir! ❤️ ...

clishmaclaver 291w · Autorin
Solltest echt Zeit hier verbringen (die kältere Jahreszeit). Würde dir gefallen 🥰 ...

September 2018. In Madeleines *Spectra of birds* (2014–15) und *Leipzig birds* (2016–17) ist bereits ein Verhältnis des „Mit-Werdens“ (Haraway 2016, S. 5) entstanden, in dreidimensionalen Objekten, die Funktionalität bis zur Redundanz nachahmen, transformieren und überbetonen. Sie hat begonnen, Fäden durch philosophische Gespräche über semiotischen Austausch bis in die natürlich-kulturellen Räume zu ziehen, in denen diese Kommunikation stattfindet, mit Enkaustik auf Karton, mit Papier und Text. Ganz ähnlich geht sie bei ihren Gemälden vor, etwa *The pollinator* (2018), *Allowable forms and unconscious facts* (2018), *The brush-tipped tongue of a honeyeater functions the same way as a paint brush* (2018). Später überträgt sie dies auf die rotierenden Farbscheiben für *Mama Ocllo* (2019) und schließlich wieder auf die Malerei, wo sie diese Motive bei *Me and my rhythm box* (2019), *Stair ghost* (2019), *Fighting over flowers* (2024) und anderen wiederholt und weiterentwickelt. Das ist so und/oder innerhalb/außerhalb davon, scheint sie damit zu sagen. Auch wenn uns das—unheimlich—bekannt vorkommt, ist es das nicht. Dennoch sagt sie es immer und immer wieder. Dagegen, dagegen. Bis es doch so ist.

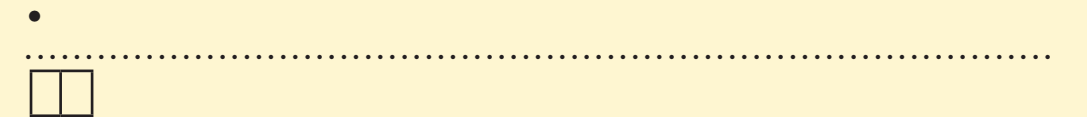
Das ist Madeleines Auffassung von den „Wahlverwandtschaften“, entlehnt bei Johann Wolfgang von Goethe, wenn sie von „materiellem Wandel und Anziehung“ in ihrer Kunst spricht (Kelly 2024). Ein sympoietischer ästhetischer Rahmen bietet das netzförmige Gerüst für ihre Antwort auf die Ansagen der ersten (offiziell anerkannten) Biosemiotiker, den jungen Mann mit der Ratte und ihre eigenen naturkulturellen Erfahrungen:

Sympoietisches Malen, und in weiterer Folge ästhetisches Wissen, ist eine Art, für neue Kombinationen, Möglichkeiten und Beziehungen offen zu sein—lebende Gebilde, entstanden durch Netze und Verwandtschaften und eingepasst in ein sympoietisches System nichtmenschlicher Ansprache; erzeugt in Rastern oder Mustern, werden Verwandtschaften oft aufgrund gemeinsamer generativer Strukturen geboren, wie sie oft in Webereien zu erkennen sind (Kelly 2020, S. 13, Übers. diess.)

In diesem sympoietischen Rahmen schafft die Abstraktion Raum für den fehlenden unmittelbaren Zugang zur Erfahrung anderer, indem sie Bezug auf all das nimmt, was sowohl bei biologischem als auch bei symbolischem Austausch verloren, gewonnen, verändert, aufgeladen und geteilt wird. Durch ihren Blick auf Übertragung und Wandel legen alle diese Werke den Prozess der Verschlüsselung offen; so liegt ihnen der gemeinsame Gedanke zugrunde, dass Aussagekraft sowohl kulturell als auch biologisch verschlüsselt ist, wir also aktiv und kooperativ gemeinsame Bedeutung schaffen müssen. Besteht kein Zugang zur subjektiven Erfahrung anderer Spezies oder fehlt (vermeintlich) das Empfindungsvermögen, fordert die Abstraktion unserer akzeptierten Verschlüsselung die Betrachtenden als Mitschöpfende dazu auf, Parallelen, Gegenüberstellungen, Hinzufügungen in der menschlich-kulturellen Interpretation und Übertragungen mehrals-menschlicher Ontologien zu erkennen. „Verwandtschaften sind für das sympoietische Malen essenziell“, erklärt Madeleine Kelly.

Und indem Wandel und Lebendigkeit entstehen, werden wir daran erinnert, dass viele Spezies auch eine Webstruktur bilden und diese nun an einem zentralen menschlichen Faden hängt ... Verwandtschaften erzeugen Bindungen und Beziehungen, die uns mit der sinnlichen Welt und in weiterer Folge mit sinnvollen Lösungen verbinden. (Kelly 2020, S. 1, Übers. diess.)

Am Ende meines vogelkundlichen Ausflugs kehre ich zum Papier zurück und beginne zu schreiben. Ich denke über Schutzgebiete nach, über Linien und Formen, die verknüpfen, ausschließen oder überschritten werden, über Innen- und Umwelten. Ich setze Markierungen auf der Seite, die bezeichnen, wo ein Gedanke beginnt und endet oder wo er an einen anderen anknüpft:



Ein Sternchen wird zum Aufzählungszeichen
Drei Sternchen werden zur gepunkteten Linie
Drei Pluszeichen werden zu zwei Tabellenzellen

(wenn ich Enter drücke)

Aber was entere ich?

Wenn ich den Schreibwagen (den es so ja gar nicht mehr gibt) wieder in seine Entrée-Position bringe.

Und dann entere ich diesen entrischen Gedanken: Unsere symbolischen Verbindungen sind verborgen; verwandelt; wurden nie gelöst.

Ein Stern wird zum Sternchen. Ein Stein wird zum Hammer.

Ein Hammer wird zum Bruch, um zu erstarren.

Und ich begreife, wie gleich einem Gemälde eine Seite ist.

Wie gleich der Bürstenzunge eines Honigfressers ein Pinsel ist.

Wie im Flügel eines Schmetterlings die Gestalt eines Vogels steckt.

+++





1
the brush-tipped tongue of a honeyeater
functions in the same way as
a paint brush

Strang ist entscheidend für jene Praxis des Denkens, das die Bezeichnung Denken-mit verdient: das Geschichtenerzählen. Es ist von Gewicht, welche Gedanken Gedanken denken; es ist von Gewicht, welche Erzählungen Erzählungen erzählen (Haraway 2018, S. 58f., Übers. von Karin Harrasser).

+++

Zehn Jahre vor meiner ersten Begegnung mit Madeleine.

Ein seidener Faden schimmert in der Finsternis, zieht sich durch die Zeit und trifft mich an der Tür zum Waschraum am immer noch ziemlich buschartigen Südrand von Miganjin im Yagara-Land, als ich gerade ein aufgeblasenes, weißes Ding mit einem Besen gegen einen hölzernen Türrahmen schiebe. Dagegen, dagegen. Immer und immer wieder.

„Hier sind ein paar Maulbeerblätter, damit kannst du sie füttern“, hatte meine Freundin mit dem strengen Zopf und dem Hof voller Ponys zu mir gesagt.

Ich hatte die Blätter zu den beiden Seidenraupen gesteckt, die sie mir geschenkt hatte, und Löcher in den Plastikdeckel des Lebensmittelbehälters gestochen, den ich zu ihrem Zuhause erklärt hatte. Allerdings hatte ich dabei das Phänomen des Regens außer Acht gelassen. Am nächsten Nachmittag aus der Schule zurückgekehrt, hatte ich sie in den Waschraum mitgenommen, ihre aufgeblähten Körper waren unter den Luftlöchern auf und ab gehüpft und immer wieder mit ihren safrangelben Kokons aneinandergestoßen. Irgendwann zwischen dem Abnehmen des Deckels und dem Eintritt durch die Tür war ich in Panik geraten. Hatte das tragische Tableau fallengelassen. War neuerlich durchgedreht, diesmal mit dem Besen, hatte das Wasser in ein Abflussloch und die Seidenraupen gegen einen Türrahmen gekehrt, den hochzuklettern ihre zarten Körper sich trotz aller Besenbeharrlichkeit weigerten.

Dagegen, dagegen: Immer und immer wieder. Noch und nöcher.

Wären sie industriell gezüchtet worden, wären sie nicht ertrunken, bevor sie mit dem Einspinnen begonnen hätten. Doch in meinem unbeholfenen Versuch, eine Verbindung zu ihnen herzustellen, hatte ich ihre Existenz noch weiter verkürzt. Keine Chance, zuzusehen, wie ihre Haut straff und gelb würde. Das Signal zu empfangen, dass sie jetzt zum Einspinnen bereit seien.

Ich arbeite mich zum Ende dieses Aufsatzes vor und denke immer noch darüber nach, wie man über Stränge, über Fäden nachdenken soll. Und in meinem Kopf schiebe ich ein aufgeblähtes weißes Ding mit einem Besen gegen einen hölzernen Türrahmen und schlucke mein Grauen herunter. Immer und immer wieder. Dagegen, dagegen. Im Versuch, eine Seidenraupenabwesenheit zu entern. Und im Wissen, dass das nie möglich sein wird. Im Wissen und Spüren, dass sie zwar schon lange weg sind, ihre Fäden aber für immer dableiben werden; als Linie entlang einer Nervenbahn, die ihre Erzählung mit der meinen verknüpft. Ihre und meine mit dem Bild einer Frau mit Kopftuch und Katzenaugenbrille, die in der Spinnerei Leipzig Fäden in die Oberseite eines Webstuhls schiebt, aus Madeleines *Forms of agency* (2017). Ihre und meine, versponnen zu einer Matrix von Fäden, gezogen von Madeleines Spinne aus *Net casting* (2020): wie, um mich an Madeleines eigener Beschreibung ihres Werks zu bedienen, „zwei Wahrnehmungswelten, übereinandergelegt und verwoben zu Raum-Zeit-Verwandtschaften“ (Kelly 2020, S. 7, Übers. diess.). Wir alle, verknäuelte in Fäden unserer gemeinsamen Geschaffenheit, neu übertragen und verwandelt.

„Das Spinnen von Netzen und das Herstellen von Kunst“, schreibt Madeleine über den grellgelben Faden (Seide oder Spinnweb, Lichtstrahl oder Energiefluss?), der sich in *Apparatus for the bits worth keeping* (2024) durch eine „Ansammlung von Schwellen“ windet, „sind beides poetische Prozesse, die Bedeutung umschlingen und Materie verwandeln; sie stärken unsere Empfindlichkeit für die Verflechtungen mit dem Leben—die Lebensader, die der Planet braucht.“ (Kelly 2020, S. 7, Übers. diess.)

Auch so „schreiben sich nichtmenschliche Tiere auf uns“, wie der Umwelthistoriker Diogo de Carvalho Cabral es formuliert (2014, S. 29, Übers. diess.). Der Wandel in unserer Kunst, unserem Geschichtenerzählen, unserem Verständnis und der Austausch des und mit dem Mehr-als-Menschlichen ist essenziell für unser Dasein. So funktioniert „Machen-mit“. So erkennen wir die Madeleines Werk inhärente Einladung—eine Einladung, mitzukreieren, unseren verflochtenen Verwandtschaften auf eine Weise nachzuspüren, die „strukturelle Nähe, Analogie und Homologie“ betont und „Ideengemeinschaften hervorruft“ (Kelly 2020, S. 1, Übers. diess.).

So funktioniert das „Verwandtmachen“, so sind die Stränge, die alles durchlaufen. Und so ist das mit der Devise

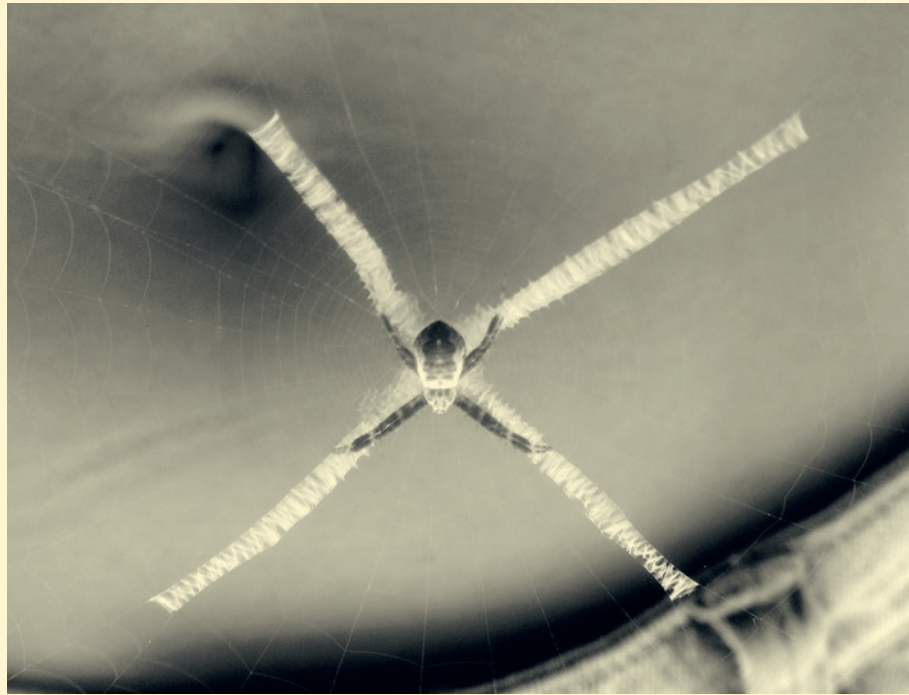
„des gemeinsamen guten Lebens und Sterbens auf der Erde“
(Haraway 2018, S. 159, Übers. von Karin Harrasser).

Deutsch von Martin Thomas Pesl

Literaturverzeichnis:

- de Carvalho Cabral Diogo & Vasques Vital André 2023, „Multispecies Emergent Textualities: Writing and Reading in Ecologies of Selves“, *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 30:3 2023, S. 705–727;
- Haraway, Donna 2016, *Das Manifest für Gefährten: Wenn Spezies sich begegnen—Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, Deutsch von Jennifer Sofia Theodor. Merve Verlag;
- Haraway, Donna 2018, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Deutsch von Karin Harrasser. Campus Verlag;
- Kelly, Madeleine 2020, „Liveliness: Can Sympoietic Painting Save Forms of Life?“ *ACUADS Conference 2020: Crisis & Resilience: art and design looks ahead*. Australien: Australian Council of University Art & Design Schools, S. 1–13;
- Kohn, Eduardo 2013, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press;
- Ponzio, Augusto 2004, „Dialogism and Biosemiotics“, *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 150-1/4, S. 39–60;
- Shotter, John 2006, „Participative thinking: ‘Seeing the face’ and ‘Hearing the voice’ of nature“, in Haila, Y. & Dyke, C. (Hrsg.), *How Nature Speaks: The Dynamics of the Human Ecological Condition*. Duke University Press;
- Wheeler, Wendy 2008, „Postscript on Biosemiotics: Reading Beyond Words and Ecocriticism“ in *Earthographies: Ecocriticism and Culture—New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*, 64, S. 137–54.





Madeleine Kelly's painting: between nature and technology

Dr Sara Tröster Klemm

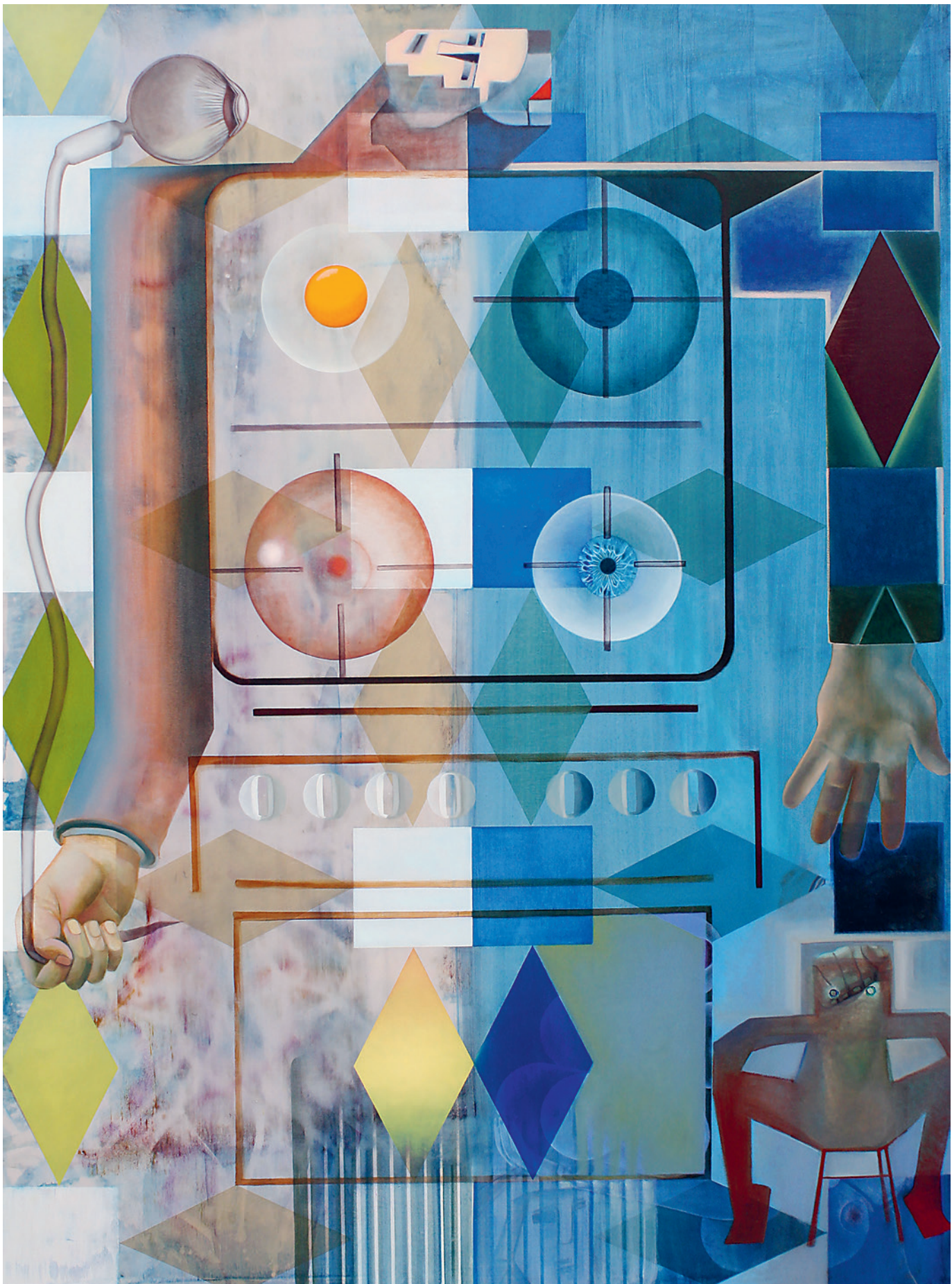
With great technical skill, the Australian artist paints images of technology and nature, of everyday objects removed from their mundane surroundings. Painted with care and precision, Madeleine Kelly's art has enormous impact. Fragile butterflies with pseudopupils and delicate wings, bird forms mirrored from butterfly camouflage, threads of fluorescent yellow light and surreal structures, apparatuses, and technologies that resemble blueprints or building plans suggest a kinship between representation and language, and nature and culture. Kelly notes that the textured surfaces of the forms in the large-scale painting *Apparatus for the bits worth keeping* (2024) 'recall early forms of language such as ideographs, and hieroglyphs'. According to the artist, they come from 'an old world where tokens functioned as word signs'. These forms, based on die-cast moulds for the manufacture of metal fittings, emerge clearly from the surface of the painting. They cast irregular shadows, with each differing in tone and length. We see the shapes frontally from above, while the light source(s) appears to come from the top right. The difference in the shadows indicates the different heights of the shapes, but this does not fully or logically explain the phenomenon. For example, the yellow shape in the lower left does not cast a shadow comparable to the others, yet it does not appear to be two-dimensional. A yellow thread runs through the entire image. It turns the buttons or shapes into spools and spindles, the surface into a drive. Whether the thread is yarn or elastic remains unclear. Basically, it is an element of pure colour, pure painting, free of any representational reference. Kelly adds a huge record player tonearm with stylus across the painting.

The artist's image, which signifies some kind of apparatus, raises many more questions than it answers. As viewers, we can immerse ourselves in the picture, ponder, admire the finely chiselled structures in their depth, immerse ourselves in our own thoughts.

Madeleine Kelly: Malerei zwischen Natur und Technik

Dr Sara Tröster Klemm

Mit großem technischen Geschick malt die australische Künstlerin Madeleine Kelly Technik und Natur—gewöhnliche Objekte außerhalb ihrer alltäglichen Umgebung. Kellys mit Sorgfalt und Genauigkeit angefertigte Kunst entfaltet eine enorme Wirkungskraft. Fragile Schmetterlinge mit Pseudopupillen und zarten Flügeln, Vögel als Abbilder der Tarnfarben von Schmetterlingen, Fäden aus fluoreszierend gelbem Licht und surreale Strukturen, Apparate und Techniken, die Blaupausen oder Bauplänen ähneln: All dies suggeriert eine Verwandtschaft zwischen Darstellung und Sprache, zwischen Natur und Kultur. Kelly selbst schreibt, dass die texturierten Oberflächen der Gestalten im großformatigen Gemälde *Apparatus for the bits worth keeping* (2024) „an frühe Ausdrucksformen von Sprache erinnern, etwa Ideogramme und Hieroglyphen“. Laut der Künstlerin stammen sie aus einer „alten Welt, in der Symbole als Wortzeichen dienten“. Diese Gebilde, die auf Gussformen zur Herstellung von Metallbeschlägen beruhen, treten erkennbar aus der Oberfläche des Gemäldes hervor. Sie werfen unregelmäßige Schatten, jeder von anderem Ton und anderer Länge. Wir sehen die Gebilde frontal aus der Vogelperspektive, während das Licht scheinbar aus einer oder mehreren Quellen rechts oben kommt. Die verschieden geformten Schatten deuten auf unterschiedliche Höhen der Figuren hin, was das Phänomen aber nicht hinlänglich oder gar logisch erklärt. Das gelbe Gebilde unten links zum Beispiel wirft keinen Schatten, der mit einem der anderen vergleichbar wäre, zweidimensional scheint es aber auch nicht zu sein. Durch das gesamte Bild verläuft ein gelber Faden, der die Drehknöpfe oder Formen zu Spulen und Spindeln macht, die Fläche zum Laufwerk. Ob es sich bei dem Faden um Garn oder einen Gummizug handelt, bleibt ungewiss. Im Grunde ist es ein Element reiner Farbe, reiner Malerei, frei von jedem gegenständlichen Bezug. Schließlich hat Kelly den riesigen Tonarm eines Plattenspielers über das Bild gelegt.



The colours are as surreal and bizarre as the forms. They are largely determined by delicate pastel tones, a chiaroscuro that allows the shapes to stand out, and some quite astonishing colours—bright yellow, turquoise, and red—which stand in stark contrast to the other relatively muted and subdued colours.

From an art-historical perspective, Kelly predominantly utilises surrealist means. Dada, collages by Kurt Schwitters or the paintings of Giorgio de Chirico and Remedios Varo come to mind, and perhaps also elements of Rosemarie Trockel's works. The painting *Allowable forms and unconscious facts* (2018) explores narrative elements, isomorphic forms and the politics of the body. It ties in with Kelly's work during her residency at the Spinnerei in 2016. Kelly explains that the painting is a trace of a domestic oven that appears as a 1:1 blueprint or diagram and corresponds to our physical expectations. Its structure clearly inspires analogies and gives rise to metaphors and associations. The four round hotplates from a kitchen stovetop take on the shapes of centrally important body parts. One plate resembles an egg, another an eyeball and the third a breast, with only one hotplate appearing in its conventional form. Physical connotations ride on domestic connotations, according to Kelly.

A comparatively small and very formally reduced head leans over this arrangement. Is it the head of a man or a woman? It is hard to say. This lowered head is literally squeezed against the upper edge of the picture and seems to be eyeing the hob. We, as viewers, would like to interpret the arm alongside the oven as belonging to the hanging head. Apparently, it is dressed in a brown suit jacket. However, the proportions and physiognomy are inconsistent. They contradict each other. And then there is another surrealistic and unsettling detail of a structure winding its way up towards the head. This shape could just as easily be interpreted as an eyeball, a balloon or sperm. According to the artist, the confrontation between the head and eyeball 'point to a troubled developmental stage for humanity'.

To depict these bizarre elements, Kelly chooses enchantingly pleasant and partly realistic everyday colours as an aesthetic contrast: turquoise, various shades of blue from Prussian to petrol, white, brown, a little green and lemon yellow. The fried egg is painted in naturalistic colours, but the perfectly circular shape satirises reality. Rhombuses and squares reinforce the domestic impression, as they can be understood as classic kitchen tiles in this context.

In the lower right-hand corner, a hybrid naked figure sitting with legs apart on a stool can be recognised; according to social codes and conventions, this is probably a woman. Her feet and legs are bright red in colour, but it is uncertain whether she is wearing shoes or stockings, or whether there is blood on her calves. A clenched fist doubles as her head. There is no question that this painting is unthinkable without Kelly's kitchen stove frottages; they belong together, even if they differ fundamentally in terms of artistic technique. *Sparks beneath syntax* (2024) is a new series of oven rubbings that builds on her work *Existential needs* (2016). The frottages on wool, cotton or upholstery fabric follow rigid typologies.

These works are also about the female body, about the pressure to conform to which it is subjected, as well as about the not always voluntary domestic, regulated and sexual labour that is expected of the female body and should be fulfilled. Taking care of others as a legitimisation of existence. Those who evade this compulsion are quickly regarded as unfeminine, selfish or unloved. From an eco-feminist perspective, Clare Murphy comments, 'Invoking pseudo-pareidolia, these suggestive collections of decontextualised

Das Kunstwerk, das eine Art Apparat zeigt, wirft mehr Fragen auf, als es beantwortet. Wir als Betrachtende können uns in dem Bild verlieren, grübeln, die Tiefe der feinziselierten Strukturen bewundern und unseren Gedanken freien Lauf lassen.

Die Farben sind so surreal und bizarr wie die Formen. Überwiegend dominieren zarte Pastelltöne, ein Chiaroscuro, das die Umrisse betont, und einige verblüffende Farbakzente—Hellgelb, Türkis und Rot—in krassem Kontrast zu den anderen, im Vergleich gedeckteren, dezenteren Farben.

Kunsthistorisch betrachtet greift Kelly hauptsächlich auf Mittel aus dem Surrealismus zurück. Man denkt an den Dadaismus, Collagen von Kurt Schwitters oder die Gemälde von Giorgio de Chirico und Remedios Varo, vielleicht auch an Elemente im Werk von Rosemarie Trockel. Das Gemälde *Allowable forms and unconscious facts* (2018) erforscht erzählerische Elemente, isomorphe Formen und die Politik des Körpers. Es schließt an Kellys Arbeit während ihrer Residency in der Spinnerei Leipzig 2016 an. Kelly selbst beschreibt das Dargestellte als Umriss eines Haushaltsofens, der als direkte Blaupause oder Diagramm auftritt und unseren physischen Erwartungen entspricht. Fest steht, dass seine Struktur sich als Inspirationsquelle für Analogien, Metaphern und Assoziationen eignet. Die vier runden Kochplatten eines Küchenherds nehmen die Formen wichtiger Körperteile an. Eine Platte gleicht einem Ei, eine andere einem Augapfel, die dritte einer Brust, und nur eine Kochplatte erscheint in ihrer herkömmlichen Form. Bezüge auf Körperliches und solche auf den Haushalt gehen laut Kelly Hand in Hand.

Über diese Anordnung beugt sich ein vergleichsweise kleiner und stark formalistisch verkleinerter Kopf: Gehört er einem Mann oder einer Frau? Schwer zu sagen. Dieser gesenkte Kopf ist buchstäblich gegen die Oberkante des Bildes gequetscht und scheint das Kochfeld zu beäugen. Wir, die Betrachtenden, möchten den Arm, der dem Ofen entlang verläuft, als zu diesem hängenden Kopf gehörig interpretieren, er scheint in ein braunes Jackett gekleidet zu sein. Doch die Proportionen und die Physiognomie passen nicht zusammen. Sie widersprechen einander sogar. Und dann ist da noch ein surrealistisches, verstörendes Detail eines Gebildes, das sich in Richtung des Kopfes hinaufwindet. Es könnte ohne Weiteres gleichsam als Augapfel, als Ballon oder als Spermium interpretiert werden. Diese Begegnung zwischen Kopf und Augapfel „verweist auf ein unruhiges Entwicklungsstadium der Menschheit“, so die Künstlerin.

Im Sinne des ästhetischen Kontrasts bildet Kelly diese bizarren Elemente in freundlichen, teilweise realistischen Alltagsfarben ab: Türkis ist dabei, ebenso diverse Blautöne von Preußisch- bis Petrolblau, Weiß, Braun, etwas Grün und Zitronengelb. Das Spiegelei ist in natürlichen Farben gemalt, doch seine perfekte Kreisform spottet der Realität. Rauten und Quadrate verstärken den Eindruck des Häuslichen, da sie in diesem Zusammenhang als klassische Küchenfliesen ausgelegt werden können.

Im unteren rechten Eck ist eine hybride, nackte Gestalt zu sehen, die mit gespreizten Beinen auf einem Hocker sitzt; gesellschaftlichen Codes und Konventionen zufolge wahrscheinlich eine Frau. Ihre Füße und Beine sind hellrot, doch ist unklar, ob sie Schuhe oder Strümpfe trägt oder ob ihre Waden bluten. Die geballte Faust dient ihr ebenso als Kopf.

Fraglos ist dieses Bild ohne Kellys Küchenherdfrottagen undenkbar; die beiden gehören zusammen, auch wenn die angewandten künstlerischen Techniken grundlegend unterschiedlich sind. *Sparks beneath syntax* (2024) ist eine neue Serie von Reiberdrucken mit Öfen, die auf ihrem Werk *Existential needs* (2016) aufbaut. Die Frottagen auf Wolle, Baumwolle oder Möbelstoff folgen strengen Typologien.



machinations prime our pattern recognition for repurposed possibilities and encourage us to investigate how tightly woven and restrictive our own anthropocentric heuristics have become'. Seeing the circular stovetops alongside the circular forms in *Apparatus for the bits worth keeping* (2024) we might begin to imagine symbols of domestic production, extraction and transfer of materials and energy as nature forming a seamless continuity with culture, transformation as a way to fight against the machine.

Dr Sara Tröster Klemm
Leipzig, Germany, 2024

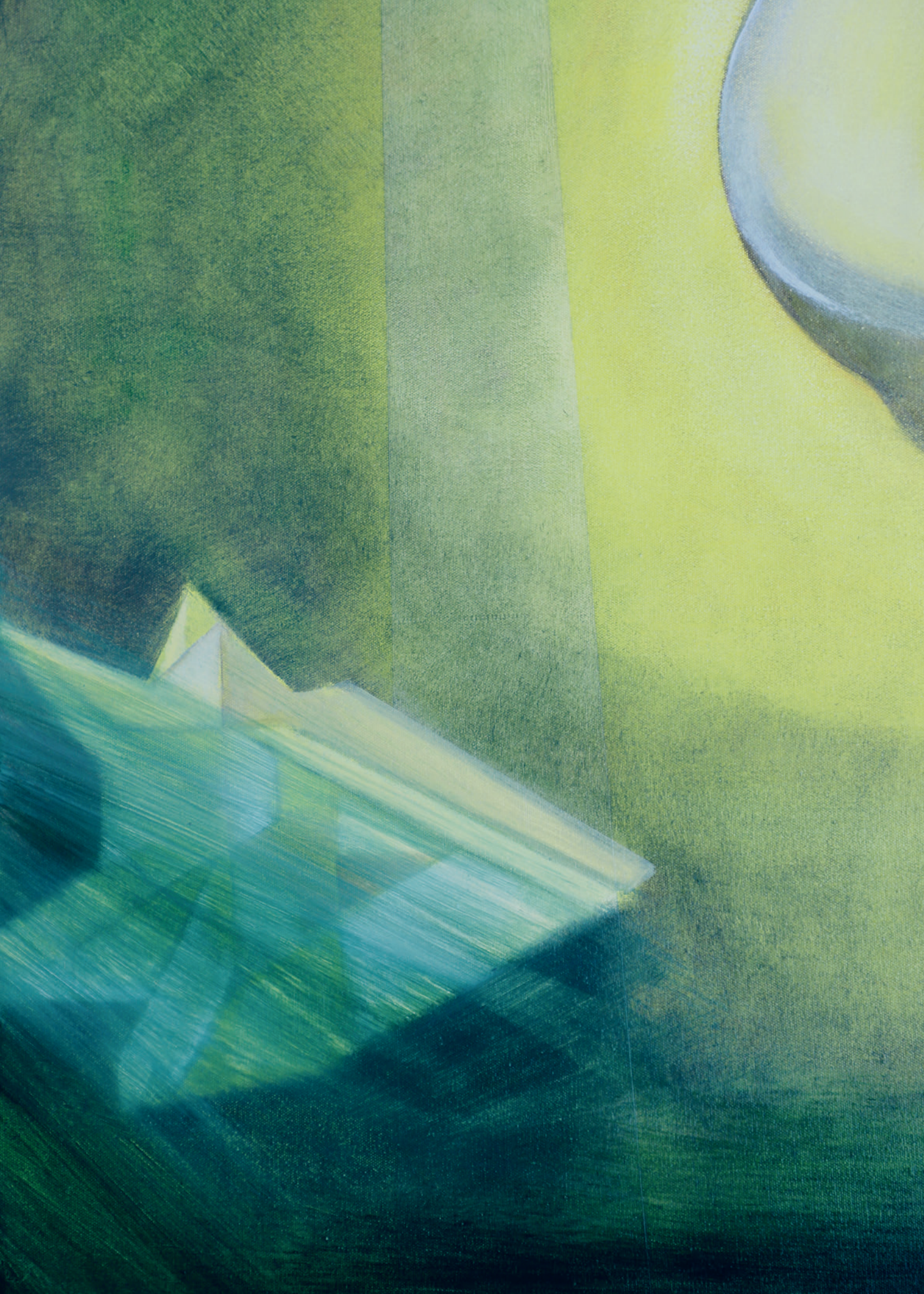
Comments attributed to Madeleine Kelly and Clare Murphy are from various discussions and communications with the author.



Auch sie ähneln Haut, Augen und Brüsten, erscheinen aber auch als ganze menschliche Körper. Auch hier geht es um den weiblichen Körper, um den Konformitätszwang, dem er unterworfen wird, ebenso um die nicht immer freiwillige häusliche, geregelte und sexuelle Arbeit, welche vom weiblichen Körper erwartet wird und erfüllt werden soll. Sich um andere zu kümmern als Existenzlegitimation. Wer sich diesem Zwang entzieht, gilt rasch als unweiblich, egoistisch oder ungeliebt. Aus ökofeministischer Perspektive sagt Clare Murphy dazu: „Indem sie eine Pseudopareidolie auslösen, schärfen diese suggestiven Sammlungen aus dem Kontext gerissener Umtriebe unsere Mustererkennung für umfunktionierte Möglichkeiten und fordern uns auf, zu untersuchen, wie eng gestrickt und restriktiv unsere eigene anthropozentrische Heuristik mittlerweile ist.“ Betrachten wir die kreisrunden Herdplatten neben den Kreisformen in *Apparatus for the bits worth keeping* (2024), denken wir womöglich an Symbole der häuslichen Produktion, Extraktion und Übertragung von Materialien und Energie als Natur im nahtlosen Übergang zur Kultur—Verwandlung als Kampf gegen die Maschine.

Dr Sara Tröster Klemm
Leipzig, 2024

Deutsch von Martin Thomas Pesl



Exhibition works

- pp. 2–3 / 7: *Fighting over flowers*, 2024. Oil and acrylic on polyester / Öl und Acryl auf Polyester, 70 × 56 cm.
- pp. 9 / 66: *Waiting for the sun to rise*, 2024. Oil on canvas / Öl auf Leinwand, 102 × 77 cm.
- p. 10: *Ghosts whose forms are active*, 2024. Oil and acrylic on board / Öl und Acryl auf Karton, 40 × 32 cm.
- p. 11: *White-faced heron*, 2024. Oil and acrylic on board / Öl und Acryl auf Karton, 40 × 32 cm.
- p. 11: *Shoulder*, 2024. Oil and acrylic on board / Öl und Acryl auf Karton, 40 × 32 cm.
- p. 11: *Stone and crystal*, 2024. Oil and acrylic on board / Öl und Acryl auf Karton, 32 × 40 cm.
- pp. 12–13 / 14–15: *Apparatus for the bits worth keeping*, 2024. Oil and acrylic on polyester / Öl und Acryl auf Polyester, 280 × 180 cm.
- pp. 16–17 / 70–71: *Sparks beneath syntax (details)*, 2024. Oil stick on fabric, dimensions variable / Ölstift auf Textil, Maße variabel.

All artworks by Madeleine Kelly.

Other works

- pp. 18–19: Installation view: *Supernature*, 2023, *On the paper petals crack*, 2023, *Pelican analogues*, 2023 and *Middle-earth*, 2023, on display as part of The National 4: Australian Art Now exhibition at the Art Gallery of New South Wales, 24 March – 23 July 2023, photo © Art Gallery of New South Wales, Mim Stirling.
- p. 22: *The pollinator*, 2018. Acrylic and oil on polyester, 137 × 101 cm. Photo: Carl Warner.
- p. 24: *Mama Oclo*, 2019. Acrylic on polyester, aluminium composite board, stepper motors, 179.4 × 184 cm. Technical advisor: John Tonkin. Photo: Carl Warner.
- p. 25: *Stealing other artist's ideas (Painting for Mike)*, 2019. Oil and acrylic on polyester, 71 × 56 cm. Photo: Carl Warner.
- p. 28: *Me and my rhythm box*, 2019. Oil and acrylic on polyester, 111.5 × 152 cm. Photo: Carl Warner.
- p. 29: *Eye-light assemblage (Painting for Meret)*, 2019. Oil and acrylic on polyester, 71 × 56 cm. Photo: Carl Warner.
- pp. 32–33: Clockwise from left: Spinnerei worker wearing cat eye glasses, courtesy Spinnerei archiv massiv; *Net casting* (still), 2020. High-definition video, colour, mono, approx. 6:30 mins; *Net casting* (still), 2020. High-definition video, colour, mono, 6:30 minutes (approx.).
- p. 34: *Talking to computers*, 2020. Oil on glass, 35 × 50 cm.
- p. 35: Installation view: *Leipzig birds*, 2016–17. Encaustic on cardboard with paper, 23 parts ranging from approximately 8 × 11 × 11 cm to 27 × 9 × 9 cm. Photo: Bernie Fischer.
- pp. 36–37: Installation view: *Spectra of birds*, 2014–15. Encaustic on cardboard with paper and text, dimensions variable. Purchased 2015 with funds from the Josephine Ulrick and Win Schubert Diversity Foundation through the Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art Foundation Collection: Queensland Art Gallery. Photo: Natasha Harth, QAGOMA.
- p. 40: *The pollinator*, 2018. Acrylic and oil on polyester, 137 × 101 cm.
- p. 42: *Elective affinities*, 2020. Wax, resin and pigment on approx 27 various glassware pieces, 159.2 × 37.5 × 45 cm. Photo: Chloe Callistemon, QAGOMA.
- p. 43: *Net casting* (still), 2020. High-definition video, colour, mono, 6:30 minutes (approx.).
- p. 46: *Stair ghost*, 2019. Oil on polyester, 137 × 101 cm. Photo: Carl Warner.
- p. 49: *The brush-tipped tongue of a honeyeater functions the same way as a paint brush*, 2018. Acrylic and oil on polyester, 137 × 101 cm. Photo: Carl Warner.
- pp. 52–53: *Supernature* (detail), 2023. Oil on polyester, 138 × 102 × 3 cm.
- pp. 54–55: Clockwise from left: St Andrew's cross spider, Wollongong, Australia; Paulo Veronese, *Arachne or Dialectics* (detail), 1575–78. Doge's Palace ceiling, Collegio Hall, Venice; Artist's foot; Entry stamp to Berghain, Berlin; Spool of thread from the archives of Spinnerei archiv massiv.
- p. 58: *Allowable forms and unconscious facts*, 2018. Acrylic and oil on polyester, 137 × 101 cm. Photo: Carl Warner.
- pp. 62–63: Installation view: *Existential needs*, 2016. Oil stick on fabric, 17 parts ranging from 86 × 138 cm to 155 × 125 cm, dimensions variable. Photo: Walther Le Kon.
- p. 64: Madeleine Kelly with her installation *Existential needs*, 2016. Photo: Walther Le Kon.
- p. 66: *Waiting for the sun to rise* (detail), 2024. Oil on canvas, 102 × 77 cm.

All artworks by Madeleine Kelly.

- Rex Butler (2005), 'Art in Australia', *Art Review*, vol. 43, no. 2, Summer, p. 277.
- Louise Crossen (2018), 'Alumnus takes out national art award'. <https://app.secure.griffith.edu.au/news/2018/09/13/art-alumnus-takes-out-national-award/>
- Felicity Fenner (2005), *Primavera 2005: Young Australian Artists*, exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art (7 September—13 November), Sydney, NSW.
- Felicity Fenner (2007), 'The Nature of Art', *Art and Australia*, vol. 44, no. 3, Autumn, pp. 420–27.
- Abby Fitzgibbons (2010), 'Madeleine Kelly, "The Crevice"', *Artlink*, vol. 30, no. 4, p. 85, 2010.
- Abby Fitzgibbons (2011), 'An Alchemy of Reflection', in *Hollow Mark*, exhibition catalogue, Griffith University Art Gallery (7 October—13 November), Griffith Artworks, Griffith University, Brisbane, Qld, pp. 4–7.
- Beatrice Gralton (2023), 'Your middle c is not my middle c' in *The National 4: Australian Art Now*, exhibition catalogue, Art Gallery of NSW, Campbelltown Arts Centre, Carriageworks, Museum of Contemporary Art (25 March—23 July), Sydney, NSW, pp. 29–35.
- Kim Guthrie (2020), 'Madeleine Kelly: Can U Dig it?' in *Artist Profile*, issue 50, pp. 100–05.
- Merve Karakaska (2022), Artist Interview "“Düşünüyorum, O Halde Neden Yok Oluşun Eşiğindiyim?” (I think, then why am I on the verge of extinction?)" in 'Information/Knowledge' no. 5, *İklim Gazetesi*. <http://www.sekme.fugamundi.org/sayi6bilgi>
- Briget MacLeod (2013), 'Profile: Madeleine Kelly', *Artist Profile*, no. 25, pp. 52–5.
- Louise Martin-Chew (2019), 'Rise of the New Woman' in *New Woman*, exhibition catalogue, Museum of Brisbane, pp. 9–13.
- Bronwyn Mitchell (2020), 'A Natural Affinity'. <https://blog.qagoma.qld.gov.au/madeleine-kelly-a-natural-affinity-australia/>
- John McDonald (2023), 'The surreal deal: Art inspired by the unspeakable' in *The Sydney Morning Herald*, 29 July. <https://www.smh.com.au/culture/art-and-design/the-surreal-deal-art-inspired-by-the-unspeakable-20230724-p5dqre.html>
- Tim Morrell (2008), 'The error of our ways: Madeleine Kelly', *Artlink*, vol. 28, no. 1, pp. 60–5.
- Bree Richards (2011), 'Emerging Artists: the Current Crop', in J Ewington & Queensland Art Gallery, *Ten years of contemporary art: the James C Sourris AM collection*, Queensland Art Gallery (12 November—19 February), South Brisbane, Qld, pp. 97–111.
- Sebastian Smee (2005), 'Spring Loaded', *Weekend Australian*, September, pp. 17–8.
- Jason Smith (2017), *Diversity and Demise: Encounters with pelagic birds and sub-linguistic form*, exhibition catalogue, Wollongong City Gallery (11 February—14 May), Wollongong, NSW.
- Tai Spruyt (2023), 'Artist Text' in *The National 4: Australian Art Now*. <https://www.the-national.com.au/artists/madeleine-kelly/Pelican-analogues/>
- Chloé Wolifson (2023), 'Exquisite Corps' in *In the arms of unconsciousness: Women, feminism and the surreal*, digital exhibition catalogue, Hazelhurst Arts Centre, NSW, pp. 18–25. https://issuu.com/hazelhurstregionalgallery/docs/in_the_arms_of_unconsciousness_digital_catalogue_i?fr=xKAE9_zU1N

Madeleine Kelly (b. Freising, Germany, 1977) arrived in Australia in 1980 and is a visual artist of Australian and Peruvian descent who primarily works in painting. Her work engages with human encounters with 'nature' and elemental forces. Bringing together figuration and abstraction, her practice is a mixture of the cosmic and the material that explores the many, often ineffable, points of contact between people, animals and plants such that the material world is transformed in rich and absorbing fantasy. Madeleine majored in Fine Art at the Queensland College of Art, Griffith University, in 1999, and her practice-led PhD was conferred by the same institution in 2013. Kelly is Senior Lecturer in Visual Arts at Sydney College of the Arts, The University of Sydney. She currently lives and works on the lands of the Dharawal people in Wollongong, outside Sydney, Australia.

Madeleine has been invited to exhibit in both public and private spaces. In Australia she was represented in *The National 4*, 2024, at Sydney's Art Gallery of New South Wales (AGNSW), GOMA Q 2015 at Brisbane's Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art (QAGOMA), and Primavera 2005 at Sydney's Museum of Contemporary Art (MCA). She has participated in the following group exhibitions: *Plant Communitas*, Sidney Nolan Trust, The Rodd Presteigne, Wales, UK, 2023; *In the arms of unconsciousness: Women, Feminism and the Surreal*, Hazelhurst Arts Centre, Sydney, 2023; *Sedimente*, Spinnerei Werkschau (Halle 12), Leipzig, Germany, 2018; *Paradigma Blickwechsel—neue arbeitswelten (Paradigm Exchanging Glances—New Labor Worlds)*, Tapetenwerk Leipzig, Germany, 2017; *New Psychedelia*, University of Queensland Art Museum, Brisbane, 2011; *Ten Years of Contemporary Art: The James C Sourris Collection*, QAGOMA, Brisbane, 2011; *Australia Felix*, Crane Arts Philadelphia, Philadelphia, USA, 2011; and *Voiceless: I feel therefore I am*, Sherman Galleries, Sydney, 2007.

From 2004 to 2022 she held individual exhibitions at Milani Gallery, Brisbane, and major solo outings include Madeleine Kelly: *Open Studio*: QAGOMA, 2020–2021; *What the centre cannot hold*: new works by Madeleine Kelly, Ipswich Regional Gallery, Qld, 2019; and *Hollow Mark*, Griffith University Art Gallery, Brisbane, 2011. Her curatorial projects include *At Home with Painting* at Sydney College of the Arts Gallery, 2024 and *Birds and Language* at Wollongong City Gallery, 2021.

Madeleine has won several grants and awards including the 2018 Sunshine Coast Art Prize, the 2004 Churchie Art Prize and the 1999 Melville Haysom Memorial Art Scholarship, QAGOMA. In 2005 she was the recipient of the Australia Council's Cité Internationale des Arts, France, and has also held residencies at the Paphos Theatre Excavation Site, Cyprus, 2023; the Leipzig International Art Programme, Germany, 2016; and the YATOO Korean Nature Artists' Association, 1999.

Her works have entered many public collections in Australia, including QAGOMA and several permanent university collections. View Madeleine's work at madeleinekelly.com.au.

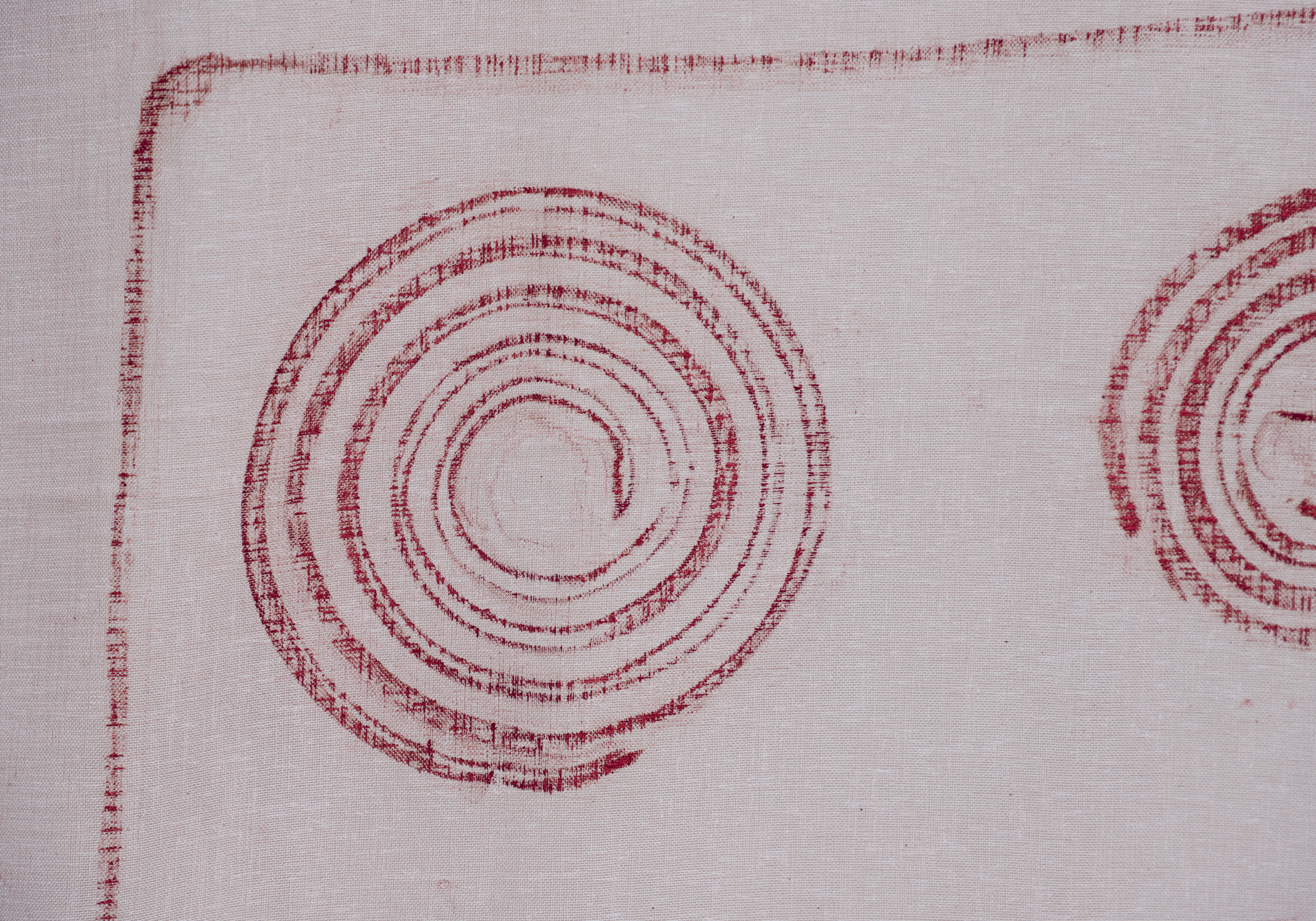
Madeleine Kelly ist bildende Künstlerin australisch-peruanischer Herkunft. Ihr Werk untersucht die Begegnungen von Menschen mit der „Natur“ und Elementargewalten. Sie wurde 1977 im oberbayerischen Freising geboren und lebt seit 1980 in Australien. Kelly arbeitet hauptsächlich als Malerin und vereint dabei Figuration mit Abstraktion. Ihre Praxis ist eine Mischung aus dem Kosmischen und dem Materiellen. Indem sie die zahlreichen, oft unbeschreiblichen Berührungspunkte zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen untersucht, verwandelt sie die materielle Welt in eine üppige, fesselnde Fantasie. Ihren Abschluss als bildende Künstlerin legte sie 1999 am Queensland College of Art der Griffith University ab, derselben Institution, die ihr auch ihr praxisorientiertes Doktorat 2013 verlieh. Kelly ist Hauptdozentin für bildende Kunst am Sydney College of the Arts der Universität Sydney. Derzeit lebt und arbeitet sie auf dem Territorium des Dharawal-Stammes in Wollongong bei Sydney.

Madeleine Kellys Arbeiten wurden in öffentlichen und privaten Räumen ausgestellt. Sie waren bei „The National 4“ 2024, in Sydney's Art Gallery of New South Wales (AGNSW), bei „GOMA Q“ 2015 in der Brisbane's Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art (QAGOMA) und bei „Primavera“ 2005 in Sydney's Museum of Contemporary Art (MCA) (alle Australien) sowie bei den folgenden Gruppenausstellungen vertreten: „Plant Communitas“, Sidney Nolan Trust, The Rodd Presteigne, Wales (Großbritannien), 2023; „In the arms of unconsciousness: Women, Feminism and the Surreal“, Hazelhurst Arts Centre, Sydney, 2023; „Sedimente“, Spinnerei Werkschau (Halle 12), Leipzig, 2018; „Paradigma Blickwechsel—neue Arbeitswelten“, Tapetenwerk Leipzig, 2017; „New Psychedelia“, University of Queensland Art Museum, Brisbane (Australien), 2011; „Ten Years of Contemporary Art: The James C Sourris Collection“, QAGOMA, Brisbane, 2011; „Australia Felix“, Crane Arts Philadelphia, Philadelphia (USA), 2011, und „Voiceless: I feel therefore I am“, Sherman Galleries, Sydney, 2007.

Von 2004 bis 2022 einzelne Ausstellungen in der Milani Gallery, Brisbane. Weitere große Soloausstellungen in Australien: „Madeleine Kelly: Open Studio“, QAGOMA, 2020–2021; „What the centre cannot hold“, Ipswich Regional Gallery, Queensland, 2019, und „Hollow Mark“, Griffith University Art Gallery, Brisbane, 2011. Kuratorische Projekte: „At Home with Painting“, Sydney College of the Arts Gallery, 2024, und „Birds and Language“, Wollongong City Gallery, 2021.

Kelly ist Empfängerin mehrerer Stipendien und Preise, u.a. des Sunshine Coast Art Prize 2018, des Churchie Art Prize 2004 und der Melville Haysom Memorial Art Scholarship (QAGOMA) 1999. 2005 vergab der Australia Council an sie seine Residency in der Cité Internationale des Arts (Frankreich). Weitere Residencys beim Paphos Theatre Project, Pafos (Zypern) 2023, beim Leipzig International Art Programme 2016 und bei der YATOO Korean Nature Artists' Association 1999.

Kellys Arbeiten sind Teil vieler öffentlicher Sammlungen in Australien, darunter QAGOMA, und mehrerer permanenter universitärer Sammlungen. Das Werk von Madeleine Kelly online: madeleinekelly.com.au.



Acknowledgements

Anna-Louise Rolland, Michael Ludwig, Laura Bierau, Dr Sara Tröster Klemm, and staff at the Leipzig Spinnerei. The curators and artworkers who breed enthusiasm: Beatrice Gralton, Hamish Sawyer, Peter McKay, Vivian Vidulich, Simon Wright, Terry Dean and Milani Gallery, whose past support was appreciated. The colleagues who have supported my practice: Pat Hoffie, Andrew Lavery, Ian McLean, Jacky Redgate, Julie Rrap, John Tonkin, Diana Wood-Conroy and Ross Woodrow. The people who have supported my making: Elizabeth Tomlinson and James C Sourris. The Australia Council for the Development Grant that allowed me to attend the Leipzig International Art Programme Residency (February–June 2016). Thanks also to Susan Bassett for her copy editing.

Editor: Emma O'Neill
Contributors: Clare Murphy,
Dr Sara Tröster Klemm and
Anna-Louise Rolland
Book design: Small Tasks
Print production: Peachy Print

Spinnerei archiv massiv
Leipziger Baumwollspinnerei
Spinnereistraße 7, 04179 Leipzig
Germany
archivmassiv@spinnerei.de

© 2024 Madeleine Kelly and the contributors

ISBN 978 1 74210 575 8
Published by The University of Sydney
Australia
sydney.edu.au



