

text | text

Romana Schuler

Ordnungssysteme – ein kreativer Prozess.
Notizen zu den Fotoarbeiten von david oelz

david oelz hat Malerei studiert. Nach dem Abschluss seines Studiums beginnt er sich auf ein neues künstlerisches Arbeitsfeld – die experimentelle Fotografie – einzulassen. Mit der Hinwendung zu einer medial-technischen Form der Bildproduktion treten auch neue ästhetische Bedingungen zur Wahrnehmung des Bildes und vor allem neu gestellte Fragen zur Produktionsweise auf, die auf eine Verdrängung subjektiver kreativer Entscheidungen zielen.

Beginnend mit seiner Serie *Die Steher* produziert oelz sein eigenes Bilderdepot oder „Archiv von Bildern“, wie er es nennt. Demnach werden die analog fotografierten Sequenzen als „Vorrat“ an Bildern digital und analog gespeichert, vom Künstler im nächsten Arbeitsschritt ausgewählt und entsprechend weiterbearbeitet: als Fotobilder, Bild-Klebebänder oder Leuchtkästen. david oelz sieht in der dialektischen Auffassung zwischen intuitiver und empirischer Handlungsentscheidung in seinem Auswahlprinzip eine primäre Erweiterung. Das intuitive Auswählen bleibt für den Künstler als eigentlicher kreativer Akt erhalten, den er als ein individuelles Ordnungssystem verstehen will.

Classification Systems – A Creative Process
Notes on david oelz's Photographic Works

david oelz is an academic painter. After graduating he has started to get involved with a new field of art production – experimental photography. When turning to image production by means of a technological medium we are confronted with new aesthetic conditions with regard to how we perceive an image and, first and foremost, we have to raise new questions as to the mode of production, which zero in on suppressing subjective creative decisions.

Beginning with his series *Die Steher* [standing objects] oelz has produced his own image stock or 'archive of images', as he calls it himself. This artist shoots the photo series on film and stores them both digitally and analogically to create his 'stock' of images. Then, in the next step, he makes his pick from the stock and further processes the photos he has selected for different creative purposes accordingly: e.g. photo images, image Scotch tape or light boxes. david oelz sees the dialectical notion that differentiates between intuitive and empirical decision-making as a main extension of his principle of choice. Intuitive choice is what remains for the artist as his proper creative act, which he wants to understand as an individual classification system.

Wo entsteht Kreativität eigentlich? Wie lässt sie sich definieren? Ist die Anwendung eines bestimmten Ordnungssystems bereits Kreativität?

Diese Fragen führen uns zu den vielen Positionen der Wahrnehmungstheorien und zur Frage der ästhetischen Urteilskraft. Der Kreativitätsfrage, den Fragen nach Ästhetik oder Wahrnehmung wird heute in der modernen Hirnforschung vermehrt nachgegangen. Das neu gegründete Spezialwissensgebiet wird als „Neuroästhetik“ bezeichnet, dabei arbeiten Künstler und Wissenschaftler parallel an den Projekten. Es wird versucht, die künstlerischen Konzepte und die Erkenntnisse der modernen Hirnforschung transdisziplinär in Verbindung zu bringen, um zum Beispiel der (radikalen) Frage nachzugehen: Ist Ästhetik messbar?

Grundlegende Antworten auf menschliche ästhetische Präferenzen erhofft man sich auch in der Evolutionsbiologie zu finden. Die Vertreter der Neuroästhetik kündigen aufgrund der jüngsten wissenschaftlichen Ergebnisse über den Wahrnehmungsapparat bereits ein Umdenken in Richtung einer Individualität des visuellen Wahrnehmens an, die nach neuesten Forschungsergebnissen bereits auf der Netzhaut beginnen und sich im Gehirn fortsetzen soll.¹

What is in fact the origin of creativity?
How can it be defined? Is the use of a specific classification system already a creative act?

These questions lead us to the many positions within the theories of perception and to the question of the power of aesthetic judgment. Questions as to creativity, aesthetics or perception are increasingly being explored in the field of modern brain research – in the newly established and very specialized scientific discipline of neuroaesthetics where artists and scientist work together in their projects. Its goal is to correlate artistic concepts and the insights of modern brain research in a transdisciplinary way, for example when raising the following (radical) question: Can aesthetics be measured?

Evolution biology is another field where we hope to find fundamental answers to the formation of human aesthetic preferences. Due to their most recent research findings with regard to our perception apparatus scientists in the field of neuroaesthetics are already announcing a rethinking towards an individualness of visual perception, which according to the latest research results already sets in on the retina and continues in our brain.¹

Heute tritt die Begriffskombination „Algorithmus und Kunst“ in den Bereichen der Kunst und der Wissenschaft immer häufiger auf. Algorithmische Handlungsprozesse sind uns besser bekannt aus den Programmiersprachen der Computer, dabei ist die Geschichte des Algorithmus um vieles älter als unsere elektronischen Rechner. Aber ein Vorgang, wie er sich im Fall der künstlerischen Arbeitsweise von oelz offenbart, könnte mit einer algorithmischen Handlungsanweisung durchaus assoziiert werden. Nach streng determinierten formalen Regeln wird versucht, eine praktikable Lösung zu finden.

Ist das Auswahlverfahren von Öl nun aber tatsächlich einem Algorithmus gleichzusetzen? Folgt die Tätigkeit des Künstlers nicht eher einem sehr individuellen Auswahlprinzip oder einem Wohlordnungsprinzip? Handelt es sich nicht eher um eine intuitive vitalistische Entscheidung als um empirisch diskursives Erkennen?

Nowadays the combination of terms 'algorithm and art' is coming up more and more often in the fields of science and art. We are more familiar with algorithmic processes from the programming languages of computers but the history of the algorithm is much older than our electronic computing devices. But an operation as exemplified in david oelz's creative process could indeed be associated with an algorithmic procedure. What he does is trying to find feasible solutions following a set of strictly determined formal rules.

But can oelz's selection procedure really be equated with an algorithm? Doesn't the artist's activity rather follow a strongly individual principle of choice, or a principle of well-ordered sets? Isn't it more of an intuitive vitalistic decision rather than empirical discursive cognition?

Hören wir die Erklärung des Künstlers und Theoretikers Peter Weibel. Ihm zufolge wird die Kreativität algorithmisch angelegt. Als Vertreter einer gemäßigten, mathematisch orientierten digitalen Denkart formuliert Weibel ein Theorem aus der digitalen Philosophie, nach dem das Gehirn als Universalprozessor aufgefasst wird. Das Gehirn funktioniere demnach im Prinzip doch maschinenhaft und führe seine Tätigkeiten nach einem bestimmten Algorithmus aus. Laut Weibel beginnt das Gehirn kreativ zu sein, wenn es algorithmisch vorgeht. Weibel würdigt diesen Vorgang letztlich „nicht nur [als] Sache der Schöpfung, sondern auch der Interpretation.“² Dies bedeutet, dass zum Beispiel der Künstler nicht nur Schöpfer der Handlungsanweisung ist, sondern gleichzeitig auch das Produkt analysieren kann.

Der strittige und weitläufige Diskurs zwischen den Befürwortern des Formalismus und des Intuitionismus wurde im 20. Jahrhundert sowohl in der Mathematik als auch in der Kunst geführt.³ Im Hinblick auf diese Überlegungen in Mathematik, Kunst und Wahrnehmungstheorie bekommen die fotografischen Bildordnungssysteme von david oelz eine besondere Bedeutung.

Let us have a look at the explanation given by the artist and theorist Peter Weibel. According to Weibel creativity is laid out like an algorithm. As a representative of a moderate mathematically oriented digital way of thinking Weibel formulates a theorem from digital philosophy that conceives the brain as a universal processor. According to this approach the brain actually works like a machine and operates in line with a particular algorithm. Weibel says that creativity sets in when the brain operates algorithmically. Eventually, Weibel acknowledges this process "[...] not only [as] a matter of Creation but also of interpretation."² This means that, for example, the artist is not only the creator of the procedure but can at the same time analyze the result too.

Throughout the twentieth century the controversial and extensive discourse between the proponents of formalism and intuitionism was led in the field of both mathematics and art.³ In the context of these considerations in the fields of mathematics, art and perception theory david oelz's photographic image classification systems take on special meaning.

Demnach verbindet oelz in seiner künstlerischen Auseinandersetzung ansonsten so divergierende methodische Ansätze wie Formalismus und Intuition, indem er nämlich ein konkretes Ordnungssystem wählt und aus diesem anschließend seine Bilder vitalistischer, individualistischer und im abstrakten Sinn „kreativ“ neu entstehen lässt.

david oelz folgt im Wesentlichen der Theorie der algorithmischen Kreativität: Er schafft in einem ersten Schritt die formalen Regeln, die Ordnung, und im zweiten, mit der Auswahl der Bild(produkte), wird er im Sinne von Weibel auch gleichzeitig zu ihrem Interpreten.

Seen in this light, oelz fuses such otherwise so divergent methodological approaches like formalism and intuition in his art production when first choosing a concrete classification system and subsequently letting his images emerge anew in a more vitalistic, individual and, in an abstract sense, 'creative' manner.

Thus david oelz basically follows the theory of algorithmic creativity: In a first step he sets up the formal rules, the order, and in the second one, when he selects the image (products), he simultaneously also turns into the person who interprets them – in the sense of Peter Weibel.

1 Fahle Manfred, „Ästhetik als Teilaspekt bei der Synthese menschlicher Wahrnehmung“, in: *Wahrnehmung, Kognition, Ästhetik, Neurobiologie und Medienwissenschaften*, Ralf Schnell (Hg.), Bielefeld, 2005, S. 61

2 Weibel Peter, „Algorithmus und Kreativität“, in: *Unsichtbares. Kunst und Wissenschaft*, Barbara Könches, Peter. Weibel (Hg.), Bern, 2005, S. 35

3 Vgl. Ziegenbalg Jochen, „Algorithmik als Schnittstelle zwischen Kunst und Mathematik“, in: Könches/Weibel, (2005), S. 174- 198

Alois Kölbl

Es ist, was es ist

ES IST, was es ist, und das ist zunächst nichts anderes als das Foto einer Plastilinrolle in einer Schachtel in Nahaufnahme, analog fotografiert. Im Bildaufbau, Ausschnitt und Komposition den Gesetzen der Tafelmalerei folgend, ganz ohne digitale Nachbearbeitung und Computertechnologie.

ES IST Weiterentwicklung der Malerei mit fotografischen Mitteln, das feine Spiel mit Nuancen, wie wir es etwa in der reduzierten Bildwelt des Giorgio Morandi finden. Wie in diesen und ähnlichen malerischen Ansätzen konzentriert sich auch david oelz auf ein immer gleich bleibendes Motiv und schafft nicht zuletzt dadurch Bilder und Serien von großer Dichte und kontemplativer Kraft.

ES IST seriell angelegt, das ständig wachsende Bildarchiv von david oelz. Ausstellungen, Kataloge und in verschiedenen Techniken geprintete Einzelbilder und Bildserien versteht er als „Auskoppelungen“ aus seinem unabgeschlossenen digitalen Bild-Archiv. Sammeln ist eine Urgebärde des Menschseins und ein Konstitutivum menschlicher Kultur. david oelz sammelt Bilder, die in wesentlichen Momenten ihrer Organisation konstant bleiben, er sammelt aber auch Bilder der Orte, mit denen seine Bilder interagieren und Bilder menschlicher Lebenswelten, in denen diese Bilder und Bildserien Platz finden.

It Is What It Is

IT IS what it is, and this is first of all the photographic close-up of a Plasticine™ role in a box shot with an analog camera; following the laws of panel painting with regard to image buildup, detail and composition and completely without digital postproduction and computer technology.

IT IS the further development of painting with the means of photography, the subtle play with nuances as to be found in the image world of Giorgio Morandi. Like in these and similar painterly approaches david oelz focuses on an always unvarying subject and exactly this makes him create highly condensed images and series emanating a strong contemplative force.

IT IS laid out as a series, the permanently growing image archive of david oelz. Exhibitions, catalogs and single images and series of images printed in various techniques are what he calls 'extractions' from an incomplete digital image archive. Collecting is a primal gesture of humanity and a constitutive element of human culture. david oelz collects images which remain consistent with regard to the essential aspects of their structure, yet he also accumulates images of the places his images interact with and images of the worlds lived in by us humans where these images find their home.

In einer Zeit der Bilderflut und der zunehmenden Überreizung durch Bilder, die immer stärkere Reize transportieren müssen, um überhaupt noch zu potenziellen BetrachterInnen durchdringen zu können, lässt sich das um ein gleichbleibendes, sehr reduziertes Motiv kreisende Archiv des Künstlers auch als Entwurf einer Gegenwelt lesen.

ES IST der Versuch durch Konzentration und Serialität in potenzielle, quasi-virtuelle Bildräume vorzudringen, die immer mit einem konkreten Raum zu tun haben und mit der Imaginationskraft möglicher BetrachterInnen rechnen. Den Bildern wird in verschiedenen Medien und im Internet Gestalt verliehen, immer aber sind sie von einer sehr konkreten, sinnlichen Qualität. Unabschließbare Bildserien, die stets die Potenz der Fortsetzung in sich tragen.

ES IST aber auch immer wieder die Konkretion in einem einzelnen Bild wie desjenigen hinter meinem Schreibtisch. Einer Werkserie entspringend, die sich auf zarte Silber- und Goldnuancen beschränkt, darin ein weißer „Steher“ mit nur wenigen zarten Farbeinschlüssen. Dem Bild scheint nur für sich betrachtet die Potenzialität zur starken Farbigkeit anderer Kompositionen entzogen und doch fügt es sich ohne Bruch in das Ganze der nach vorne und hinten offenen Werkserie.

In our time of a flood of images, with our senses being increasingly overwrought by them, when images have to convey stronger and stronger stimuli in order to reach their potential viewers at all, oelz's unvarying and highly reduced archive can be read as the blueprint of an alternative world.

IT IS the attempt of probing into potential and as it were virtual image spaces by means of concentration and seriality, into image spaces that always relate to an actual space and take into account their potential viewers' power of imagination. The images are concretized in different media and on the Internet, always manifesting a very concrete sensual quality – incomplete series of images which always entail the potentiality of continuation.

Yet IT always also IS concretion in one single image, like in the one behind my desk. Originating from a series of works which is confined to subtle nuances of silver and gold and showing a white "Steher" [standing object] with only very few fine color inlays. Only when viewed in itself this image seems to be divested of its potential of the strong colorfulness of other compositions, yet it fits seamlessly into the whole of a series of works which is open to the front and to the back.

In der farblichen Reduktion eröffnet es vielleicht mehr als andere Bilder der Serie die Möglichkeit zur assoziativ-kontemplativen Versenkung, wenn die Wellen des Silberpapiers in extremer Nahsicht zur fragilen Wasseroberfläche werden, die den massiven Steher-Block nicht nur durch die Spiegelung entschwert, sondern auch durch die Sanftheit der Wellen an der Berührungsfläche zwischen Block und Standfläche einen spannenden Schwebезustand von produktiver Fragilität hervorruft: Es bleibt offen, ob der Block steht oder von oben herabschwebt, offen bleibt auch die Größe des umgebenden Raumes, der sich hinter den sanften Wellen in einen nicht fassbaren Horizont zu dehnen scheint.

Das Bild wird so zum Landeplatz für subjektive Assoziationen im Sinne von Ernst Gombrichs „Anteil des Betrachters“: Es färbt sich mit dem Klang portugiesischer Saudade, die ohne die unendliche Weite des Ozeans nicht zu verstehen ist, wird durchwoben von der Schwermut des Friedrichschen *Mönchs am Meer* ohne aber die Leichtigkeit und Haptik des kindlichen Spiels mit Knetmasse hinter sich zu lassen.

ES IST, was es ist: das Foto einer Plastilinrolle in einer Schachtel in Nahsicht analog fotografiert.

Maybe the reduced use of color which it manifests opens up, more than other images, the possibility of associative and contemplative immersion – when the waves of the aluminum foil are turning into a fragile water surface in extreme close-up which not only makes the massive block of the standing object almost weightless through the reflection but also evokes a fascinating limbo of productive fragility through the gentleness of the waves on the contact surface between block and floor space: It remains open whether the block is standing or floating down from above; moreover, what remains open too is the volume of the surrounding space, which seems to be extending into an elusive horizon behind the gentle waves.

Thus the image turns into a landing site for subjective associations in the sense of Ernst Gombrich's 'beholders' share': It takes on the color of the sound of Portuguese saudade, which cannot be understood without the vastness of the ocean, is infused by the melancholia of Caspar David Friedrich's *Monk by the Sea*, yet without leaving behind the lightness and feel of the modeling clay children play with.

IT IS what it is: the photographic close-up of a Plasticine™ role in a box shot with an analog camera.

Bernhard Steger

Der Raum des david oelz

Zum ersten Mal in einer Ausstellung sah ich die Arbeiten von david oelz im Palais Liechtenstein in Feldkirch. Er hatte mir angekündigt, dass er auch eine Rauminstallation zeigen würde. Ich erwartete ein groß aufgezogenes Bild aus seinen Serien, die sich – zumindest für mich – der Raumbezogenheit und intensiven Farben wegen geradezu für einen solchen Zweck aufdrängten.

Er hingegen hatte einen Raum aus Glas in einen Raum der Galerie gestellt, der vom daneben liegenden Raum aus über einen Durchgang zu betreten war; in Augenhöhe war auf dem Glas ein schmales Band mit einer Bilderserie in der Größe eines Negativstreifens aufgebracht. Die erste Wirkung der Installation war eine des abgeschnittenen Weges: Man verließ den Raum, ging durch einen Durchgang und fand sich auf der anderen Seite in einem Glaskubus wieder; man betrat zwar visuell den Nebenraum, war jedoch in einer Raumkapsel gefangen. Die harten Oberflächen unterstrichen die Enge auch akustisch. Die Aufmerksamkeit auf sich zogen zunächst die großen Bilder an der Wand dahinter. Erst auf den zweiten oder dritten Blick nahm man dann die Bildserien auf den Glaswänden wahr. Serien von Bildern, mit jeweils nur minimalen Änderungen; nacheinander und in rascher Abfolge geschnitten würden sie eine Filmsequenz ergeben.

The Space of david oelz

It was the Palais Liechtenstein in Feldkirch, Austria, where I saw the works of david oelz for the first time within a gallery context. He had told me that he was also going to show a space installation. So what I expected was a large-scale blow up of an image from one of his series, which, at least to me, was only logical for such a purpose – with all these images' space relatedness and intensive colours.

Yet what he did was place a space made of glass into one of the gallery rooms which could be accessed from the next room through a passageway; a thin strip the size of a negative strip displaying a series of images was presented there. The installation's first impression was one of an obstructed passage. You left one room, walked through a passageway and eventually found yourself in a glass cube on the other side. In a visual sense you entered the adjoining room but you were trapped in a space capsule. Moreover, the hard surfaces emphasized the tightness acoustically. What first caught my attention were the large pictures on the wall behind. Only at a second or third glance I noticed the series of images on the glass walls. Series of images with only minimal alterations each; presented one by one in quick succession they would turn into a film sequence.

Einige Monate später fragte ich david oelz, ob er mit mir gemeinsam an einem Wettbewerb für eine Kreuzweggestaltung in Liechtenstein teilnehmen möchte. Wir haben die Kapelle besucht; eine kleine, nicht besonders beeindruckende Kapelle aus dem späten 19. Jahrhundert. Wir waren uns rasch einig über die räumliche Disposition: Wir wollten uns auf eine Wand beschränken und den außen vorbeiführenden Weg mit einbeziehen, indem die Wand mit der Arbeit durchdrungen werden sollte.

Auf dieser Basis gingen wir auseinander und trafen uns wenige Wochen später wieder, um daran weiterzuarbeiten. Er brachte zu diesem Treffen einen schon fertigen Vorschlag mit, der 14 Motive aus seinem aktuellen Schaffen beinhaltete, an einer horizontalen Linie aneinander gereiht, vier Motive nach unten versetzt. Mir gefiel sein Vorschlag sehr, eines irritierte mich jedoch: die Größe der Bilder. Nur fünf mal drei Zentimeter sollten sie groß sein. Die Kapelle mag zwar klein sein, dachte ich mir, aber warum sollten die Bilder so miniaturistisch eingesetzt werden?

Nach einiger Zeit der Betrachtung verstand ich zunehmend seine Intentionen: Es ging ihm nicht darum, den Raum zu dominieren, sondern im Rhythmus des Raumes eine doppelte Lesbarkeit zu ermöglichen, eine des einzelnen Bildes und eine der Bildfolge.

A couple of months later I asked david oelz if he wanted to take part in a design competition for a Stations of the Cross project in Liechtenstein with me. We visited the chapel – a small and not particularly impressive chapel from the late nineteenth century. We quickly came to terms about the spatial layout: We wanted to restrict ourselves to one wall and include the footpath leading past the chapel outside, pervading the wall with the work.

We parted on this basis and met again a few weeks later to continue our work on this project. When we met he already brought along a fully drafted proposal containing fourteen subjects from his current work which were arranged along a horizontal line with four of them offset downwards. I liked his proposal very much but one thing vexed me: the size of the images. They were supposed to have the format of 3 x 5 cm. The chapel may be small, I thought, but why should the images be employed in such a miniaturized manner?

Contemplating this for a while I gained more and more insight into his intentions: He wasn't interested in dominating the space but in enabling a twofold interpretability in the rhythm of the given space – one of the individual image and one of the sequence of the images.

Diese Erfahrung wiederholte sich bei allen weiteren raumbezogenen Arbeiten, die ich von david oelz sah: Serien kleiner bis kleinster Bilder im Raum, zumeist auf Glas aufgebracht, beschreiben räumlich Sequenzen. Wie bei einem analogen Film das einzelne Bild seine Aussagekraft erst durch die enge zeitliche Nachbarschaft mit anderen Bildern erhält, entwickeln auch die oelz'schen Bildsequenzen den Spannungsbogen durch die Serie, mit dem Unterschied, dass die Ausdehnung nicht in die Zeit sondern in den Raum erfolgt. david oelz ist also mit diesen temporären Rauminterventionen nicht auf die große räumliche Geste aus, die mit seinen Arbeiten leicht machbar wäre.

Seine Strategie ist die der Verdichtung und Intensivierung. Denn mit der Verkleinerung und Addierung verlagert er die Intensität vom einzelnen Bild auf die Beziehung der Bilder zueinander. Ähnlich wie beim Luft-bild einer Stadt, bei dem das Einzelobjekt zurücktritt hinter die Struktur der Siedlung und deren Zusammenhänge, spannen die räumlichen Arbeiten von david oelz zunächst einen Beziehungsrahmen auf, hinter den das einzelne Bild zurücktritt; seine räumliche Installationen beschreiben die Wege und Prozesse, sind also gewissermaßen der Schwarzplan seiner künstlerischen Arbeit.

This experience repeated itself in all further space-related works by david oelz that I saw: Series of images – from small to very small and for the most part applied on glass – illustrate sequences in a spatial manner. Like in analog film, where the individual image derives its significance from its close temporal vicinity to other images, david oelz's image sequences develop their suspense in their seriality, with the difference that they do not extend into time but into space. Thus david oelz isn't out for the big spatial gesture, which could be easily achieved in his works, in these temporary interventions into space.

His strategy is one of compression and intensification – because while miniaturizing and adding up his images he shifts intensity from the individual image to the interrelationship of the images. Similarly to the aerial view of a city, where the individual object steps back behind the structure of the settlement and its interrelations the spatial works created by david oelz at first open up a frame of relationships where the individual steps back; his spatial installations describe the methods and processes and are in a sense the as-built plan of his creative output.

Das einzelne Bild wird zum Rohmaterial dieses Prozesses, so wie die Plastilinzyylinder das Rohmaterial für die räumliche Situation im Einzelbild sind.

Die Arbeitsweise von david oelz ist eine der Kontinuität hinein in ein offenes Feld. Ausgehend von einer künstlerischen Idee transformiert er diese in immer neue Formen und Beziehungsfelder und überrascht dabei immer wieder mit dem, was „noch alles geht“. Seine große Stärke dabei ist die Beharrlichkeit, mit der er seinem „Ausgangsmaterial“ immer neue Facetten abzurufen vermag. Immer wieder erweitert er das künstlerische Feld einer einfachen Ausgangsposition, nicht zuletzt auch mit diesem Buch. Diese Beharrlichkeit lässt Überraschungen denkbar erscheinen, die mit großer Spannung erwartet werden dürfen.

The individual image becomes the raw material for this process, just as the plasticine cylinders are the raw material for the spatial situation within the individual image.

The working method of david oelz is one of a continuous voyage into an open field. Starting off from a creative idea he transforms this idea into always new forms and fields of relationships, and in the process he surprises us time and again by showing what is 'also possible'. Here his persistence is his great strength, with which he is always able to wrest always new facets from his 'raw material'. Over and over again he extends the creative field of a simple starting position, not least in this book. This persistence makes surprises seem thinkable, which we may expect with a great deal of anticipation.