

source: <https://doi.org/10.24451/arbora.21323> | downloaded: 18.6.2024

DOI: 10.53788/MIAL0101

# Die Kartoffel-Batterie

## Victor Grippo *Energía de una papa*

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht eine künstlerische Arbeit, die ein organisches Material enthält: die Kartoffel – und damit jene gemeinhin als Lebensmittel betrachtete Knolle, die sich definitionsgemäss an unterirdischen Sprossen der krautigen Pflanze mit gefiederten Blättern und weissen, rosa oder violetten Blüten befindet.

Im Folgenden soll der Einsatz der Kartoffel in *Energía de una papa* von Victor Grippo, einem Vertreter der konzeptuellen Kunst Argentiniens, aus verschiedenen Blickwinkeln diskutiert werden. Leitende Fragen werden sein: Welche Eigenschaften der essbaren Knolle lateinamerikanischen Ursprungs spielen bei der Funktionsweise und der Bedeutungsgenerierung der installativen Arbeit eine Rolle? Wie lässt sich das Spannungsfeld von der Wirkmacht des Materials und der ästhetischen Erfahrung in der kunstwissenschaftlichen Analyse des Fallbeispiels beschreiben? Schliesslich soll der Frage nach der Rolle der Kartoffel *als* Lebensmittel *als* Kunstmaterial im Werkzusammenhang nachgegangen werden.<sup>1</sup>

Im Jahr 1972 realisierte der argentinische Künstler und studierte Chemiker Victor Grippo (Junin/Buenos Aires, 1936–2002) *Energía de una papa (o sin título o energía)*, ein Objekt, das aus einer Kartoffel,

einem schwarzen und einem roten Draht sowie einem schwarzen Stromzähler besteht [→ **Abb. 1**].<sup>2</sup>

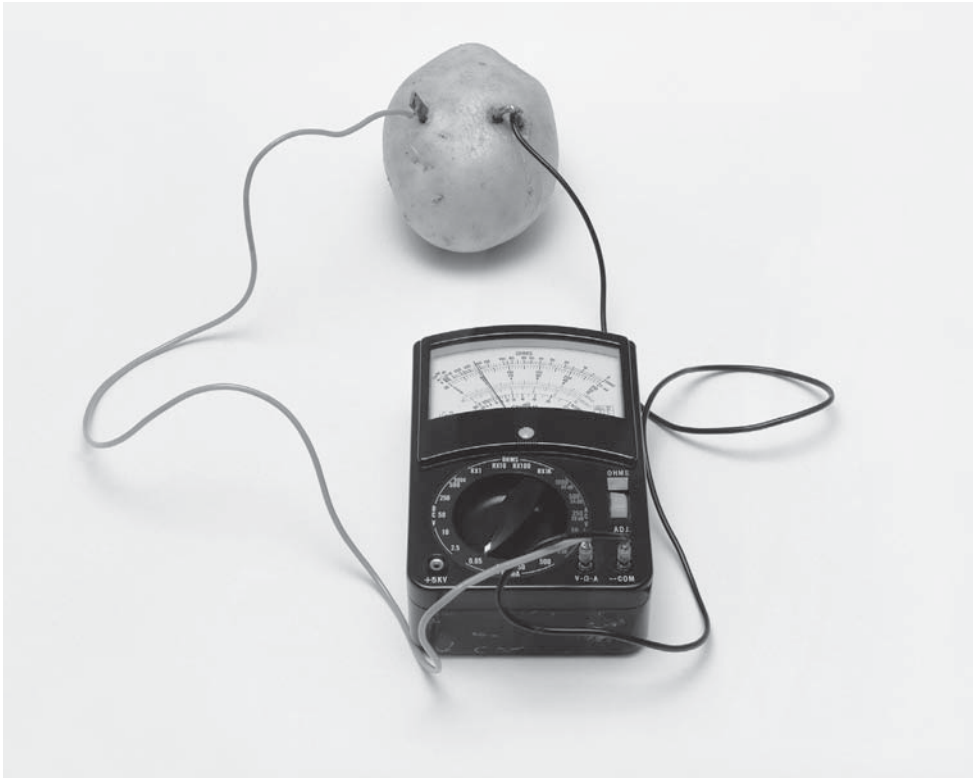
Der Kunstkritiker Michael Archer beschreibt den Modus Operandi und die kuratorisch-konservatorischen Spezifika der eingesetzten Materialien hinsichtlich des Ausstellens des Objekts wie folgt:

«It consists of a simple electrical circuit in which an analogue multimeter is connected to a potato by two wires. Because the electrodes on the end of the wires are of different metals—one copper, the other zinc-galvanised iron—the circuit allows the potato to act as a simple battery. The battery works through the reciprocally balanced processes of oxidation and reduction occurring at the electrodes: the acidic juices of the potato oxidise the zinc, producing electrons that pass through the wires and multimeter to the copper electrode, where they reduce hydrogen ions to form hydrogen. Because the zinc slowly dissolves as a result of this process, the electrode needs to be renewed periodically. Similarly, the potato perishes and when the work is exhibited it is usually replaced weekly. When exhibited the multimeter is usually set to display voltage (V), rather than current (mA).»<sup>3</sup>

Die Kombination von zwei verschiedenen Elektroden (einer aus Kupfer, einer aus Zink) mit einem Elektrolyten (hier: die elektrisch leitende Flüssigkeit, das heisst die Phosphorsäure der Kartoffel) ist als galvanische Zelle bekannt.<sup>4</sup> Die zwei verschiedenen Metallelektroden stecken in der Kartoffel, das Voltmeter misst die erzeugte elektrische Spannung. Weil dabei chemische in elektrische Energie umgewandelt wird, kann man von einer Kartoffel-Batterie sprechen, wobei die generierte elektrische Spannung gering ist.

Die Arbeit ist Teil der Serie *Analogía* (1970–1977), in der Grippo in vielfältigen Variationen Kartoffeln eingesetzt hat.<sup>5</sup> Die Serie umfasst beispielsweise *Analogía I* (1970/1971):<sup>6</sup> Je eine Kartoffel befindet sich hier in einem Fach eines hölzernen Regals; insgesamt sind es vierzig Kartoffeln, die untereinander und mit einem Spannungsmessgerät in der Mitte verbunden sind [→ **Abb. 2**].

Bei dieser und weiteren Ausführungen des Werks kann das Publikum das Spannungsmessgerät selbst einschalten. Diese Form der aktiven und freiwilligen Publikumsbeteiligung gehe laut Archer auf Grippos Interesse für alltägliche Aufgaben und auf den Zusammenhang von



**Abb. 1** Victor Grippo, *Energía de una papa (o Sin título o Energía) / Energy of a Potato (or Untitled or Energy)*, 1972. Kartoffel, Stromzähler, Elektroden und Drähte. Masse: 40 × 120 × 250 mm.



**Abb. 2** Victor Grippo, *Analogía I*, 1970–1971. Stromkreise, Stromzähler und Schalter, Kartoffeln, Tinte, Papier, Farbe und Holz. Masse: 47 × 156,2 × 10,3 cm (18 / × 61 ½ x 4 1/16 in.).

Wissen und Handeln zurück, der in dessen skulpturalen Werken dargestellt werde.<sup>7</sup> Die Kuratorin und Philosophin Sue Spaid betont, dass Grippos künstlerisches Œuvre stärker auf das Publikum ausgerichtet sei als dasjenige der Arte-Povera-Künstler und -Künstlerinnen, welche ebenfalls einfache Materialien aus dem Alltag verwendeten.<sup>8</sup> Die der Serie titelgebende Analogie sei laut der Kunsthistorikerin Ana Longoni ebenfalls auf die Rezeption der Betrachtenden angelegt, deren Erfahrung bei der Begegnung mit dem Werk diese Analogie, wie im Folgenden beschrieben, vervollständige oder realisiere und so das der Arbeit zugrundeliegende Konzept verstärke.<sup>9</sup> Auch die weitere Forschung interpretiert sowohl *Energía de una papa* als auch die ganze Serie *Analogía* hauptsächlich im Hinblick auf die titelgebenden möglichen Parallelen, wobei massgebend dafür ein Text von Grippo ist, worin er bei einer der vielen Versionen von *Analogía I* auf den Zusammenhang zwischen Kartoffel(n), Bewusstsein und Energie verweist.<sup>10</sup> So versinnbildliche *Energía de una papa* laut Archer und dem Kunsthistoriker Jorge Glusberg die Parallele zwischen der Umwandlung der Materie bei der Inbetriebnahme der Kartoffel-Batterie und der angestrebten Transformation des Bewusstseins bzw. des Wahrnehmungsprozesses des Publikums bei der Begegnung mit dem Werk.<sup>11</sup> Während es für den Kritiker Lyle Rexer dabei um eine Analogie zwischen geistiger Nahrung und Nahrung für den Körper gehe,<sup>12</sup> spielt die Kuratorin Adriana Lauria auf die (u. a. durch das Grundnahrungsmittel Kartoffel) verstärkte geistige Leistungsfähigkeit eines wohlgenährten Volks an.<sup>13</sup> Kurator Guy Brett spricht von einer poetischen Analogie zwischen Energie und Bewusstsein.<sup>14</sup> Des Weiteren wird eine Parallele zwischen der Knolle und dem menschlichen Gehirn als dem Sitz des Bewusstseins ins Spiel gebracht, die in den vorspanischen Andenkulturen vorkomme, wo beispielsweise die Kartoffel durch Tonfiguren mit menschlichen Zügen dargestellt werde.<sup>15</sup> Ausgehend von der «generación <pobre> y simple de energía autosuficiente» wird ferner auf den grösseren Zusammenhang der Befreiung des lateinamerikanischen Subkontinents aus dem Regionalismus hingewiesen.<sup>16</sup> Und damit wird auch auf die politische Ebene eingegangen und eine mögliche subversive Anspielung der Kartoffel (Grundnahrungsmittel ärmerer Bevölkerungsschichten und der Arbeiterklasse) hinsichtlich Transformation und Befreiung aus dem repressiven politischen Kontext in Argentinien im Besonderen und Lateinamerika im Allgemeinen durch die Zusammenführung von unabhängiger bzw. autarker Energiequellen aufgezeigt.<sup>17</sup>

## Die Kartoffel als Kunstmaterial

Kurator Tony Godfrey hebt bei seiner Analyse des Werks die Kombination von bäuerlichem Lebensmittel und wissenschaftlichem Experiment hervor.<sup>18</sup> Grippos Arbeit mit einer Kartoffel an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Technologie – wie Longoni sie zu Recht charakterisiert<sup>19</sup> – rückt aber nicht primär die Eigenschaften der Knolle wie Essbarkeit oder Geschmack ins Zentrum, sondern lotet ihre chemische Zusammensetzung und die Tatsache aus, dass das organische Material ein Energieträger ist.<sup>20</sup> Das Kunstwerk legt somit eine weitere energetische Ebene der Kartoffel offen, die in anderen Fallbeispielen, welche die Knolle als künstlerisches Material einsetzen, so nicht vorkommt. Kartoffeln tauchen in künstlerischen Zusammenhängen meistens in Koch- und Ess-Settings auf, wobei die Tatsache, dass sie «für die ärmeren Bevölkerungsschichten zum Hauptnahrungsmittel geworden [ist]»,<sup>21</sup> sowie ihre politische und ökologische Dimension eine wesentliche Rolle bei der Bedeutungs-generierung spielen.

Bekannte Beispiele sind Joseph Beuys' Aktion *Kartoffelernte* im Herbst 1977 vor der Galerie René Block in Berlin<sup>22</sup> sowie sein Auftritt in der TV-Dokumentation von Werner Krüger *Jeder Mensch ist ein Künstler* im Jahr 1979. Angesprochen auf die titelgebende These und die Frage, ob der Akt des Kohlrabi-Schälens ein gestalterischer sei, antwortete Beuys damals: «Ganz unbedingt, es ist ein Gestaltungsprozess im Sinne der menschlichen Arbeit ganz allgemein [...]», und gegen Ende der Sendung bereitet er ein Essen mit einer grosszügigen Portion Kartoffeln für seine Familie zu.<sup>23</sup> In Fortsetzung dieser Tradition hat in jüngerer Zeit die Künstlerin Julita Wójcik in der Zachęta National Gallery of Art in Warschau im Sinne relationaler Ästhetik und partizipativer Kunst die Performance *Peeling Potatoes* realisiert, bei der sie fünfzig Kilo Kartoffeln geschält, gekocht und dem Publikum zum Verzehr angeboten hat.<sup>24</sup> Kartoffeln werden aber auch aufgrund ihres Erscheinungsbilds und des Zusammenspiels von Form und Farbe künstlerisch eingesetzt,<sup>25</sup> wie in der installativen Ansammlung *Patate* (1977/1978) des Arte-Povera-Künstlers Giuseppe Penone:<sup>26</sup> Darin befinden sich echte und bronzene Kartoffeln. Letztere nehmen die Form menschlicher Sinnesorgane an, so von einem Auge, einem Ohr, einer Hand oder einer Mund-Nasen-Partie, und sind optisch kaum von den echten Knollen zu unterscheiden.

Ein Vergleich zwischen Grippos *Energía de una papa* und der kinetischen Skulptur *Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere umkreisen kann* (1970) von Sigmar Polke,<sup>27</sup> verdeutlicht die Rolle der Kartoffel bei Grippos Arbeiten. Polkes kinetische Skulptur zeichnet sich dadurch aus, dass der Künstler die Kartoffel als statisches Element einbaut. Durch einen Motor beginnen die Drähte, welche die Knolle durchdringen, zu rotieren. Grippo setzt das elektrochemische Potenzial der Kartoffel-Batterien ein, so zum Beispiel auch in zwei heute zerstörten Beispielen aus den Jahren 1972/1973, in denen die Stromquelle einen einfachen Funkempfänger betrieb.<sup>28</sup> In beiden Fällen ist fremdes Einwirken notwendig, um die Kartoffeln zu aktivieren.

### **Empirisch wissenschaftliches Dispositiv – Wirkmacht des Materials und ästhetische Erfahrung**

*Energía de una papa* zeigt eindrücklich Grippos Interesse an Formen der Energieübertragung und Transformationsprozessen auf. Brett schreibt über Grippo treffend: «In his vision the alchemist's or the artisan's understanding of materials (artisans of every trade) joins with that of the scientist/inventor and the artist as a way of being in the world, of interaction with it.»<sup>29</sup> Diesen Aspekt der Interaktion mit der Welt aufnehmend, gilt es nun, Grippos Fallbeispiel vor dem Hintergrund zweier (feministischer) Positionen der New-Materialism-Diskurse anzugehen.<sup>30</sup> Handlungsfähigkeit wird in diesen Diskursen nicht ausschließlich Menschen (im Sinne von Subjekten mit der Fähigkeit zu Bewusstsein und Intentionalität), sondern auch materiellen Objekten und Dingen zugeschrieben. Laut neomaterialistischen Positionen stehen Menschen ferner «[mit anderen Spezies] in wechselseitigen Abhängigkeitsbeziehungen».<sup>31</sup>

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich bei der Besprechung von Grippos *Energía de una papa* insbesondere Karen Barads Konzept eines agentuellen Realismus<sup>32</sup> sowie Donna Haraways Denkfigur der Cyborg bzw. das Konzept materiell-semiotischer Knotenpunkte<sup>33</sup> heranziehen lassen.

Die Physikerin und Philosophin Barad zielt mit dem Konzept des agentuellen Realismus auf eine Neubestimmung der Grenzen bzw. des Verhältnisses zwischen Objekten, Menschen (als Teil des

# Kompost- tee





Welt-Körper-Raums aufgefasst) und Sprache, womit sie die metaphysische Vorstellung autonomer Individuen infrage stellt. Wesentlich in ihrem «*posthumanistischen, performativen* [kursiv im Original] Ansatz zum Verständnis technisch-wissenschaftlicher und anderer natürlich-kultureller Praktiken [...], der insbesondere die dynamische Kraft der Materie anerkennt und berücksichtigt»,<sup>34</sup> ist die sogenannte Intraaktion als «wechselseitige Konstitution von Relata innerhalb von Phänomenen», wobei die «verschiedenen Agentien miteinander verschränkt [bleiben]». <sup>35</sup> Barads Ansatz scheint besonders geeignet für die Analyse apparativer Settings,<sup>36</sup> wozu auch Grippos Kartoffel-Batterie gezählt werden kann. Mit Barad gedacht würde man Grippos Kartoffel-Batterie wie folgt auffassen: Durch das Zusammenwirken der intraagierenden Agentien (hier: Kartoffel, Elektroden, Voltmeter) in Form eines Apparats konstituiert und manifestiert sich die elektrische Spannung. Diese materialisiert sich im Zuge einer Kausalbeziehung bzw. kausalen Intraaktion.<sup>37</sup> Damit fokussiert Barad «die materiellen Dynamiken in der Phänomenkonstituierung»<sup>38</sup> mit einem erkenntnistheoretischen Interesse.

Den vorangegangenen Beschreibungen der Funktionsweise von und der Wirkmacht des Materials in Grippos Kartoffel-Batterie kann man ebenso Donna Haraways Denkfigur der Cyborg anschließen. Die Biologin, Wissenschaftsphilosophin und Literaturwissenschaftlerin definiert damit «a hybrid of machine and organism»,<sup>39</sup> welche für die «zunehmende empirische Verflechtung von Mensch und Maschine in gegenwärtigen technowissenschaftlichen Praktiken» stehe und die «Auflösung etablierter Grenzziehungen: zwischen Mensch und Tier, Maschine und Organismus, Materiellem und Immateriellem» repräsentiere.<sup>40</sup> Dabei fasse Haraway mit dem Konzept des «Materiell-Semiotischen die Verflechtung von Wissensformen und Realität erzeugenden Praktiken» auf.<sup>41</sup>

Bei beiden neomaterialistischen Lektüren gilt es festzuhalten, dass erst in der Kombination als galvanische Zelle die Kartoffel dazu beitragen kann, die elektrische Spannung in Kraft zu setzen, das heisst zu erzeugen. Folglich erweist sich zuallererst die Verschränkung der Kartoffel innerhalb der galvanischen Zelle durch Grippo als wirkmächtig.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Potenzial und den Grenzen des Barad'schen agentuellen Realismus durch Katharina Hoppe und Thomas Lemke aus sozialwissenschaftlicher Perspektive hat allerdings die ambivalente Verwendung und Konzeption des Ma-

teriebegriffs seitens Barad zutage gefördert. In diesem Zusammenhang stellen Hoppe und Lemke auch keine genügende Trennschärfe fest zwischen der postulierten Relationalität, die im Begriff der Intraaktion ihren Niederschlag findet, und der Rede einer der Materie innewohnenden Dynamik.<sup>42</sup> Letzteres Spannungsfeld ist auch in der Forschung zu Grippo festzustellen: Wenn etwa der Kurator und Kunstkritiker Justo Pastor Mellados schreibt, Grippo «[...] realiza experiencias estético-científicas, algunas de las cuales parten de la utilización de la energía eléctrica contenida en vegetales»,<sup>43</sup> ist die Aussage, dass Pflanzen elektrische Energie enthalten, wissenschaftlich nicht korrekt. Es liegt auf der Hand, dass die Kartoffel Teil der galvanischen Zelle sein muss, damit die darin steckenden Säfte als Elektrolyt fungieren können. Eine der Kartoffel inhärente Dynamik könnten etwa die Entwicklungsstadien sein, welche sie als essbare Knolle der Kartoffelpflanze durchmacht,<sup>44</sup> oder etwa das Verderben bzw. der Zersetzungsprozess, dem sie anheimfällt. Wie eingangs geschrieben, wird sie daher in Grippos *Energía de una papa* in Ausstellungskontexten regelmässig ausgetauscht, was auch ästhetische Gründe hat, da diese Prozesse das Erscheinungsbild und die Form des Materials verändern. Während Angeline Scherf – wenig überzeugend – schreibt, dass Grippo wie Giuseppe Penone in *Patate* den ästhetischen Aspekt der Kartoffel geltend mache, aber – hier zu Recht – auch ihre symbolische und politische Dimension,<sup>45</sup> unterstreicht Brett bei der kunsthistorischen Einordnung von Grippos Werk eine scheinbare «anti-Ästhetik», bei der die Phänomene und materiellen Prozesse sich selbst, so wie sie sind, zeigen würden, das heisst ohne weitere ästhetische Überlegungen.<sup>46</sup>

Ganz im Sinne empirisch-wissenschaftlicher Evidenz zeige Grippos Batterie-Dispositiv die elektrische Kapazität,<sup>47</sup> die sonst dem blossen Auge unsichtbar bleiben würde. Für Longoni geht es bei der Kartoffel-Batterie ebenfalls wie bei Grippos Aktion *Horno de pan* (1972) weniger um das Objekt an sich denn um die Darstellung eines Prozesses. In zweitgenannter Aktion baute er mit weiteren Künstlern einen Ofen mitten auf einem öffentlichen Platz Buenos Aires', setzte ihn in Betrieb und backte darin Brot, das unter den Leuten verteilt wurde.<sup>48</sup>

Ferner unterstreicht Longoni, dass Grippo: «[...] no inviste de nuevos atributos (exóticos) al objeto cotidiano sino que visibiliza aquello que ya porta pero queda habitualmente oculto ante la mirada corriente.»<sup>49</sup> Auch gemäss Grippos Auffassung, wonach es beim

Kunstwerk um eine «concreción a partir de imágenes de objetos cotidianos que por modificación de ciertas variables cobran otra significación»<sup>50</sup> gehe, kommt bei *Energía de una papa* wie auch schon für die Avantgarde und die konzeptuelle Kunst dem Kontextwechsel (hier: der Readymades wie der Kartoffel aus dem Ess- und Küchenalltag, den Elektroden und Drähten sowie dem Stromzähler, aber auch der galvanischen Zelle aus dem wissenschaftlichen Bereich in einen Kunst-Kontext) eine entscheidende Rolle zu.

Spätestens an dieser Stelle sei eine weitere künstlerische Batterie mit einem Lebensmittel erwähnt: Joseph Beuys' *Capri-Batterie* (1984–1985), die aus einer frischen Zitrone, einer gelben Glühbirne und einem Stecker besteht.<sup>51</sup> Laut Brett kannte Beuys Grippos «kartoffelbetriebenen», einfachen Funkempfänger nicht, der zwölf Jahre zuvor entstand,<sup>52</sup> dasselbe ist anzunehmen für *Energía de una papa* und für ein Werk ohne Titel aus dem Jahr 1972, in dem Grippo eine Zitrone und ein Voltmeter mit elektrischen Kabeln verbunden hat.<sup>53</sup> Bei Beuys *Multiple* geht es aber nicht um die «Demonstration eines chemo-technischen Vorgangs», wie der Ingenieur René Hirner schreibt, denn Stromerzeugung ist nur dann möglich, wenn «die Polstäbe des Steckers aus Zink und Kupfer wären und damit als Elektroden fungieren würden. Der erzeugte Strom wäre allerdings sehr schwach und würde auch kaum 1000 Stunden reichen.»<sup>54</sup> Beuys' Batterie kann demzufolge nicht wirklich funktionieren.<sup>55</sup> Beuys war laut Hirner die symbolische Ebene des Verhältnisses von Natur und Technik wichtiger, wobei die morphologische und farbige Korrespondenz der gelben Zitrone und der Glühbirne für das Verhältnis von Natur (mit Referenz auf die Sonne und Wärme des Südens) und Technik steht und somit die Natur zur Energielieferantin der Technik wird bzw. Natur und Technik in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen.<sup>56</sup> Godfroy spricht Grippo eine «Beuysian pedagogic rôle [sic]» zu, da Letzterem daran gelegen sei, das Publikum für die eigene Verbindung zur Natur zu sensibilisieren.<sup>57</sup> Bei Grippos Objekt *Energía de una papa* spielt aber eine weitere Ebene der Publikumsbeteiligung eine Rolle: Durch sein empirisch-wissenschaftlich geschaffenes Dispositiv mit dem Voltmeter, das die erzeugte Energie sichtbar macht, und manchmal – wie in weiteren Ausführungen von *Analogía* – mit dem Knopf zum Einschalten des Spannungsmessgerätes, welches in den Kunst-Kontext übertragen wird, macht der Künstler das Funktionieren der Batterie für das Publikum durch Betrachtung (und aktive Beteiligung) und somit durch die eigene ästhetische Erfahrung

nachvollziehbar. Wie es bei Beuys in anderem Zusammenhang getan wird, kann man auch bei Grippo von einem «erweiterten Kunst- und Wissenschaftsbegriff» sprechen.<sup>58</sup> Die galvanische Zelle entstammt einem wissenschaftlichen Kontext und wird durch den Kontextwechsel in den Status der Kunst erhoben. Oder mit dem Philosophen und Kunsthistoriker Gottfried Boehm formuliert: «Wissenschaftliche Bildvorstellungen und Repräsentationsweisen wandern in die Kunst ein, erweitern sie und verändern ihre Metaphorik».<sup>59</sup>

### Die Kartoffel als Lebensmittel als Kunstmaterial?

Nachdem die Kartoffel in *Energía de una papa* als Teil der galvanischen Zelle gedient hat, enthält sie Metallionen und kann nicht mehr verzehrt werden. In der Kartoffel-Batterie Grippos ist die Kartoffel primär wegen ihrer chemischen Zusammensetzung da. Longoni macht darauf aufmerksam, dass der Künstler in weiteren Ausführungen von *Analogía I* die Kartoffeln auf Stühlen und Tischen und in weiteren Varianten – etwa in *Analogía IV* (1972) – auf Tellern verteilt und echte und künstliche Knollen (Acrylkartoffeln) gegenüberstellt.<sup>60</sup> Damit spiele der Künstler zum einen stärker auf die Alltagsfunktion der Kartoffel als Grundnahrungsmittel an und zum anderen stelle er verstärkt die Künstlichkeit der Arbeit im Kontext der Serie aus.<sup>61</sup> Auch in diesen weiteren Beispielen sind die Kartoffeln jedoch nicht zum Verzehr da. Kritische Stimmen könnten vor dem Hintergrund des bisher Geschriebenen einwenden: Wo sind demzufolge die Lebensmittel im Beispiel von Grippo, wenn die Kartoffel nicht dazu da ist, gegessen zu werden? Damit einhergehend steht die Definition dessen, was als Nahrungsmittel gilt, zur Diskussion. Im Kontext der *food studies* gibt es tatsächlich philosophische Abhandlungen, die sich mit der Frage, wann etwas ein Lebensmittel ist, befassen: Dafür legen Andrea Borghini und Nicola Piras Positionen dar, deren Verschränkung eine Vorstellung davon liefern könnte. Demnach könne etwas ein Lebensmittel sein aufgrund natürlicher Eigenschaften, oder weil es von einem Menschen gegessen werde, oder weil eine Autorität es als solches festlege, und schliesslich sei ein Lebensmittel ein soziales Konstrukt.<sup>62</sup>

Die Verankerung der Knolle in *Energía de una papa* und *Analogía* als alltägliches Grundnahrungsmittel lässt sich nicht aus-

blenden,<sup>63</sup> sie versinnbildlicht dadurch ökonomische und damit politische Verhältnisse. Beil schreibt: «Die Kartoffel ist besonders geeignet als Körper- und Ideenträger, denn ihr ernährungsphysiologischer Wert ist erheblich. Sie enthält hochwertiges Eiweiss, Stärke, die Vitamine C, B1, B2 sowie Mineralstoffe, insbesondere Kalium.»<sup>64</sup>

Bei der vorliegenden Diskussion von *Energía de una papa* und der Frage nach der Rolle der Kartoffel *als* Lebensmittel *als* Kunstmaterial zeigen sich hinsichtlich der Berücksichtigung der Materialität und der Semantiken in der kunstwissenschaftlichen Analyse jene «Schichtung von Materialeigenschaften», von der der Kunstphilosoph Georges Didi-Huberman spricht,<sup>65</sup> sowie die Herausforderung, die der Kunsthistoriker Horst Bredekamp und der Wissenschafts- und Medienhistoriker Wolfgang Schäffner als «Fusion des Symbolischen und Materialien», als «Prozesse, in denen symbolische und materiale Operationen zusammenfallen», beschreiben.<sup>66</sup>

Denn im Spannungsfeld zwischen spezifischen materialen Eigenschaften und Bedeutungsschwere eröffnet der Einsatz der Kartoffel *als* Lebensmittel *als* Kunstmaterial auch in *Energía de una papa* weitreichende semantische Ebenen, wie eingangs die Darlegung der Interpretationen der Forschung gezeigt hat.

Im vorliegenden Beitrag wurde beiden Aspekten Rechnung getragen, indem einerseits die Funktionsweise des Fallbeispiels Grip-*pos* mit Blick auf die Wirkmacht des Materials im Sinne des New Materialism besprochen und andererseits die Semantiken der Kartoffel *als* Lebensmittel *als* künstlerisches Material hervorgehoben wurden.

- 1 Vgl. auch Senkpiel, Fabiana: Not Only a Matter of Electricity – Rethinking Materiality with Victor Grippo's *Energía de una papa* (1972), in: Arts 12/1/35, Special Issue on Rethinking Materiality in Modern and Contemporary Art, 2023, 12 Seiten, DOI: <https://doi.org/10.3390/arts12010035> (Zugriff am 05.07.2023). Der vorliegende Beitrag basiert auf diesen Artikel, welcher aber den Fokus auf Materialität und Konzeptkunst richtet.
- 2 40 × 120 × 250 mm, Inv. Nr. T12167, Tate London.
- 3 Archer, Michael, Website Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/grippo-energy-of-a-potato-or-untitled-or-energy-t12167> (Zugriff am 23.02.2022). Zu den kuratorisch-konservatorischen Spezifika, die mit dem Einsatz von Kartoffeln als Kunstmaterial am Beispiel von Grippos *Analogía I* (1970–1971) einhergehen, vgl. de las Carreras, Mercedes Isabel: *Nature and Its Energy: Considerations on the Processes of Conserving Organic Matter*, in: Rivenc, Rachel; Roth, Kendra (Hg.): *Living Matter. The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute 2022, S. 186–190, online verfügbar unter der Website des Getty Conservation Institute: <https://www.getty.edu/publications/living-matter/> (Zugriff am 01.06.2022). De las Carreras erläutert (S. 189), dass die Konservierung von Víctor Grippos *Analogía I* (1970/1971) ebenso von der richtigen Auswahl der Kartoffeln abhängt wie von der Umgebung des Museums. Ferner hat sie ausgerechnet, dass bei einer Dauerausstellung des Werks während zwei Jahren Kosten für mehr als 2160 Ersatzkartoffeln und mindestens 120 Arbeitsstunden der Konservatoren/Restauratoren einkalkuliert werden müssen.
- 4 Die galvanische Zelle geht auf Experimente des italienischen Arztes und Naturforschers Luigi Galvani zurück. Dieser hatte um 1780 festgestellt, dass beim Berühren von Froschschenkeln mit zwei miteinander verbundenen Drähten aus verschiedenen Metallen die Muskeln der Tiere zucken.
- 5 Zu den Versionen der Serie, die sich im Anordnungsformat der Kartoffeln unterscheiden, vgl. Longoni, Ana: *Victor Grippo: Una poética, una utopía*, in: Battiti, Florencia (Hg.): *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971–2001*. Ausstellungskatalog Malba – Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina, 24.06.–06.09.2004. Buenos Aires: Fundación Malba 2004, S. 17–28, hier S. 21–23, online verfügbar unter: <https://www.malba.org.ar/catalogo-grippo-una-retrospectiva/> (Zugriff am 29.01.2023) sowie im Werkverzeichnis (ohne Angabe eines Autors bzw. einer Autorin) auf S. 78–83, 86, 92–93.
- 6 Stromleitungen, Stromzähler und Schalter, Kartoffeln, Tinte, Papier, Farbe und Holz, Masse: 47 × 156,2 × 103 mm, vgl. Website des Harvard Art Museum: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/336163> (Zugriff am 28.02.2022).
- 7 Vgl. Archer, Website Tate (Zugriff am 23.02.2022).
- 8 Spaid, Sue: *Victor Grippo*. Camden Arts Centre, London U.K. December 8, 2006 · February 4, 2007, in: *ArtUS* 17, 2007, S. 12–13, hier S. 13.
- 9 Longoni 2004, S. 22–23.
- 10 Vgl. den Eintrag zum Werk (ohne Angabe des Autors bzw. der Autorin) in: Battiti 2004, S. 78. Der Text lautet: «1. Papa: (voz quichua) Nombre primitivo de la papa que aún se usa en España y en toda América. Tubérculo: papa de apio, fam. Paparruchada. Fig. y fam. Cualquier especie de comida. Sopas blandas y puches. Papa de caña o real; agua turma; planta compuesta comestible. América Central: papa del aire. Ñame cimarrón. Chile: papa espinosa. Bolivia: papa lisa, ulluco. 2. Función cotidiana de la papa: Alimentación básica. 3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de energía eléctrica (0,7 volt por unidad)
  1. Conciencia: Conocimiento, noción. Deriva del latín «concientia». Sentimiento interior por el cual el hombre aprecia sus acciones. Nuestra conciencia es nuestra jura. Moralidad – integridad. En sentido figurado: libertad de conciencia, derecho que reconoce el Estado a cada ciudadano de pensar como quiere en materia de religión. 2. Forma cotidiana de la conciencia: Conciencia individual. 3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de conciencia de la energía.»
- 11 Vgl. Archer, Website Tate (Zugriff am 23.02.2022); Glusberg, Jorge: *Grippo, Víctor*, in: *Grove Art Online* [erstmalig veröffentlicht: 2003, aktualisiert: 09.04.2020]. Oxford University Press 2022, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T034983> (Zugriff am 31.01.2022).

- 12 Rexer, Lyle: Victor Grippo at Alexander & Bonin, in: *Art in America* 95, No. 6/7, 2007, S. 202.
- 13 Lauria, Adriana: Un universo en una caja, in: Battiti 2004, S. 29–38, hier S. 30.
- 14 Brett, Guy: Material and Consciousness. Grippo's Vision, in: *Third Text* 21/4, 2007, S. 417–430, hier S. 427, <https://doi.org/10.1080/09528820701433562> (Zugriff am 29.01.2023).
- 15 Longoni 2004, S. 22, in Anlehnung an Jorge Longberg und Elsa Flores Ballesteros.
- 16 Ballesteros, Elsa Flores: Arte conceptual ideológico y regionalismo, in: *Espacio del arte* 1/1, 1993, S. 19, zitiert nach Longoni 2004, S. 22, Fn. 28.
- 17 Brett 2007, S. 427.
- 18 Godfrey, Tony: London and Brussels. Baldesari; Grippo, in: *The Burlington Magazine* 137, No. 1109, 1995, S. 566–567, hier S. 567.
- 19 Longoni 2004, S. 25.
- 20 Spaid 2007, S. 12.
- 21 Raap, Jürgen: Kartoffeln, in: ders. (Hg.): *Essen und Trinken II. Kunstforum International* 160, Juni/Juli 2002, S. 209–213, hier S. 211.
- 22 Vgl. Beil, Ralf: *Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial*. Von Schiele bis Jason Rhoades. Köln: DuMont 2002, S. 225.
- 23 Zum Video: Krüger, Werner: Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler, 1979, insbesondere #00:06:00–00:06:27# und #00:49:58–00:51:16#, <https://www.youtube.com/watch?v=JjkHYQnxZTE> (Zugriff am 29.01.2023), dazu: Lemke, Harald: Joseph Beuys. Gasterosophical Aesthetic, in: Bottinelli, Silvia; D'Ayla Valva, Margherita (Hg.): *The Taste of Art. Cooking, Food and Counterculture in Contemporary Practices*. Fayetteville: The University of Arkansas Press (Food and Foodways) 2017, S. 247–261, hier S. 251–252.
- 24 Vgl. Sienkiewicz, Karol: Julita Wójcik: Peeling Potatoes, in: Wójda, Sylvia (Hg.): *Culture.pl*, März 2011, <https://culture.pl/en/work/peeling-potatoes-julita-wojcik> (Zugriff am 23.02.2022) sowie Kutis, Barbara: Elżbieta Jabłońska's Kitchen Interventions. Food, Art and Maternal Identity, in: Bottinelli 2017, hier S. 173–187, 181–182.
- 25 Vgl. den Überblick zu Kartoffeln als Kunstmaterial mit Besprechungen von Fallbeispielen in: Raap 2002 sowie das Unterkapitel *Der Künstler als Küchenchef* von Beil 2002, S. 219–226.
- 26 Kartoffeln, fünf Bronzegüsse von Körperteilen, Masse variabel, Sammlung Goetz, München, vgl. dazu Beil 2002, S. 222.
- 27 Holzständer, batteriebetriebener Motor, elastischer Keilriemen, Draht und zwei (austauschbare) Kartoffeln, 790 × 395 × 410 mm, 1969/1970. Verschiedene Ausführungen, unter anderem in der Tate London und im Kunstmuseum Bern, vgl. Beil 2002, S. 226.
- 28 Abbildungen in Battiti 2004, S. 80.
- 29 Brett 2007, S. 425.
- 30 Vgl. zuletzt den kritischen Überblick zum Thema von Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2021.
- 31 Hoppe/Lemke 2021, S. 124.
- 32 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp (edition unseld, Bd. 45) 2012. Vgl. auch Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas: *Performativer Materialismus: Karen Barad und die Macht der Phänomene*, in: dies. 2021, S. 59–79.
- 33 Vgl. u. a. Haraway, Donna Jeanne: *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's*, in: *Socialist Review* 80, 1985, S. 65–108, sowie dies.: *A Cyborg Manifesto*, in: *During*, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group 21999, S. 271–291. Dazu vgl. Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas: *Die Frage der Ökologie: Donna Haraway*, in: dies. 2021, S. 123–140, insbesondere S. 124–127.
- 34 Barad 2012, S. 11–12.
- 35 Ebd., S. 19 sowie Fn. 12, S. 105.
- 36 Vgl. Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas: *Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentiiellen Realismus von Karen Barad*, in: *Soziale Welt* 66, 2015, S. 261–279, hier S. 269, [https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0038-6073-2015-3-261.pdf?download\\_full\\_pdf=1](https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0038-6073-2015-3-261.pdf?download_full_pdf=1) (Zugriff am 23.02.2022).
- 37 Zu Intraaktion und Apparat vgl. Barad 2012, S. 20–21.



- 38 Gregor, Joris A.; Schmitz, Sigrid; Wuttig, Bettina; Rosenzweig, Beate: Der Ort des Politischen in den Critical Feminist Materialisms, in: Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien 24, 2018, S. 5–11, hier S. 6.
- 39 Haraway 21999, S. 272.
- 40 Hoppe/Lemke 2021, S. 126.
- 41 Ebd., S. 127.
- 42 Vgl. Hoppe/Lemke 2015.
- 43 Mellado, Justo Pastor: La novela chilena de Victor Grippo, in: Battiti 2004, S. 63–69, hier S. 64.
- 44 Zu Pflanzen als aktiver Materie vgl. Friedman, Michael; Krauthausen, Karin; Speck, Thomas: Interview with Thomas Speck: «You Don't Want to Build an Oak Tree – You Want to Invent It.» Plants as Active Matter, in: Fratzl, Peter; Friedman, Michael; Krauthausen, Karin; Schäffner, Wolfgang (Hg.): Active Materials. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2021, S. 57–78, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110562064-003/html> (Zugriff am 25.03.2022).
- 45 Scherf, Angeline: La vida, la muerte, el amor, el combate, in: Battiti 2004, S. 56–62, hier S. 57.
- 46 Brett 2007, S. 425.
- 47 Longoni 2004, S. 21.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., S. 22.
- 50 Ebd., S. 19.
- 51 Zitrone, gelbe Glühbirne, Steckerfassung in Holzkiste, 1985, 8 × 11 × 6 cm. Beuys' Multiple, das in einer hölzernen Kiste mit der Gebrauchsanweisung JOSEPH BEUYS. Capri-Batterie. Nach 1000 Stunden Batterie auswechseln verkauft wurde, wurde in einer Auflagenhöhe von 200 Exemplaren realisiert. Dazu vgl. zum Beispiel Hirner, René: Joseph Beuys, in: ders.; Kunstmuseum Heidenheim (Hg.): Käfer, Crash & Capri-Batterie. Wie Künstler Technik sehen. Die Sammlung Schiffer. Ausstellungskatalog Städtische Galerie Delmenhorst, 22.06.–25.08.2013; Kunstmuseum Heidenheim, 12.10.2013–26.01.2014. Heidenheim: Kunstmuseum 2013, S. 32–33, sowie die Teil-Besprechung der Capri-Batterie auf S. 18. Zur Verbindung von Grippo zu Beuys vgl. Spaid 2007, S. 12; Coronado García, Claudia María: Can We Use the Concept of Programmed Obsolescence to Identify and Resolve Conservation Issues on Eat-Art Installations?, in: Rivenc/Roth 2022, S. 39–46, hier S. 45, die aus konservatorisch-restauratorischer Perspektive das Konzept einer «programmed obsolescence based on function» auf die Werke Beuys' und Grippos überträgt.
- 52 Brett, Guy: Una estadia en St Ives, in: Battiti 2004, S. 51–55, hier S. 53.
- 53 Abbildungen davon sind im Werkverzeichnis im Katalog zur posthumen Retrospektive zu Grippo zu sehen, vgl. Battiti 2004, S. 80.
- 54 Hirner 2013, S. 32.
- 55 Ebd., S. 18.
- 56 Ebd., S. 18, 32–33.
- 57 Godfrey 1995, S. 567.
- 58 Holzhey, Magdalena: Technologie im Sinne Leonardos? Zum Begriff einer organischen Mechanik bei Joseph Beuys, in: Fehrenbach, Frank; Hengst, Lutz; Middelhoff, Frederike; Zumbusch, Cornelia (Hg.): Form- und Bewegungskräfte in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (Imaginarien der Kraft, Bd. II) 2022, S. 291–302, hier S. 292.
- 59 Boehm, Gottfried: Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis, in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press 2007, S. 94–113, hier S. 99.
- 60 Battiti 2004, S. 83.
- 61 Longoni 2004, S. 22–23.
- 62 Vgl. Borghini, Andrea; Piras, Nicola: Food and Foods. Toward a Definition, in: Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio 14, 2020, S. 384–392, <https://doi.org/10.4396/SFL2019ES06> (Zugriff am 23.2.2022) sowie Borghini, Andrea; Piras, Nicola: On Interpreting Something as Food, in: Food Ethics 6/1, 2021, <https://doi.org/10.1007/s41055-020-00082-5> (Zugriff am 23.2.2022). Diesen Literaturhinweis verdanke ich Nicolaj van der Meulen.
- 63 Vgl. de la Carreras 2022, S. 187.
- 64 Beil 2002, S. 222.
- 65 Didi-Huberman 1999, S. 10.
- 66 Didi-Huberman 1999, S. 10; Bredekamp, Horst; Schäffner, Wolfgang: Material Agencies, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 83/3, 2020, S. 300–309, hier S. 306–307.

**Abb. 1** Tate, London, Ref. T12167, © The Estate of Victor Grippo.

**Abb. 2** Harvard Art Museum/Fogg Museum, Richard Norton Memorial Fund and gift of Leslie Cheek, Jr., © The Estate of Victor Grippo. Foto: © President and Fellows of Harvard College, 2010.3.