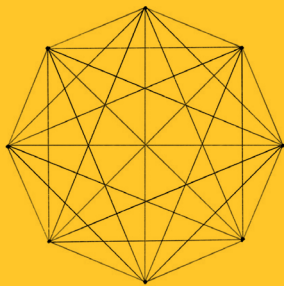


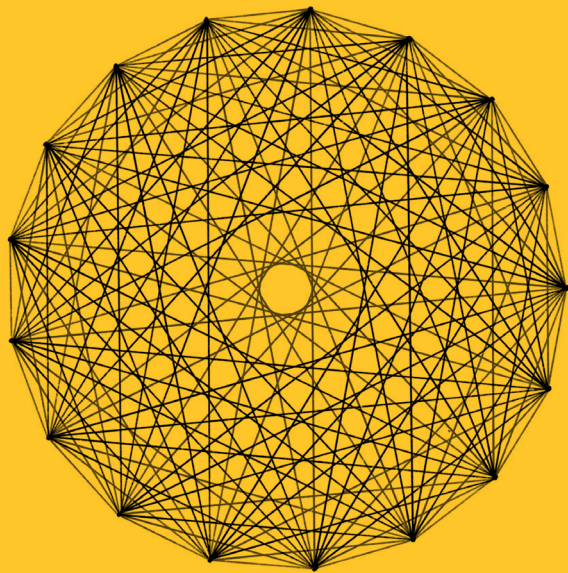
A DAY'S WORK



$$R(3, 3) > 5$$

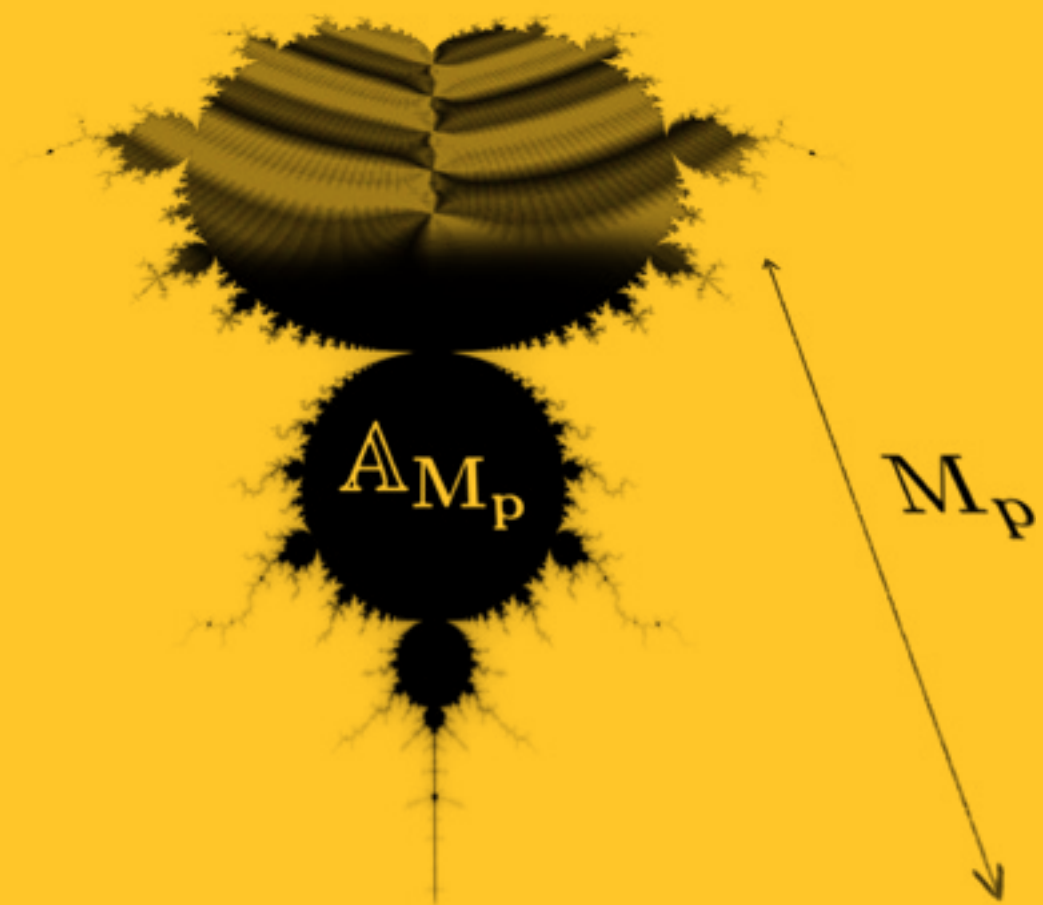


$$R(3, 4) > 8$$



$$R(4, 4) > 17$$

Selected by Susan Morris



A DAY'S WORK

$$\text{A DAY'S WORK} = \int_{\frac{8+\text{Hrs}}{\text{Hrs}(24-\text{Hrs})}}^{\infty} \frac{R(\mathbf{V},\mathbf{G})\xi^{|x(\mathbb{S}_{\mathbf{E}_f})|}e^{-\xi}}{\text{Area}(\mathbb{A}_{\mathbf{M}_p})(\dim(\Omega^1_{\text{hol}}(\mathbb{H}^*/\Gamma_0(\mathbf{E}_x))+1)}d\xi$$

Variables

Hrs	Hours worked
V	Money earned
Ex	Expenditure applied
Ef	Efficiency of tools/technology
Mp	Properties of the material worked on
G	Satisfaction gained

A Day's Work

Raum Schroth

Museum Wilhelm Morgner

Soest

26. Januar – 14. April 2019

Inhaltsverzeichnis

Index

12	Carl-Jürgen Schroth Grußwort / Greeting
20	Susan Morris A Day's Work
58	Margaret Iversen Diagramming the Day
90	Künstlernotizen Artist Ephemera
112	Michael Newman A Day Too Late
135	Biografien der Künstler*innen Artists' biographies
140	Autoren Authors
142	Danksagung der Kuratorin Curator's letter of appreciation
143	Leihgeber Lenders
143	Fotonachweise Photo Credits
144	Impressum Imprint





JULY 9, 1981









Grußwort Greeting

Carl-Jürgen Schroth

Liebe Freundinnen und Freunde der konzeptuellen Kunst und des RAUM SCHROTH im Museum Wilhelm Morgner!

Zum Ende des Jahres 2017 kam das Mitglied des Kuratoriums unserer Stiftung Konzeptuelle Kunst, Niklas von Bartha, London, mit dem Vorschlag auf mich zu, eine Ausstellung wie diese in Soest zur Schau zu stellen. Susan Morris, die er als anerkannte Künstlerin kenne und in seiner Galerie vertrete, habe eine Idee dazu und würde gern als Kuratorin bereitstehen. Nach ein paar weiteren Gesprächen haben wir dann das Projekt angeschoben. Im Ergebnis, durch Susans wie auch Niklas' Einsatz und sehr gute Vernetzung in der Kunstwelt, ist diese hochkarätige Ausstellung entstanden.

Sie befasst sich in einem weiten Spektrum mit künstlerischen Aussagen, die auf erfassten Daten oder Ereignissen eines Tages oder als Werk eines solchen entstanden sind. Als typisches Beispiel ist On Kawaras Werk *July 9, 1981* anzusehen. Nicht nur, dass es sich auf ein bestimmtes Datum bezieht und dieses darstellt, dazuhin existiert die Dokumentation der Ereignisse dieses Tages. Der Künstler hat für sein Œuvre festgelegt, und danach auch gehandelt: wurde ein Werk nicht an einem Tag fertig, wurde es vernichtet.

Ganz herzlicher Dank gilt allen Leihgebern, ob Künstler*innen, Nachlassverwalter*innen, Sammler*innen, Galerien oder Institutionen. Es fällt nicht immer leicht, eine Arbeit auszuleihen, ob aus einer privaten Sammlung oder einem gesicherten Depot. Immer ist eine solche Leihgabe mit Emotionen verbunden. Herzlichen Dank für das Vertrauen in unsere Institution und unser Museum.

Mit Freude und auch etwas Stolz finden wir in der Ausstellung 7 Künstler*innen der SAMMLUNG SCHROTH bzw. Arbeiten von ihnen, die genau in den Ausstellungskontext passen. Einige dieser Arbeiten wurden eigens für diese Ausstellung ausgeliehen.

Beeindruckend sind die wissenschaftlichen Beiträge zu diesem Katalog, die alle Aspekte des Titels und der Arbeiten behandeln und die dahinterstehenden Inhalte gründlich analysieren. Diese zu studieren schafft weitere Einblicke ins Thema und die dazugehörige Kunst.

Dear Friends of Conceptual Art and the SCHROTH ROOM in Museum Wilhelm Morgner!

Towards the end of 2017 a member of the Foundation Conceptual Art's board of trustees, Niklas von Bartha, London, approached me with a suggestion: that it would be possible to present an exhibition like this in Soest. Susan Morris, whom he knew as an acclaimed artist and also represented in his gallery, had an idea for the show and would be ready and willing to act as curator. After a few further conversations, we initiated the project. The outcome, as a consequence of Susan's as well as Niklas' commitment and excellent networking in the art world, is this top-quality exhibition.

Across a broad spectrum, it examines artistic statements produced on the basis of data gathered on – or the events of – a single day, or as the work of such a day. It is possible to see On Kawara's work *July 9, 1981* as a typical example, not only because he refers to a specific date and depicts it but also as documentation of this day's events exists. The artist laid out for his oeuvre that if a work was not completed on one day, it was destroyed, and he acted accordingly.

Our warmest appreciation goes to all the lenders, whether artists, estate managers, collectors, galleries or institutions. It is not always easy to lend out a work, whether from a private collection or a secure depot, as our emotions always play a part in such circumstances. Many thanks for your faith in our institution and the museum.

We note with great pleasure and a certain measure of pride that the exhibition includes 7 artists from the SCHROTH COLLECTION, or rather works by those artists, which fit perfectly into the exhibition context. Some of these works were borrowed specifically for the exhibition.

The scholarly texts in this catalogue are very impressive, dealing with every aspect of the title and the works, and providing a thorough analysis of the ideas behind them. A study of the catalogue generates additional insights into the topic and the respective art.



On Kawara, July 9, 1981, Acryl auf Leinwand, 46 x 61 cm

On Kawara, July 9, 1981, Acrylic on canvas, 46 x 61 cm

Dank gilt auch unseren Mitarbeiter*innen vor Ort für ihren Einsatz bei der inhaltlichen Vorbereitung, der Organisation, dem Aufbau der Ausstellung und der Erarbeitung dieser Dokumentation.

Besonders herzlicher Dank gebührt der James Howell Foundation, New York, in persona Joy Howell, die mit einem großzügigen Zuschuss diese Publikation unterstützt.

Carl-Jürgen Schroth

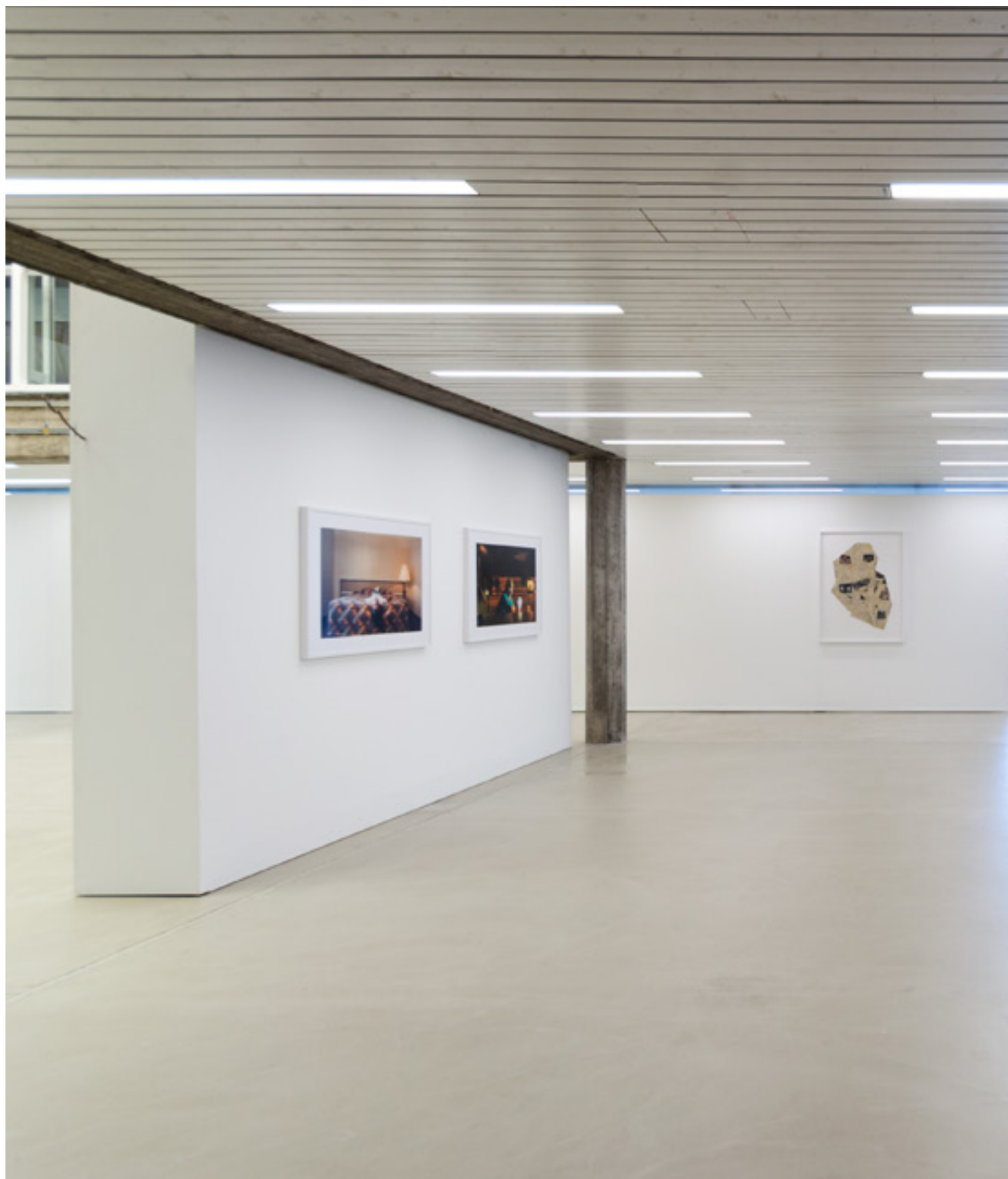
1. Vorsitzender der Stiftung Konzeptuelle Kunst

Thanks are also due to our staff on site for their efforts during preparation of the exhibition's content, organisation, and erection, and in the production of this documentation.

We owe a particular debt of gratitude to the James Howell Foundation, New York, in the person of Joy Howell, which has supported this publication with a generous subsidy.

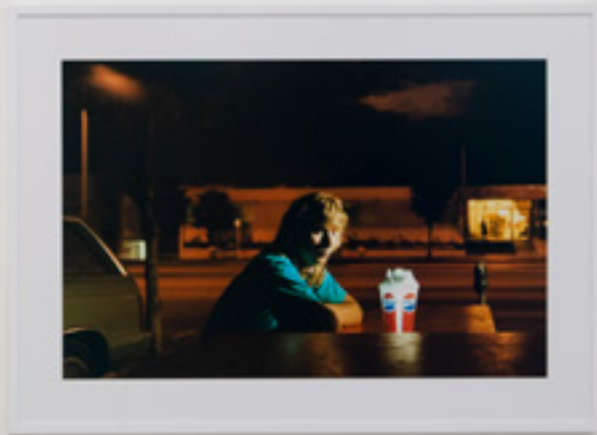
Carl-Jürgen Schroth

1. President of the Stiftung Konzeptuelle Kunst













A Day's Work

Susan Morris

Am 27. Oktober 2018, einem Samstagabend, ging ich zur gewohnten Zeit schlafen; am nächsten Tag wachte ich jedoch eine Stunde früher auf als sonst – zumindest laut meiner Uhr, die sich von der britischen Sommerzeit auf die Greenwich Mean Time zurückgestellt hatte. So konnte ich eine Stunde länger im Bett bleiben, was eine gute Entscheidung war, da meine Mitbürger und ich in den nächsten Wochen die gefährliche Phase nach der Zeitumstellung durchlaufen würden, in der wir uns mit einiger Wahrscheinlichkeit depressiv fühlen, mehr Verkehrsunfälle haben oder Fehler bei der Arbeit machen würden. Die Uhr wird immer spät in der Nacht von Samstag auf Sonntag zurückgestellt (bzw. 6 Monate später im Frühling vorgestellt) – vermutlich, um uns nach dieser Manipulation der Zeit einen Tag der Erholung zu gewähren, bevor die Arbeit am Montag wieder beginnt. Aber sind für eine Künstlerin, die ihre ganz eigenen Arbeitszeiten hat, Tageszeit und Wochentage nicht vollkommen irrelevant? Ich arbeite, wann ich will oder wenn ich in der Lage dazu bin. Aber die Rhythmen meines Arbeitslebens sind an jene gebunden, die von der Gesellschaft, in der ich lebe, vorgegeben werden. Wenn ich zum Beispiel Material oder technische Unterstützung benötige, muss ich akzeptieren, dass die Öffnungszeiten des Künstlerbedarfsgeschäfts oder der Druckerei mit den vom Gesetz als ‚Arbeitstag‘ festgelegten Zeiten übereinstimmen: normalerweise montags bis freitags von neun bis fünf. Ich muss also morgens aufstehen. Wie aber meine jüngst fertiggestellte, auf digitalen Aufzeichnungen meiner Schlaf-/Wachmuster basierende Serie von Jacquard-Bildteppichen zeigt, gelingt mir dies oft nicht. Es war meine Weberin, die als Erste die Datenspur aus kleinen, ‚Aktivität‘ anzeigenden Farbpunkten entdeckte: in der den Schlaf kennzeichnenden Schwärze ungefähr eine Minute jeden Morgen. Immer wieder hatte mein Wecker geklingelt, worauf ich sein Klingeln mit einem Schlag zum Verstummen brachte, um wieder einzuschlummern.

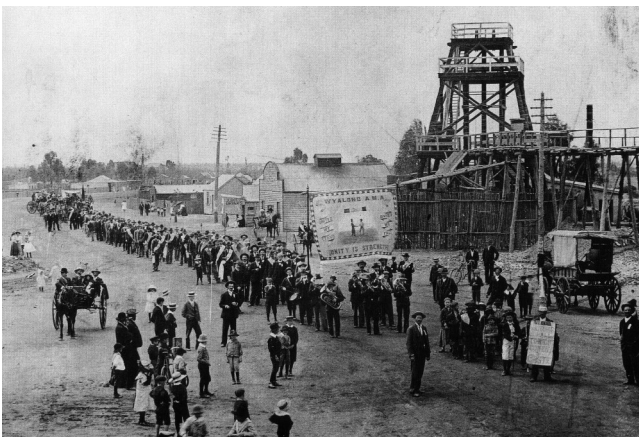
Das Unvermögen, unsere Arbeit, unsere Aktivitäten mit jenen der uns umgebenden Welt zu synchronisieren, ist eines der Themen der Ausstellung *A Day's Work*. Der Körper hat ein problematisches Verhältnis zu den künstlichen Systemen von Uhrzeit und kalendarischer Zeit, die unsere Tage strukturieren. Der Gedanke, dass es einem misslingen könnte, Schritt zu halten, pünktlich zu sein, impliziert, dass es einen Besitzanspruch auf die Zeit gibt, dass unsere Stunden

On the evening of Saturday, 27 October 2018, I went to bed around my usual time but woke the following morning an hour earlier – at least according to the clock, which had shifted back from British Summer Time to Greenwich Mean Time. I could stay an extra hour in bed, which might be wise, given that for the next few weeks my fellow citizens and I were about to enter the dangerous period after the clocks change when we are more likely to feel depressed, have a traffic accident or make mistakes at work. The clocks always go back (or, six months later, "spring forward") in the wee, small hours of a Saturday night/Sunday morning – the logic being, I suppose, to give us a day to recover from this manipulation of time before work begins again on Monday morning. Yet for an artist, who works in her own time, surely the hour of the day and the day of the week are irrelevant? I work when I want to, or when I can. Nevertheless the rhythms of my working life are in lockstep with those orchestrated by the society I inhabit. If I need materials or technical expertise, for instance, I must respect the fact that the art supply shop or printer's opening hours correspond to those defined by law as a 'working day' – generally nine to five, Monday to Friday. I have to get up. However, as I know from my recently completed series of Jacquard tapestries, woven directly from digital recordings of my sleep/wake patterns, I often fail to do so. It was my weaver who first noticed the trail in the data of tiny points of colour signalling 'activity', for about a minute every morning, isolated in the blackness indicating sleep. Time and again, my alarm clock had gone off and I had hit it to stop its ringing before resuming my slumber.

Failure to work, or at least to synchronise our activities with those of the wider world we live in, forms one of the themes of this exhibition, *A Day's Work*. The body has an uneasy relation to the artificial systems of clock and calendrical time that structure our days. The idea that one can fail to keep time, to be *on* time, implies that there is an ownership of time, that our hours might be the property of someone else. As our lives and our bodies become ever more permeated by technologies that seek to profit from our time, including that spent on leisure activities or even during sleep, the time we can call our time, *free* time, is diminishing.¹ Ironically, perhaps, these technologies can take away our time in other ways, too, by robbing us of the hours in which we need to work in order to make a living.

jemand anderem gehören könnten. Da unser Leben und unser Körper zunehmend von Technologien durchdrungen werden, die von unserer Zeit – auch der mit Freizeitaktivitäten oder Schlaf verbrachten – profitieren möchten, reduziert sich die Zeit, die wir unsere Zeit, *Freizeit* nennen können, zusehends. Paradoxerweise entwinden uns diese Technologien vielleicht auch auf andere Weise Zeit, indem sie uns die Stunden stehlen, die wir eigentlich zum Bestreiten unseres Lebensunterhalts benötigen.

Ein weiteres, damit zusammenhängendes Thema bestimmt die Ausstellung. Sie entwickelte sich zunächst aus meinem Interesse für die *giornata*, ein Begriff aus der Renaissance, der sich auf die Malfläche bezieht, die ein Künstler an einem Tag auf ein Fresko auftragen kann. Das künstlerische Schaffen des vierzehnten Jahrhunderts gibt also ein Maß für menschliche Arbeit vor, dessen Berechnung darauf beruht, wie viel physische Energie der Maler den Materialeigenschaften der Farbe entgegensetzt, wie etwa der Zeit, die sie zum Trocknen braucht. Ganz offensichtlich muss die Frage, was ein Tagwerk ausmacht, aufgrund der industriellen und technischen Entwicklungen stets neu gestellt werden. Künstler können sich dazu äußern, werden aber selbst durch ihre Materialien und die Zeit, die ihnen zur Verfügung steht, um etwas mit ihnen zu schaffen, begrenzt und in die Enge getrieben. Im Kontext zeitgenössischer künstlerischer Praktiken untersucht diese Ausstellung die Aktivitäten von Künstlern im Hinblick auf eine solch wandelbare Maßeinheit, die sich durch eine große Bandbreite an Variablen verringert oder vergrößert. Dies möchte ich durch meine *Day's Work Equation – Tagwerksgleichung* – vermitteln, die ich gemeinsam mit dem Mathematiker George Marshall geschrieben habe und die auf dem Cover dieses Katalogs abgebildet ist. Der nicht quantifizierbare Charakter dieses



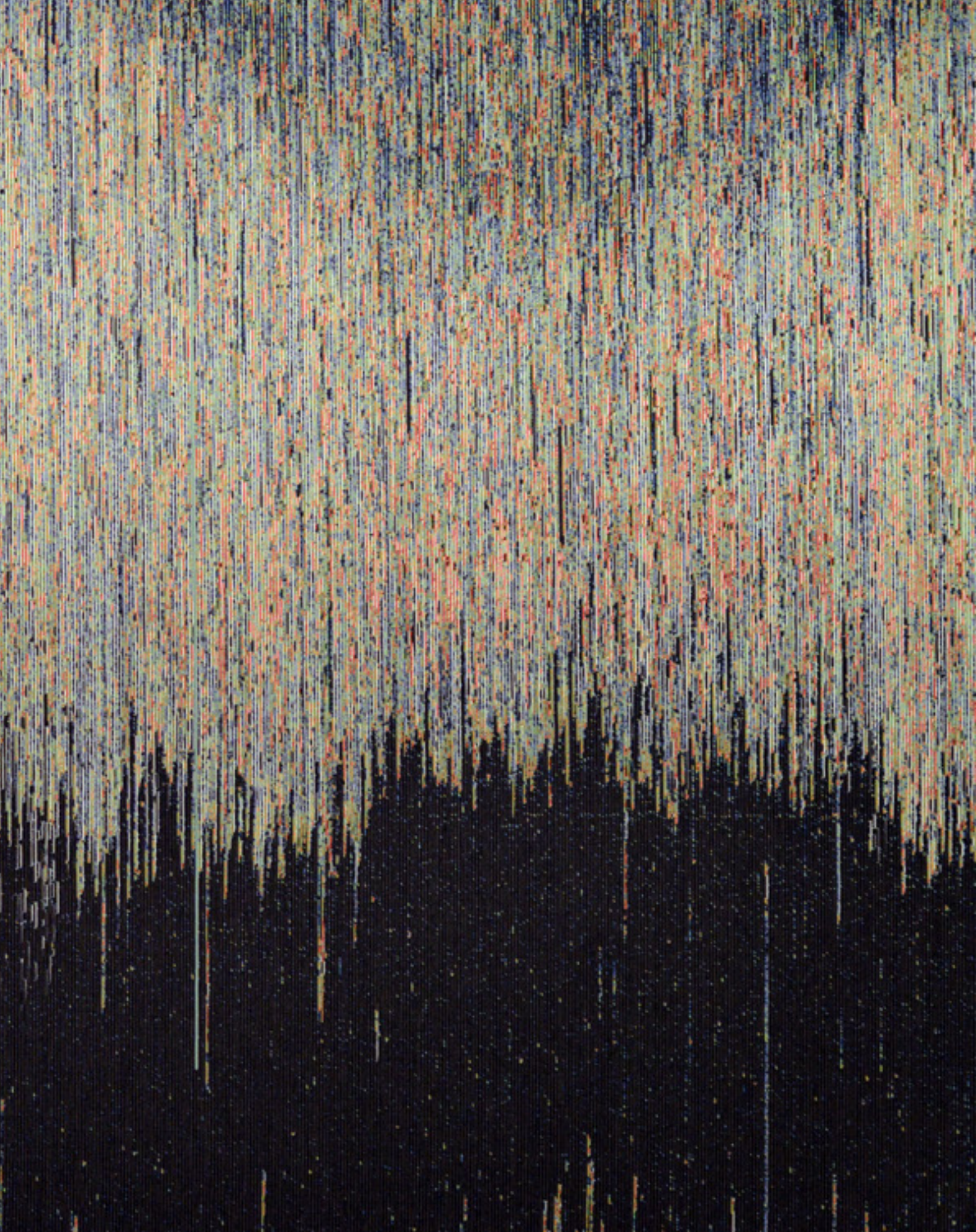
Demonstration für den Acht-Stunden-Tag in Wyalong, New South Wales, ca. 1890
Eight-hour day procession in Wyalong, New South Wales, ca. 1890

There is another, related theme that also runs through the show. The exhibition developed primarily out of my interest in the *giornata*, an Italian Renaissance term that refers to the amount of painting in a fresco that an artist could complete in a single day. Thus a measurement of human labour is embedded in artwork dating from the fourteenth century, its calculation based on how much physical energy a painter may have set against the material properties of the paint itself, such as the time it takes to dry. Obviously, the question of what constitutes a day's work changes alongside industrial and technical developments. Artists can comment on these things, but they themselves are constrained by the limits of the materials they use and the time they have to do something with them. Considered within the context of contemporaneous working practices, this exhibition examines the activity of artists in relation to this mutable unit of measurement, which contracts or expands according to the input of a wide range of variables. This is something I attempt to convey in my *Day's Work Equation*, written in collaboration with mathematician George Marshall, used on the cover of this catalogue. The unquantifiable nature of this quantity of time is also explored in Michael Newman's catalogue essay 'A Day Too Late'.

The Jacquard loom was the first invention to mechanise labour, thus bringing into the workplace machines that could work faster and for longer than any human individual. As a consequence, labourers were organised to become more machine-like. For instance, the work required of them might now be divided into small parts, with each piece of an entire task performed separately by workers on an assembly line. The 'automatisation' of the worker gave birth to time and motion studies such as those conducted at the end of the nineteenth century by Frederick W. Taylor, and therefore also marked the beginning of worker surveillance, currently maintained through technical devices such as the Motorola WT4000. This 'wearable terminal' tracks the speed and efficiency of a worker – forced to wear it in places such as Amazon distribution centres – and delivers a warning message if s/he is falling behind schedule. It's an example of how surveillance technology, in the effort to automate us all, is becoming ever more invisible and increasingly embedded in the body.²

The Motorola tracking device was included in an installation by British artist **Jeremy Deller** shown at the 2015 Venice Biennale along with a banner emblazoned with the words "Hello, today you have day off." Both pieces are exhibited in *A Day's Work*. The (grammatically incorrect) wording of the banner is the text message sent to workers on zero-hours contracts to inform them that their labour is not required on the day in question.





Zeitmaßes wird auch in Michael Newmans Katalogbeitrag ‚A Day Too Late‘ – ‚Ein Tag zu spät‘ – thematisiert.

Der Jacquard-Webstuhl war die erste Erfindung zur Mechanisierung der Arbeit. Damit hielten Maschinen, die schneller und länger als jeder Mensch arbeiten konnten, Einzug in die Arbeitsstätten. In der Folge mussten auch die Arbeiter maschinenähnlicher werden. So wurde zum Beispiel die zu verrichtende Arbeit in kleine Schritte aufgeteilt, in denen ein Teil einer größeren Aufgabe von je einem Arbeiter an einem Fließband ausgeführt wurde. Die ‚Automatisierung‘ des Arbeiters führte zu Zeit- und Bewegungsstudien, wie sie Frederick W. Taylor gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts durchführte. Sie markiert auch den Beginn der Arbeiterüberwachung, die heute mit technischen Geräten wie dem Motorola WT4000 durchgeführt wird. Dieses ‚tragbare Datengerät‘ zeichnet die Arbeitsgeschwindigkeit und -effizienz eines Arbeiters auf und gibt eine Warnung aus, wenn er oder sie hinter den Zeitplan zurückfällt. Solche Geräte müssen zum Beispiel Beschäftigte in Amazon-Warenlagern tragen. Das ist ein Beispiel dafür, wie Überwachungstechnologie zusehends unsichtbarer wird und mehr und mehr in den Körper verlagert wird, um uns alle zu automatisieren.

As the artist has suggested, it’s actually insulting to tell someone that they’re not working that day and to call it a ‘day off’.³ The banner is one of a series Deller modelled on the slogans of marching workers – affiliated to local, now often obsolete industries such as mining – who carried them as affirmation of community cohesion in the protest actions and strikes that eventually won the limitation of the ‘working day’ to eight hours.

Many of the works in this exhibition comment upon the contemporary conditions of work and the position of the worker. Los Angeles-based artist **Mathew Hale**’s large collage *Page 92 of MIRIAM DIVORCEE*, 2008, for example, includes pages from the entire section on ‘The Limits of the Working Day’ from Karl Marx’s *Capital* (1867). Considered in terms of hours spent and expenditure required, a day’s work, Marx suggested, ‘is not a fixed but a fluent quantity’ involving a complicated series of exchanges.⁴ As if to reinforce this point, Hale’s collage is dominated by words taken from a poster celebrating Olafur Eliasson’s 2008 exhibition *Take Your Time* at the Museum of Modern Art in New York. The altered text reads ‘TAKE OUR TIME’, with the Y obscured by a page of text from the *Black & White Love Atlas* (1991). That book’s pornographic



Mathew Hale, *Page 92 of MIRIAM DIVORCEE*, Collage und Tinte, zweiteilig: 102.9 x 154.4 cm und 45.7 x 68.6 cm

Mathew Hale, *Page 92 of MIRIAM DIVORCEE*, Collage and ink, Two panels: 102.9 x 154.4 cm and 45.7 x 68.6 cm



Detail: Mathew Hale, Page 92 of MIRIAM DIVORCEE, Collage and Tinte, zweiteilig: 102.9 x 154.4 cm und 45.7 x 68.6 cm

Detail: Mathew Hale, Page 92 of MIRIAM DIVORCEE, Collage and ink, Two panels: 102.9 x 154.4 cm and 45.7 x 68.6 cm

Das Motorola-Trackinggerät war neben einem Banner mit der Aufschrift „Hello, today you have day off“ („Hallo, heute hast du frei“) Teil einer Installation des britischen Künstlers **Jeremy Deller**, die 2015 auf der Biennale in Venedig gezeigt wurde. Beide Exponate werden in *A Day's Work* gezeigt. Der (grammatikalisch falsche) Text des Banners stammt aus einer SMS, die ein Arbeiter mit Null-Stunden-Vertrag erhält, wenn seine Arbeitskraft an diesem Tag nicht benötigt wird. Der Künstler macht deutlich, wie beleidigend es ist, jemandem mitzuteilen, dass er nicht arbeiten wird und das dann einen ‚freien Tag‘ zu nennen. Das Banner ist Teil einer Serie, die Deller in Anlehnung an die Slogans demonstrierender, in regionalen, heute oft stillgelegten Industrien wie etwa dem Bergbau beschäftigter Arbeiter schuf. Die Banner waren für sie Zeichen des Zusammenhalts bei Protestaktionen und Streiks, mit denen sie schließlich die Begrenzung des ‚Arbeitstages‘ auf acht Stunden durchsetzen konnten.

Viele der in dieser Ausstellung gezeigten Werke thematisieren die Arbeitsbedingungen und die Situation des Arbeiters. Die Seiten eines ganzen Abschnitts über ‚Die Grenzen des

images depicting prostitution and sex tourism are used throughout Hale's collage. The same (black) woman appears twice: once in a scene where she is clearly servicing the client's (or viewer's) fantasy, and again across the pages of a third book, on the changing styles of home décor, where the woman – apparently caught in sexual ecstasy – floats within the space of a living room. Thus, in *a moment of reprieve*, her depiction shifts from exploitation to private bliss.⁵ The exchange of sexual labour for money is suggested once more by the presence in Hale's collage of a folded piece of publicity material for Pierre Klossowski's *La Monnaie vivante*, (1970; translated recently as *Living Currency*), which infamously argues that capitalism originates in the perverse desires lurking deep within each individual and that these desires actively pursue their own commodification.⁶ Thus, industrial or postindustrial economies are based not on the distribution of goods, but on the circulation of erotic desires and fantasies, where bodies are primarily objects of voluptuous consumption and libidinal exchange.⁷



Francis Alÿs, Zócalo, May 20 1999, Studie für eine DVD-Projektion auf einem Bildschirm mit Ton, 1999, Fotografie von Video still, 48.8 x 67.6 cm
Francis Alÿs, Zócalo, May 20 1999, Study for a single screen DVD projection with soundtrack, 1999, Photograph from Video still, 48.8 x 67.6 cm

Arbeitstags' aus Karl Marx' *Kapital* (1867) sind Teil der großen Collage *Page 92 of MIRIAM DIVORCEE*, 2008, des in Los Angeles lebenden Künstlers **Mathew Hale**. Unter dem Aspekt des Zeit- und Arbeitsaufwandes ist ein Tagwerk, so Marx, 'keine konstante, sondern eine variable Größe', die eine komplizierte Abfolge von Tauschprozessen beinhaltet. Als wolle er diesen Punkt unterstreichen, dominieren Worte eines Plakats, das Olafur Eliassons Ausstellung *Take Your Time* im Museum of Modern Art 2008 in New York ankündigt, Hales Collage. Der Text wurde jedoch verändert und lautet nun 'TAKE OUR TIME', wobei das Y durch eine Textseite aus dem *Black & White Love Atlas* (1991) überdeckt wird. Die pornografischen, Prostitution und Sextourismus darstellenden Bilder des Buchs tauchen immer wieder in Hales Collage auf. Eine (schwarze) erscheint zweimal: einmal in einer Szene, in der sie ganz klar der Phantasie des Kunden (oder Betrachters) dient und dann noch einmal in einem Bild, das über die Seiten eines dritten Buchs über Stilwechsel in der Wohnkultur gelegt ist, wo die Frau – offensichtlich in sexueller Ekstase – in einem Wohnzimmer zu schweben scheint. In einer Art *Gnadenfrist* wandelt sich ihre Darstellung also von Ausbeutung zu privatem Glück. Der Austausch von Sexarbeit gegen Geld wird in Hales Collage noch einmal evident durch ein gefaltetes Blatt mit Werbematerial für Pierre Klossowskis berühmtes Werk *La Monnaie vivante* (1970; dtsh. *Die lebende Münze*, 1998), in dem argumentiert wird, dass der Kapitalismus in den tief in jedem Individuum schlummernden, perversen Begierden wurzelt und dass diese Begierden aktiv den Prozess der eigenen Kommerzialisierung vorantreiben. Das heißt, dass die industriellen und postindustriellen Ökonomien nicht auf der Verteilung von Gütern basieren, sondern auf der Zirkulation von sinnlichen Begierden und Phantasien, in denen Körper in erster Linie Objekte erotischen Konsums und libidinösen Austauschs sind.

Das Exponat des in Belgien geborenen und in Mexiko lebenden Künstlers **Francis Aljys** ist eine fotografische Studie zu einer Videoarbeit. Das Bild zeigt den berühmten Zócalo, einen zentralen Platz in Mexiko City. In seiner Mitte befindet sich ein riesiger Fahnenmast, der einen markanten Schatten wirft. Wie die Erde, die um die Sonne kreist, bewegt sich der Schatten einer Sonnenuhr gleich über den Platz und zieht so die schutzsuchenden Menschen gleichsam mit sich. Anstatt sich in die den Platz umgebenden Arkaden zurückzuziehen, machen sich diese Arbeitssuchenden so sichtbar wie möglich. Sie halten Schritt mit der Zeit – nicht mit der Uhrzeit, sondern der Zeit vor allen Uhren, der durch die langsam den Platz umkreisende Sonne bestimmten Tageszeit. Für einige wird es zu spät: sie

The piece in the exhibition by Belgian-born, Mexico-based artist **Francis Aljys** is a photographic study for a video work. The image shows the famous Zócalo Square in Mexico City; at its centre is an enormous flagpole that casts a prominent shadow. As the earth revolves around the sun, so the shadow moves around the square like a giant sundial, dragging the people sheltered within it in its wake. Rather than moving into the covered arcades around the square, these individuals, who are waiting to be employed, choose to make themselves as visible as possible. They are keeping time – not clock time but the time before clocks, the time of day dictated by the sun, which moves slowly around the square. For some it gets too late: no work comes. As the shadow dissolves into darkness, however, and the ensemble dissipates, so another kind of work begins; night work, under cover of the darkened sky. Here a time for pleasure opens up, perhaps, for acts performed in violation of the laws laid down by day. Aljys's piece is related to his earlier video work *Turista*, 1994, also made in Zócalo square, in which the artist takes his place amongst a different group of waiting workers, who stand along the square's railings holding handmade signs advertising their skills.



Francis Aljys, *Turista*, 1994

The subjects in the American artist **Philip-Lorca diCorcia's** photographic series *Hustlers* are waiting too, and while they don't advertise their trade as overtly as the workers of the Zócalo, they are also offering themselves up for paid work. Each subject's service rate is included in his portrait's title, along with his name, hometown and age. So it is that Brent Booth (*Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, \$30*) sits in a neon-lit parking lot slowly finishing a carton of Pepsi, waiting for the next punter to offer dollars for the use of his body; and Roy (*Roy, 'in his 20s', Los Angeles, California, \$50*) lies on a bed in an anonymous motel room, waiting, as the Lou Reed song puts it, *for the man*.⁸

bekommen keine Arbeit. Wenn sich aber der Schatten in der Dunkelheit auflöst und das Ensemble sich verflüchtigt, beginnt eine andere Art der Arbeit, Nachtarbeit, die im Schutze des dunklen Himmels verrichtet wird. Nun beginnt die Zeit der Vergnügungen, der Handlungen, die sich vielleicht den durch den Tag auferlegten Gesetzen widersetzen. Alj's Arbeit knüpft an seine frühere Videoarbeit *Turista*, 1994, an, die auch am Zócalo entstand. Hier reiht sich der Künstler in eine andere Gruppe wartender Arbeiter ein, die an einem Geländer auf dem Platz stehen und handgemalte Schilder halten, auf denen sie ihre Fertigkeiten anpreisen.

Auch die Personen der Fotoserie *Hustlers* des amerikanischen Künstlers **Philip-Lorca diCorcia** warten auf etwas. Sie preisen ihr Gewerbe zwar nicht so offen an wie die Arbeiter vom Zócalo, bieten sich jedoch selbst gegen Bezahlung an. Der Preis für die Dienste des jeweils Porträtierten ist – wie der Name, die Heimatstadt und das Alter – Teil des Bildtitels. So sitzt Brent Booth (*Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, \$30*) auf einem neonbeleuchteten Parkplatz, trinkt langsam einen Becher Pepsi und wartet auf den nächsten Freier, der ihm Dollars für die Nutzung seines Körpers anbietet. Roy (*Roy, 'in his 20s', Los Angeles, California, \$50*) liegt in einem anonymen Motelzimmer auf dem Bett und wartet, wie Lou Reed singt, *for the man/auf den Mann*.

Drei kleine gelbe Preisschilder, Mathew Hales 'price tag'-Arbeiten, Teil seiner kontinuierlich entstehenden *One Silver Dollar Paintings*, flattern an verschiedenen Eckpunkten der Ausstellung und knüpfen thematisch an diCorcias Fotografien an. Jedes Schild besteht aus einem winzigen abstrakten Bild auf der einen und einem 'Preis' in Dollars auf der anderen Seite. Die Zahlen sind jedoch die Daten, an denen Hale Marilyn Monroes Grab in Los Angeles besucht hat – wenn er am 26. des Monats dort war, weist das Schild 26\$ aus (das englische Wort 'tag' gleicht übrigens dem deutschen Wort *Tag*). Die doppelseitigen Schilder hängen jeweils an einem 3D-Druck eines Rosenzweiges, der sich gegenüber von Monroes Grab befindet (den Hale irgendwie abschneiden konnte, ohne dabei bemerkt zu werden).

Das Künstlerduo Brian O'Connell und Deirdre O'Dwyer arbeitet in dem Gemeinschaftsprojekt **Rakish Light** über ganze Tage zusammen. Um durch ihre Bildproduktion das sich über 24 Stunden verändernde Sonnenlicht wiederzugeben, benutzten sie eine einfache Boxkamera mit zwei separaten Linsen, mit der die Aufnahmen für *The Double OO Guide to Sobriety* entstanden. Dazu unternahmen sie zwölf Autoreisen in der oft

Demonstrating an affinity with diCorcia's prints, three of Mathew Hale's tiny, yellow 'price tag' works, part of his ongoing *One Silver Dollar Paintings*, flutter in the air at various key points in the exhibition. Each consists of a miniature abstract painting on one side with a 'price' in dollars on the opposite. The latter figures are actually the dates of Hale's visits to Marilyn Monroe's grave in Los Angeles – if he went on the 26th of the month, the tag reads \$26. (I am reminded that in German *Tag* means 'day'.) The double-sided tags are each suspended from a 3D cast of a branch from the rose bush opposite Monroe's grave (which Hale somehow managed to snip off without being seen).



Philip-Lorca diCorcia, Marilyn; 28 Years Old; Las Vegas, Nevada; \$30, 1990-92

The artists Brian O'Connell and Deirdre O'Dwyer work full days as the collaborative project **Rakish Light**. Clocking production according to the changing presence of the sun over its 24-hour cycle, they used a simple box camera fitted with two separate lenses to make the photographs for *The Double OO Guide to Sobriety*, on twelve road trips taken in the often parching conditions of the American West. For each image, they positioned the camera in the direction of the chosen view, then exposed an 11 x 14 inch negative for 'several seconds' – an intuitive calculation based on the natural light at that point in the day. After sundown, they set up a makeshift darkroom in their motel room: installed blackout curtains; mixed photo chemicals; rinsed the negatives in the bathtub before hanging them to dry on closet hangers.

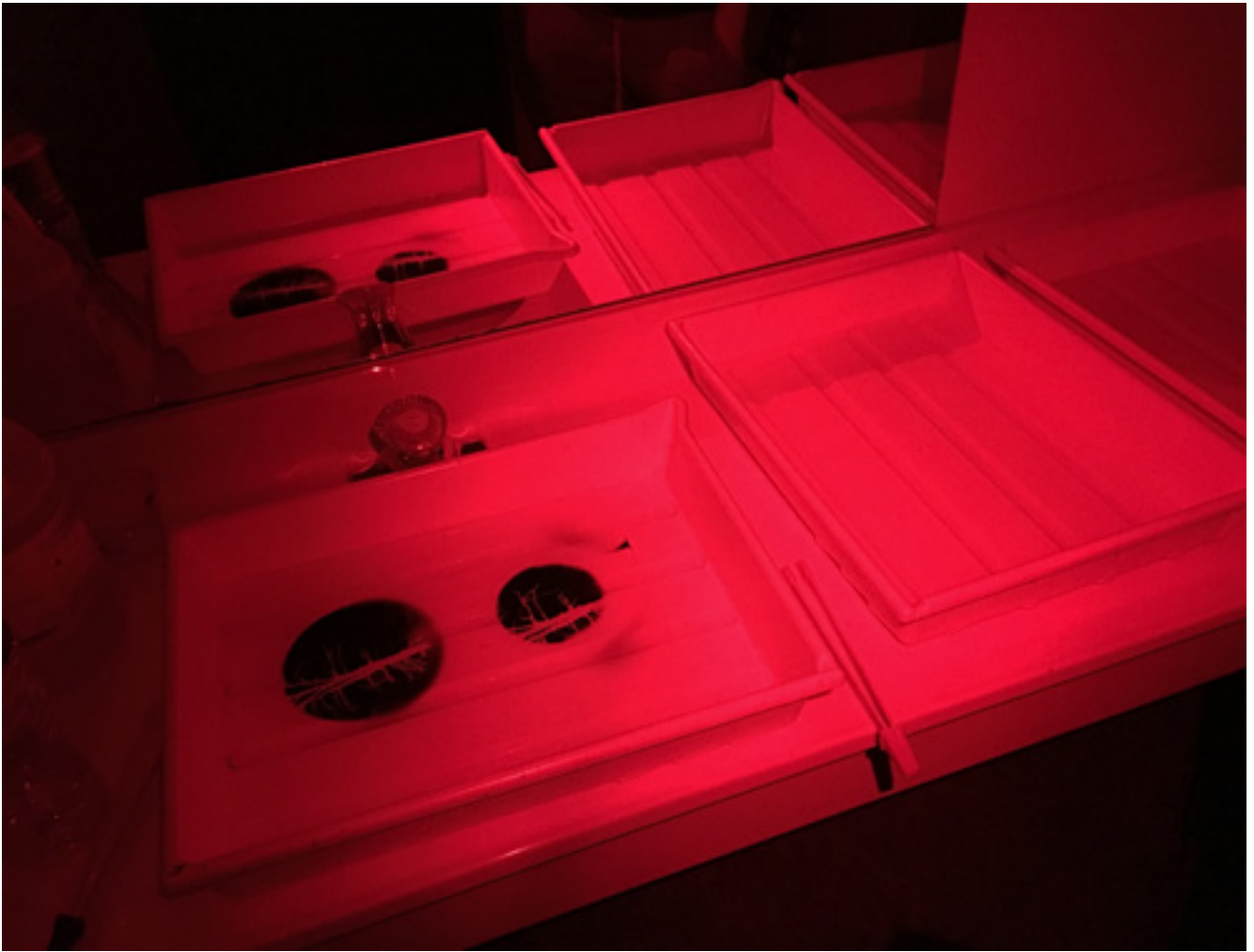
Everything had to be tied up by day's end so that they could move on to the next vista – following the model (accelerated somewhat) of Ansel Adams, their esteemed American predecessor, famous too for his work ethic. Completion of a day's employment depended on the day's light, with activity carrying on into the night, when the couple's intimate quarters





Rakish Light, Double OO Guide to Sobriety (Vagabond Inn, Ventura, July 29–30, 2018), 2019, Fotografie, 35.5 x 27.5 cm

Rakish Light, Double OO Guide to Sobriety (Vagabond Inn, Ventura, July 29–30, 2018), 2019, Photograph, 35.5 x 27.5 cm



Detail: **Rakish Light**, Filmentwicklung, 13. Januar 2018

Detail: **Rakish Light**, film processing, January 13, 2018

sengenden Hitze des amerikanischen Westens. Für jedes Bild richteten sie die Kamera auf das ausgewählte Motiv aus, belichteten dann ein 11x14 Inch großes Negativ für ‚einige Sekunden‘ – eine intuitive Berechnung, die auf dem natürlichen Licht der jeweiligen Tageszeit beruhte. Nach Sonnenuntergang richteten sie in ihrem Motelzimmer eine provisorische Dunkelkammer ein: sie hängten Verdunklungsvorhänge auf, mischten die Fotochemikalien, spülten die Negative in der Badewanne, bevor sie sie an Kleiderbügel aufhängten.

Am Ende des Tages musste alles wieder zusammengepackt werden, um zum nächsten Motiv weiterzureisen. So bewegten sie sich (etwas beschleunigt) auf den Spuren ihres geschätzten Vorgängers Ansel Adams, der auch für seine Arbeitsethik bekannt war. Der Abschluss des Tagwerks hing vom Tageslicht

were cast in the ‘safe’ red light of the photographic darkroom. The resulting images evidence a loop of activity that is not entirely neat, or closed. Tellingly, O’Connell and O’Dwyer chose to shoot, as one of twelve documented sites, the Vagabond Inn. There is something about their enterprise that is connected to searching for something lost, or to salvaging old ideas, working as they do with provisional apparatuses and using (almost) obsolete technology. Nevertheless, the images that emerge from this process seem very much of the present tense. *Rakish Light* gathers or snatches ephemeral moments in time, making images that are vaporous, or *cloudy*. Even those shots that capture desert or mountain scenes have a mist-like, watery feel about them, stained as they are with traces from the developing bath – in contrast to occasional sunbursts along at the images’ borders, betraying light leaks.

ab, wobei die Aktivitäten sich am Abend fortsetzten und die private Unterkunft des Paares in das ‚sichere‘ rote Licht der Dunkelkammer getaucht wurde. Die so entstandenen Bilder zeugen von einem Aktivitätszyklus, der nicht vollkommen akkurat oder in sich geschlossen ist. Bezeichnenderweise wählten O’Connell und O’Dwyer das Vagabond Inn als einen der zwölf dokumentierten Orte. Ihr Konzept und die Nutzung provisorischer Geräte und (nahezu) überholter Technik scheinen einer Suche nach dem Verlorenen oder der Rettung überkommener Ideen verpflichtet. Dennoch gehen aus diesem Prozess Bilder hervor, die sehr aktuell wirken. Rakish Light sammelt oder erhascht vielmehr vergängliche Momente und schafft dunstige oder *wolkige* Bilder. Sogar die Bilder, die Wüsten- oder Berglandschaften festhalten, haben durch die fleckigen Spuren des Entwicklerbades eine neblige, wässrige Anmutung. Im Gegensatz dazu steht der gelegentliche Sonnenglanz an den Rändern der Bilder, der auf ein Lichtleck in der Dunkelkammer zurückzuführen ist.

Der in Los Angeles lebende britische Künstler **Joey Kötting** fuhr fünf Jahre lang zu einer Arbeitsstelle, die ihm nicht besonders gefiel, vor allem wegen des langen, zeitaufwändigen Arbeitsweges von je 134 Meilen. Von Los Angeles aus nahm er die Route 99 nach Norden, wobei er jeden Tag an einer Ölpumpe vorbeikam. Auf dem Rückweg, auf der I-405 nach Süden, passierte er ein großes Neonkreuz, das, wie er es beschreibt, ‚über der Westseite des Highways schwebte‘. Er begann, diese Orientierungspunkte mit seinem iPhone zu fotografieren. Manchmal lief die Ölpumpe, dann wieder stand sie still. Das Kreuz war manchmal beleuchtet, manchmal nicht. Im Laufe der Jahre, so der Künstler, wurden sie zu ‚meinem Hauptaugenmerk und meiner Inspiration‘. So entstand ein Bildarchiv, aus dem Kötting einen Film schuf, in dem jeder der sequentiell geordneten Fotografien weniger als eine Sekunde zugemessen wird. Das Kreuz und die Pumpe flackern inmitten der für urbane Randgebiete typischen, von der Kamera miteingefangenen Impressionen – das Rücklicht eines Lastwagens, Höchstgeschwindigkeitsschilder, ein Stückchen Landschaft – hin und her. Das tägliche Fotografieren ermöglichte es Kötting, für sich aus der Fahrt, die unbezahlte, dem Tag *entzogene* Zeit darstellte, einen gewissen Nutzen zu ziehen. Das Tagwerk schließt oft auch die Fahrtzeiten ein, da aber diese Zeit nicht mit Arbeit verbracht wird, ist sie gewissermaßen tote Zeit. So werden in den Filmbildern von *PumpCross*, 2009-14, nicht nur zwei der wohl wirkmächtigsten Symbole amerikanischen Lebens – Öl und Religion – präsentiert. Sie stehen auch für die *Rückgewinnung* ansonsten verlorener Zeit. Aus kurzen, sich täglich wiederholenden



Joey Kötting, *PumpCross*, 2009-14

British but Los Angeles-based artist **Joey Kötting** drove to work for five years, to a job he didn’t much like, mainly because of the long, time-consuming, commute – 134 miles each way. Leaving Los Angeles, he took the US Route 99 North, each day passing an oil pump. On his way back, on the I-405 South, he encountered a large neon cross – ‘hovering’, as he describes it, ‘over the west side of the highway’. He began to photograph these landmarks using his iPhone. Sometimes the oil pump was working, at others it was still. The cross was sometimes illuminated, at others dark. Over the years, the artist states, they ‘became my focus and muse’. An archive of images built up that Kötting has made into a film, giving each sequentially ordered photograph a duration of under a second. Thus the cross and pump flicker back and forth amongst the peripheral detritus – the taillights of a truck, speed restriction signs, a snatch of scenery – also caught by the camera. Taking these photographs every day allowed Kötting to claw something back from the drive, which was unpaid time *extracted* from the day, and which cut into his salary. A day’s work is often extended into travel time, but because such time is spent not working either, it is a kind of dead time. However, as well as representing what are arguably two of America’s most potent symbols – oil and religion – the collected images of the film *PumpCross*, 2009–14, stand for something that has been *retrieved* from this otherwise wasted time. From brief, repeated, daily gestures that eased the ‘grind’ of the journey, Kötting made a work; one that speaks of time spent in limbo, suspended between one space and another, a kind of timeless *nowhere*. Indeed, driving or any type of commute can create a space where you are on hold, much like the individuals waiting in Zócola square. You perform work that is not work, but that is necessary to the work, to get the work.

Aktionen, die das Einerlei der Fahrt auflockerten, schuf Kötting eine *Arbeit*, die von in der Schwebe verbrachter Zeit zeugt, die sich als eine Art zeitloser *Uhort* zwischen zwei Orten spannt. Tatsächlich kann jede Art von Fahrt- oder Pendelzeit einen Raum schaffen, in dem man in einer Warteschleife gefangen ist, wie die auf dem Zócalo wartenden Personen. Man führt eine Arbeit aus, die keine Arbeit ist, die jedoch für die Arbeit, für das Ergattern der Arbeit notwendig ist.

Einige der Künstler in *A Day's Work* sind bestrebt, gegen die (Uhr-)Zeit zu arbeiten und benutzen dabei Materialien, die nicht immer leicht einzuschätzen oder zu kontrollieren sind. Die meisten dieser Künstler benutzen Farbe und arbeiten damit tagtäglich an ihren Projekten. Ab dem 4. Januar 1966 fertigte der japanisch-amerikanische Künstler **On Kawara** jeden Tag

There is a group of artists exhibited in *A Day's Work* who are interested in working against the clock using materials that are not always easy to predict or control. Most of these artists use paint, and maintain a daily practice of painting. Starting on 4 January 1966, the Japanese-American artist **On Kawara** set out to make a painting *every* day. He didn't always succeed, and discarded any painting not finished by midnight on the day in question, but nevertheless continued working on the series until his death in 2014. Although these works vary in colour and size, each painting includes only the date it was painted formatted in the language and numerical convention of the place in which it was made. Kawara also made a box for each completed painting, which he lined with a page from a newspaper published that day and also local; as he made paintings in 130 different countries, this 'extra element' of the work silently



Joey Kötting, PumpCross, 2009-14, Video, Projektionsgröße variabel

Joey Kötting, PumpCross, 2009-14, Video, Size of projection variable

ein Bild. Dies gelang ihm nicht immer, weshalb er bis Mitternacht des jeweiligen Tages nicht vollendete Bilder vernichtete. Dennoch arbeitete er bis zu seinem Tod im Jahr 2014 weiter an der Serie. Diese Arbeiten unterscheiden sich in Farbe und Größe, weisen aber stets nur das jeweilige Datum auf, das in der Sprache und in der numerischen Konvention des Entstehungsortes formatiert ist. Kawara fertigte für jedes vollendete Bild eine Schachtel, die er mit einer an diesem Tag und Ort erschienenen Zeitungsseite auskleidete. Da er seine Bilder in 130 verschiedenen Ländern malte, sammelten sich diese ‚Extraelemente‘ in aller Stille an und verweisen in ihrer Gesamtheit sowohl auf den Aspekt der Zeit als auch auf einen Querschnitt menschlichen Erlebens. Die Zeitungsseite, die dem Bild in *A Day's Work* zugeordnet ist, berichtet zum Beispiel von einer längst vergessenen Hitzewelle am ‚July 9th 1981‘ in New York City, während der ein Kind fröhlich in eine Fontäne springt, zweifelsohne in dem Versuch, sich abzukühlen.

Das Arbeitsmaterial des deutschen Künstlers **Mike Meiré** sind Zeitungen, die seinen Arbeiten auch ihre Form geben. *AMOK*, 2010, besteht aus ausgewählten Seiten einer Zeitung, die in kristalliner Form gefaltet und angeordnet sind. Diese Manipulation zerstört die Rasterstruktur der Zeitung und verwandelt sie so in etwas Chaotisches, was auch dem Inhalt entspricht. Der Betrachter sieht Fotos einer Demonstration gegen den Klimawandel, ein Diagramm mit fallenden Aktienkursen und Soldaten, die auf der Straße einer protestierende Menschenmenge entgegentreten. Die Bilder zeugen vom Chaos, das auch im Werktitel mitschwingt, bilden jedoch durch die Art, wie sie gegeneinander gesetzt werden, eine Komposition, eine neue *Form*, die sich in gewisser Weise dem Chaos entgegenstellt. In Zeitungen wird ‚gut‘ neben ‚schlecht‘ gesetzt – so treffen auch hier dramatische Bilder auf Banales: das Bild einer Blumenvase, vielleicht aus einer Anzeige, und die Farbe Rot, die von einem nicht zu erkennenden Bild stammt. Dies akzentuiert und fokussiert das durch den Faltprozess entstandene Gesamtbild. Zudem werden die einzelnen Zeitungsseiten durch einfaches Klebeband zusammengehalten, das diagonale Linien bildet, die Teil der Komposition werden. Meiré wollte der Arbeit jedoch noch ein weiteres Element der Texturierung und Markierung hinzufügen, wobei er wieder den Zufall mit einbezog. In Anlehnung an Duchamps Konzeption seiner 1918 entstandenen Arbeit *Unhappy Readymade* hängte Meiré die Arbeit auf einer Dachterrasse auf, wo sie Wind und Wetter ausgesetzt war. Dies wird auf *AMOK* deutlich sichtbar: die Farbe ist verblichen, die Oberfläche ramponiert und entfärbt und zeugt so vom Einfluss der Elemente, die ansonsten keinen Eingang in Presseerzeugnisse finden.

accumulated and collectively represents both a sample of time and a cross-section of human experience. The newspaper that goes with the painting in *A Day's Work*, for instance, records a long-forgotten heatwave in New York City, when, on 'July 9th 1981', a child leapt joyfully into a fountain, no doubt to try and cool down.



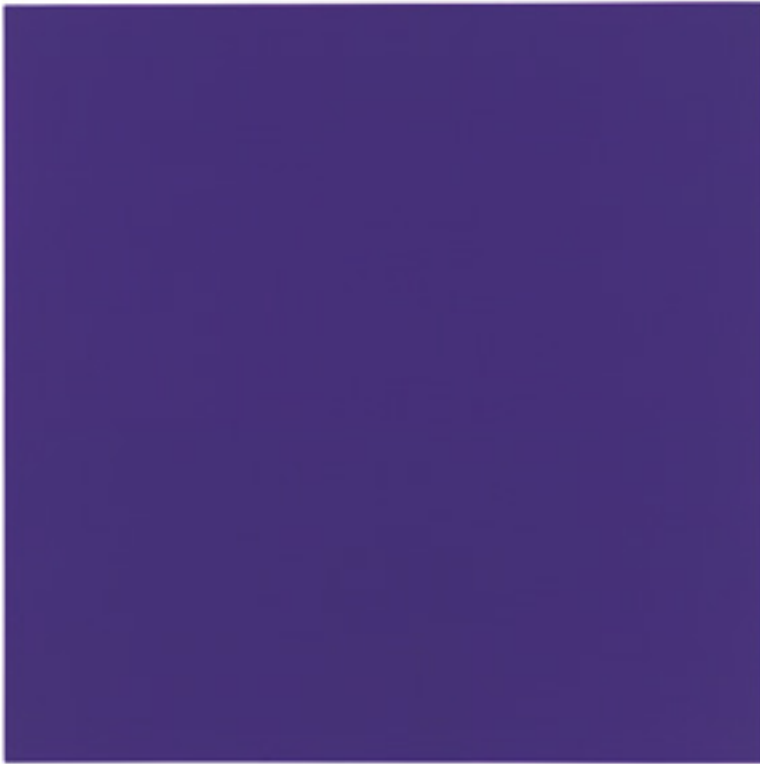
Detail: On Kawara, July 9, 1981

Newspapers provide both material and form for the work included in the exhibition by German artist **Mike Meiré**. *AMOK*, 2010, consists of selected sheets from a newspaper that have been folded and arranged into a crystalline shape. This action ruptures the paper's underlying grid-like structure, reconfiguring it into something more chaotic, which the content also reflects. The viewer sees photographs of a demonstration against climate change, a graph showing falling shares, and soldiers taking to the street to subdue a protesting crowd. The pictures record the chaos of the work's title, but in the way that they play off one another, they also form a composition, a *new* form that in some way counters the chaos, especially as – because of the way newspapers put everything 'good' or 'bad' together, side by side – there are banal images along with the dramatic ones: a picture of a vase of flowers, perhaps from an advert, and the colour red, from the background of an image unseen. These punctuate the overall image formed from the process of folding, and bring it into focus. In addition, the separate sheets of newspapers are stuck together with a basic masking tape that forms a series of diagonal lines, which also become part of the overall composition. Meiré wanted to introduce yet another element of texture and mark making into the piece, again involving the accidental. So, echoing Duchamp's gesture when he conceived his 1918 work *Unhappy Readymade*, Meiré hung the work outside on a roof terrace, opening it up to the wet, windy weather outside.⁹ *AMOK* bears the marks of this exposure: the ink is faded, the surface battered and discoloured, evidencing the elements of a day that otherwise do not find their way into newsprint.



Mike Meiré, AMOK, 2010, Zeitung und Klebeband, 100 x 70 cm

Mike Meiré, AMOK, 2010, Newspaper and masking tape, 100 x 70 cm



Rudolf de Crignis, Painting #96-33, 1996, Öl auf Leinwand, 76.2 x 76.2 cm

Rudolf de Crignis, Painting #96-33, 1996, Oil on canvas, 76.2 x 76.2 cm

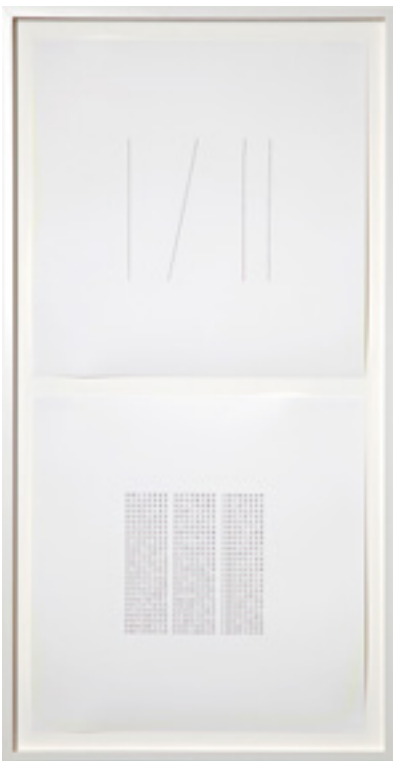
Der Schweizer Künstler **Rudolf de Crignis** benötigt normalerweise mehr als 24 Stunden für sein Tagwerk. Crignis schafft seine nahezu monochromen Bilder, indem er Farbschicht um Farbschicht aufträgt, wobei horizontale Pinselstriche von vertikalen abgelöst werden. Jede Farbschicht – häufig ist die erste Ultramarinblau – wird mit einer weiteren übermalt, die wiederum auf die vorherige einwirkt: zum Beispiel Orange, Silber, leuchtendes Zitronengelb, Gold. Die Zeit vergeht. Eines Tages ist die Arbeit dann beendet, das Bild ist fertig. Dieser Tag wird als Verweis auf die Zeit in den Titel des Bildes integriert. Das *Painting #96-33* ist also das 33ste Bild im Jahr 1996. Das Datum wird zu einer Deklaration sowohl des Fertigstellungsdatums des Bildes als auch seiner Position in der Bildserie. Wie aber bestimmt der Künstler diesen Zeitpunkt? Etwas klärt sich, kommt, wenn auch nur für einen Moment, zur Ruhe und genau an diesem Tag weiß er, dass die Arbeit beendet ist. Dies wird auch dadurch evident, dass sich das Wesen des Bildes jedem einzelnen Betrachter erst im jeweiligen Moment der Betrachtung offenbart. Eine Farbe schimmert, schwebt vor den Augen; eine Farbe, die nicht genau zu definieren ist und die am nächsten Tag ganz anders erscheinen kann, nicht nur, wenn

For the Swiss artist **Rudolf de Crignis**, a day's work usually takes longer than 24 hours. Crignis builds up the surface of his largely monochrome canvases with layer upon layer of paint, alternating horizontal brushstrokes with vertical. Each layer of colour, often starting with ultramarine blue, is painted over with another that acts upon it – orange, silver, radiant lemon yellow, gold, for instance. Time passes. Then, one day, the work is done; the painting is finished. That day is integrated into the title of the painting, which therefore marks time. In this way, *Painting #96-33* is the 33rd painting in 1996. The date becomes a declaration, both of its end point and its position in the overall sequence. But how did the artist get there? Something resolves, becomes still, but only momentarily, and only on the day that he knows the work is over. This is because what occurs in the painting is made present only to each particular viewer at the particular time of his or her encounter with it. A colour shimmers, hovers before the eyes; a colour that cannot quite be defined and that might be completely different the next day, not only if the light has changed, but if something shifts, as it always does, in the *mood* of the viewer – which must have also included the artist himself.

das Licht sich ändert, sondern auch wenn sich, wie es stets geschieht, in der *Stimmung* des Betrachters etwas verschiebt – was auch auf den Künstler selbst zutreffen könnte.

Auch für die Arbeit des amerikanischen Künstlers **James Howell** muss der Betrachter sich einbringen, um das Werk zur Geltung zu bringen. Hier geht es um die subtile Wirkung des Lichts, die auf der Bildoberfläche wie das Wetter wechselt. Auch Howells Werke tragen stets ihr Fertigstellungsdatum im Titel. Es tauchen jedoch auch noch andere Zahlen auf; Im Fall von *48.17, 06 Feb 2004* ist es ‚48.17‘. Dies bezieht sich nicht etwa auf das Format des Bildes, sondern auf eine Berechnung, die mit der Entstehung des Bildes zu tun hat. Für Howell steht die Farbe im Mittelpunkt, für deren Nutzung er ein striktes System zum Einsatz bringt: er malt nur in Grau. Allerdings nicht ganz. Er trägt genau abgemessene Mengen an schwarzer, weißer und oft auch umbrabrauner Farbe auf seine Leinwände auf. Jede Farbe wird gemäß eines Systems, das in Diagrammen festgehalten wird, gemischt (die ‚Linien‘ und ‚Zahlen‘ sind auch

American artist **James Howell**’s work also requires the participation of the viewer to bring the work to fruition, with the subtle action of light upon the painting’s surface changing like the weather. Each of Howell’s works also embeds the date of completion into its title. However, another set of numbers is always recorded, too – in the case of *48.17, 06 Feb 2004*, there is ‘48.17’. This does not relate to something like the painting’s dimension, but is the code essential to a calculation that has produced the work. Howell is very interested in paint, while applying a rigorous system to its use. He works entirely in grey – although not quite. His canvases are built up out of measured amounts of black, white and often umber paint. Each colour is mixed according to a system that is mapped out in diagrammatic drawings (the ‘Lines’ and ‘Numbers’ also included in the exhibition). ‘48.17’, for example, denotes the percentage of white used in the painting: from the top edge of the canvas, the grey field progresses downwards towards a darker intensity, according to a gradation determined by a particular chosen point on a parabolic curve.



James Howell, Lines & Numbers 48.17 10 Dec 2008, 2008, Druck auf Papier, je 45.5 x 45.5 cm, 48.17 06 Feb 2004, 2004, Acryl auf Leinwand, 101.5 x 101.5 cm

James Howell, Lines & Numbers 48.17 10 Dec 2008, 2008, Print on paper, each 45.5 x 45.5 cm, 48.17 06 Feb 2004, 2004, Acrylic on canvas, 101.5 x 101.5 cm



Stanley Whitney, *Stay Song 3*, 2017, Öl auf Leinwand, 102 x 102 cm
Stanley Whitney, *Stay Song 3*, 2017, Oil on canvas, 102 x 102 cm

Teil der Ausstellung). ‚48.17‘ bezeichnet zum Beispiel den im Bild verwendeten Prozentsatz an Weiß: vom oberen Rand der Leinwand bewegt sich das graue Feld herab, hin zu einer dunkleren Intensität, deren Abstufung durch die Auswahl eines bestimmten Punkts in einer Parabel bestimmt wird.

Manchmal überlagern sich die Themen dieser Ausstellung, wie etwa bei dem deutschen Künstler **KP Brehmer**. Sein Werk bewegt sich zwischen zwei Polen: dem Versuch, Dinge systematisch aufzuzeichnen und dem widerspenstigen Charakter der von ihm benutzten Materialien, die sich jedem System entziehen, das er zu ihrer Kontrolle entwickelt. Oft begleitet eine gewisse Aussichtslosigkeit die Aufgaben, die er sich stellt, wie etwa die Aufzeichnung der Veränderung der Himmelsfarben über einen Zeitraum von 24 Stunden. Dabei muss er gegen die Zeit arbeiten: kaum hat er einen Farbton bestimmt, verändert er sich schon wieder. Brehmer arbeitet jedoch auch gegen das gerasterte Papier, auf dem er seine Informationen aufzeichnet. Was also zeichnet er eigentlich auf? Die Mängel, die Farbtropfen und Fehler (das Überzeichnen einer Linie, das Übermalen oder gar Überkleben von Fehlern mit Papierstückchen) scheinen für den fehleranfälligen Menschen zu stehen, der sich künstlichen Systemen wie der kalendarischen Zeit unterwirft – und verweigert. Diese Systeme werden den Menschen auferlegt, die mit ihnen jedoch nicht Schritt halten können, hinter sie zurückfallen oder sich ihnen entziehen. In Brehmers Werk wird ein mechanisiertes, von Technologie durchdrungenes Subjekt jener Komponente des Selbsts gegenübergestellt, die nicht gemessen werden kann. So untersucht die Serie *Seele und Gefühl eines Arbeiters* nicht kontrollierbare, nicht quantifizierbare Momente der Selbstwahrnehmung oder der Freude.

STRASSENVERKEHRSUNFÄLLE NACH TAGESSTUNDEN AM 12.04.77 IN BERLIN befasst sich mit impulsiven, verantwortungslosen, möglicherweise ungeduldigen Subjekten (die unter Umständen unter der Zeitumstellung leiden).

Leckende, tropfende, sich im Raster verfangende Farbe (d.h. Materialien) zeichnet die Arbeit *Stay Song 3* des amerikanischen Künstlers **Stanley Whitney** aus. Sie wurde 2017 im Verlauf eines Tages gemalt. Wie Margaret Iversen in ihrem Essay ‚Der Tag als Diagramm‘ anmerkt, können Künstler das Raster nutzen, um durch die Begrenzung der Form auf das hinzuweisen, was aus ihr herausfällt – die eher ‚sinnlichen Dimensionen unserer Erfahrungen‘. Unter diesem Aspekt analysiert Iversen Arbeiten von hier ausgestellten Künstlern, die sich mit der Rationalisierung von Zeit im Zusammenhang mit Naturphänomenen befassen. Für **Jill Baroff** wird der Tag nicht



KP Brehmer, Installation Raum Schroth

Sometimes the themes in this exhibition overlap, as demonstrated in the practice of the German artist **KP Brehmer**, whose work takes the form of a struggle between the effort to systematically record things and the unruly nature of the materials he uses for the task, which leak out of the very system he created to contain them. There is often a hopelessness about the ‘chores’ he sets for himself, such as recording the changing colour of the sky over 24 hours. Working against the clock, no sooner has he identified the particular colour than it changes. Brehmer also works against the gridded paper on which he maps his information. So what is he actually recording? It seems that the mistakes, the drips and blunders (going over a line, for example, painting or even pasting extra bits of paper over mistakes) seem to be there on behalf of the error-prone human who slips in and out of artificial systems such as calendrical time – systems imposed on individuals who can’t keep up, who drop behind or wander off. In Brehmer’s work a mechanised and technologically permeated subject is positioned against that component of selfhood which can’t be measured, the ungovernable and unquantifiable moments of introspection or pleasure explored in work such as the *Soul and Feelings of a Worker* series; or the impulsive and irresponsible – possibly impatient – subject recorded in *Traffic Accidents by Hours of the Day, 12.4.77 in Berlin* (who may in fact be suffering from a semiannual time change).

durch die Uhr oder die Grenzen menschlicher Belastbarkeit bemessen, sondern durch Zeitspannen und Zyklen der Natur. Dabei entstehen Arbeiten, die durch das Ansteigen oder Fallen des Meeresspiegels, die Gezeiten, oder durch die Lichtmenge der Tage bestimmt werden. Die Daten, auf denen ihre in Tinte auf Papier ausgeführten Zeichnungen basieren, stammen jedoch aus dem Internet. Auch die Arbeiten von **Inge Dick** und **Spencer Finch** befassen sich mit der Frage, wie Technologie in unsere Begegnung mit Naturphänomenen eingreift. Iversen schreibt dazu: ‚In diesem Zusammenhang sind Finchs Anmerkungen zur Geschichte der Bemühungen um eine Kategorisierung unterschiedlicher Wolkentypen erhellend. ... Er hält diese Bemühungen für ebenso ‚reizvoll wie kläglich, da Wolken [wie die Himmelsfarben bei Brehmer oder das Wasser für Finch selbst] im Grunde weder benannt noch kategorisiert werden können‘.

Der deutsche Künstler **Nick Kopenhagen** zeichnet in kurzen, handgeschriebenen Notizen verschiedene Alltagsbeobachtungen auf und versieht sie mit Farbcodes nach einem von ihm entwickelten System. Die sich so Tag für Tag auf dem Papier ansammelnden Notizen werden zu Zeichnungen, in denen Tagebuch und Diagramm verschmelzen. Wie viele Künstler dieser Ausstellung unterwirft sich Kopenhagen einer Reihe von selbst auferlegten Regeln, zu denen er aber ein zunehmend ambivalentes Verhältnis entwickelt. So schwand zum Beispiel 2018, nachdem er sich durch andere Arbeiten belastet fühlte, sein Eifer hinsichtlich der zeitaufwändigen, selbst auferlegten Aufgabe, sodass die Arbeit, die er 2013 zu Beginn der Serie *Witterungsreporte* fertigte, sich vehement von der im letzten Jahr entstandenen unterscheidet. Beide Werke sind hier ausgestellt und protokollieren in einem in 365 Abschnitte aufgeteilten Kreis die unterschiedlichen Zustände seines täglichen *Seins*. Während jedoch die 2013 entstandene Arbeit mit ihren vielen verschiedenen, jede Stimmungsverschiebung und -nuance kategorisierenden Farbtönen zu pulsieren scheint, zeigt die Arbeit von 2018 nur zwei Farbstrahlen, die aus dem ansonsten grauen ‚Rad‘ herausstechen. Einer steht für die ersten grünen Frühlingstriebe, der andere für fallende Blätter. Es ist schon Herbst.

Wir haben es hier mit einer Arbeitsverweigerung zu tun, die jedoch nicht – wie vielleicht bei Teilnehmern eines Gewerkschaftstreiks der Fall – darauf abzielt, Arbeitsbedingungen zu verbessern oder bessere Löhne zu fordern. Vielmehr möchte der Künstler, Herman Melvilles *Bartleby* folgend, ‚lieber nicht‘. Die 1853 veröffentlichte Erzählung *Bartleby, der Schreiber* erzählt die Geschichte eines

Leaking and dripping, an entanglement of paint (ie materials) with the grid, is also very present in American artist **Stanley Whitney's** *Stay Song 3*, painted over the course of one day in 2017. As Margaret Iversen remarks in her essay 'Diagramming the Day', artists may use the grid simply to point to the form's limitations when it comes to conveying what falls outside of it – the more 'sensory dimensions of our experience'. Developing this theme, Iversen analyses the work of the artists in this exhibition who concern themselves with the rationalization of time in relation to natural phenomena. For **Jill Baroff**, the day is measured not by a clock or by the limits of human capability, but by the intervals and cycles of the natural world, with works dictated by the rise and fall of sea levels, the tide times, or the amount of daylight in each passing day. The data from which her ink on paper drawings are sourced, however, comes from the internet. Works by **Inge Dick** and **Spencer Finch** similarly engage with the ways technology mediates our encounters with natural phenomena. As Iversen suggests, 'Finch's remarks on the history of efforts to categorize different types of cloud are illuminating. ... He finds the attempt both "appealing and pathetic", since clouds [like the colour of the sky for Brehmer, or that of water for Finch himself] are basically impossible to name or categorize.'¹⁰

German artist **Nick Kopenhagen** records, in brief written notations, various day-to-day observations and then colour codes them according to a system of his own devising. On paper, the accumulated marks, made daily, contribute to a practice of drawing where diary and diagram are intertwined. Like many of the artists in this exhibition, Kopenhagen follows a set of self-imposed rules, but he displays a growing ambivalence to them. Overwhelmed by other work in 2018, for example, he started to lose enthusiasm for the time-consuming task he had set himself, so that the piece made at the start of the *Witterungsreporte* series, in 2013, contrasts sharply with the one made last year. Exhibited here, both these works record, in a circle divided into 365 slices, the varied modes of his everyday *being*. But whereas the piece made over the course of 2013 is throbbing with the many different hues that categorise each shift and nuance of mood, just two streaks of colour radiate out from the otherwise grey 'wheel' produced in 2018. One records the first green shoots of spring, the other remarks on the falling leaves. It's already autumn.

Here we have a kind of refusal to work, but not – as might be the aim of the members of a striking union – in order to improve working conditions or demand better wages, but simply because, in the words of Herman Melville's *Bartleby*, the

Mannes, der zwar regelmäßig im Büro erscheint, dort aber weniger und weniger Arbeit verrichtet und die Aufträge seines zunehmend verwunderten Chefs mit der Bemerkung ‚I would prefer not to‘ – ‚Ich möchte lieber nicht‘ ablehnt. Der Untertitel dieser eine gewisse Ermüdung hinsichtlich des Kapitalismus thematisierenden Erzählung lautet *Eine Geschichte aus der Wall Street*. Sie passt zu Koppenhagen, der in seinem Versuch, die Organisationssysteme unseres Alltagslebens zu parodieren oder unterlaufen, am Ende selbst von ihnen erschöpft zurückbleibt.

artist would ‘prefer not to’. *Bartleby the Scrivener*, published in 1853, tells the story of a man who continues to show up for work, but who does less and less when there, refusing the demands of his increasingly perplexed boss by simply stating ‘I would prefer not to’. Subtitled *A Story of Wall Street*, this story – a commentary on a kind of fatigue in regard to capital – is appropriate to think about in relation to Koppenhagen, who, in his attempt to perhaps parody or subvert the organisational systems of our daily lives, ended up drained by them.



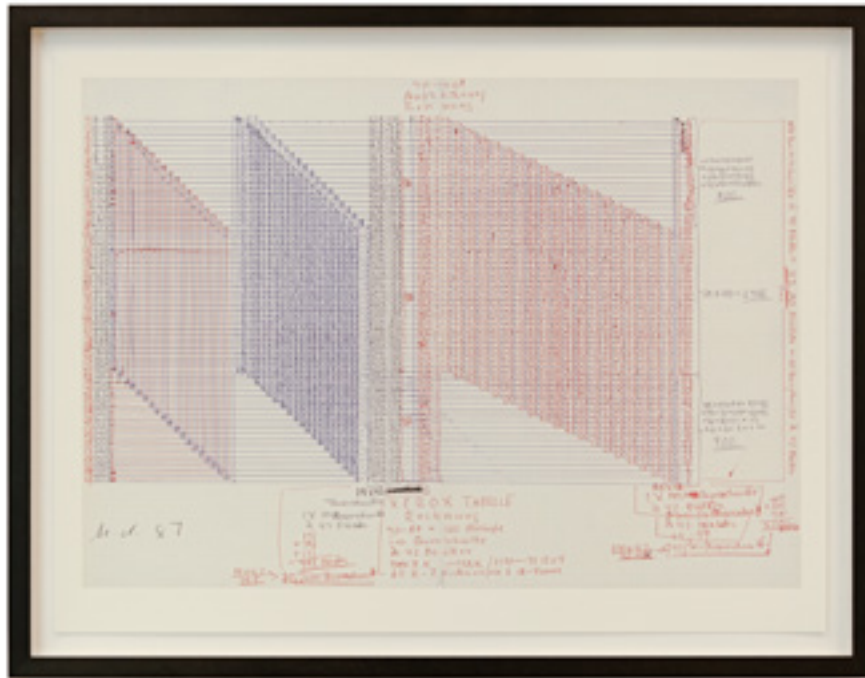
Nick Koppenhagen, Zweitbesten Tag + Mittelmäßigster Tag, 2015, Buntstift und Siebdruck auf Papier, je 20.7 x 17.2 cm

Nick Koppenhagen, Zweitbesten Tag + Mittelmäßigster Tag, 2015, Screen print and coloured pencil on paper, each 20.7 x 17.2 cm

In seinem Essay über die Vermessung des Tages in diesem Katalog schreibt Michael Newman, dass die Figur des Bartleby eine Ziellosigkeit aufweist, die ‚weder Arbeit noch Nicht-Arbeit‘ ist; eine Aktivität (oder der Mangel daran), die sich auf dem schmalen Grat bewegt ‚zwischen Depression und einem Protest gegen eine allumfassende Ökonomisierung, die auch vor den intimsten Lebensbereichen nicht Halt macht‘. In ihrem Buch *The Absence of Work* (2010) knüpft Rachel Haidu eine Verbindung zwischen Wahnsinn, der auch mit Verweigerung einhergehen kann, und einem Spiel mit der Sprache, das nicht Nonsense hervorbringt, sondern eine ‚Nichtkommunikation‘ darstellt. Diese ‚Leerstelle‘, so Haidu, bildet den Impetus vieler Werke der modernen Literatur und Kunst ab, die sich nicht leicht interpretieren lassen und stattdessen etwas beinhalten, das nicht begriffen werden kann, ein Element des Unverständlichen, der Nichtkommunikation. Nichtkommunikative Sprache hat Potenzial, da sie nicht instrumentalisiert werden kann, aber dennoch, laut Haidu, produktiv ist, da sie ‚anstelle der Arbeit treten‘ kann.

In his essay on measurement, included in this publication, Michael Newman writes about the Bartleby character in relation to an aimlessness that is ‘neither work nor non work’; a (lack of) activity that occupies the fine line between ‘depression and a protest against the economisation of everything, including the most intimate life’. Rachel Haidu, in her book *The Absence of Work* (2010), links madness, which may also be bound up with refusal, to a play with language that is not nonsense but which instead presents itself as ‘noncommunication’. Mad speech, for example, which as Haidu argues in fact ‘approximates the “blank” affect of much modernist literature and art’, doesn’t yield easily to interpretation and instead contains something that cannot be assimilated, an element of incomprehensibility, of noncommunication. Noncommunicative language has a potency because it cannot be instrumentalised but, Haidu suggests, it is nevertheless generative, for it can ‘stand in for work’.¹¹



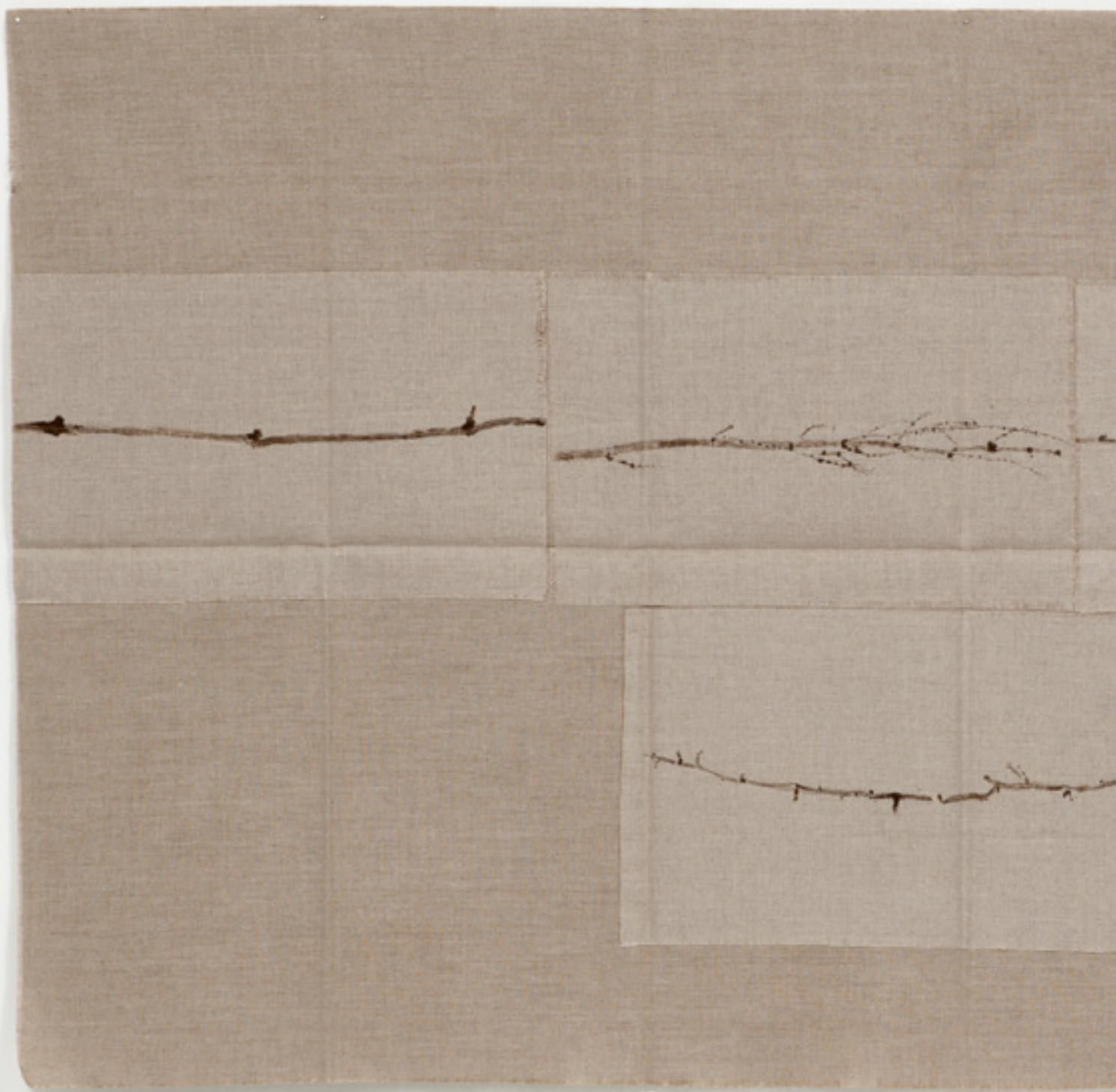


Hanne Darboven, Ein Jahrhundert-ABC (nach der Original-Zeichnung von 1970/71), 2004, Offset-Druck, 29,7 x 42 cm

Hanne Darboven, Ein Jahrhundert-ABC (after the original drawing from 1970/71), 2004, Offset print, 29,7 x 42 cm

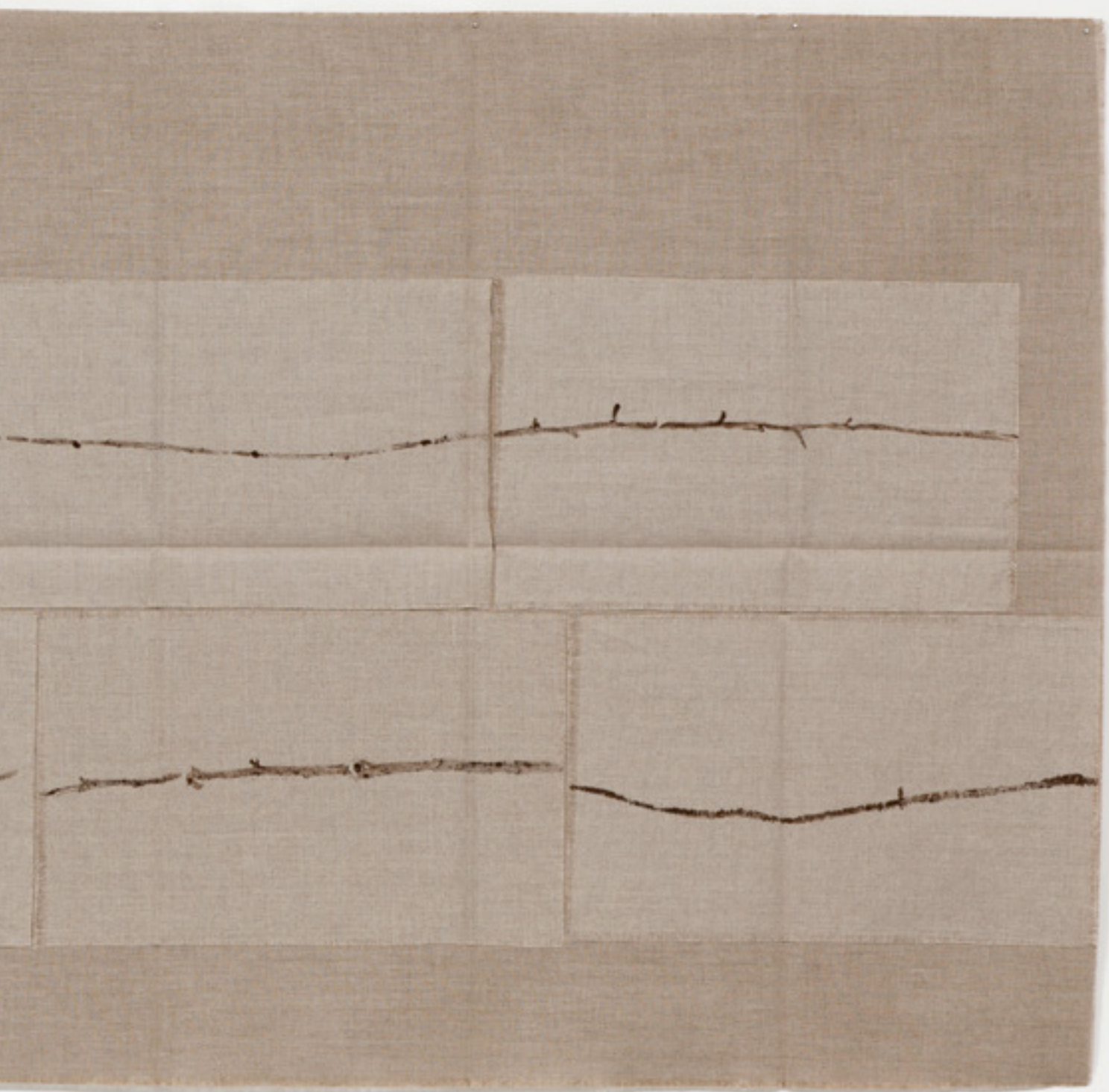
Die Untersuchung des Phänomens Zeit und die Verwobenheit von Kunst und Alltagsleben, beides im Hinblick auf aktuelle Geschehnisse und die eigene Lebensspanne (wie lang also das eigene Leben währen mag), prägen das Werk der deutschen Künstlerin **Hanne Darboven**, in dem Schreiben und Zeichnen gewissermaßen aufeinanderprallen. Darboven hat ihre Arbeit mit Zahlen, die fast immer auf kalendarischen Berechnungen beruhen, als *Schreiben ohne zu beschreiben* bezeichnet. Arbeiten wie das in *A Day's Work* ausgestellte *Ein Jahrhundert-ABC*, 2004 (nach der Originalzeichnung von 1970/71), entstehen aus mathematischen Berechnungen, deren Strategien denen von Howell nicht unähnlich sind. Voller Musikalität und häufig an Jacquard-Lochkarten erinnernd, zeigt ihr Werk Anklänge an viele andere Arbeiten der Ausstellung. Besonders möchte ich jedoch auf die Beziehung zwischen Darbovens Schreibpraxis und die Zeichnungen der amerikanischen Künstlerin **Helen Mirra** hinweisen. Dies mag überraschen, da Darbovens Arbeiten am Schreibtisch entstehen, während Mirras Werke sich im Gehen durch Zeit und Raum entwickeln. Dabei entsteht aus dem Zählen ihrer Schritte ein

An examination of the phenomenon of time and the entanglement of art with day-to-day life, both in relation to current events and to one's own *lifetime* (ie how long your life might be), can be seen in the work of German artist **Hanne Darboven**, where writing and drawing perhaps collide. Indeed, Darboven has described her work with numbers – drawn from calculations almost always relating to the calendar – as *writing without describing*. Works such as the one included in *A Day's Work*, *Ein Jahrhundert-ABC*, 2004 (after the original drawing from 1970/71), are generated out of the application of mathematical calculations in a strategy therefore not dissimilar to Howell's. Suffused with musicality, and often reminiscent of Jacquard weaving cards, her work resonates with many other pieces in the exhibition, but I would like to make a connection between Darboven's 'writing' practice and the American artist **Helen Mirra's** 'drawings'. This may seem a little unusual, for Darboven's practice feels decidedly desk-bound, while Mirra's work occurs during the time and space of walking, where the count of her footsteps operates as a frame for the meditative rhythm at the heart of what she refers to as 'field recordings'.



Helen Mirra, Field Recordings, 7 x 3.5 km um Bonn (Schneckenschleim), 18. Juli, 2010, Tinte auf Leinen, 80 x 167 cm

Helen Mirra, Field Recordings, 7 x 3.5 km um Bonn (Schneckenschleim), 18. Juli, 2010, Ink on linen, 80 x 167 cm



meditativer Rhythmus für das, was sie als ‚field recordings‘ bezeichnet. Die Objekte, die sie während einer Tageswanderung findet, druckt sie mit Tinte auf Leinen ab. Dennoch ist sowohl Darbovens als auch Mirras Arbeitspraxis meditativ und beide verlassen sich dabei auf die Anwendung eines Systems, Prozesses oder Regelwerks. Für beide Künstlerinnen ist die Einsamkeit ein wichtiger Faktor. Unterschiede gibt es jedoch in ihrer Beziehung zum Zufall. Oder etwa nicht? Während Mirra nicht vorausahnen kann, welches Objekt sie finden wird, scheint Darboven jeden Zufall auszuschließen, indem sie mit den Parametern eines geschlossenen mathematischen Systems arbeitet. Dennoch entwickeln die von ihrem Stift abgesonderten kleinen Tintenklümpchen und die unregelmäßigen Randnotizen, die sich um die Ränder der Arbeit winden, ein unvorhergesehenes Eigenleben. Darüberhinaus sind bei Darboven die Übergänge zwischen Schreiben und Zeichnen fließend; Mirras ‚zeichnerisches‘ Werk tritt als eine Form des Schreibens hervor. Ihr Werk erinnert an Roland Barthes Experimente mit einer neuen Form der Schreibpraxis, die die Aufzeichnung von ‚incidents‘/‚Begebenheiten‘ beinhaltet (für ihn mit der fotografischen ‚Begegnung‘ verknüpft). Dies können ‚Minitexte, Einzeiler, Anmerkungen, Wortspiele – alles, was fällt wie ein Blatt‘ sein.

Mirra beschreibt ihre eigene Arbeitsweise als ‚Gedichten ähnlich, jedoch meist nicht in Worten‘. Ihre Arbeiten sind fragmentarisch, aber nicht ohne Struktur und bestehen aus Objektabdrücken, wie die Serie aus Zweigen auf der hier ausgestellten Arbeit, die wie eine Collage zusammengesetzt ist, die Lücken bewahrt und Dinge offen lässt. Tatsächlich hat eine Collage oft etwas von einem Gedicht. Der anglo-argentinische Künstler **Pete Smith** schuf mit seiner Ausschneidetechnik eine ganze Serie von Gedichten. Seine Schreibpraxis ähnelt also der von Mirra und Darboven, wobei er Textfragmente aus dem *National Geographic* verwendet. Smith benutzt keine Bilder, sondern Wörter oder kleine Sätze, die seine Aufmerksamkeit erregen. Er schneidet sie aus und bildet dann in einem Prozess der Auflösung und Neubearbeitung (Demontage und Wiederausammenbau) neue Sätze, die aber durchsetzt sind von Momenten der Stille oder etwas, das sich seinen Weg in die Sprache bahnen will – wie ein Stottern, das sich jedoch nicht ganz durchsetzt. Es bleibt ausgeschlossen und widersetzt sich unseren Erwartungen an die Sprache (einfach, transparent, ein Bedeutungsvehikel). *Yellow Poem No. 3*, 2010, das in *A Day's Work* ausgestellt wird, endet mit einem Satz, der mir auf der Zunge liegt, seit ich mit der Arbeit an dieser Ausstellung begonnen habe: ‚all in a day's work‘/‚das gehört zum Tagwerk‘. Dies kann sich auf jedweden Zeitraum oder Arbeitsaufwand

Here objects encountered during a day's walk are printed in ink on linen. However, both Darboven's and Mirra's practices are meditative, and both rely on the application of a system, process or set of rules. Both artists employ, or draw upon, solitude. But they differ in their relation to chance. Or do they? While Mirra cannot know ahead of time what object she will pick up, Darboven seems to cut out chance, working within the parameters of a closed mathematical system. But little clots of ink from the pen she uses, alongside the unruly marginalia that snake around the edges of a work, take on a life of their own – unpredicted. Furthermore, Darboven slips between writing and drawing, and Mirra's 'drawing' work emerges as a form of writing. Her work is reminiscent of what Roland Barthes was trying to achieve in experimenting with a new form of writing practice that involved the recording of 'incidents' (connected for him with the photographic 'encounter'). These might take the form, Barthes suggests, of 'mini-texts, one-liners, haiku, notations, puns, everything that falls, like a leaf'.¹²



Pete Smith, London Studio, 2019

Mirra herself has described her practice as 'tending to poems, mostly not in words'.¹³ Fragmentary but not without structure, her works are built from sequences of imprinted objects, such as the series of twigs in the piece included in *A Day's Work*, pieced together like a collage – preserving gaps, leaving things open-ended. Indeed, a collage can often be regarded as a kind of poem. For Anglo-Argentine artist **Pete Smith**, the cut-up technique provided means to produce a whole series of poems. In this way Smith is writing, like Mirra and Darboven, except that he is using fragments of things encountered in the pages of *National Geographic* magazine. Smith doesn't use images but words, or the little phrases that catch him. He cuts them out, and then, in a process of *unworking* or *reworking* (disassembling and reassembling), he builds new sentences that nevertheless remain sliced through with silences, or with something trying to force its way into language, like a



Pete Smith, National Geographic Yellow Poem No. 3, 2010, Papiercollage auf Karton, 25.4 x 18 cm

Pete Smith, National Geographic Yellow Poem No. 3, 2010, Paper collage on card, 25.4 x 18 cm

beziehen, wird aber auf jeden Fall immer erst nach Beendigung einer Arbeit geäußert, wenn die Dinge zu ihrem Ende kommen, oder, wie im Fall von Smiths Gedichten, eben gerade nicht. Denn bei ihm geht durch die Neuordnung der Wörter etwas verloren, etwas ‚Was du nicht siehst/ fast im Schatten verborgen‘, wie es im Gedicht heißt. Vielleicht sind das verrückte Texte, verrückte Literatur, die sich der Kommunikation widersetzt oder sie uns vorenthält. Dennoch handelt es sich hier um Arbeit oder ‚einen Bruch in der gesprochenen Sprache, der eine *Abwesenheit von Arbeit* darstellt‘; und der wie ein Schlagschatten an die Stelle der *fehlenden* – weil unbegreiflichen – Arbeit fällt.

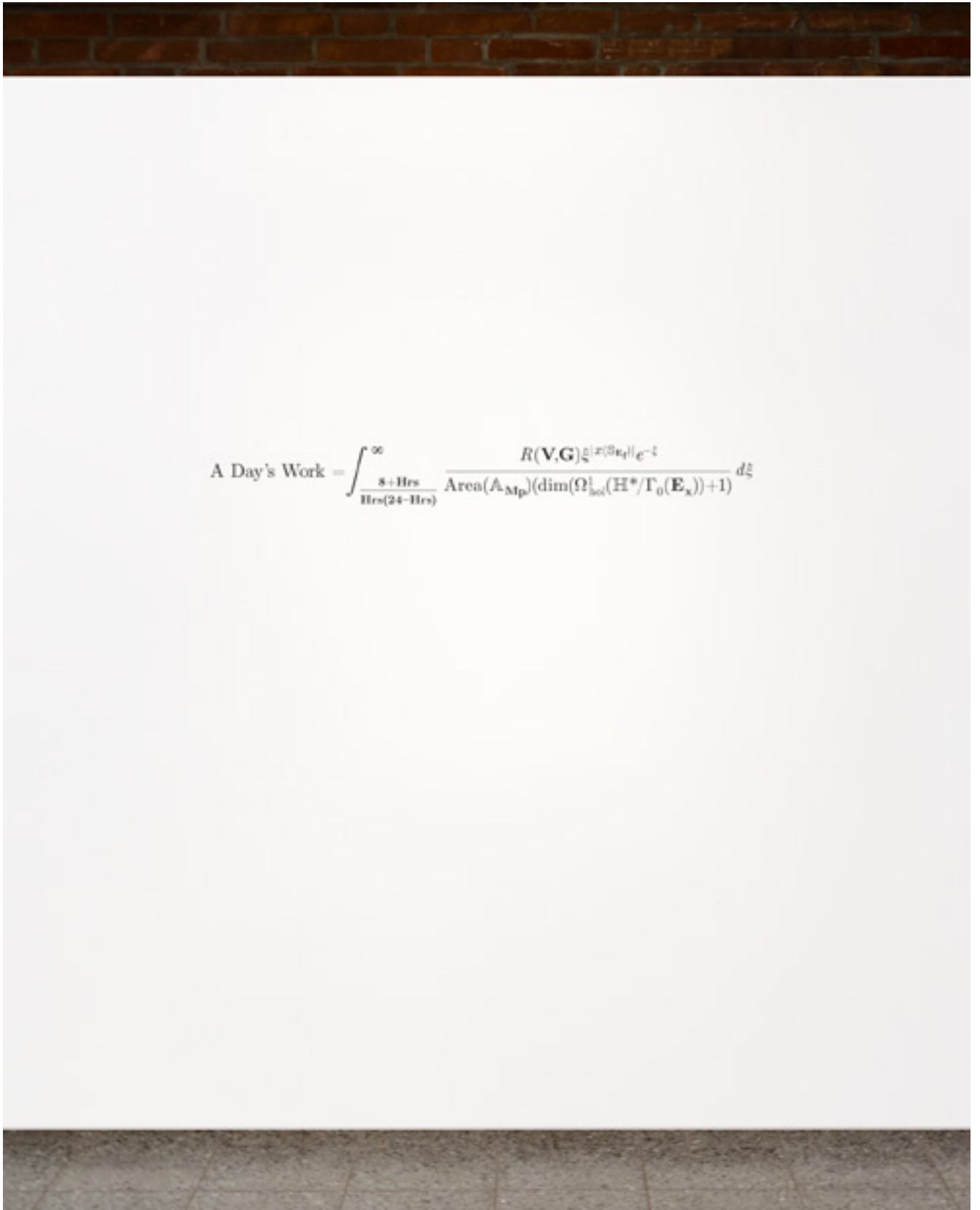
Neben meiner bildnerischen Arbeit befasste ich mich auch mit Aufzeichnungen. Dabei sollte ich deutlich machen, dass die Daten, auf denen meine Bildteppiche basieren, mit einer Actiwatch aufgezeichnet wurden, einem medizinisch-wissenschaftlichen Gerät, das Chronobiologen benutzen, um Schlafstörungen zu untersuchen. Lange bevor FitBits etc. allgegenwärtig wurden, begann ich 2005, dieses Gerät zu benutzen. Ich wollte mit meiner Arbeitsweise an die Surrealisten anknüpfen und Werke schaffen, die in automatischen, *unwillkürlichen* Gesten ihren Ursprung haben. Die heutige Allgegenwart dieser Aufzeichnungsgeräte stellt mein Werk in einen neuen, jedoch nicht unerwarteten Zusammenhang. Das erinnert mich an W. G. Sebalds Auffassung, dass Schriftsteller und Weber viel gemeinsam haben. Nicht nur, dass sie von der Vorstellung verfolgt werden, dass sie den falschen Faden aufgenommen haben könnten, sondern auch, dass sie Gefangene der Geräte werden könnten, die sie für ihr Gewerbe erfunden haben und die, so Sebald, zu *Foltergestellen* werden können.¹ Diese Analogie zwischen Webstuhl und Schreibtisch könnte man auf die vielen Erfindungen ausweiten, die dazu dienen sollen, härter, schneller und effektiver arbeiten zu können und uns so an Zugfahrpläne, Computerbildschirme, E-Mail, soziale Medien, Skype-Anrufe und Facetime binden und 24/7 verfügbar machen. Tatsächlich ist das altenglische, noch gebräuchliche Wort für Arbeit, *travail*, etymologisch mit dem lateinischen Wort *trepaliare*, Folter, verwandt.

Was könnte eine größere Qual gewesen sein als die Produktion des letzten von mir vorgestellten Werks, die Audioarbeit *Acht Stunden zählen*, 2014, des deutschen Künstlers **Ignacio Uriarte**? Auch wenn die Produktion quälend gewesen sein muss – was, wenn der Sprecher gestottert, die falsche Zahl genannt hätte, hätte er von Neuem beginnen müssen? – ist das Ergebnis ein höchst meditatives Hörerlebnis, so als lausche

stutter, but that cannot quite get there; that remains outside and refuses to conform to the way we expect language to be (simple, transparent, a vehicle of meaning). *Yellow Poem No. 3*, 2010, exhibited in *A Day's Work*, ends with a phrase that has been on the tip of my tongue ever since I started working on this exhibition: "all in the day's work". This could imply any amount of time or effort, but certainly is only ever uttered at the end of a job, when things come together, or in the case of Smith's poems, don't. Because there is something about the way the words have been reassembled that also loses something. Something goes missing; something that, as the poem suggests, is connected to "What you don't see / almost hidden in shadow". Perhaps these are mad texts; a mad writing that refuses or withholds communication. Yet it is still work – or 'a fold in the spoken language that is an *absence of work*' – that, like a cast shadow, falls in the place of the missing – because impossible – work.¹⁴

Alongside my visual work, I also have a practice of writing. I should explain, too, that the data from which my tapestries are derived was recorded on an Actiwatch, a medical/scientific device used by Chronobiologists to track disturbances in sleep. I started using this device in 2005 – long before the ubiquity of FitBits etc. Aligning my practice with the Surrealists', my intention was to make works derived from automatic or *involuntary* gestures. The present ubiquity of these recording devices gives my work a different but not unexpected context. With that in mind, I will end with the writer W. G. Sebald's notion that writers and weavers have much in common. Not only are they plagued with worry that they may have gotten hold of the wrong thread, but they easily become trapped within the devices they have invented for their craft, which become, Sebald suggests, like *instruments of torture*.¹⁵ We could extend this analogy between the loom and the writing desk to include the many devices we have invented to make us work harder, faster or more efficiently, thus binding ourselves to train timetables, spreadsheets, computer screens, email, social media, Skype calls and Facetime – available 24/7. In fact, the old English word for work, *travail*, which we still use, is etymologically linked to *trepaliare*, the Latin word for torture.

What could be more potentially tortured than the final piece I'm going to mention, German artist **Ignacio Uriarte's** audio work, *Counting (for) Eight Hours*, 2014? And yet, though it must have been torture to perform – what if the speaker stumbled, spoke the wrong number, would he start again? – this work is highly meditative to listen to, like relaxing to the sound of a ticking clock. A man spends eight hours doing



$$\text{A Day's Work} = \int_{\frac{\text{Hrs} + \text{Hrs}}{\text{Hrs}(24 - \text{Hrs})}}^{\infty} \frac{R(\mathbf{V}, \mathbf{G}) \xi^{|x(\mathbf{B}_{\text{H}})|} e^{-\xi}}{\text{Area}(A_{\text{Mp}})(\dim(\Omega_{\text{hol}}^1(\mathbf{H}^*/\mathbf{T}_0(\mathbf{E}_x)) + 1)} d\xi$$

Susan Morris + George Marshall, A Day's Work Equation, 2019, Vinyl, 35 x 120 cm

Susan Morris + George Marshall, A Day's Work Equation, 2019, Vinyl, 35 x 120 cm

man dem Ticken einer Uhr. Ein Mann tut acht Stunden lang nichts anderes als zu zählen (auf Deutsch), wobei jeder Silbe eine Sekunde zugemessen wird. Im Verlaufe der acht Stunden kommt er bis zur Zahl 3599. Uriarte's Arbeit bezieht sich auf die Zeitspanne eines typischen Arbeitstages und reflektiert gleichzeitig die Verbindung zwischen Zeit als abstrakte Kategorie und Sprache als Mittel, diese zu strukturieren und zu definieren. Die für *A Day's Work* ausgewählten Werke repräsentieren viele Facetten des Phänomens Zeit. Viele von ihnen befinden sich noch im Entstehungsprozess oder sind Ergebnisse eines über Monate oder Jahre andauernden, täglichen Arbeitsprozesses. Die meisten von ihnen integrieren jedoch die Anforderungen von Uhrzeit oder kalendarischer Zeit oder sie widersetzen sich ihr. Sie schaffen so etwas wie ihre eigene Zeit, in der der Kampf *für* oder *gegen* die Arbeit gegen die von einem einzelnen Tag auferlegten Grenzen gesetzt wird.

nothing but counting (in German), with one second allotted to each syllable. In the course of eight hours he reaches the number 3599. As well as referencing the span of time accounted for by a typical working day, Uriarte's work reflects the connection between time as an abstract category and language as a way of structuring and defining it. The works selected for *A Day's Work* take many different kinds of time. Many are in fact ongoing, or are the result of a daily routine repeated over months, even years, but most either incorporate or resist the demands of clock or calendrical time. They create something like their own time, with the struggle to work, or the struggle *against* working, set against the limitations imposed by a single day.

Akkumulierte Silben	Silben pro Zahl	Rezitierte Zahl	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	1	1	Eins											
2	1	2	Zwei											
3	1	3	Drei											
4	1	4	Vier											
5	1	5	Fünf											
6	1	6	Sechs											
8	2	7	Sieben											
9	1	8	Acht											
10	1	9	Neun											
11	1	10	Zehn											
12	1	11	Elf											
13	1	12	Zwölf											
15	2	13	Dreizehn											
17	2	14	Vierzehn											
19	2	15	Fünfezehn											
21	2	16	Sechzehn											
23	2	17	Siebzehn											
25	2	18	Achtzehn											
27	2	19	Neunzehn											
29	2	20	Zwanzig											
33	4	21	Einundzwanzig											
37	4	22	Zweiundzwanzig											
41	4	23	Dreiundzwanzig											
45	4	24	Vierundzwanzig											
49	4	25	Fünfundzwanzig											
53	4	26	Sechszwanzig											
58	5	27	Siebenundzwanzig											
62	4	28	Achtundzwanzig											
66	4	29	Neunundzwanzig											
68	2	30	Dreißig											
72	4	31	Einunddreißig											
76	4	32	Zweiunddreißig											
80	4	33	Dreiunddreißig											
84	4	34	Vierunddreißig											
88	4	35	Fünfunddreißig											
92	4	36	Sechsdreißig											
97	5	37	Siebenunddreißig											
101	4	38	Achtunddreißig											
105	4	39	Neununddreißig											
107	2	40	Vierzig											
111	4	41	Einundvierzig											
115	4	42	Zweiundvierzig											
119	4	43	Dreiundvierzig											
123	4	44	Vierundvierzig											
127	4	45	Fünfundvierzig											
131	4	46	Sechsvierzig											
136	5	47	Siebenundvierzig											
140	4	48	Achtundvierzig											
144	4	49	Neunundvierzig											
146	2	50	Fünfzig											

Fußnoten

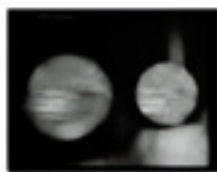
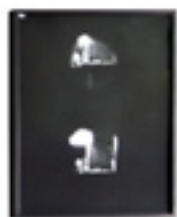
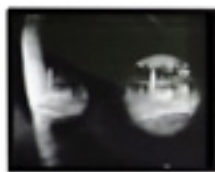
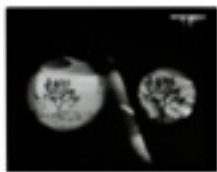
- ¹ Jonathan Crary hat verdeutlicht, dass Schlaf heute weder ‚an‘ noch ‚aus‘ bedeutet, sondern eine permanente Bereitschaft zur Arbeit/zum Einsatz. Siehe Jonathan Crary, *24/7 Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013), 13.
- ² Das Ziel ist, wie Shoshana Zuboff in ihrem neuen Buch *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus* darlegt, uns alle zu automatisieren. Siehe dazu: <https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/20/shoshana-zuboff-age-of-surveillance-capitalism-google-facebook>.
- ³ <https://www.theguardian.com/society/2015/jul/01/art-venice-jeremy-deller-zero-hours-contracts>.
- ⁴ Karl Marx, *Capital* (London: Penguin, 1990), 341 (Der Text in Hales Collage stammt aus einer anderen Ausgabe). (dtisch.: <https://www.textlog.de/kapital-grenzen-arbeitstags.html>).
- ⁵ Der Künstler zitiert den Titel des Buchs *Moments of Reprieve* (1981) von Primo Levi.
- ⁶ <https://frieze.com/article/illicit-trade>.
- ⁷ <https://www.bloomsbury.com/us/living-currency-9781472511430/>.
- ⁸ Die ersten zwei Zeilen des Songs von Lou Reed lauten: *I'm waiting for the man/Twenty-six dollars in my hand*.
- ⁹ In einem Brief an seine Schwester stellte Duchamp *Unhappy Readymade* als Hochzeitsgeschenk vor. Es bestand aus einem Geometriebuch, das Duchamps Schwester Suzanne und ihr Mann Jean Crotti an Bindfäden auf dem Balkon ihrer Pariser Wohnung aufhängen sollten, um es der Witterung auszusetzen.
- ¹⁰ Seite 67 in diesem Katalog.
- ¹¹ Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), XVI.
- ¹² Roland Barthes, *RB/RB* (London: Papermac, 1995) 150. Meine Hervorhebung.
- ¹³ <http://hmirra.net/biography/>.
- ¹⁴ Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), XVI.
- ¹⁵ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn* (London: The Harvill Press, 1999), 282-3.
Dtsch: W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn* (Frankfurt a.M.: Eichborn, 1995), 350.

Zugriff auf Websites am 03.02.2019

Endnotes

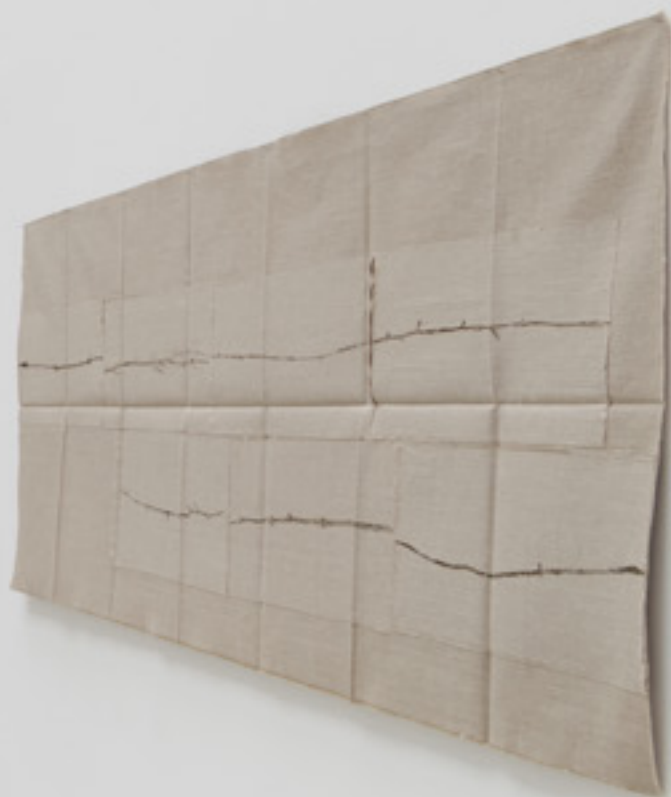
- ¹ Jonathan Crary has commented on how sleep now means neither on nor off but indicates a permanent state of readiness for work / deployment. See Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013), 13.
- ² The goal, as Shosana Zuboff's argues in her new book *The Age of Surveillance Capitalism*, is to automate us all. See <https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/20/shoshana-zuboff-age-of-surveillance-capitalism-google-facebook>.
- ³ <https://www.theguardian.com/society/2015/jul/01/art-venice-biennale-jeremy-deller-zero-hours-contracts>.
- ⁴ Karl Marx, *Capital* (London: Penguin, 1990), 341 (The text in Hale's collage is from a different edition).
- ⁵ The artist quotes the title of Primo Levi's book *Moments of Reprieve* (1981).
- ⁶ <https://frieze.com/article/illicit-trade>.
- ⁷ <https://www.bloomsbury.com/us/living-currency-9781472511430/>.
- ⁸ The first two lines of Lou Reed's song are: *I'm waiting for the man/ Twenty-six dollars in my hand*.
- ⁹ *Unhappy Readymade* was conceived by Duchamp in a letter to his sister, as a wedding present. It consisted of a geometry book, which Duchamp's sister Suzanne and her husband Jean Crotti were instructed to hang by strings from the balcony of their apartment in Paris, thus exposing it to the elements. Page 67 in this publication.
- ¹⁰ Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), xvi.
- ¹¹ I have condensed Haidu's argument, which draws on Michel Foucault's 1964 essay '*La Folie, l'absence de l'œuvre*' (Madness, or the Absence of Work).
- ¹² Roland Barthes, *RB/RB* (London: Papermac, 1995), 150. My emphasis.
- ¹³ <http://hmirra.net/biography/>.
- ¹⁴ Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), xvi.
- ¹⁵ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn* (London: The Harvill Press, 1999), 282-3.

All websites accessed on 03.02.2019.



Rakish Light, Work from the Double OO Guide to Sobriety, 2019, Sechs Fotografien, je 27.5 x 35.5 cm
Rakish Light, Work from the Double OO Guide to Sobriety, 2019, Six photographs, each 27.5 x 35.5 cm









Diagramming the Day

Margaret Iversen

Die von der britischen Künstlerin Susan Morris kuratierte Ausstellung *A Day's Work* versammelt eine Reihe von Künstlern, die die Auswirkungen neuer Technologien auf Zeitkonzepte, Subjektivität, Lebensgewohnheiten, Arbeit und Kunst untersuchen. Einige der Arbeiten befassen sich mit der Rationalisierung von Zeit und Naturphänomenen. Diese 'Tagesdiagramme' thematisieren Jonathan Crary zufolge, wie die das moderne Leben und Arbeiten prägenden technologischen Bedingungen 'die zyklische Struktur des menschlichen Lebens' verdrängen. Eine andere Werkgruppe der Ausstellung untersucht die Entfremdungseffekte, die durch das Eindringen von Technologien in das Arbeitsleben entstehen. Einige dieser 'Arbeitsdiagramme' sind tagebuchartig und illustrieren so durch eine systematische Dokumentation der alltäglichen Aktivitäten des Künstlers aktuelle Lebens- und Arbeitsbedingungen. Wir werden Zeuge, wie Künstler, die diagrammatisch arbeiten, Informationen durch Schaubilder, Tabellen und Raster vermitteln, dabei jedoch darauf verweisen, wie begrenzt diese Mittel sind, wenn es um die affektiven und sinnlichen Dimensionen unserer Erfahrungen geht. Die Arbeiten zeigen, wie künstlich Uhrzeit und Arbeitszeiten im Hinblick auf natürliche Rhythmen und Körperzyklen, die Erdrotation oder den Wechsel der Gezeiten wirken.

Eine Schlüsselfigur dieser künstlerischen Tradition ist der linksgerichtete deutsche Künstler KP Brehmer (1938-1997), der sich in den 60er Jahren dem Kapitalistischen Realismus anschloss. Formal sind seine Arbeiten diagrammatische Informationsgrafiken, die jedoch gleichzeitig aufzeigen, welche Mängel diese Art der Repräsentation hat. Brehmer verwendete ökonomische und behördliche Balkendiagramme, Schaubilder, Karten und Symbole, um sie zu unterlaufen und dabei gleichzeitig seine Kunst von jeglichem ästhetischen Anspruch zu befreien.¹ Wie viele Konzeptkünstler befasste sich auch Brehmer mit den Auswirkungen des in der Nachkriegszeit aufblühenden Managerwesens und der Informationsökonomie. Wie Helen Molesworth beobachtete, 'zeigten [diese Künstler] Arbeiten in Form von Diagrammen, Schaubildern und Ablaufplänen.'² Dennoch wird in Brehmers Arbeit der mit der Ästhetik verbundenen Sphäre der Sinneswahrnehmung und Emotion Raum gegeben. *Himmelfarben*, 1969-76, ist eine 17-teilige Aquarellserie auf Millimeterpapier. Jedes Blatt dokumentiert die Farbwechsel des Himmels über einen

Selected by British artist Susan Morris, the exhibition *A Day's Work* brings together a number of artists interested in exploring the effects of new technologies on temporality, subjectivity, lived life, labour and art. Some of the work is concerned with the rationalization of time and natural phenomena. These 'day diagrams' focus on the way that the technological conditions of modern life and labour marginalize 'the periodic textures of human life', in Jonathan Crary's words. The other cluster of works in the exhibition investigates the alienating effects of the penetration of technologies into workers' lives. Some of these 'work diagrams' are diaristic in nature and so illustrate the contemporary conditions of life and labour through a systematic documentation of the artist's daily activities. As we shall see, artists working in the diagrammatic mode may convey information in graphs, charts and grids, but in doing so, they point to the limitations of those means to convey the affective and sensory dimensions of our experience. The work demonstrates how artificial clock time and work schedules conflict with the natural rhythms and cycles of the body, or the Earth's rotation, or the shifting tides.

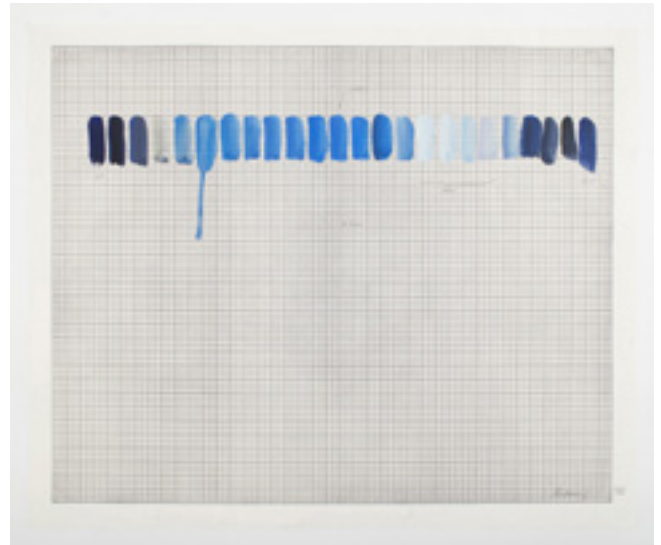
A key figure in this tradition of art making is the leftist German artist KP Brehmer (1938-1997), who in the 60s was affiliated with the Capitalist Realism group. His work takes the form of info-graphic diagrams, but it also indicates in various ways what escapes that mode of representation. Brehmer appropriated economic and governmental bar charts, graphs, maps and emblems in order to subvert them, while at the same time purging his art of any aesthetic pretensions.¹ Like many conceptual artists, Brehmer reflected on the effects of the post-war rise of managerial and informational economies. As Helen Molesworth has observed, these artists 'made representations of work, such as diagrams, graphs, and flow charts.' Yet, in Brehmer's work, the sphere of sensation and affect associated with the aesthetic is nonetheless acknowledged. *Himmelfarben* (*Sky Colours*), 1969-76 is a 17-part series of watercolour paintings on graph paper, each part of which attempts to record the changing colour of the sky over a 24-hour period. A note appended to an explanatory drawing states the following: 'The colour of the northern sky was observed each hour of the day, imitated and then transferred from the palette to the drawing. The colours corresponding to each hour of the day resulting in the colour scale of that day.'

Zeitraum von 24 Stunden. Ein einer erklärenden Zeichnung beigefügter Kommentar gibt folgende Auskunft (hier in deutscher Übersetzung aus dem Englischen): 'Die Farben des nördlichen Himmels wurden jeden Tag beobachtet, imitiert und dann von der Palette auf die Zeichnung übertragen. Die der jeweiligen Stunde des Tages entsprechenden Farben ergaben die Farbskala jenes Tages.'³

Aus meiner Sicht ist *Himmelfarben* eine Kritik an den Zwängen, die ein rationalisierendes, regulatives System allen Aspekten unseres Lebens auferlegt. Die Kritik scheint sich hier formal diesem System vollkommen zu unterwerfen, allerdings bis hin zu einer komischen Übertreibung. Indem der unmögliche Versuch unternommen wird, die sich verändernden Farben des Himmels zu schematisieren, verweist die Serie auf das, was der Repräsentation entgeht.⁴ Brehmer nutzte eine pseudo-wissenschaftliche Methode, die zweifelsohne darauf abzielt, die deutsche Tradition der romantischen Landschaftsmalerei zu unterlaufen. Wie mit einer Stechuhr wurde hier jede Stunde des Tages registriert, um einen Farblecks zuzuordnen und aufzutragen. Dennoch wird, vor dem Hintergrund der kulturell auferlegten Uhrzeit, auf planetare Rhythmen, die Zufälligkeit der Witterungsbedingungen und die schwer fassbaren Farben des Himmels angespielt. Hinzu kommt, dass Brehmer, obwohl er handelsübliches Millimeterpapier verwendete, seine von Hand aufgetragenen kleinen Markierungen in Blau, Grau und Schwarz die Linien des Gitters übertreten und gelegentlich sogar tränengleich das Blatt hinabfließen ließ. Die eigentliche Aktivität des Künstlers wird streng auf einen regelrechten 'Schnappschuss' beschränkt, aber die 'Tagesarbeit' wird auf 24 Stunden ausgedehnt, wobei der Unterschied zwischen Arbeits- und Pausenzeiten quasi ausgelöscht wird. Brehmers methodische Herangehensweise muss seine Tagesrhythmen gestört haben.

Das Diagramm

Himmelfarben kann Benjamin Buchlohs Begriffsdefinition folgend als 'diagrammatisch' beschrieben werden. In *Hesse's Endgame: Facing the Diagram* (2006) argumentiert Buchloh, dass im Verlaufe des zwanzigsten Jahrhunderts – nach Duchamp – 'einer der grundlegenden dialektischen Gegensätze im Medium der Zeichnung die authentische physische Spur und die von außen auferlegte Matrix war', auf der einen Seite also die Zeichnung als Ausdruck des Begehrens, auf der anderen Seite die Zeichnung 'als selbstkritische Unterwerfung unter bereits bestehende Formeln.'⁵ Anders als andere



Detail: KP Brehmer, *Himmelfarben*, 1969-76

Himmelfarben, I suggest, is a critique of the coercive imposition of a rationalizing and regulating regime governing every aspect of our lives. Its critique takes the form of apparently falling completely under that regime, to the point of comic exaggeration. The series, by attempting the impossible task of diagramming the shifting colours of the sky, alludes to that which escapes representation. Brehmer adopts a mock-scientific procedure, no doubt aimed at subverting the German tradition of romantic landscape painting. This procedure involved 'clocking-in' each hour of the day to match and apply a patch of paint. Yet, against the background of this culturally imposed clock time, it alludes to planetary rhythms, the contingency of weather conditions, and the ineffable colours of the sky. In addition, although Brehmer used commercial graph paper, he allowed his manually applied little patches of blues, greys and blacks to spill over the lines of the grid and occasionally to run down the page like tears. The artist's daily activity is severely restricted to a regular 'snap shot', but 'the day's work' is expanded to 24 hours, effectively eroding the distinction between times for work and rest. Brehmer's methodical procedure must have disturbed his circadian rhythms.

The Diagram

Himmelfarben is well-described as 'diagrammatic' in the sense given to the term by Benjamin Buchloh. In *Hesse's Endgame: Facing the Diagram* (2006), Buchloh argued that during the twentieth century, after Duchamp, 'one of the principal dialectical oppositions in the medium of drawing has been the authentic corporeal trace and the externally established

Zeichenmethoden folgt das Diagramm nicht dem Begehren, es ruft keine Körperlichkeit hervor und vollführt keine befreiende Geste; es registriert eher 'die Entzauberung der Welt und die totale Unterwerfung des Körpers und seiner Repräsentation unter die juristische und administrative Kontrolle' (S. 117-119).

In einer erweiterten Analyse von Eva Hesses Werk arbeitet Buchloh heraus, dass sie diagrammatische Paradigmen benutzt, um ihrem Gefühl von Entfremdung und Restriktion Ausdruck zu verleihen. So präsentiert sie uns ein physisches Dokument, das 'als der Matrix rein maschineller/technologischer Aufzeichnungssysteme vollkommen unterworfen repräsentiert wird und dabei unterzugehen droht.'⁶ Obwohl 'vollkommen unterworfen', setzt Hesse doch kleine Zeichen des Widerstands in Form von körperlichen Spuren – 'Reste und widerständige Formen körperlicher Authentizität und psychischer Autonomie' (S. 122). So wird zum Beispiel auf *Untitled*, 1967, einer Arbeit aus einer Serie einander ähnelnder Zeichnungen, das regulative, vorgefertigte Muster des blauen Millimeterpapiers durch die repetitive Einschreibung kleiner schwarzer Tintenkreise in die Quadrate unterlaufen. Buchloh meint, dass Hesse die diagrammatische Methode anwandte, um dem Gefühl Ausdruck zu verleihen, dass in einem zwanghaften, instrumentalisierenden kapitalistischen System jedwede spontane, unbeeinflusste Geste unmöglich wird. Dabei unterläuft sie ebendieses System auf subtile Weise. Wie Brehmers *Himmelfarben* bestätigen Hesses Zeichnungen auf Millimeterpapier die entfremdenden Strukturen des modernen Lebens und verzeichnen einen Protest dagegen.

Ein bekanntes, im neunzehnten Jahrhundert entstandenes Mess- und Kontrollsystem war die von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey entwickelte Chronofotografie. Diese Technik, die dazu diente, Tierbewegungen zu studieren, wurde später für tayloristische Zeit- und Bewegungsstudien genutzt, um Arbeitsabläufe zu straffen und die Produktivität zu maximieren. Dabei stellte jedoch nur Mareys 'geometrische' Chronofotografie die Körperbewegung als Diagramm dar. Indem er überflüssige Informationen herausfilterte, gelang es ihm, einen Bewegungsablauf rein grafisch darzustellen. Duchamps Gemälde *Akt, eine Treppe herabsteigend* (1912) spielt auf Mareys Arbeiten an, indem es die stufenweisen Überblendungen einer abstrahierten Figur zeigt, die in bestimmten Zeitintervallen festgehalten scheint. Jeff Wall führt an, dass man in der Perspektivkonstruktion der Renaissance einen Vorläufer eines solchen technischen Übergriffs auf den dargestellten Körper sehen könnte: wir sehen wie 'in der mechanistischen Sichtbarmachung des perspektivischen Codes' der 'Körper auf die Entfremdung seiner selbst trifft'.⁷

matrix.' On one side, drawing as desire - on the other, drawing 'as self-critical subjection to pre-existing formulae'. Unlike prior models of drawing, the diagram would not trace desire, call forth corporality or make a liberatory gesture; rather it would register 'the disenchantment of the world and the total subjection of the body and its representation to legal and administrative control' (pp. 117-119).

As part of an extended analysis of Eva Hesse's work, Buchloh argued that she adopted the diagrammatic paradigm to signal her sense of alienation and constraint. In doing so, she shows us a somatic record 'represented as totally constrained and submerged within the matrix of the purely machinic/ technological registers.' Although 'totally constrained', Hesse nonetheless inserted small signs of resistance in the form of traces of the body – 'residual and resistant forms of bodily authenticity and psychic autonomy' (p. 122). For example, in *Untitled*, 1967, one of a series of similar drawings, the regulating and readymade pattern of blue-lined graph paper is subverted by repetitively inscribing tiny black ink circles in the squares. For Buchloh, Hesse adopted the diagrammatic mode in order to register her sense of the impossibility of any spontaneous, unmediated gesture under the coercive and instrumentalizing regime of capitalism, while at the same time subtly subverting that regime. Like Brehmer's *Himmelfarben*, Hesse's drawings on graph paper both acknowledge the alienating structures of modern life and register a protest against them.

One prevalent system of measurement and control, developed in the nineteenth century, was the chronophotography of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey. Their techniques, designed to study animal locomotion, were later adapted for Taylorist time and motion studies aimed at disciplining labour and maximizing productivity. Yet only Marey's 'geometric' chronophotography actually diagrammed the body in motion. By filtering out excess information, he was able to produce a clean graphic trajectory of an action. Duchamp's painting, *Nude Descending a Staircase* (1912), alluded to Marey's work by showing the cascading superimposition of an abstracted figure, apparently registered at temporal intervals. Jeff Wall has argued that an earlier form of this technical encroachment on the depicted body can be seen in Renaissance perspective construction: we see 'in the mechanistic opticality of the perspectival code,' the 'body encountering its own alienation from itself.'



Jeremy Deller, Hello, today you have day off, 2013, Stoffbanner hergestellt von Ed Hall Banner Maker, 240 x 200 x 3 cm

Jeremy Deller, Hello, today you have day off, 2013, Fabric banner made by Ed Hall Banner Maker, 240 x 200 x 3 cm

Buchloh unterstreicht die negative Seite chronofotografischer Bewegungsdarstellungen, indem er in dieser Methode hauptsächlich ein Instrument der Disziplinierung und Kontrolle sieht. Dies läuft recht offensichtlich Walter Benjamins Auffassung zuwider, der hierin eine Möglichkeit sah, ein 'optisches Unbewusstes' festzuhalten, also das Aufspüren des Ungewissen und Unerwarteten in einer Sphäre, die jenseits der gewöhnlichen Wahrnehmung liegt. Dennoch setzt das Diagramm nicht nur vorhandene Information in Grafik um; es produziert Wissen, indem die dargestellten Zeichen eher durch ihre Beziehungen untereinander als mimetisch funktionieren.⁸ Zudem hat die Chronofotografie eine sehr viel weitreichendere Bedeutung als Buchlohs Konzept der 'physischen Kontrolle'. Marey machte in schematischer Form das Unsichtbare sichtbar und entwickelte die Fotografie so über eine rein reproduktive Technik hinaus.

Zeit und Technologie

Mary Anne Doanes Überlegungen zu Technologie, Zeitlichkeit, Indexikalität und Zufall legen eine andere Interpretation der Auswirkungen der Mareyschen chronofotografischen Technik und anderer Aufzeichnungstechnologien nahe. In *The Emergence of Cinematic Time* (2002) schreibt sie:

'Die Entstehung Fotografischer und phonografischer Techniken im neunzehnten Jahrhundert ermöglichte die Darstellung dessen, was zuvor der Repräsentation entzogen war – die Aufzeichnung des Zufälligen. Alles und jedes aus Materie Bestehende konnte fotografiert, gefilmt oder aufgezeichnet werden, insbesondere das Unerwartete, der Riss im Gewebe des Seins.'⁹

Doane argumentiert, dass sich die Fähigkeit dieser Techniken, Zufälle aufzuzeichnen, ihrem indexikalischen Charakter verdankt. Da die Indexikalität sich teilweise außerhalb der menschlichen Kontrolle bewegt, stellt sie in diesen Medien einen besonderen Wert dar. Sie 'registriert, ohne sich dessen bewusst zu sein' und ermöglicht so einen speziellen Zugang zu einer anderen Realität. Weiter schreibt sie, dass Fotografie und Film potentielle Mittel zur 'Erfüllung eines utopischen Traumes sind, der sich den zunehmend als natürlich empfundenen Zwängen zur Institutionalisierung und Regulierung der Zeit entgegenstellt'.¹⁰

Wenngleich sich Fotografie und Film der Rationalisierung und Regulierung von Zeit potentiell entgegenstellen, so

Buchloh emphasizes the dark side of chronophotographic visualizations of movement and tends to restrict the significance of the diagrammatic mode to discipline or control. It is obviously quite different from Walter Benjamin's well-known appreciation of its capacity to capture an 'optical unconscious', that is, to pick up the contingent and unexpected in a world of phenomena below the level of ordinary perception. Yet the diagram does more than display pre-existing information graphically; it also produces knowledge using figures that operate relationally rather than mimetically. In addition, the significance of chronophotography goes far beyond Buchloh's conception of it as 'somatic surveillance.' Marey made the invisible visible in schematic form, turning photography into something other than a technology of reproduction.

Time and Technology

Mary Ann Doane's reflections on technology, temporality, indexicality and contingency suggest another way of understanding the implications of Marey's chronophotographic technique and other recording technologies. In *The Emergence of Cinematic Time* (2002), she wrote:

The emergence of photographic and phonographic technologies in the nineteenth century seemed to make possible what had previously been beyond the grasp of representation – the inscription of contingency. Anything and everything in the order of materiality could be photographed, filmed or recorded, particularly the unexpected, the rupture in the fabric of existence.

These technologies' capacity to capture contingency, Doane argued, is owing to their indexical nature. Indexicality is prized in a medium because it is partially outside of human control; it 'registers without consciousness of registration,' and so allows special access to another reality. She further suggests that photography and film are potentially means of 'fulfilling a Utopian dream of resisting the naturalizing force of institutionalizing and regulating time'.

Yet, if photography and film are technologies potentially resistant to the rationalization and regulation of time, they are also implicated in it. In another context, Doane discussed how modern metropolitan life is only possible given the imposition of a standard time. Railways, particularly, demanded



Jeremy Deller, Motorola WT4000, 2013, Plastik und Elektronik, 10 x 64 x 14 cm

Jeremy Deller, Motorola WT4000, 2013, Plastic and electronics, 10 x 64 x 14 cm

sind sie doch selbst Teil davon. In einem anderen Kontext erörtert Doane, dass das moderne urbane Leben nur durch die Auferlegung einer Standardzeit möglich wurde. Besonders Eisenbahnen erforderten eine Synchronisierung von Fahrplänen und Uhren. Bald schon musste jeder eine Uhr tragen – ‘eine Art Prothese, die dem Körper die Fähigkeit verlieh, Zeit zu messen.’ Mit Stoppuhren ausgestattete Wissenschaftler begannen, Arbeitszeiten und -bewegungen zu messen, um größtmögliche Effektivität zu berechnen. Dank neuer Technologien, darunter Techniken der Repräsentation, wurde Zeit also fortan anders gelebt.¹¹

In *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013) argumentiert Jonathan Crary, dass die Technologien der Industriellen Revolution mit ihren Arbeitsstrukturen heute ersetzt worden sind: das Informationszeitalter beruht auf einer homogenen Zeit der Schlaflosigkeit. Der Titel des Buches, *24/7*, bezieht sich auf die 24-stündige Verfügbarkeit von Waren und Dienstleistungen, aber Crary weitet seine Bedeutung aus, um eine veränderte Beziehung zur Zeit zu verdeutlichen, die durch unsere Gewöhnung an neue Informations- und Kommunikationstechnologien entstanden ist. *24/7* ist eine Zeit ohne Pausen; sie bezieht sich auf ‘die permanente Tätigkeit der

synchronization of schedules and clocks. Soon everyone was obliged to wear a watch – ‘a kind of prosthetic device extending the capacity of the body to measure time’. Scientists armed with stopwatches began to measure workers’ time and motion to calculate maximum efficiency. In short, time became lived differently owing to new technologies, including technologies of representation.

In *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013), Jonathan Crary argues that the technologies of the Industrial Revolution and their associated work patterns have now been supplanted: the Information Age runs on a homogenous time of sleeplessness. The title of the book, *24/7*, refers to daily 24-hour availability of goods and services, but Crary expands its meaning to cover the different relation to time brought about by our adaptation to new information and communication technologies. *24/7* is a time without breaks; it refers to ‘the uninterrupted operating of markets, information networks, and other systems.’ This continuous operation abolishes the distinction between night and day, work and rest. *24/7* also ignores cycles and seasons: it disavows the rhythms and textures of life. It also attempts to invade the ‘useless’ time of sleep which, as Crary notes, until recently could not be



Philip-Lorca diCorcia, Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, \$30, 1990-92, Chromogener Druck, Edition 18 / 20, 60.3 x 91.1 cm

Philip-Lorca diCorcia, Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, \$30, 1990-92, Chromogenic print, Edition 18 / 20, 60.3 x 91.1 cm

Märkte, Informationsnetzwerke und anderer Systeme.' Diese permanente Aktivität löscht den Unterschied zwischen Tag und Nacht, Arbeits- und Ruhephasen aus. Das Prinzip 24/7 ignoriert Zyklen und Jahreszeiten: es leugnet Lebensrhythmen und -texturen. Es versucht auch in die 'nutzlose' Zeit des Schlafs einzudringen, der, wie Crary anmerkt, bis vor kurzem noch nicht 'durch die gewaltige Maschinerie der Rentabilität kolonisiert' werden konnte. Noch ist der Schlaf in gewissem Maße in Zyklen von Aktivität und Ruhephasen eingebettet, die, für die meisten von uns, mit Tageslicht und Dunkelheit einhergehen. Der Zwang zu kontinuierlicher Arbeit und Konsum erfordert jedoch eine 24/7 währende Beleuchtung der Städte. Dieses permanent dem Licht Ausgeliefertsein zerstört den Schutz der Dunkelheit und den wohltuenden Rückzug des Selbsts in den Schlaf. Crary konstatiert, dass der 'Schlafmodus' unserer Endgeräte im Grunde genommen einen Zustand permanenter Bereitschaft darstellt.¹²

'colonized by the massive engine of profitability.' Sleep is still to some extent embedded in cycles of activity and rest which are, for most of us, synchronized with solar light and darkness. Yet the imperative to continually work or consume necessitates 24/7 illumination of cities. This constant light exposure destroys the shelter of darkness and the saving withdrawal of the self in sleep. As Crary observes, our devices' 'sleep mode' is actually a state of perpetual readiness.

Crary comments on Joseph Wright of Derby's painting *Arkwright's Cotton Mills at Night* (1782), drawing attention to the strange conjunction of the rural landscape and a multi-storey factory building and, stranger still, the night sky with full moon and tiny gas lamps seen through the mill's windows. The painting announces, even at this early date, 'the rationalized deployment of an abstract relation between time and work, severed from the cyclical temporalities of lunar and



Philip-Lorca diCorcia, Roy, 'in his 20s', Los Angeles, California, \$50, 1990-92, Chromogener Druck, Edition 13 / 20, 60.3 x 91.1 cm

Philip-Lorca diCorcia, Roy, 'in his 20s', Los Angeles, California, \$50, 1990-92, Chromogenic print, Edition 13 / 20, 60.3 x 91.1 cm

Im Hinblick auf Joseph Wright of Derbys Gemälde *Arkwrights Cotton Mills at Night* (*Arkwrights Baumwollspinnereien, bei Nacht*) verweist Crary auf das seltsame Zusammenspiel der ländlichen Umgebung und eines mehrstöckigen Fabrikgebäudes. Seltsamer noch wirkt der Nachthimmel mit Vollmond neben den kleinen Gaslampen, die durch die Fenster der Spinnerei zu sehen sind. Das Gemälde zeugt schon zu diesem Zeitpunkt von 'einem rationalistischen Einsatz einer abstrakten Beziehung zwischen Zeit und Arbeit, losgelöst von den zyklischen Zeitabläufen der Mond- und Sonnenbewegungen.' Die Arbeiter, viele von ihnen Kinder, wurden in 12-Stunden-Schichten eingeteilt, wobei ihre Arbeitskraft mit den unermüdlichen Maschinen Schritt halten musste. Für Crary stellt das Gemälde eine frühe Vorahnung unserer 24/7-Gesellschaft dar. Die fortgesetzte Auswirkung solcher Vorläufer aus dem 18ten und 19ten Jahrhundert auf Leben und Arbeit heute untersucht der britische Künstler

solar movements.' Workers, many of them children, were set to work in 12-hour shifts, their labour keeping pace with the indefatigable machine. For Crary, the painting points to early anticipations of our 24/7 society. The continuing impact of 18th and 19th century precedents on contemporary work and life is a subject explored by the British artist, Jeremy Deller. For an exhibition in 2015, he drew attention to the rise of low-wage 'zero-hours' contracts in terms of 'a new form of day labour in the service of digital economies.' He displayed a banner emblazoned with the words, 'Hello, today you have day off' which is the text message received by workers in low-wage service industries who are not needed on that day. The piece combines the form of the textile banners paraded by trade unions and a text message addressed to a worker with no rights. He included in the same installation a mannequin arm wearing a Motorola WT 4000, a tracking and messaging device workers are obliged to wear in large warehouses such as

Jeremy Deller. 2013 stellte er in einer Ausstellung den Aufstieg der Null-Stunden-Verträge im Niedriglohnsektor als 'neue Form des Tagelohns im Dienste digitaler Ökonomien'¹³ in den Mittelpunkt. Er zeigte ein Banner mit der Aufschrift 'Hello, today you have day off' ('Hallo, heute hast du frei'); diese Nachricht bekommen Beschäftigte der Leichtlohnindustrie, die an diesem Tag nicht benötigt werden. Das Werk kombiniert von Gewerkschaften genutzte Transparente mit einer Textbotschaft an einen entrechteten Arbeiter. In diese Installation integrierte Deller auch den Arm einer Schaufensterpuppe, der ein Motorola WT4000 trägt, einen Tracking- und Nachrichtensender, den Arbeiter in großen Lagerhäusern wie etwa von Amazon tragen müssen, um die Arbeitszeiten zu überwachen und effektiver zu machen. Dies ist eine digitale Echtzeitversion tayloristischer Methoden.

Crarys Buch befasst sich damit, wie sich neue Technologien auf Leben und Arbeit auswirken, aber es gibt auch Menschen, die ihren Körper oder ihre Arbeit direkt, ohne technologische Vermittlung verkaufen – auf der Straße nämlich. Philip-Lorca diCorcia's einfühlsame Fotografien männlicher Prostituierten aus der Serie *Hustlers* wurden in *A Day's Work* aufgenommen, um an die Bedingungen zu erinnern, die Menschen am prekären Rand der Arbeitswelt ertragen müssen. Die Titel der beiden ausgestellten Fotografien von 1990-92 lauten *Roy, 'in his 20s', Los Angeles, California, \$50*, und *Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, \$30*.

Auch die Arbeiten des in Belgien geborenen, aber in Mexiko lebenden Künstlers Francis Alÿs befassen sich mit prekären Arbeitsbedingungen. So zeigt zum Beispiel *Turista*, 1994, eine Gruppe von Männern, die aufgereiht nahe eines zentralen Platzes in Mexico City stehen und jeweils ein Schild halten, das sie als Elektriker, Klempner usw. ausweist. Alÿs selbst weist sich auf dem Bild als Tourist aus, um so die Kluft zwischen seiner privilegierten Position und der Situation derjenigen, die vom Verkauf ihrer Arbeit abhängig sind, zu verdeutlichen. Gleichzeitig möchte er sich ihnen irgendwie zugesellen. Die Ausstellung zeigt seine fotografische Studie zu einer anderen, verwandten Arbeit, dem Video *Zócalo, May 22 1999*, das in Zusammenarbeit mit Rafael Ortega am 22. Mai aufgenommen wurde. Der Film dokumentiert aus einer hohen, weit entfernten Perspektive einen Tag lang das Leben auf diesem zentralen Platz. Vom Hissen der Fahne im Morgengrauen bis zu ihrem Einholen 12 Stunden später sieht man Personen, die in einer geraden Reihe stehen und im sich langsam bewegenden Schatten des sonnenuhrgleichen Fahnenmasts Schutz vor der Sonne suchen, während sie auf Arbeit oder Verabredungen warten. Die zwei Tage zuvor entstandene Studie, die Teil der Ausstellung ist, heißt *Zócalo, May 20 1999*.



Francis Alÿs, *Zócalo*, May 20 1999, 1999

Amazon to monitor and enforce time discipline. This is a real-time, digital version of Taylorist techniques.

Crary's book is about life and labour as it is affected by new technologies, but there are those who sell their bodies or their labour directly, without technological mediation - on the street. Philip-Lorca diCorcia's empathic photographs of male prostitutes in a series called *Hustlers* are included in *A Day's Work* as a reminder of the conditions endured at the precarious fringes of employment. The titles of the two photographs on display are *Roy, 'in his 20s', Los Angeles, California, \$50*, 1990-92, and *Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, \$30*, 1990-92.

The work of Belgium-born but Mexico-based artist, Francis Alÿs, is also concerned with the precariousness of labour conditions. *Turista*, 1994, for example, shows a group of men lined up near the central square of Mexico City, each displaying a sign indicating their identity as Electrician, Plumber, and so on. Alÿs inserts himself in the picture as foreign Tourist, illustrating the gap between his privileged position and those dependent on selling their labour, while also somehow attempting to join them. On display in the exhibition is his photographic study for another, related, work, the video *Zócalo, May 22 1999*, which was shot on May 22, in collaboration with Rafael Ortega. The film documents, from a high and distant point of view, a day in the life of the central square. From the raising of the flag at dawn to its lowering 12 hours later, members of the public are seen standing in a straight line, sheltering from the sun in the slowly shifting shadow of the sundial-like flagpole, while they wait for employment or appointments. The work in the exhibition, shot two days before, is *Zócalo, May 20 1999*, study for a single screen DVD projection with soundtrack.



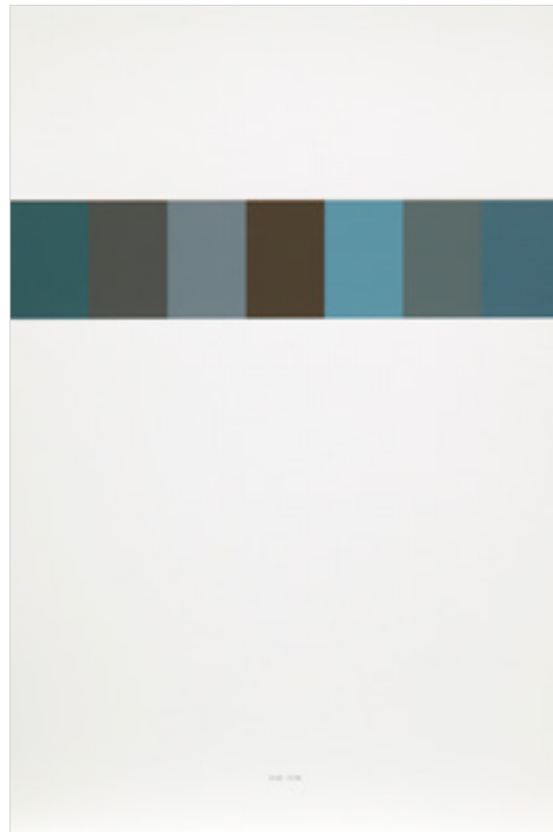
Spencer Finch, *The River That Flows Both Ways*, 2009, High Line, New York City

Tagesdiagramme

The River that Flows Both Ways (2009) von Spencer Finch entstand als temporäres Kunstprojekt im öffentlichen Raum für die High Line in New York City. Ähnlich wie Brehmers *Himmelfarben*, soll diese Arbeit die wechselnden Farben des Hudson River festhalten, der parallel zu dem auf einer ehemaligen Güterzugtrasse entstandenen, aufgeständerten Spazierweg verläuft. Spencer nutzte dafür ein bereits existierendes Bauwerk, Überreste der alten Nabisco-Fabrik mit einer aus 700 einzelnen Glasscheiben zusammengesetzten Fensterwand. Von einem auf dem Hudson treibenden Schlepper aus machte er mit einer hochauflösenden Digitalkamera 700 Fotografien des Wassers, eine pro Minute. Dies geschah am 12. Juni 2008 von 9.15 Uhr bis 20.55 Uhr, dauerte also 11 Stunden und 40 Minuten. Er extrahierte jeweils ein Pixel aus jeder der digitalen Fotografien, ordnete die Farben und druckte sie auf Diafilm, fasste sie zwischen zwei Glasscheiben und fügte sie in die vorhandene Gitter ein. Die Farben wurden chronologisch in das vorhandene Gitter eingeordnet, sodass die blassen Blautöne von weichen, dunkleren Violettönen und seegrünen Scheiben abgelöst werden, um schließlich weiter unten in tiefe Grautöne überzugehen, die das schwindende Sonnenlicht auf der Wasseroberfläche

Day Diagrams

The River that Flows both Ways (2009) by Spencer Finch was a temporary public art project commissioned for the High Line in New York City. Much like Brehmer's *Himmelfarben*, the work attempted to capture the changing colours of the Hudson River that flows parallel to the raised walkway, formerly an elevated railway line for freight. Finch decided to make use of an existing architectural feature, a remnant of the old Nabisco factory on the site featuring a wall of 700 mullioned panes of glass. From a tugboat drifting on the Hudson, he took 700 photographs of the water, one every minute, using a high-resolution digital camera. The period of sampling on June 12, 2008, from 9:15 AM to 8:55 PM, amounted to 11 hours and 40 minutes. He pulled one pixel from each of the digital photographs; matched and printed the colours on film transparencies, sandwiched them between glass, and affixed them to the existing panes. The colours were arranged chronologically in the readymade grid, so that the pale blues at the top give way to soft dusky purples and sea greens in the middle, and deep greys at the bottom when the sunlight reflected on the water has faded. The window wall is itself subject to ambient light levels and colours. *The River that Flows both Ways* has the translucent beauty of a stained-glass

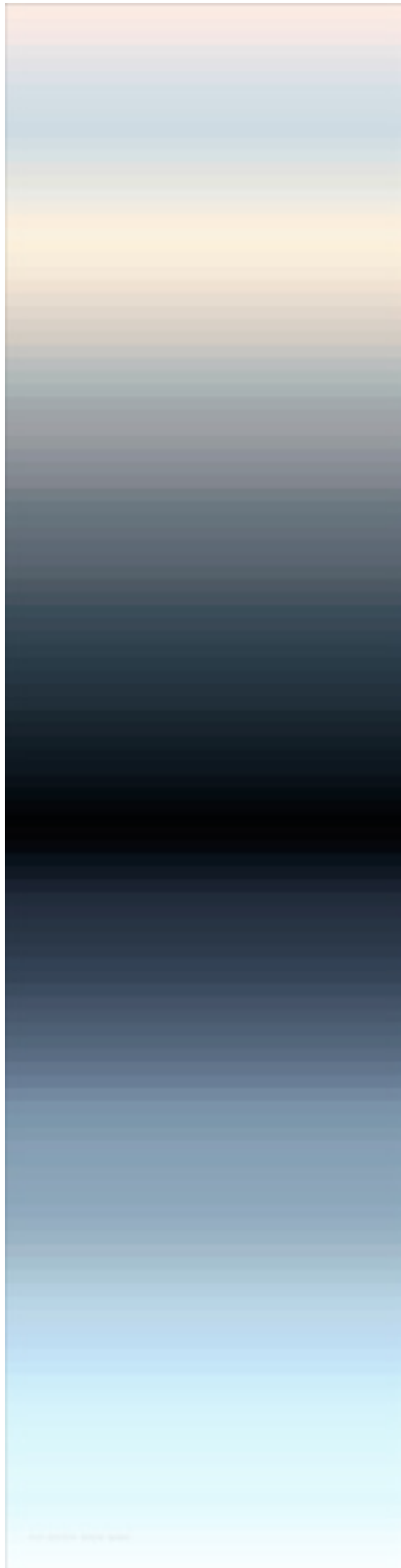


Spencer Finch, *The River That Flows Both Ways*, 2009, Tintenstrahlruck auf Papier, 100 Blatt + Deckblatt u. Kolophon in grauer Schachtel, 50 x 34 x 8 cm

Spencer Finch, *The River That Flows Both Ways*, 2009, Inkjet on paper, 100 pages + cover and colophon in grey portfolio box, 50 x 34 x 8 cm

wiedergeben. Die Fensterwand selbst ist wechselndem Licht und Farben ausgesetzt. *The River that Flows Both Ways* hat die durchscheinende Schönheit eines Buntglasfensters, erinnert aber auch deutlich an die verpixelte Vergrößerung eines digitalen Bildes. Der Künstler ist sich bewusst, dass es anachronistisch wäre, im Stil der Romantik oder des Impressionismus zu malen; seine Arbeit stellt vielmehr aktuelle Wahrnehmungs- und Repräsentationsbedingungen in den Mittelpunkt. Gleichzeitig jedoch erinnert sie an die Gemälde Turners oder Monets, die beide eingehende Studien zu Licht und Farbe anstellten. Finchs Beobachtungen sind ähnlich intensiv, aber, wie Mark Godfrey konstatierte, präsentiert er seine Ergebnisse gefiltert durch 'Schichten der Mediation'.¹⁴ In diesem Zusammenhang sind Finchs Anmerkungen zur Geschichte der Bemühungen um eine Kategorisierung unterschiedlicher Wolkentypen erhellend. Er hält diese Bemühungen für ebenso 'reizvoll wie kläglich, da Wolken im Grunde weder benannt noch kategorisiert werden können'.¹⁵ Die in *A Day's Work* ausgestellte Arbeit ist eine limitierte Edition von 100 Tintenstrahlrucken, von denen jeder in einem horizontalen Band sieben Farbblöcke zeigt. Das gesamte

window, but it also distinctly resembles a pixelated blow-up of a digital image. The artist acknowledges that it would be anachronistic to paint in the manner of Romanticism and Impressionism; indeed, his work explicitly draws attention to contemporary conditions of perception and representation. Yet, at the same time, it evokes the paintings of Turner and Monet, both of whom made exacting studies of light and colour. Finch's observations are equally exacting, but, as Mark Godfrey put it, he presents his findings filtered through 'layers of mediation.' Finch's remarks on the history of efforts to categorize different types of cloud are illuminating in this context. He finds the attempt both 'appealing and pathetic,' since clouds are basically impossible to name or categorize.' The work exhibited in *A Day's Work* is a limited edition of 100 inkjet prints, each of which display seven blocks of colour in a horizontal band. The total portfolio of prints reproduces all the colours of the installation in chronological order. The title of the installation and portfolio, *The River that Flows both Ways*, refers to the native American name for the tidal river – a reminder of the many layers of the historical significance of the Hudson River Valley.



Inge Dick, sommer licht weiß 2013/54 + herbst licht weiß 2013/58, beide 2013, Fujicolor Crystal Archive auf Aluminium, je 180 x 45 cm

Inge Dick, sommer licht weiß 2013/54 + herbst licht weiß 2013/58, both 2013, Fujicolor Crystal Archive on aluminium, each 180 x 45 cm

Druckportfolio reproduziert alle Farben der Installation in chronologischer Abfolge. Der Titel der Installation und des Portfolios, *The River that Flows Both Ways*, bezieht sich auf den indigenen Namen des Tideflusses – eine Reminiszenz an die Vielschichtigkeit der historischen Bedeutung des Hudson-River-Tals.

Auch Inge Dicks *sommer licht weiss* befasst sich mit dem Aufeinandertreffen von mechanischer und sonnenbezogener Zeit. Es ist eine Fotomontage, die sich aus Farbstreifen zusammensetzt, die einer digitalen Filmaufnahme einer weißen, über vier Tage im Juni und Juli aufgenommenen Oberfläche entnommen wurden. Dick arrangierte die Streifen auf der Fotografie chronologisch, sodass zum Beispiel die Pinktöne des reflektierenden Abendlichts vor Einbruch der Dunkelheit sichtbar werden.¹⁶ Solch lebhaftes Farben sind normalerweise für das Auge, das sich an unterschiedliche Lichtverhältnisse anpasst, nicht sichtbar. Die Kamera mit ihren festgelegten Einstellungen passt sich hingegen nicht an. In Dicks Arbeit ermöglicht die unnatürliche Fixierung der Kamerablende die Wahrnehmung von etwas, das normalerweise der Aufmerksamkeit entgeht. Die ausgestellte Version zeigt die Farbveränderungen während zwei Tagen und der dazwischenliegenden Nacht.

Jill Baroffs Arbeiten auf Papier befassen sich mit der Periodizität der Jahreszeiten und anderen Naturphänomenen. Ihre *Tide*-Zeichnungen basieren zum Beispiel auf Online-Gezeitentabellen für Küstengebiete, die sie gut kennt oder besucht hat. Sie gibt deren statistische Daten in ein Computerprogramm ein, das die Zahlen in zwischen Linien liegende Intervalle übersetzt. Schließlich fertigt sie unter Verwendung von Zirkel und Lineal Zeichnungen auf durchscheinendem Japanpapier, das sie dann auf eine festere Basis aus Hadernpapier aufschwemmt.¹⁷ Dieser letzte, wässrige Arbeitsschritt erzeugt Riffel und Wellen in dem Diagramm. Die Zeichnungen zeigen häufig konzentrische Kreise, um so vielleicht auf Diagramme des Sonnensystems zu verweisen. Wie auch die Werke anderer Künstler in dieser Ausstellung, bewegt sich Baroffs Arbeit im Spannungsfeld zwischen Naturphänomenen und technischen Prozessen: sie möchte herausfinden, inwiefern exakte Messungen, Computerberechnungen und diagrammatische Darstellung der Variabilität von Gezeiten gerecht werden, die auf komplexe Art durch Mond, Schwerkraft und Wetter beeinflusst werden. Die in *A Day's Work* gezeigte Arbeit *A Month of Sundays (March)*, 2015, steht beispielhaft für diese Spannung zwischen Messung und Naturphänomen. In diesem Fall geht es um die länger werdenden Frühlingstage. Baroff erklärt, dass die Zeichnung

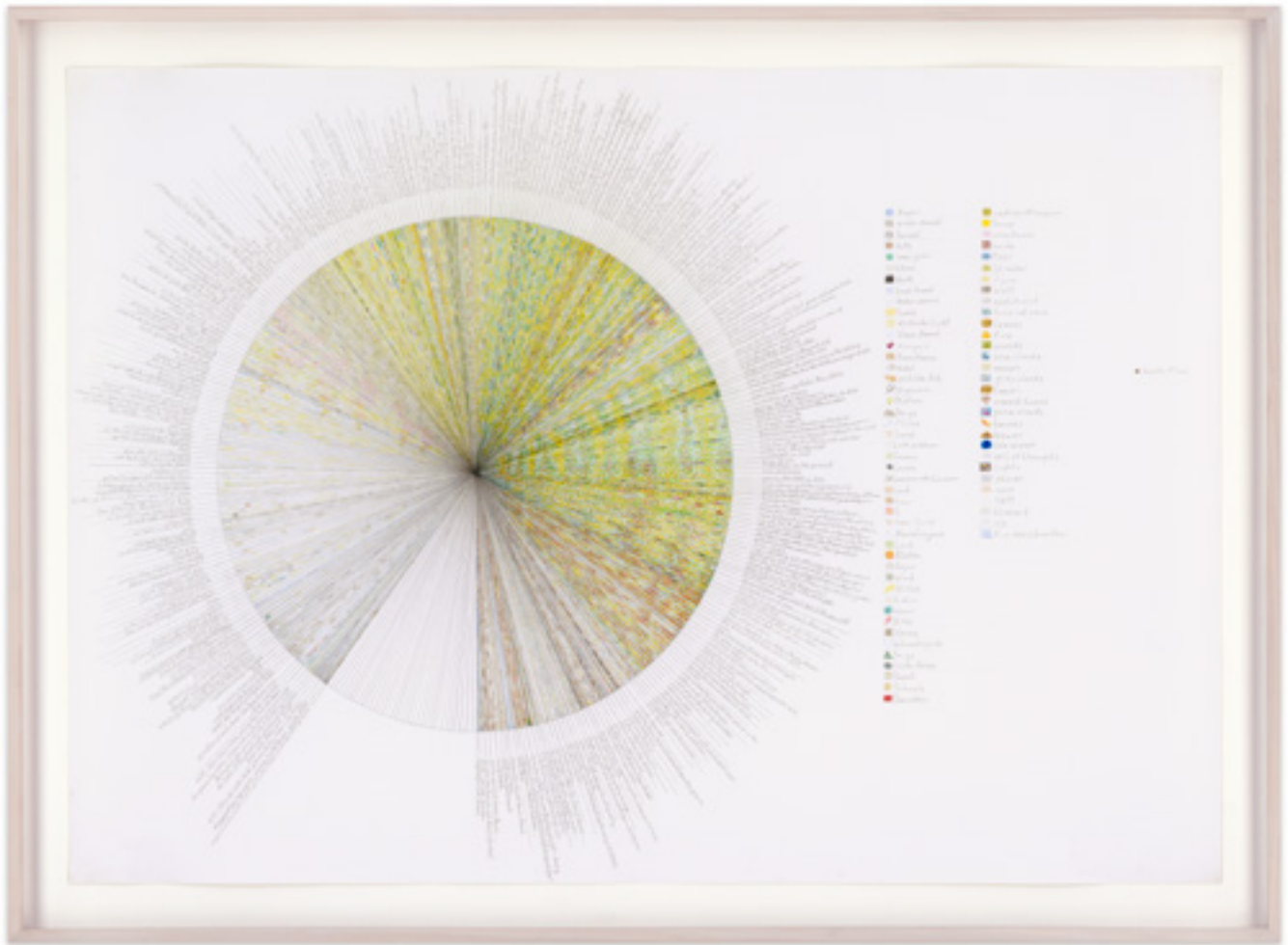
Inge Dick's *sommer licht weiss (summer light white)* also engages with the meeting of mechanical and solar time. It is a composite photograph made by extracting strips of colour from a digital film of a white surface, recorded over the course of four days in June and July. Dick arranges the stripes chronologically in the photograph, so that one can see, for instance, the pink tones of reflected evening light before nightfall. Such vivid colours are normally invisible to the eye which adapts to the different light levels. The camera, with fixed settings, does not adapt. In Dick's work, the unnatural fixity of the camera's aperture enables the perception of something that would otherwise go unnoticed. The version on display shows the colour changes over the course of two days with one period of night down the middle.

Jill Baroff's works on paper concern with the periodicity of seasons and other natural phenomena. For instance, her *Tide* drawings involve consulting the online tide tables for coastlines she knows well or places she has visited. She then feeds this statistical data into a computer programme which converts the numbers into intervals between lines. Finally, she makes drawings using a compass and ruler on translucent gampi paper which she then floats onto a more substantial rag paper ground. This last watery process produces ripples and waves in the diagram. The drawings often take the form of concentric circles, perhaps alluding to diagrams of the solar system. As we have seen in the case of other artists included in this exhibition, Baroff's work is marked by a tension between natural phenomena and technical procedures: she is interested in how strict measure, computer calculation and diagrammatic display cope with the variability of tides which are affected in complex ways by the moon, gravity and weather. *A Month of Sundays (March)*, 2015, shown in *A Day's Work*, exemplifies this tension between measure and natural phenomena; in this case, the lengthening days of spring. Baroff explains that this drawing is 'composed of five lines drawn on a rectangular sheet of Japanese gampi, separated by a distance determined by the length of the day for five Sundays in the month of March. This sheet is then folded to the dimensions of a square, introducing an aspect of chance with the intention of subverting the data-based process to reflect the individualized, sensorial, experience of a given day.' By folding the paper to form a square, the lines on the left of the rectangle become superimposed on the others, bunching them closer together. This means that the drawing is no longer readable as a graph of objective time, but instead suggests the irregularity of experienced time. As Marcel Proust noted, the calendar of facts rarely corresponds to the calendar of feelings. Appropriately, the lines are drawn in a delicate shade of indigo blue.



Jill Baroff, A Month of Sundays (March), 2015, Pigmentierte Tinte auf japanischem Gampi- und Baumwollpapier, 65 x 56 cm

Jill Baroff, A Month of Sundays (March), 2015, Pigmented ink on Japanese gampi mounted on rag, 65 x 56 cm



Nick Koppenhagen, Witterungsreport I, 2013, Bunt- und Bleistiftzeichnung auf Papier, 59.4 x 84 cm

Nick Koppenhagen, Witterungsreport I, 2013, Pencil and coloured pencil on paper, 59.4 x 84 cm

'aus fünf, auf ein rechteckiges Blatt Japanpapier gezeichneten Linien besteht, deren Abstand durch die Länge von fünf Sonntagen im Monat März bestimmt wird. Dieses Blatt wird dann zu einem Quadrat gefaltet, wodurch ein Aspekt des Zufälligen entsteht. Die Intention ist hier, den datenbasierten Prozess zu unterlaufen, um das individuelle, sensorische Erleben eines bestimmten Tages wiederzugeben.'¹⁸ Durch die Faltung des Papiers zu einem Quadrat überblenden die Linien auf der linken Seite des Rechtecks die anderen Linien, wodurch eine stärkere Bündelung entsteht. Das bedeutet, dass die Zeichnung nicht mehr als Diagramm objektiver Zeit gelesen werden kann, sondern vielmehr auf die Irregularität erlebter Zeit verweist. Dies erinnert an Marcel Proust, der feststellte, dass der Kalender der Tatsachen sich selten mit demjenigen der Gefühle deckt. Passenderweise sind die Linien in einem zarten Indigoton gezeichnet.

Nick Koppenhagen's series of *Witterungsreporte* are pie-charts divided into 365 days and filled with colourful notations. The (untranslatable) German title means something like 'diaries of the surrounding phenomenal conditions'. The word 'Witterung' means weather but, judging by the array of categories in the key to his little pictorial and colour-coded icons, its meaning can extend to night and day, the seasons, the moon, leaves, naked trees, the ocean, fire, and the mysterious 'veil of thoughts.' The nebulous nature of the categories throws into confusion the systematic project of daily charting one's observations. Although the experienced phenomena are reported impersonally, one is nonetheless conscious of the absent individual at the centre of the wheel attempting, and failing, to situate himself in relation to time and space. By keeping the diary of observations for a full year and arranging the notations in a circle, the report signals systematicity and completeness, but this is undermined by the

Nick Koppenhagens Serie *Witterungsreporte* zeigt in 365 Tage aufgeteilte Kreisdiagramme voller farbiger Einzeldarstellungen. Das Wort 'Witterung' bezieht sich natürlich auf das Wetter, aber die Bandbreite der Kategorien in der Legende zu seinen kleinen, gemalten, farbkodierten Ikonen lässt seine Bedeutung auf Nacht und Tag, die Jahreszeiten, den Mond, Blätter, kahle Bäume, den Ozean, Feuer und einen geheimnisvollen 'Gedankenschleier' ausweiten. Der nebulöse Charakter der Kategorien bringt das systematische Projekt der täglichen Aufzeichnung von Beobachtungen in Unordnung. Obwohl die erlebten Phänomene unpersönlich aufgezeichnet sind, ist man sich der abwesenden Person im Zentrum des Kreises bewusst, die versucht, sich in Beziehung zu Raum und Zeit zu setzen – und dabei scheitert. Indem das Tagebuch der Beobachtungen auf ein volles Jahr und die Notate in einem Kreis angelegt sind, signalisiert der Bericht Systematik und Vollständigkeit, was jedoch durch die Unmöglichkeit des Projekts unterlaufen wird. In diesem Zusammenhang ist Jörg Heisers Begriff des 'romantischen Konzeptualismus' zielführend. Dieser Werktyp, so Heiser, 'belegt das Konzeptuelle mit etwas, das seine Antithese zu sein scheint'; dabei wird 'das Unsystematische systematisch behandelt'. Hier bezieht er sich auf Bas Jan Ader, der sich selbst in Tränen aufgelöst filmte, *I'm too Sad to Tell You*, 1971. Seine Arbeit ist exemplarisch für den Versuch, die Kluft zwischen intellektuellen Systemen und 'dem spontanen Überströmen starker Gefühle'¹⁹ zu überbrücken. Ähnlich sind auch Koppenhagens *Witterungsreporte* ein Versuch, das Übermaß seiner Naturbeobachtungen zu systematisieren.

Arbeitsdiagramme

Sind die 'Tagesdiagramme' diagrammatische Landschaften, so können die Arbeitsdiagramme als diagrammatische Porträts oder Selbstporträts betrachtet werden. Brehmer fertigte eine Serie von Arbeitsdiagrammen mit dem Titel *Seele und Gefühl eines Arbeiters*, 1978-80, die in gewisser Weise an *Himmelfarben* erinnert. Für dieses Werk nutzte Brehmer jedoch Daten einer soziologischen Studie zu den Gefühlszuständen von 29 Mechanikern der Reparaturwerkstatt der Pennsylvania Railroad. Die Studie von Rexford B. Hersey trägt den Titel *Workers' Emotions in Shop and Home: A Study of Individual Workers from the Psychological and Physiological Standpoint* (1932). Über einen Zeitraum von mehreren Wochen befragte Hersey regelmäßig Arbeiter der Werkstatt zu ihrer Stimmung, ihren Beziehungen zu den Mitarbeitern, ihrer häuslichen Situation und trug ihre Antworten in eine 13-Punkte-Skala von 'hochgestimmt +6' bis 'besorgt -6' ein. Da Herseys Studie von



Detail: KP Brehmer, *Seele und Gefühl eines Arbeiters*, 1978/80

project's impossibility. Jorge Heiser's conception of 'romantic conceptualism' is helpful in this context. This type of work, writes Heiser, 'invests the Conceptual with what appears to be its antithesis,'; it is about 'systematically treating the un-systematic'. He refers to Bas Jan Ader who made a film of himself in floods of tears, *I'm too Sad to Tell You*, 1971. His work is exemplary of the attempt to mend the split between intellectual systems and 'the spontaneous overflow of powerful feelings.' Analogously, Koppenhagen's *Witterungsreporte* attempt to systematize an overflow of his observations of the natural world.

Work Diagrams

If the 'day diagrams' are diagrammatic landscapes, then the work diagrams might be regarded as diagrammatic portraits or self-portraits. Brehmer produced a series of work diagrams called *Seele und Gefühl eines Arbeiters* (*Soul and Feelings of a Worker*), 1978-80, which in some ways recall *Himmelfarben*. In this piece, however, Brehmer made use of data from a sociological study of the emotional states of 29 individual mechanics working for the Pennsylvania Railroad repair shop. The study, by Rexford B. Hersey, is called *Workers' Emotions in Shop and Home: A Study of Individual Workers from the Psychological and Physiological Standpoint* (1932). Over the course of several weeks, Hersey regularly questioned workers on the shop floor about their mood, their relations with co-workers, their home life, and entered their responses against a thirteen-point scale from 'Elated + 6' to 'Worried - 6'. Since Hersey's study was funded by the company with the aim of

der Bahngesellschaft mit dem Ziel finanziert wurde, die Effektivität zu erhöhen, wurde neben den Stimmungsskalen auch die Produktivität jedes Arbeiters dokumentiert. So kam er zu dem nicht sehr überraschenden Ergebnis, dass 'Männer in einem positiven Gefühlszustand produktiver sind als in einem negativen.'²⁰ Anders als die tayloristischen Zeit- und Bewegungsstudien war Herseys Ansatz psychologisch, allerdings diente er denselben Zielen. Brehmer machte von dieser Studie Gebrauch, unterminierte sie jedoch. Er ordnete jeder Stimmungskategorie eine Farbe zu, von Rot für 'sehr glücklich' über Weiß für 'neutral' bis hin zu einem besorgten Gelb. Er präsentierte die Stimmungsveränderungen der einzelnen Arbeiter auf mehreren Koordinatennetzen, bei denen die Zeit auf der horizontalen, die Stimmungsskala auf der vertikalen Achse dargestellt wird. Ergebnis ist eine vielfarbige Anordnung gemalter Rechtecke, die seine Diagramme wie moderne abstrakte Kompositionen erscheinen lassen und Herseys nüchterne Datenpräsentation wirkungsvoll sabotieren. In seinem Artikel 'Politics Beyond the Street: KP Brehmer and the Making-Visible of Capitalist Realism' unterstreicht Mark Fisher diesen Punkt und merkt an, dass das Muster aus kolorierten und leeren Rechtecken an John Cages Notationen erinnert. Brehmer wandelte die Arbeit tatsächlich in eine experimentelle Musikpartitur um.²¹

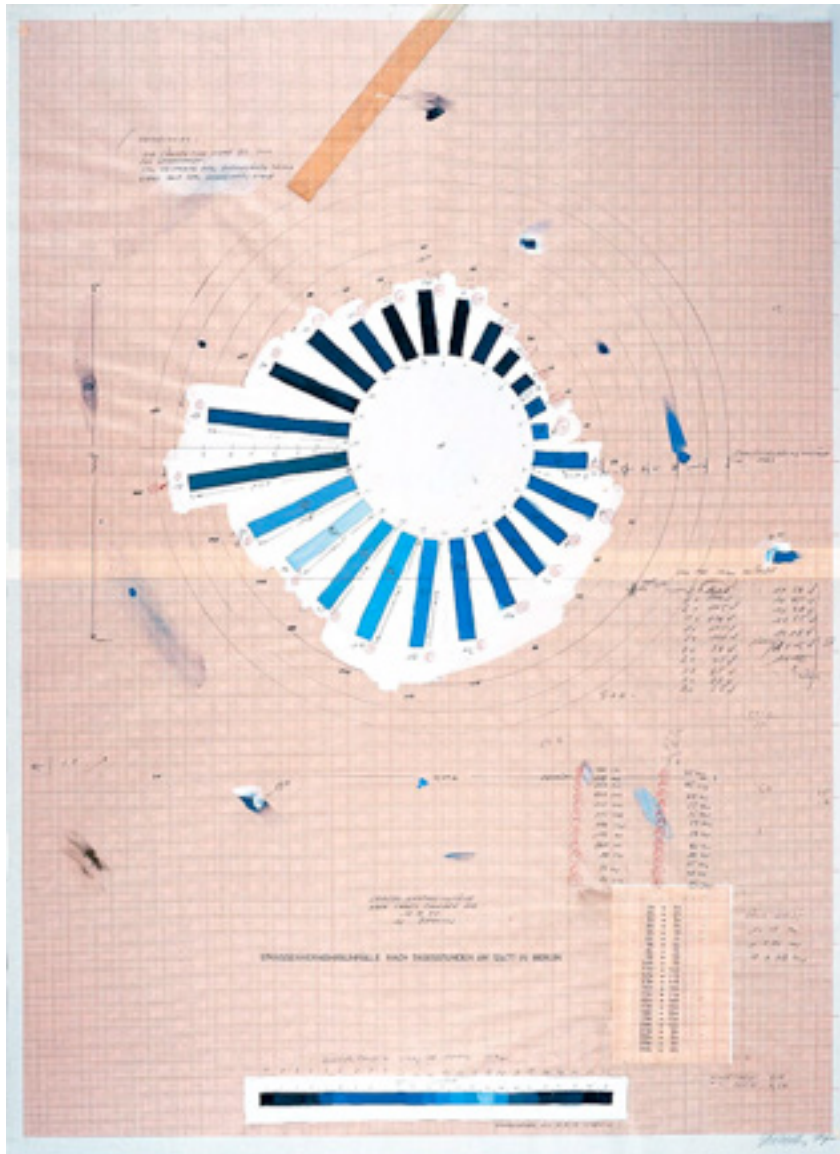
Wie das Wetter sind auch Stimmungen unvorhersehbar, schwer fassbar und nicht quantifizierbar; Brehmers Schaubilder präsentieren die Ergebnisse eines unmöglichen Projekts, das auf die Nutzbarmachung der privaten Stimmungen von Arbeiten abzielt, um Produktivität und Profit zu steigern. Interessant ist hierbei jedoch, dass Hersey herausfand, dass Männer emotionale Zyklen von 16 bis 63 Tagen haben.²² Er vermutete, dass Verschiebungen der Sonnenenergie, durch den Mond verursachte Luftdruckveränderungen, Änderungen des Magnetfeldes und die Gravitationskraft menschliches Verhalten beeinflussen könnten. Er entdeckte also Spannungen zwischen Körperrhythmen und einem maschinenbasierten Arbeitssystem.

Brehmers in der Ausstellung gezeigte, selbsterklärende Arbeit *STRASSENVERKEHRSUNFÄLLE NACH TAGESSTUNDEN AM 12.4.77 IN BERLIN*, 1977, hat die ungewöhnliche Form eines um einen Kreis gelegten Balkendiagramms. Diese Anordnung spielt auf den zyklischen Charakter von Tag und Nacht an und legt ein ähnliches Muster für das Vorkommen von Unfällen an den jeweiligen Wochentagen nahe. Das auf Millimeterpapier gezeichnete Diagramm stimmt jedoch nicht mit dem Raster überein; Brehmer entfernte sogar das Millimetermuster hinter dem Diagramm, um es lesbarer zu machen. Jede der je eine

maximizing efficiency, a record of each worker's productivity was studied alongside the mood charts. He reached the unsurprising conclusion that 'men are more productive in a positive emotional state than in a negative one.' Hersey's approach was psychological, unlike Taylorist time and motion studies, yet ultimately directed toward the same end. Brehmer appropriated this research and undermined it. He assigned a colour to each mood-category, from red for very happy, through white for neutral, to a worried yellow. He presented individual worker's mood shifts on numerous grids with time on the horizontal axis and the scale of mood on the vertical. The resulting multi-colour array of painted rectangles gives his graphs the character of an early modern abstract composition, effectively sabotaging Hersey's arid presentation of data. In his article, 'Politics Beyond the Street: KP Brehmer and the Making-Visible of Capitalist Realism,' Mark Fisher underlines this point, noting that the resulting pattern of filled and empty squares is reminiscent of John Cage's scores and, in fact, Brehmer did convert the work into an actual experimental musical score.

Like weather, moods are unpredictable, elusive and unquantifiable; Brehmer's graphs present the results of an impossible project aimed at colonizing the private moods of workers in order to increase productivity and profit. Interestingly, however, Hersey's research led him to conclude that men have emotional cycles ranging from 16 to 63 days. He speculated that energy shifts emanating from the sun, barometric pressure alterations from the moon, magnetic field changes, and gravitational pull might influence human behaviour. In short, he discovered the existence of tensions between bodily rhythms and the model of labour based on the machine.

Brehmer's self-explanatory *Traffic Accidents in Berlin per Hour of the Day on 12.4.77*, 1977, on view in the exhibition, takes the unusual form of a bar chart organized around a circle. This arrangement alludes to the cyclical nature of night and day and suggests the likely repetition of the same pattern of accidents on every weekday. But the chart, drawn on graph paper, does not conform to the grid; in fact, Brehmer resorted to whitening out the graph paper behind the graph in order to make it more readable. Each bar, representing one hour of the day, is noted numerically, but also indicated by a different colour blue in accordance with the small sky colour graph at the bottom of the page. The diagram reveals a pattern over the 24-hour period, the most striking aspect of which is the spike in the number of accidents at 5:00 PM when people are rushing home from work. While Brehmer diagrammed the soul and feelings of factory



KP Brehmer, STRASSENVERKEHRSUNFÄLLE NACH TAGESSTUNDEN AM 12.04.1977 IN BERLIN, 1977

Dispersionsfarbe und Bleistift auf Millimeterpapier, 79 x 57,5 cm

KP Brehmer, STRASSENVERKEHRSUNFÄLLE NACH TAGESSTUNDEN AM 12.04.1977 IN BERLIN, 1977

Emulsion paint and pencil on graph-paper, 79 x 57,5 cm

Stunde des Tages repräsentierenden Balken ist nummeriert, aber auch durch unterschiedliche Blautöne gekennzeichnet, die mit dem kleinen Diagramm zu den Himmelsfarben am unteren Rand der Seite übereinstimmen. Das Diagramm zeigt die Struktur eines Zeitraums von 24 Stunden. Dabei ist der auffallendste Aspekt der Spitzenwert der Unfälle um 17 Uhr, wenn die Menschen von der Arbeit nach Hause hasten.

Fasste Brehmer Seelenzustände und Gefühle von Arbeitern in Schaubildern zusammen, so untersuchten andere Künstler alltägliche Lebens- und Arbeitsbedingungen, indem sie sich selbst beobachteten.²³ Ein prominenter Vertreter dieser Praxis der Selbstbeobachtung war der in Japan geborene Künstler On Kawara, dessen Werk auf verblüffende Weise die digitale Revolution vorwegnahm. Seine Serie *I am still alive* besteht zum Beispiel aus unregelmäßig an Freunde und Bekannte geschickten Telegrammen, die der reiselustige Künstler von

workers, other artists have explored the conditions of everyday contemporary life and work by monitoring themselves. One prominent exponent of this self-monitoring practice was the Japanese-born artist, On Kawara, whose work uncannily anticipated the digital revolution. His series *I am still alive*, for instance, consists of intermittent telegrams sent to friends and acquaintances from wherever the peripatetic artist was located. The message is always 'I am still alive. On Kawara.' The repetition of the declaration is not reassuring; the word 'still,' in particular seems to hold out the prospect of imminent death, as does the telegram form itself which is usually reserved for urgent messages. The date, time and place of filing and receipt was automatically recorded or stamped on the telegram. In this way, the artist's movements are tracked with a low-tech data trail, comparable to a smart phone or self-surveillance device. Other examples include Kawara's series of postcards sent from far-flung hotels and rubber stamped with the message 'I got



JULY 9, 1981

On Kawara, July 9, 1981, Acryl auf Leinwand, 46 x 61 cm

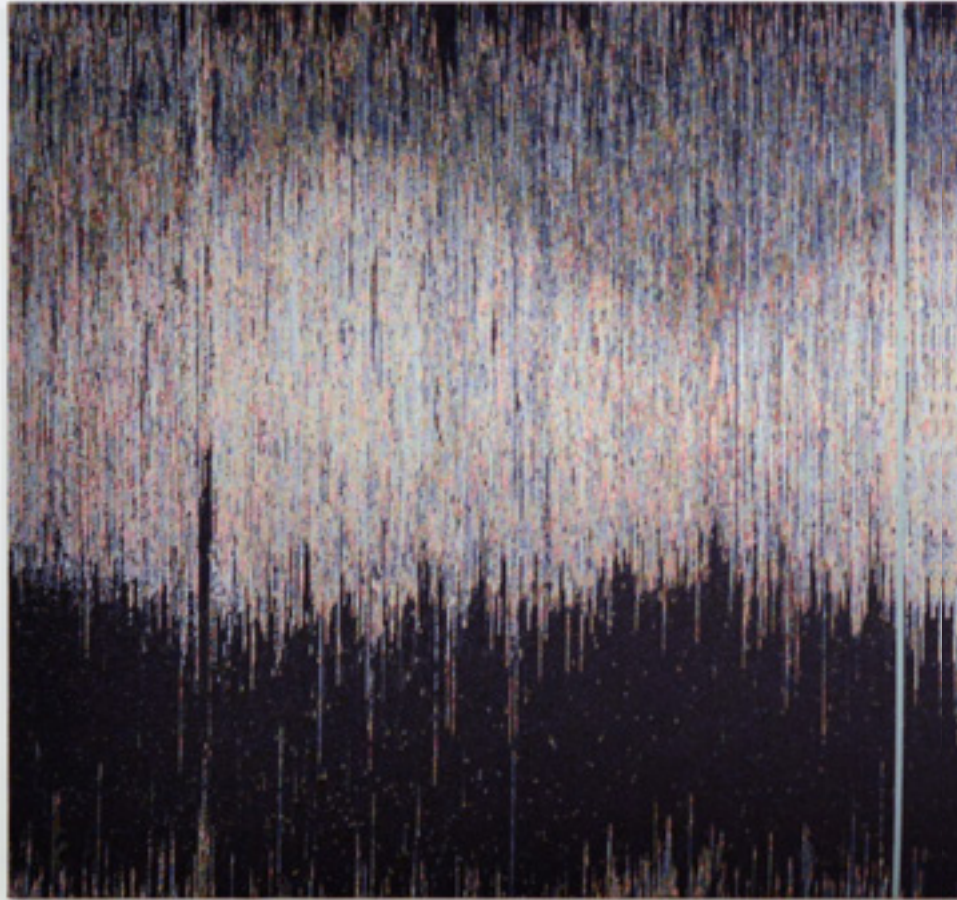
On Kawara, July 9, 1981, Acrylic on canvas, 46 x 61 cm

seinen jeweiligen Aufenthaltsorten versandte. Die Botschaft lautet jedesmal 'I am still alive. On Kawara.' Diese Wiederholung ist jedoch wenig affirmativ; gerade das Wort 'still'/'noch' scheint ebenso auf einen bevorstehenden Tod hinzuweisen wie die Form des Telegramms, das für gewöhnlich nur für dringliche Nachrichten genutzt wird. Datum, Zeit und Ort der Aufgabe und des Erhalts wurde automatisch auf dem Telegramm notiert oder aufgestempelt. So wurden die Bewegungen des Künstlers mit einer technisch einfachen Datenverfolgung aufgezeichnet, die sich mit einem Smartphone oder Selbstüberwachungsgerät vergleichen lässt. Ein anderes Beispiel ist Kawaras Postkartenserie, die er aus abgelegenen Hotels versandte und mit der Botschaft 'I got up ...'/'Ich bin aufgestanden ...' und der jeweiligen Uhrzeit versah, wodurch er minimale Informationen zu seinem Schlaf-/Wachrhythmus lieferte. Ein Kritiker merkte dazu an: 'Er spannt seine Kunst aus existentiellen Metadaten – nicht aus seinem Lebensinhalt,

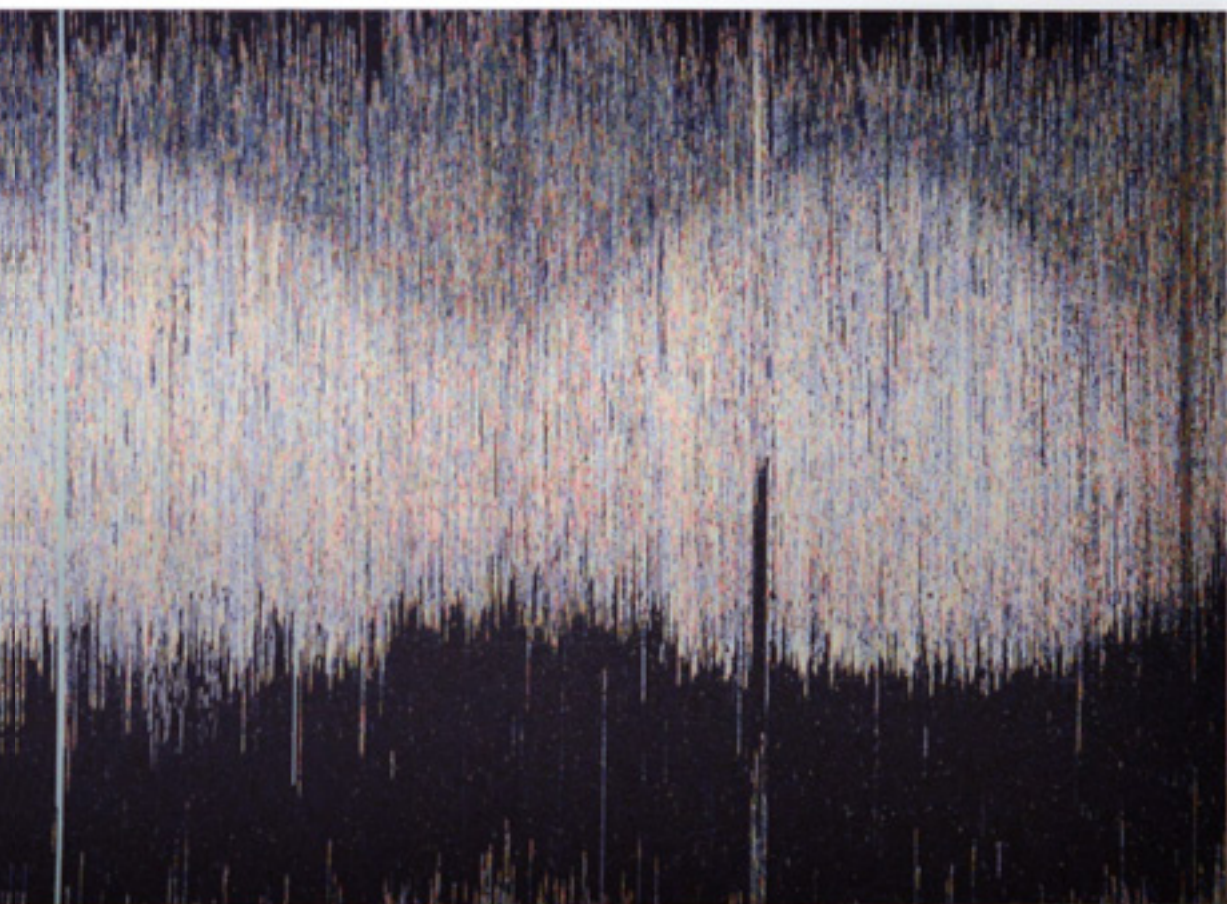
up ...' at a particular time, providing minimal information of his sleep/wake patterns. As one critic noted: 'He spun art out of existential metadata - not the content of his life but its wreaths of attendant information - and his art ends up being about both how little and how much you can know from such stray facts, a half-century before the subject became a political hot-button issue in our epoch of data paranoia.'

The artist is best-known for his series called *Today or Date Paintings*. Dating from January 4, 1966 until his death in 2014, there are 3000 of them in all. Each canvas has the date on which it was painted inscribed in bold white paint against a dark ground; paintings unfinished by midnight were destroyed. This rule ties the painting to the time of its making, as does an accompanying local newspaper of the same date. In effect, the place, time and activity of painting were synchronized, but only briefly. Like a photograph, Kawara's *Date Paintings*





Susan Morris, SunDial:NightWatch_Activity and Light 2010-2012 (Herringbone weave), 2017, Jacquard- Wandteppich aus Seiden- und Baumwollgarn, 130 x 312 cm
Susan Morris, SunDial:NightWatch_Activity and Light 2010-2012 (Herringbone weave), 2017, Jacquard tapestry: Silk and cotton yarn, 130 x 312 cm

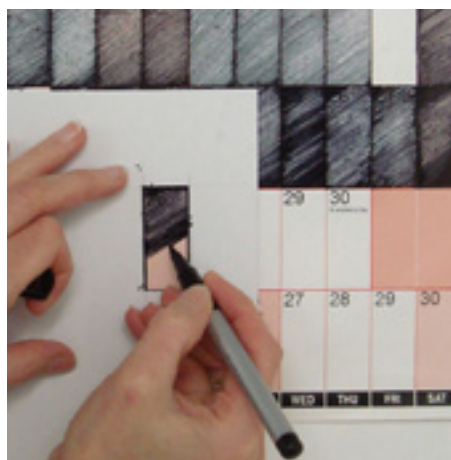


sondern aus den ihn umrankenden Informationen. Letztlich zeigt uns seine Kunst, wie wenig oder wie viel man aus solch verstreuten Daten ableiten kann – und das ein halbes Jahrhundert, bevor das Thema in unserer Ära der Datenparanoia auf die politische Agenda gesetzt werden sollte.²⁴

Am bekanntesten ist die Serie *Today* oder *Date Paintings* des Künstlers. Beginnend am 4. Januar 1966 entstanden bis zu seinem Tod im Jahr 2014 insgesamt 3000 Arbeiten. Auf jede Leinwand wurde das Datum in deutlichem Weiß auf dunklen Untergrund gesetzt; bis Mitternacht nicht fertiggestellte Bilder wurden zerstört. Dieses Konzept verknüpft jedes Bild mit seinem Entstehungsdatum, wie auch die beigefügte Lokalzeitung gleichen Datums. Faktisch wurden Ort, Zeit und Vorgang des Malens synchronisiert, jedoch nur für kurze Zeit. Wie eine Fotografie sind Kawaras *Date Paintings* indexikalisch an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort gebunden, werden jedoch auch unmittelbar davon getrennt: das Datum bezieht sich jetzt auf eine längst vergangene Zeit, nicht auf ein 'Today', ein 'Heute'. Die Spannungen, die viele der in *A Day's Work* ausgestellten Arbeiten auszeichnen, lassen sich auch in Kawaras *Date Paintings* beobachten. Während das jeweilige Datum unmittelbar lesbar ist, sind die Leinwände selbst sorgsam mit einer Vielzahl von subtilen, manuell gemischten Blau- und Grautönen bemalt, wodurch sie als Kunstwerke rezipiert werden. Zudem bewegen sie sich, wie alle Arbeiten Kawaras, auf eigentümliche Art zwischen strikter Unpersönlichkeit und tagebuchartiger Offenbarung. Deshalb nennt Jeffrey Weiss sie 'in sich paradox'.²⁵ Das in *A Day's Work* gezeigte *Date Painting* entstand am 9. Juli 1981.

Susan Morris fertigt diagrammatische und tagebuchartige Zeichnungen, Drucke und Jacquard-Bildteppiche und führt ein unkonventionelles Tagebuch; alle Arbeiten basieren auf Selbstbeobachtung. Diese Serie begann sie 2004 damit, regelmäßig auftretende 'Symptome' in einen kommerziellen Jahresplaner einzutragen; dabei füllte sie bestimmte Felder aus, andere ließ sie frei. Im Sinne Barthes begreift sie diesen Prozess als 'Nullpunkt-Notierung'. Die Markierungen, die zugleich Auslöschungen sind, ergeben in ihrem Verständnis eine 'zunichtemachende Cloud'. Dieses unregelmäßige Muster aus Rechtecken kann sich auf Tage des 'Seins' oder eines mutlosen 'Nichtseins' beziehen - wie in der Serie *I am ... (Still)*, einer Hommage an Kawara – oder auf Menstruationszyklen, Geldausgaben oder Weinanfälle. Das bleibt unklar. Die Jahresplaner-Zeichnungen sind sowohl intim als auch unpersönlich, feucht und trocken.

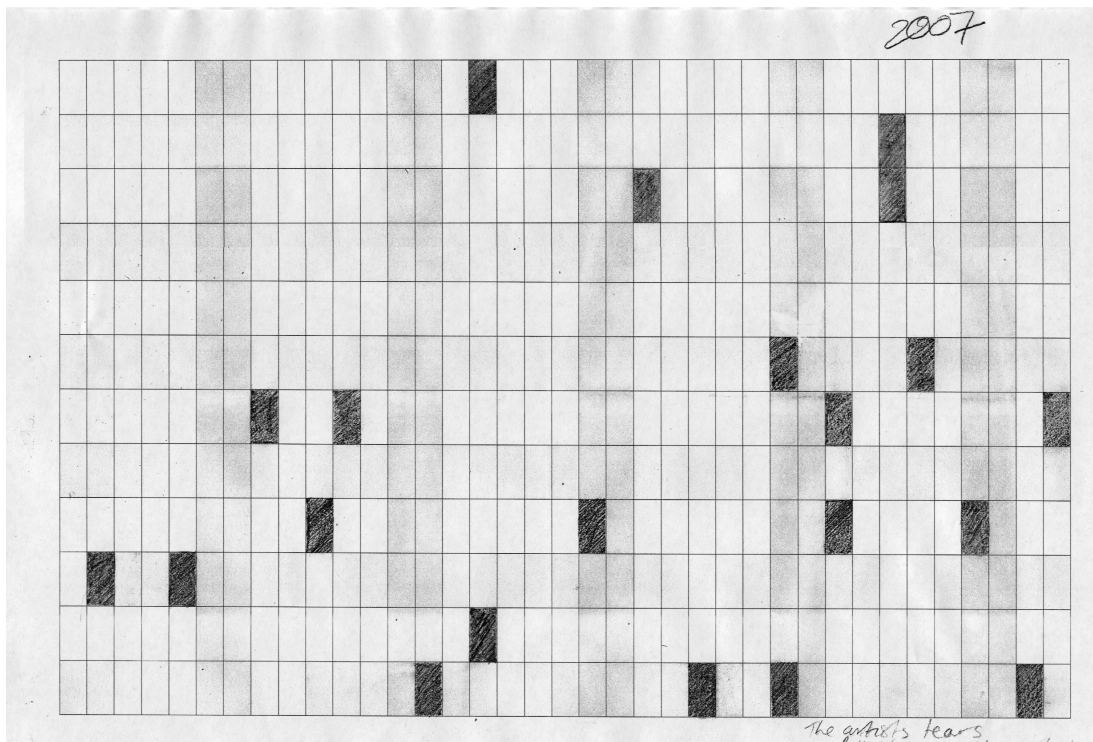
are indexically tied to a particular time and place, but also immediately separated: the date now refers to a time long gone, not 'Today.' The tensions which mark many of the pieces gathered in *A Day's Work* are also observable in Kawara's *Date Paintings*. While the dates are immediately readable, the canvases themselves are carefully painted in a range of subtle, hand-mixed shades of blues and greys, suggesting that they are meant to be looked at as art. In addition, like all Kawara's work, they are curiously poised between strict impersonality and diaristic revelation. For these reasons, Jeffrey Weiss calls them 'inherently paradoxical.' The *Date Painting* displayed in *A Day's Work* was made on July 9, 1981.



Susan Morris, Filling in a day on a year planner

Susan Morris makes diagrammatic and diaristic drawings, prints and Jacquard tapestries, as well as an unconventional diary, all of which involve self-monitoring. She began the series in 2004 by registering periodic 'symptoms' on a commercial year-planner poster; filling in certain squares and leaving others blank. Following Barthes, she refers to her process as 'notation degree zero.' The marks, which are also erasures, accumulate into what she describes as a 'nullifying cloud'. This irregular pattern of squares may refer to days of 'being' or despondent 'non-being,' as in the series titled *I am ... (Still)*, in homage to Kawara, or to periods of menstruation, spending patterns, or crying jags. It is unclear. The year planner drawings are both intimate and impersonal, wet and dry.

In search of a less deliberate, more automatic and so 'truer' mark than her minimal handmade registrations, Morris began wearing an Actiwatch, a digital device usually used in a medical context to monitor periods of rest and activity. This was in 2005, long before the ubiquity of Fitbits and other self-tracking technologies. At first, she made small info-graphic



Susan Morris, *The Artist's Tears Fall Like Rain*, 2007

Im Gegensatz zu ihren minimalen manuellen Einträgen suchte Morris nach einer weniger zufälligen, also automatischeren und somit 'wahrheitsgetreueren' Methode. Sie begann, eine Actiwatch zu tragen, ein digitales Instrument, das normalerweise im medizinischen Kontext benutzt wird, um Ruhe- und Aktivitätsphasen zu überwachen. Das war 2005, lange vor der Allgegenwart der Fitbits und anderer Self-Tracking-Technologien. Zunächst fertigte sie unter Nutzung der das Instrument begleitenden Software kleine Infografiken, *Actigraphs*. Diese Drucke zeigten ihre Schlaf-/Wachphasen in kodierten, brillanten Farben. Inspiriert durch W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*, in dem der Erzähler beschreibt, wie fasziniert er war, als er Bücher mit alten Seidenmustern entdeckte, die gewebte Seidenstoffe 'von ... einer in sich leicht changierenden, mit Worten kaum zu beschreibender Schönheit' zeigten, beschloss sie, zur Darstellung der Diagramme nicht mehr den Tintenstrahldrucker, sondern einen Jacquard-Webstuhl zu nutzen. Sebalds Erzähler merkt an, dass diese Musterbücher nicht von Menschenhand gemacht schienen, sondern eher wirkten als 'seien sie hervorgebracht worden von der Natur selber wie die Federkleider der Vögel.'²⁶ Zudem ist der Jacquard-Webstuhl eine Erfindung des 19ten Jahrhunderts, deren Lochkartenmechanismus den modernen Computer vorwegnahm. Um die Bildteppiche herzustellen, gab Morris die Informationen aus der Actiwatch in einen

prints, *Actigraphs*, using the software provided with the device. These prints displayed her sleep/wake patterns as graphs in coded, jewel-like colours. Inspired by W. G. Sebald's *The Rings of Saturn*, where the narrator describes his delight in finding old silk pattern books containing samples of woven silks 'of an iridescent and quite indescribable beauty', she decided to move from ink jet printing to weaving graphs on a Jacquard loom. Sebald's narrator remarks that these pattern books seemed to be not made by the hand of man, but rather as if they 'had been produced by Nature itself, like the plumage of birds.' In addition, the Jacquard loom is a nineteenth-century invention whose original punch card mechanism anticipated the modern computer. To make the tapestries, Morris fed the information from the Actiwatch into a complex algorithm that instructed the loom to reproduce the data using colour-coded silk and linen threads.

Some of Morris's tapestries are designed to capture the tension between artificial, socially-imposed rhythms and the 'natural' rhythms of the sun's rising and setting, seasonal changes, as well as the body's own rhythms. The piece from her own practice that Morris has selected for this exhibition, *SunDial: NightWatch Activity and Light 2010-2012 (Herringbone weave)*, 2017, is a tapestry that displays the Actiwatch's record of both activity and ambient light

komplexen Algorithmus ein, woraufhin der Webstuhl die Daten unter Nutzung von farbkodierten Seiden- und Leinenfäden reproduzierte.

Einige von Morris' Tapisserien sollen die Spannung zwischen künstlichen, gesellschaftlich bedingten Rhythmen und den 'natürlichen' Rhythmen von Sonnenauf- und -untergang, dem Wechsel der Jahreszeiten sowie den Körperrhythmen festhalten. Die von Morris für diese Ausstellung ausgewählte, ihre eigenen Gewohnheiten spiegelnde Arbeit *SunDial:NightWatch_Activity and Light 2010-2012 (Herringbone weave)*, 2017, ist ein Bildteppich, der sowohl die Actiwatch-Aufzeichnungen ihrer Aktivitäten als auch die Lichtschwankungen über einen Zeitraum von drei Jahren wiedergibt und so die Kategorien von Tages- und Arbeitsdiagrammen kombiniert. Über 1096 Tage hinweg sind hier neben den Lichtschwankungen die Aktivitätslevel als vertikale Farbströme verzeichnet.²⁷ Die enorme Informationsdichte und das Fischgrät-Webverfahren, durch das die beiden Datenströme unterschieden werden, verleihen dem Bildteppich eine wunderschön verschwommene Qualität, die an eine Landschaft im strömenden Regen erinnert, fast so, als fielen die Daten unbeabsichtigt herab. Aus der Ferne betrachtet, ertrinkt die grafische Information in Wellen eines wie gemalt wirkenden Grau-Grüns. Rosalind Krauss' Essay über Agnes Martin beleuchtet den Unterschied zwischen der Betrachtung aus der Nähe und der Ferne. Sie meint, Martins Werk sei als Dialektik zwischen dem gegenständlichen, taktilen Raster (bei naher Betrachtung) sowie dem subjektiv wolkigen, schimmernden, optischen Schleier (bei Betrachtung aus der Ferne) zu begreifen. Anders formuliert, repräsentiert das Raster einerseits das Streben des Sehens nach Klarheit, andererseits die Anerkennung der Grenzen des Sehens, des Nichterreichten.²⁸ *SunDial:NightWatch_Activity and Light* könnte nicht besser beschrieben werden als durch den Begriff 'wolkiger, schimmernder, optischer Schleier'.

Aus der Ferne betrachtet, zeigt der Bildteppich, wie sich die Sonnenlichtintensität und -dauer im Verlauf der Jahreszeiten ändern. Die Darstellung umfasst drei Sommer, deren Lichtzonen sich ausdehnen bzw. zusammenziehen. Es fällt auf, dass das den Morgen zeigende Profil sehr viel flacher ist als das darüber liegende Abendprofil, was bedeutet, dass Morris ihre Vorhänge unabhängig von saisonalen Veränderungen stets zur selben Zeit geöffnet hat. Die Abendzonen sind gesprenkelt von matten Reflexen elektrischen Lichts, das weit in die Stunden der natürlichen Dunkelheit bis Mitternacht oder darüber hinaus lesbar wird. Ein niedriger Aktivitätslevel während der Nacht zeigt sich als blaue 'Sterne' auf schwarzem Grund, Beleg für ein eher fragmentiertes Schlafmuster.²⁹

levels over a three-year period – in effect, combining the two categories of day and work diagrams. The vertical streams of colour display a record of activity levels set alongside ambient light levels over the course of 1,096 days. The sheer density of information and the use of a herringbone weave to distinguish the two data streams give the tapestry a beautiful blurred quality, like a landscape in the pouring rain, suggesting the involuntary fall of data. Seen from a distance, the graphic information is drowned in waves of painterly grey-green colour. Rosalind Krauss's essay on Agnes Martin is illuminating on the difference between near and distant views. She suggests that Martin's work should be understood as setting up a dialectic between the objective tactile grid (when seen close to) and the subjective cloudy, shimmering, optical veil (when seen further away). In other words, while the grid figures vision's aspiration for clarity, it also figures an acknowledgement of its limits, its remainder. As a description of *SunDial:NightWatch_Activity and Light*, the phrase 'cloudy, shimmering, optical veil' could hardly be bettered.

Viewed from a distance, the tapestry shows the changes of sunlight intensity and longevity across the seasons, passing through three summers where the light areas bulge and then contract. It is noticeable that the profile showing morning is much flatter than the evening profile above, indicating that Morris opened her curtains at the same clock-time, regardless of seasonal fluctuations. Evenings are speckled by registrations of dim electric light that lasts late into the hours of natural darkness up to midnight and beyond. A low level of activity during the night time shows up as blue 'stars' against a black ground, indicating a rather fragmented sleep pattern.

Although Morris's tapestries are a record of her own activity and sleep, they make us aware of the natural and social circumstances in which we live – they display the periodicity of the seasons in the Northern hemisphere as well as our typical work schedules. Long-term recordings draw attention to repetitive activities and rhythms such as the seasons. Yet, as she notes, 'it remains clear that the subject being recorded is embedded in clock and calendrical time.' The tapestries register the automaticity of the machine, but also the unconscious automatisms of everyday life. They show both the effects of technological encroachment and the body's resistance to it. Morris's work is, as she puts it, 'the trace of a vaporous bodily unconscious that exists like a cast shadow alongside my everyday "self"'.³⁰

Wenngleich Morris' Bildteppiche ihre persönlichen Aktivitäten und Schlafgewohnheiten widerspiegeln, so machen sie uns doch auch die naturbedingten und gesellschaftlichen Umstände, unter denen wir leben, bewusst – sie entfalten die Jahreszeitenzyklen der nördlichen Hemisphäre ebenso wie unsere alltäglichen Arbeitsrhythmen. Langzeitaufzeichnungen vergegenwärtigen sich wiederholende Aktivitäten und Rhythmen, wie etwa die Jahreszeiten. Dennoch, wie Morris anmerkt, 'bleibt es evident, dass das beobachtete Subjekt in Uhrzeit und kalendarischer Zeit verwurzelt bleibt.' Die Bildteppiche zeichnen die Automatizität der Maschine auf, ebenso aber die unbewussten Automatismen des alltäglichen Lebens. Sie zeigen sowohl die Auswirkung technologischer Übergriffe als auch den Widerstand der Physis dagegen. Morris' Arbeiten sind, wie sie sagt, 'die Spur eines nebulösen körperlichen Unbewussten, das einem Schatten gleich mein alltägliches 'Selbst' begleitet.'³⁰

Viele der in der Ausstellung *A Day's Work* vertretenen Künstler nutzen ein diagrammatisches Format oder digitale Prozesse, um die Auswirkungen des Eindringens neuer Technologien in alle Lebenssphären, darunter auch das Auftreten einer 24/7-Kultur, zu reflektieren. Ihre Werke verzeichnen die Rationalisierung von Zeit und Arbeit in der Moderne, aber sie zeigen auch das sich zersetzende Diagramm. Die Tagesdiagramme halten fest, wie Naturlicht- oder Gezeitenrhythmen, die unendlichen Varianten der Himmelsfarben oder gespiegeltes Sonnenlicht die Beschränkungen des Diagramms auflösen. Die Arbeitsdiagramme zeigen einen Körper mit seinem ganz eigenen verhaltensbezogenen Unbewussten und speziellen Rhythmen, Gewohnheiten und Stimmungen, die über die Grenzen des Rasters hinausgehen.



Spencer Finch, *The River That Flows Both Ways*, 2009

Many of the artists represented in *A Day's Work* make use of a diagrammatic format or digital processes in order to acknowledge the effects of the penetration of new technologies into every sphere of life, including the emergence of a 24/7 culture. Their work registers modernity's rationalization of time and work, but they also show the diagram disrupted. The day diagrams capture the way that the rhythms of natural light or tides, the infinite variations of the colours of the sky or the sun's reflected light dissolve the strictures of the diagram. The work diagrams show a body, with its own behavioral unconscious and particular rhythms, habits and moods, overflowing the confinement of the grid.

- ¹ Siehe *Art into Society: Seven German Artists*, Institute of Contemporary Art, London, 1974, 62.
- ² Helen Molesworth, 'Work Ethic' in *Work Ethic*, Baltimore Museum of Art and University Park: Penn State University Press, 2003, 27.
- ³ Brehmers Farbskalen erinnern an eine Erfindung Honoré-Bénédict de Saussures, das 'Cyanometer' von 1789, ein Farbkreis aus 52 unterschiedlichen Konzentrationen von Preußisch Blau, von fast Weiß bis annähernd Schwarz, den er benutzte, um die unterschiedlichen Blautöne des Himmels zu messen.
- ⁴ Siehe auch Doreen Mende (Herausgeberin und Kuratorin), *KP Brehmer: A Test Extending Beyond the Action*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, März – Juni 2011. Online verfügbar: http://www.caac.es/descargas/libreto_brehmer_ing.pdf.
- ⁵ Benjamin H.D. Buchloh, 'Hesse's Endgame: Facing the Diagram', *Eva Hesse Drawing*, herausg. von Catherine de Zegher (New York: The Drawing Center/ Yale University Press, 2006), 117. Alle folgenden Bezüge auf diesen Artikel werden im Text angemerkt.
- ⁶ Diese Charakterisierung von Hesses Arbeit findet sich in Benjamin Buchloh, 'Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection', *Gabriel Orozco* (London: Thames and Hudson; Mexico City: Museo Palacio de Belles Artes, 2006), 202.
- ⁷ Jeff Wall, 'Unity and Fragmentation in Manet' (1984), *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, 2007, 79.
- ⁸ Dazu meine Arbeit 'Desire and the Diagrammatic', *Oxford Art Journal*, 39.1 (März 2016), 1-17, die sich auf Gabriel Orozcos Arbeit bezieht, der die Verschmelzung von struktureller Matrix und physischer Spur untersucht.
- ⁹ Mary Ann Doane, 'Notes from the Field: Contingency', *Art Bulletin* 94.3 (September 2012), 348.
- ¹⁰ Doane, 'Notes', 348.
- ¹¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002), 4.
- ¹² Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013), 9-11.
- ¹³ Crary, *24/7*, 62, 40.
- ¹⁴ Mark Godfrey, 'A Rainbow in Brooklyn/On Spencer Finch', *Parkett* 79 (Juni 2007).
- ¹⁵ Siehe das Interview auf der Website von Turner Contemporary: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/spencer-finch>.
- ¹⁶ Siehe Gerda Ridler, 'The Colours of Summer', *Inge Dick*, Galerie Renate Bender, München, 2014.
- ¹⁷ Siehe Jens Peter Koerver, 'Everything is a Process', http://jillbaroff.net/circles_3.html.
- ¹⁸ E-Mail-Korrespondenz mit der Künstlerin, 17. September 2018.
- ¹⁹ Jörg Heiser, 'Emotional Rescue', *Frieze Magazine*, 71, 2002, 71-75.
- ²⁰ Rexford B. Hersey, *Workers' Emotion in Shop and Home: A Study of Individual Workers from the Psychological and Physiological Standpoint* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1932), 289. Brehmer benutzte die deutsche Ausgabe des Buchs von 1935, *Seele und Gefühl des Arbeiters*, und müsste sich der fragwürdigen Publikationsgeschichte des Buchs bewusst gewesen sein. In der Nazizeit herausgegeben, wurde ein irreführender Untertitel beigegeben: Herseys *A Study of Individual Workers from the Psychological and Physiological Standpoint* wurde zu *Psychologie der Menschenführung*. Für die deutsche Ausgabe verfasste der bekanntermaßen gewissenlose Robert Ley ein Vorwort. Ley gehörte als Leiter der Deutschen Arbeitsfront zu Hitlers Führungszirkel; er wurde im Nürnberger Prozess in mehreren Punkten angeklagt und erhängte sich im Gefängnis. Aus der mir zugänglichen Ausgabe wurde sein Vorwort herausgeschnitten. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Hersey mit dem Nationalsozialismus sympathisierte. *Seele und Gefühl des Arbeiters: Psychologie der Menschenführung* (Leipzig: Konkordia-Verlag, 1935).
- ²¹ Siehe dazu z.B. Cages *Imaginary Landscape No.5* von 1961. Mark Fisher, 'Politics beyond the Street: KP Brehmer and the Making-Visible of Capitalist Realism', in *KP Brehmer, Real Capital-Production*, von Doreen Mende und Raven Row herausgegebener Ausstellungskatalog, London, Sept. – November 2014, 76. Fisher ist der Ansicht, dass Brehmers Einsatz der Farbe die abstrakten Mächtschaften des Kapitalismus sichtbar machen soll, während ich darin die Schaffung eines Spannungsverhältnisses zwischen trockenen Abstraktionen und einer Welt der Sinneseindrücke und Emotionen sehe.
- ²² Während die meisten Informationen in *Workers' Emotions in Shop and Home* als statistische Tabellen dargestellt werden, benutzt Hersey im Kapitel zu 'periodisch wiederkehrenden Gefühlsschwankungen bei Männern', Kapitel XVI, wie Brehmer Diagramme, allerdings in Schwarz-Weiß.
- ²³ Ein extremes Beispiel dieser Herangehensweise ist die Arbeit des taiwanesischen Künstlers Tehching Hsieh. Für die *One Year Performance 1980-81: Time Clock Piece* musste der Künstler über ein ganzes Jahr Stunde für Stunde eine Stechuhr bedienen. Hsieh produzierte einen Zeitrafferfilm der Performance, der sein zermürendes Pensum auf sechs Minuten komprimierte, während derer die Haare des Künstlers bis auf Schulterlänge wuchsen. Er wird zusehends müder und derangierter, während es ihm misslingt, mit dem Rhythmus einer Maschine Schritt zu halten.
- ²⁴ Ben Davis, 'What On Kawara's Analog Wisdom at the Guggenheim has to Offer a Digital World, Friday', 6. Februar 2015. <http://news.artnet.com/art-world/what-on-kawaras-analog-wisdom-at-the-guggenheim-has-to-offer-a-digital-world-246126>
- ²⁵ Jeffrey Weiss, 'Bounded Infinity', *On Kawara: Silence*, Guggenheim, New York, 2007.
- ²⁶ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn* (London: Vintage, 2003), 283. Dtsch: W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, FFM, 1995, 351.
- ²⁷ Der Bildteppich ist so gestaltet, dass die Zeit darauf empor wandert, beginnend in der linken unteren Ecke um 00:00 Uhr am 1. Januar 2010 und endend oben rechts um 24:00 Uhr am 31. Dezember 2012. Jeder Minute der 1096 Tage wurden zwei Fäden zugeordnet, die für den jeweiligen Datenstrom der Aktivitäts- bzw. Lichtlevel stehen. Die Veränderungen des Aktivitätslevels werden durch rote, grüne und blaue Fäden angezeigt, jene der Lichtschwankungen in zwei Grautönen für künstliches Licht sowie Weiß für Sonnenlicht. Datenarme Zeiten werden schwarz dargestellt. Zwei abrupte Zeitverschiebungen verzeichnen Reisen in eine andere Zeitzone. Perioden von Datenverlusten werden durch leere Streifen in massivem Grün oder Grau angezeigt.
- ²⁸ Rosalind Krauss, 'Agnes Martin: The /Cloud/', *Agnes Martin*, hrsg. von Barbara Heskell, Whitney Museum of American Art, New York 1992. Neuauflage in Krauss, *Bachelors* (Cambridge, Mass: Oktober/MIT Press, 1999), 75-90.
- ²⁹ Diese Information basiert auf Susan Morris, *Sun Dial: Night Watch Tapestry Dossier*, 2015, und Gesprächen mit der Künstlerin. Siehe Susan Morris: *Self Moderation*, CentrePaquArt, Biel, Schweiz, 2016, mit Essays von Briony Fer und Sadie Plant. Mehr Informationen in: Susan Morris, *Sontag Montag*, herausgegeben von Deirdre O'Dwyer, Five Years Gallery, London, 2009, mit Essays von Briony Fer, Margaret Iversen und Ed Krca. Weitere Quellen unter <http://susanmorris.com/>.
- ³⁰ Susan Morris, 'Inarticulations: Anxiety in Language', unveröffentlichte Vorlesung.

Endnotes

- ¹ See *Art into Society: Seven German Artists*, Institute of Contemporary Art, London, 1974, 62.
- ² Helen Molesworth, 'Work Ethic,' in *Work Ethic*, Baltimore Museum of Art and University Park: Penn State University Press, 2003, 27.
- ³ Brehmer's sky-colour charts bear comparison with Honoré-Bénédict de Saussure's invention, the 'cyanometer,' 1789, a colour wheel of 52 different concentrations of Prussian blue from near white to near black which he used to measure the varying blueness of the sky.
- ⁴ See also Doreen Mende (editor and curator), *KP Brehmer: A Test Extending Beyond the Action*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, March - June 2011. Available online: http://www.caac.es/descargas/libreto_brehmer_ing.pdf.
- ⁵ Benjamin H. D. Buchloh, 'Hesse's Endgame: Facing the Diagram,' *Eva Hesse Drawing*, edited by Catherine de Zegher (New York: The Drawing Center/Yale University Press, 2006), 117. All subsequent references to this article are noted in the text.
- ⁶ This characterization of Hesse's work appears in Benjamin Buchloh, 'Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection,' *Gabriel Orozco* (London: Thames and Hudson; Mexico City: Museo Palacio de Belles Artes, 2006), 202.
- ⁷ Jeff Wall, 'Unity and Fragmentation in Manet' (1984), *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, 2007, 79.
- ⁸ See my 'Desire and the Diagrammatic,' *Oxford Art Journal*, 39.1 (March 2016), 1-17, which considers Gabriel Orozco's work in terms of its merging of a structural matrix and a bodily trace.
- ⁹ Mary Ann Doane, 'Notes from the Field: Contingency,' *Art Bulletin* 94.3 (September 2012), 348.
- ¹⁰ Doane, 'Notes,' 348.
- ¹¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002), 4.
- ¹² Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013), 9-11.
- ¹³ Crary, *24/7*, 62, 40.
- ¹⁴ Mark Godfrey, 'A Rainbow in Brooklyn/On Spencer Finch,' *Parkett* 79 (June 2007).
- ¹⁵ See interview on Turner Contemporary website: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/spencer-finch>.
- ¹⁶ See Gerda Ridler, 'The Colours of Summer,' *Inge Dick*, Galerie Renate Bender, Munich, 2014.
- ¹⁷ See Jens Peter Koerver, 'Everything is a Process,' http://jillbaroff.net/circles_3.html.
- ¹⁸ Email correspondence with the artist, September 17, 2018.
- ¹⁹ Jorge Heiser, 'Emotional Rescue,' *Frieze Magazine*, 71, 2002, 71-75.
- ²⁰ Rexford B. Hersey, *Workers' Emotions in Shop and Home: A Study of Individual Workers from the Psychological and Physiological Standpoint*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1932), 289. Brehmer used the 1935 German translation of the book, *Seele und Gefühl des Arbeiters*, and would have been aware of the book's dubious publication history. Produced during the Nazi period, it was given a misleading subtitle: *Hersey's A Study of Individual Workers from the Psychological and Physiological Standpoint* became *Psychologie der Menschenführung, Psychology of Leadership*. The German edition has a preface by the notoriously corrupt Robert Ley who was in Hitler's inner circle as head of the Deutsche Arbeitsfront (the German Labour Front), was indicted on several counts at Nuremberg, and hanged himself in prison. His Preface has been cut out of the copy to which I have access. There is no suggestion that Hersey was a sympathizer. *Seele und Gefühl des Arbeiters: Psychologie der Menschenführung* (Leipzig: Konkordia-Verlag, 1935).
- ²¹ See, for example, Cage's 1961 *Imaginary Landscape No. 5*. Mark Fisher, 'Politics Beyond the Street: KP Brehmer and the Making-Visible of Capitalist Realism,' in *KP Brehmer, Real Capital-Production*, exhibition catalogue edited by Doreen Mende and Raven Row, London, Sept - November 2014, 76. Fisher argues that Brehmer's use of colour is to make visible the abstract machinations of Capitalism, whereas I see it as creating a tension between those dry abstractions and the world of sensation and affect.
- ²² While most of the information in *Workers' Emotions in Shop and Home* is presented as statistical tables, the chapter on 'recurrent emotional fluctuations in men', Chapter XVI, uses graphs like Brehmer's, except in black and white.
- ²³ An extreme example of this practice is the work of the Taiwanese artist Tehching Hsieh. *One Year Performance 1980-81: Time Clock Piece*, for example, involved the artist punching a time clock installed in his studio every hour on the hour for a whole year. Hsieh made a time-lapse film of the performance which compressed his gruelling schedule into six minutes, during which time the artist's hair grows to shoulder length. He becomes increasingly tired and dishevelled as he fails to emulate the rhythm of a machine.
- ²⁴ Ben Davis, 'What On Kawara's Analog Wisdom at the Guggenheim has to Offer a Digital World, Friday', February 6, 2015. <http://news.artnet.com/art-world/what-on-kawaras-analog-wisdom-at-the-guggenheim-has-to-offer-a-digital-world-246126>.
- ²⁵ Jeffrey Weiss, 'Bounded Infinity,' *On Kawara: Silence*, Guggenheim, New York, 2017.
- ²⁶ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn* (London: Vintage, 2003), 283.
- ²⁷ The tapestry is configured so that time travels upwards, beginning at 00:00 hours on January 1, 2010, at the bottom left hand corner of the tapestry, and ending at 24:00 hours on December 31, 2012, at the top right. Each minute of the 1,096 days of the period was allocated two vertical threads, one for each of the two data streams of activity and light level. Variation in activity levels are indicated by red, green and blue threads, while light data is shown in two shades of grey, for artificial light, and white for solar light. Low data times are black. Two sudden time-shifts register travel to a different time-zone. Periods of data loss are indicated by blank streams of solid green or grey.
- ²⁸ Rosalind Krauss, 'Agnes Martin: The /Cloud/', *Agnes Martin*, edited by Barbara Haskell, Whitney Museum of American Art, New York, 1992. Reprinted in Krauss, *Bachelors* (Cambridge, Mass: October/MIT Press, 1999), 75-90.
- ²⁹ This information is derived from Susan Morris, *Sun Dial: Night Watch_Tapestry Dossier*, 2015 and from conversations with the artist. See Susan Morris: Self Moderation, CentrePasquArt, Biel, Switzerland, 2016, with essays by Briony Fer and Sadie Plant. For more information, see the artist's book: Susan Morris, *Sontag Montag*, edited by Deirdre O'Dwyer, Five Years Gallery, London, 2009, with essays by Briony Fer, Margaret Iversen and Ed Krcma. For more resources, see <http://susanmorris.com/>.
- ³⁰ Susan Morris, 'Inarticulations: Anxiety in Language,' unpublished lecture.









february (call about referral for Ronnie Lieberman) the week of 2-8

2 monday 2x25 restretch wires/screws

Start down sides of 40x40
(log) finish T, B, back of 25x25

3 tuesday

Celane 11:00 AM.
Bergdorf's - See Rofko early work - Pace

4 wednesday

10:00 Nancy & Claude Kent here
and then breakfast @ Patis
Finish sides of 40"

5 thursday

40" 48.17 510 Finish 40" canvas start @ 10:00 AM
Set 48.17 2/6/04 @ 6:45 PM

6 friday

2/6/04 #20 white Pearl for lines
T, B, Back sides 1 1/4" spread
Box 94.75 - 40" 10/26/03
change scaffold for 25"

7 saturday

Call John Yan.
prepare catalog & notes - + letter to send to
John Yan.

8 sunday

january

S	M	T	W	T	F	S
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

february

S	M	T	W	T	F	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29						

march

S	M	T	W	T	F	S
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

WS - 48.17 28L 11-29-03

1-17 1/30/09

18-28 1/31/04

LINE #	WHITE		BLACK		UMBER		PAINT WT.		CONT WT.	PT.+ CONT WT.
1	50.58	50.58	35.43	35.43	18.98	18.98		105	100.35	205.32
2	49.84	49.84	36.12	36.12	19.04	19.04		105	103.04	208.02
3	49.09	49.09	36.82	36.82	19.09	19.09		105	102.67	207.65
4	48.34	48.34	37.52	37.52	19.14	19.14		105	101.30	206.30
5	47.58	47.58	38.23	38.23	19.19	19.19		105	103.60	208.58
6	46.85	46.83	38.94	38.94	19.23	19.23		105	103.77	208.75
7	46.07	46.07	39.66	39.66	19.27	19.27		105	99.33	204.32
8	45.31	45.31	40.39	40.39	19.30	19.30		105	100.05	205.06
9	44.55	44.55	41.12	41.12	19.33	19.33		105	101.72	206.70
10	43.78	43.78	41.86	41.86	19.36	19.36		105	102.74	207.72
11	43.01	43.01	42.60	42.60	19.39	19.39		105	103.77	208.74
12	42.24	42.24	43.35	43.35	19.41	19.41		105	101.56	206.55
13	41.46	41.46	44.11	44.11	19.42	19.42		105	100.05	205.04
14	40.69	40.69	44.87	44.87	19.44	19.44		105	101.33	206.34
15	39.91	39.91	45.64	45.64	19.45	19.45		105	102.68	207.69

WS - 48.17 28L 11-29-03

LINE #	WHITE		BLACK		UMBER		PAINT WT.		CONT WT.	PT.+ CONT WT.
16	39.13	39.13	46.42	46.42	19.45	19.45		105	103.03	208.00
17	38.34	38.34	47.20	47.20	19.46	19.46		105	99.34	204.33
18	37.56	37.56	47.99	47.99	19.46	19.46		105	101.56	206.56
19	36.77	36.77	48.78	48.78	19.45	19.45		105	103.77	208.76
20	35.97	35.97	49.58	49.58	19.45	19.45		105	99.34	204.32
21	35.18	35.18	50.39	50.39	19.44	19.44		105	101.73	206.74
22	34.38	34.38	51.20	51.20	19.42	19.42		105	102.67-8	207.65
23	33.58	33.58	52.02	52.02	19.40	19.40		105	100.05	205.05
24	32.78	32.78	52.84	52.84	19.38	19.38		105	101.34	206.34
25	31.97	31.97	53.67	53.67	19.36	19.36		105	103.03	208.04
26	31.16	31.16	54.50	54.50	19.33	19.33		105	100.35	205.35-4
27	30.35	30.35	55.35	55.35	19.30	19.30		105	103.60	208.60
28	29.54	29.54	56.19	56.19	19.26	19.26		105	100.03	205.02

WS - 48.17 28L 11-29-03

Total White	Total Black	Total UMBER				
1125.98	1272.81	541.21				

03 10 ● 24 31	07 14 21 28	07 14 21 28
04 11 ● 25	● 08 15 22	01 08 15 22 29
05 12 19 26	02 09 16 23	02 09 16 23 30
06 13 ● 27	03 10 17 24	03 10 ● 24 31
07 14 21 28	04 11 18 25	04 11 18 25
01 08 15 22 29	● 12 19 26	05 12 19 26
02 ● 16 23 30	06 13 20 27	06 ● 20 27

04 11 18 25	02 09 16 23 30	● 13 20 ●
05 12 19 26	03 10 17 24 31	07 14 21 28
06 13 20 27	● 11 18 25	01 ● 15 22 29
07 14 21 28	05 12 19 26	02 09 16 23 30
01 08 15 22 29	06 13 20 27	03 10 17 24
02 09 16 23 30	07 14 ● 28	04 11 18 25
03 10 17 24	01 08 15 ● 29	05 12 19 26

04 11 18 25	01 08 15 22 29	05 12 19 26
05 12 19 26	02 09 16 23 30	06 13 20 27
● 13 20 27	03 10 17 24 31	07 14 21 28
07 14 21 28	04 11 18 25	● 08 15 22 29
01 08 15 22 29	05 12 19 26	02 09 16 23 30
02 09 16 23 30	06 13 20 27	03 10 17 24
03 ● 17 ● 31	07 14 21 28	04 ● 18 25

03 10 17 24 31	07 14 21 28	05 12 19 26
04 11 18 25	01 08 15 22 29	06 13 20 27
05 ● 19 26	02 09 16 23 30	07 14 21 28
06 13 20 27	03 10 17 24	01 08 15 22 29
07 14 21 28	04 11 18 25	02 09 16 23 30
01 08 15 22 29	05 12 19 26	03 ● 17 24 31
02 09 16 23 30	06 13 20 27	04 11 18 25

03 10 17 24 31	07 21 28	07 14 21 28
04 11 18 25	08 15	08 15 29
05 12 19	09 16	16 23 30
06 20 27		03 10 24 31
	04 11 18	04 11 18 25
01 29	12 19	05 12 19 26
02 16	06 13	06 13 20

11 18	16 30	06 20 27
	10 17	07
06	04 11	01 08
07 28	19	02 16 23
01 08 29	06 20	03 10 24
02 09	14 21	18 25
03 10 17	08 15 29	

11 18	01 08	05 12 19
05 12 26	02 16 23 30	13 27
06 13 20	03 17	07
21 28	04 11	01
01 15 29	05	23
02 16 23		03 10 24
24 31	07 21	04

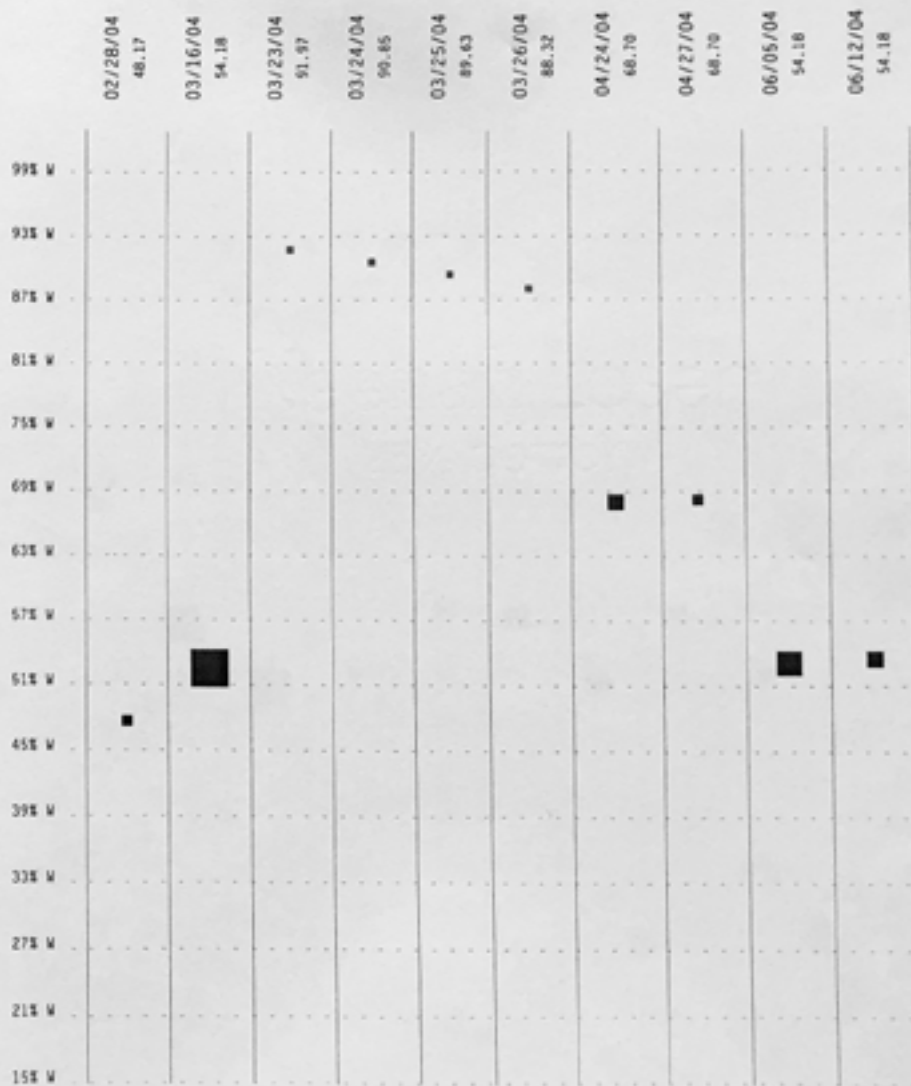
10 24 31	14 21 28	05 19
04 18	01 15 29	06 13 20
05 26	16 30	07 21 28
	03	01
07 14 28	04	02 16 23
29	05 12 19 26	03 17 31
	06 13 27	04 18



S10

Index

P37





pump cross on a LARGE SCREEN

pump

cross



an iphone casually laying
on the floor with Pumpcross
epilepsying away quietly

cross
pump

Down
bouncing up
and

+

pump

A cross
pump is
No good

five years
of
STRIFE
(resumed by a
pump and a
cross)

pump cross
all of a
flutter
(peanut butter)

PUMP
wasst

pump
+

anticipation
of the subject
coming into
view and
then shooting
IT

A
photo a
day
helps
boredom
to
FUCK OFF

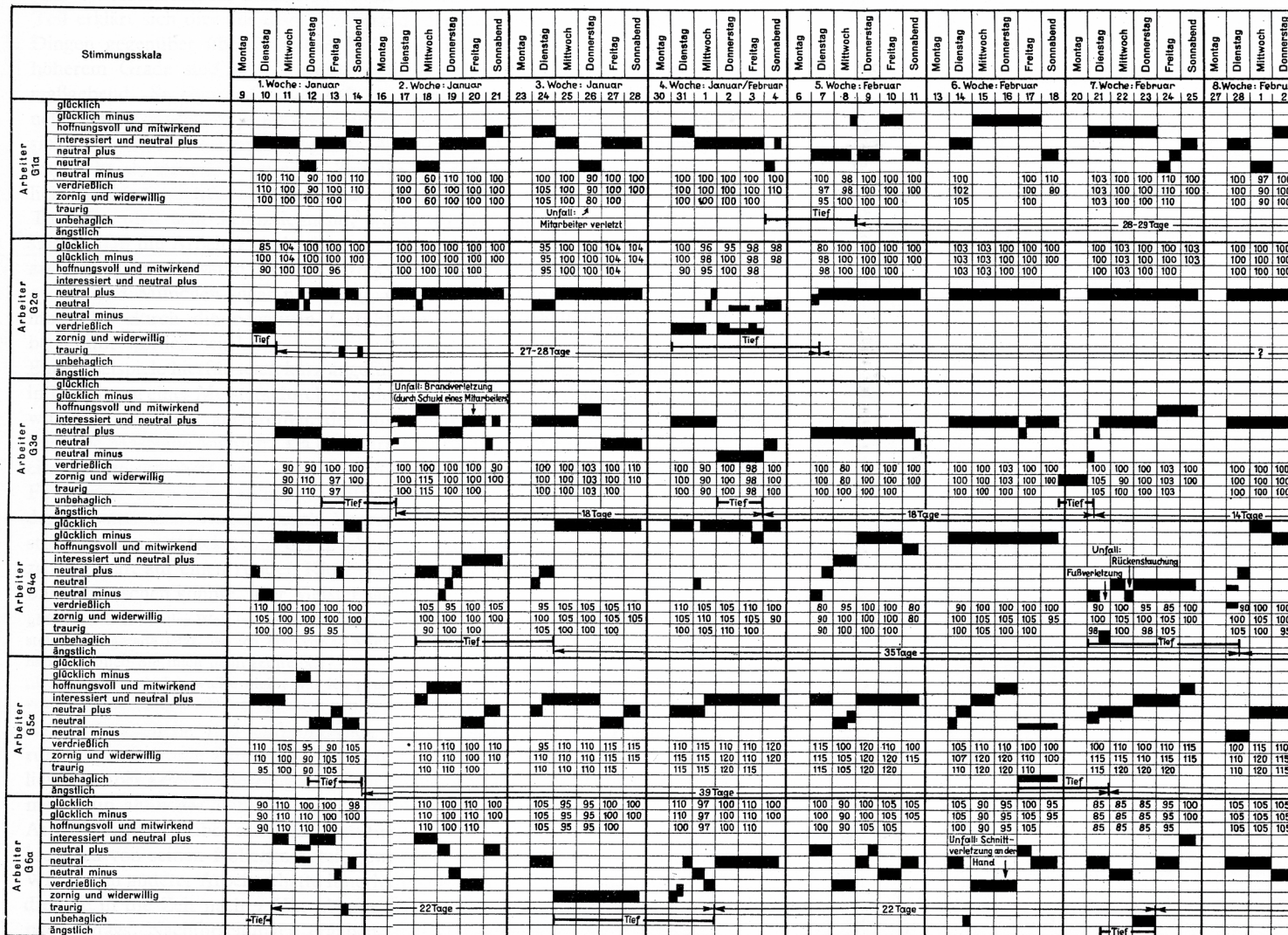
pump
+

55



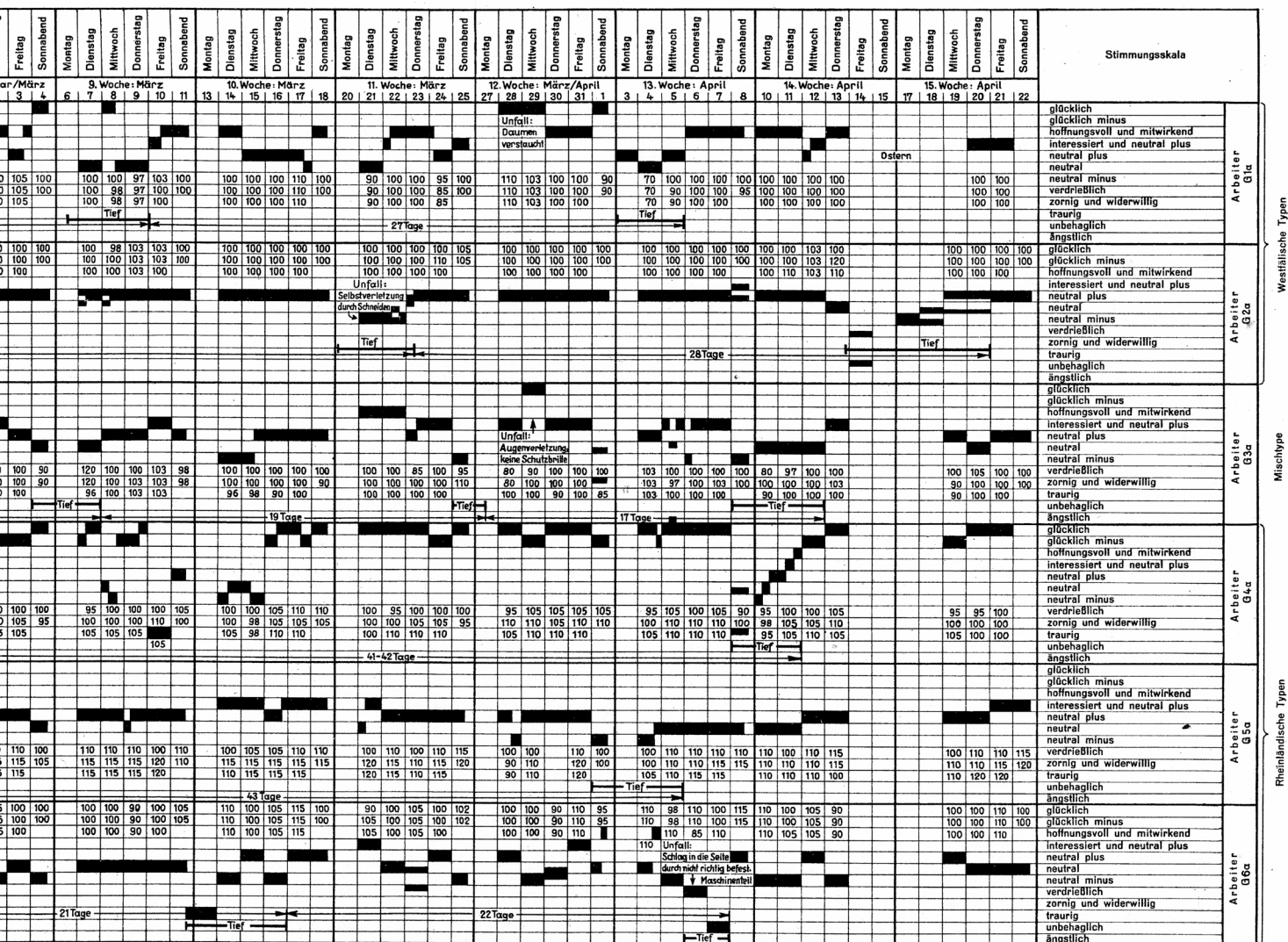


Stimmungskurve von 6
Die beigefügten Zahlen beziehen sich a



Mülheimer Arbeitern
auf die Leistung (Normalleistung = 100)

Tafel 3



~~CHASING~~ LIT
DREW

WE MAY AS WELL BE
WHERE IT HURTS

THE SWEET SWING of things

~~WHAT'S~~ SET

Will be the way to freedom

THE LINE RAPTURE

ONE MAN'S TANGENT IS ANOTHER MAN'S WHOLE ENCOMIADA

~~TOWARDS A~~ YONDER
HER TOWN, HER GO.

This river cried a river as over you.

I'm a piece when held up to the light.

Get people, some some apart!

HAS THE REMOTE
INNER PREDATOR (AUTO?)

BEWILDERED BOYS FROM BUENOS
AIRES

Coffee with Adams, flowers for Sam.

THOSE OF US LEFT BEHIND

Don't mean with the peripheral Kid.



KÜNSTLERNOTIZEN

EPHEMERA

90 + 91 James Howell

92 + 93 Susan Morris

94 Rudolf de Crignis

95 James Howell

96 + 97 Joey Kötting

98 Mathew Hale

99 Nick Koppenhagen

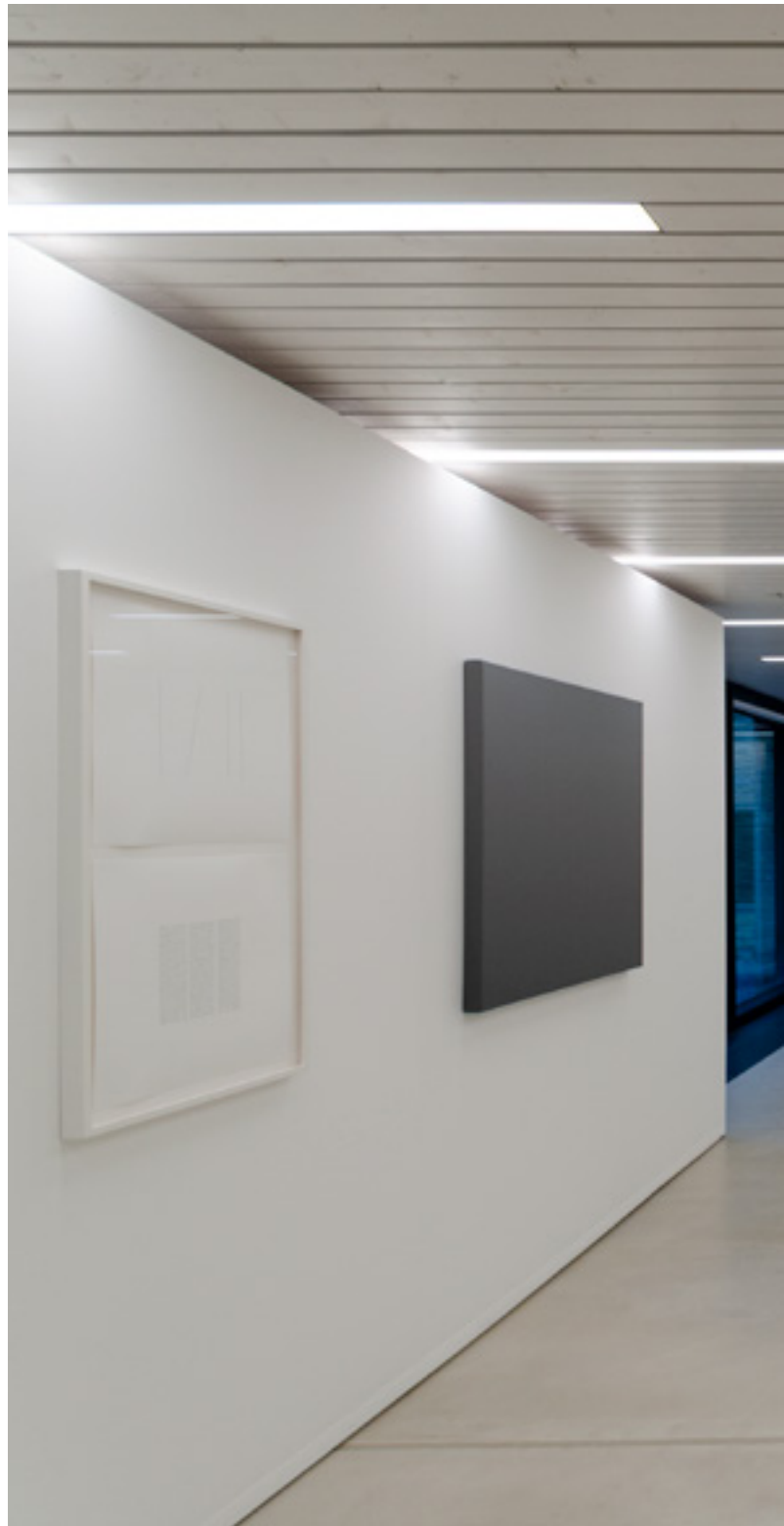
100 + 101 Rexford Hersey

102 Pete Smith

JULY 9, 1981

















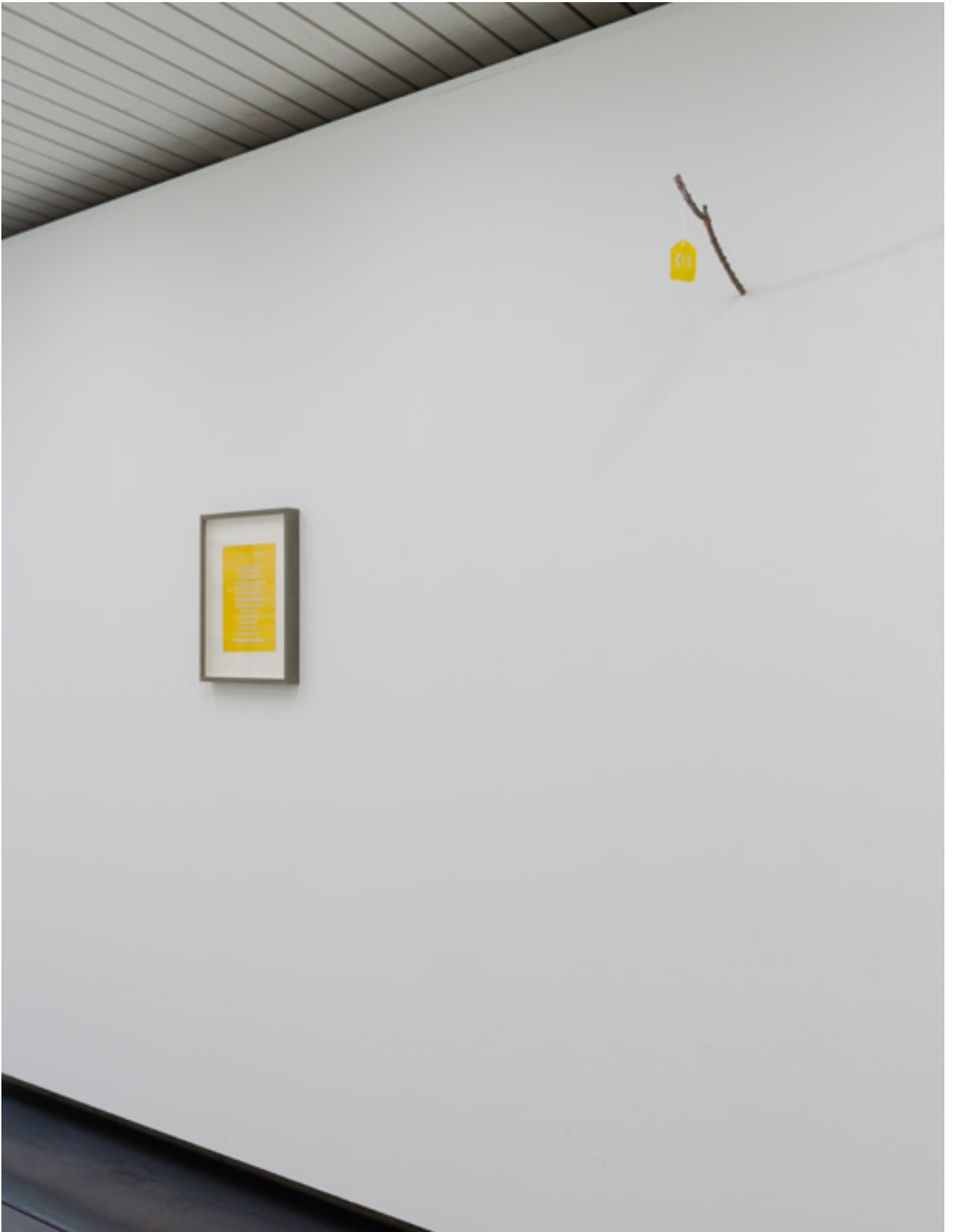
A Day Too Late

Michael Newman

1

Die englische Redewendung 'it's all in a day's work', zu Deutsch etwa 'das gehört doch zum Tagwerk', kann sich auf eine täglich zu verrichtende Routine beziehen, auf etwas Unangenehmes wie das Beseitigen von Erbrochenem oder auf eine bescheidene Haltung gegenüber Tätigkeiten, die Fürsorge für andere beinhalten. 1789 wurde der nautische Begriff 'a day's work' zur Berechnung des Schiffskurses von 12 Uhr mittags bis um 12 Uhr des nächsten Tages verwendet. Die erste Verwendung dieser Redewendung findet sich 1926 in einem Text mit dem wunderbaren Titel 'Printed Ink': 'Für sie gehörte es zum Tagwerk, einen regelmäßigen Zugverkehr von Chicago nach Denver anzubieten' (<https://www.theidioms.com/all-in-a-day's-work/> aufgerufen am 22.01.19). Beide Beispiele haben mit der Beziehung von Zeit und Reisen zu tun. 1773 wurde John Harrison für sein Marinechronometer ausgezeichnet, das die exakte Berechnung des Längengrades ermöglichte und somit das 'Tagwerk' der Berechnung des Schiffskurses. Damit Züge fahrplangemäß fahren, bedarf es einer Standardisierung der Zeit, die im Zuge der Entwicklung der Eisenbahn in den 1840er und 50er Jahren eingeführt wurde. Um ein Tagwerk zu vollenden, braucht man einen Zeitplan.

The phrase 'it's all in a day's work' can refer to something routine that you might have to do every day, something unpleasant, like cleaning up vomit, or an expression of modesty over something that involves care for others. But where does the phrase come from? In 1789 the nautical term 'a day's work' was defined as the reckoning of a ship's course from noon to noon. The first example of the idiom is found in 1926 in a text with the wonderful title 'Printed Ink': 'For them it was all in a day's work to run a regular passenger train from Chicago to Denver' (<https://www.theidioms.com/all-in-a-days-work/> accessed 22/01/19). Both examples involve the relation of time and travel. In 1773, John Harrison was rewarded for his marine chronometer which made possible the accurate calculation of longitude and therefore the 'day's work' of reckoning the ship's course. For a train to run regularly to timetable depends on the standardisation of time which was first applied in the 1840s and 50s, as a result of the development of the railway. To be completed a day's work requires a timetable.



Es ist vielleicht kein Zufall, dass die erste Erwähnung des Begriffs ‚a day’s work‘ ins Jahr der Französischen Revolution fällt. Das erinnert daran, dass die Revolution nicht nur den Umsturz der althergebrachten Autorität des Königs und die Übergabe der Macht an den ‚dritten Stand‘ bedeutete, sondern auch eine grundlegende Veränderung des Verständnisses von Zeit und der Beziehung zu ihr. Der neue ‚Revolutionskalender‘ für das Jahr 1 nach der Ausrufung der Ersten Französischen Republik ist ein Beleg dafür. Die Wochen und Tage hatten eine dezimale Zeiteinteilung: eine Woche hatte zehn Tage, ein Tag zehn Stunden. Die Tage wurden durch Ordnungszahlen bezeichnet, die Monatsnamen entstanden aus erfundenen, dem Griechischen und Lateinischen entlehnten Wörtern, die sich auf das Wetter und landwirtschaftliche Tätigkeiten bezogen, *Pluviôse* im Winter, *Germinal* im Frühling, *Thermidor* im Sommer. So wurde versucht, die natürliche Zeit mit ihren Wiederholungen und Zyklen mit der durch Geschehnisse und Zeitachsen bestimmten historischen Zeit in Einklang zu bringen und so der Bestimmung durch die Religion zu entziehen. Die Zusammenführung von Natur und Geschichte wurde, so die zugrunde liegende Idee, durch die prinzipielle Berechenbarkeit aller Dinge ermöglicht.

It is striking that the first example of the phrase ‘a day’s work’ comes from the year of the French Revolution. It reminds us that the French Revolution was not only to do with overturning the traditional authority of the king and giving power to the ‘third estate’, but also involved a fundamental change in the understanding of and relation to time. The new ‘revolutionary calendar’ dating year one from the declaration of the first French Republic is an indication of this. The weeks and the days were decimal: a week had ten days and a day ten hours. The names of the days were ordinal numbers, and those of the months were made up words drawing on Greek and Latin to refer to the weather and agricultural activities, *Pluviôse* in winter, *Germinal* in spring, *Thermidor* in summer. The attempt is made to reconcile natural time – repetitive and cyclical – with the time of history with its events and time-lines, freed from the authority of religion. What enabled nature and history to be brought together was the idea that everything, in principle, should be calculable.



Für Hegel mag Geschichte nicht unbedingt berechenbar sein, aber sie hat wie die Natur eine Logik und Richtung. Durch die Idee der Negativität verbindet er Arbeit mit Zeitdauer. Die Dialektik schafft eine Richtung, die sich letztlich zur Spirale entwickelt. Es entsteht eine Bewegung, ja ein Rhythmus der Veräußerlichung und Verinnerlichung. Das kollektive Subjekt erkennt die Welt durch die Tatsache, dass es sie geschaffen hat, als ihm zugehörig. Gemäß Kants Erkenntnisbegriffs ist uns alles, was wir erleben, zugehörig, da es das Ergebnis einer Synthese von Sinnlichkeit mit den Kategorien des Verstandes ist. In dieser Hinsicht gehört dies wirklich ‚zum Tagwerk‘. Hegel begreift diesen Prozess als historisch, wobei Arbeit gleichbedeutend ist mit Selbsterkenntnis im Anderen, mit dem Zueigenmachen des Anderen. Hier lässt sich ein Bezug zum Kolonialismus herstellen im Sinne einer Radikalisierung von Lockes These, dass die Bearbeitung des Landes einen Besitzanspruch bedeutet, faktisch also eine Erweiterung des Körpers, durch den man seiner selbst habhaft ist. Hegel legte seinen Begriff der Arbeit in der berühmten Dialektik von Herr und Knecht in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) dar: der Knecht wird entrechtet, weil er nicht bereit ist, sein Leben im Kampf mit dem Herrn zu riskieren. Letztlich gewinnt er jedoch, weil er derjenige ist, der sich veräußerlicht und durch Arbeit eine Welt erschafft. Arbeit beweist die Kraft des Negativen. In dem Maße, in dem die Spirale wächst, wird sich schließlich alles, zumindest für die Philosophie als ‚absolutes Wissen‘, innen befinden. Es bleibt die Frage nach dem Übrigen, dem Außen. Lässt es sich in einem ‚Tagwerk‘ finden?

For Hegel history may not be exactly calculable, but it has a logic and a direction, as does nature. He combines work with the trajectory of time through the idea of negativity. The dialectic creates a direction which is eventually a spiral. There is a movement, a rhythm indeed, of externalisation and internalisation. The collective subject comes to recognise the world as its own because it has made it. According to Kant's account of knowing, everything we experience is our own because it is the result of a synthesis of sensation with the categories of the understanding. In this respect, it really is 'all in a day's work'. Hegel renders this process historical, where work is the same as self-recognition in otherness as making the other one's own. One can see here the connection with colonialism, as a radicalization of the idea in Locke that to work the land is to have a claim on it, in effect as the extension of the body through which one has property in oneself. The Hegelian origin story of work is the famous dialectic of the master and the bondsman in the *Phenomenology of Spirit* (1807): the bondsman becomes bound because unwilling to risk his life in the struggle with the master, but wins in the end because he is the one who externalises himself and builds a world through work. Work evinces the power of the negative. As the spiral grows, eventually, for philosophy as 'absolute knowing' at least, everything is inside. This leaves the question of the remainder, the outside. Can that be contained in 'a day's work'?





Karl Marx erweitert dieses Konzept, indem er die Enteignung von Arbeit in einer Situation des sozialen Konfliktes, der Ungleichheit und Ungerechtigkeit thematisiert. In ‚Der Arbeitstag‘ in Band 1 des *Kapitals* (1867) fokussiert er im Wesentlichen das Fabrikssystem der Massenproduktion, das den Kapitalismus des neunzehnten Jahrhunderts bestimmte. Der Kampf um den Arbeitstag – von zentraler Bedeutung, da er sich auf das Verhältnis von Leben zu Zeit bezog – fand zwischen den Besitzern der Produktionsmittel und den Arbeitern statt. Grundlage des Kampfes ist eine Berechnung eines Überschusses an Arbeitszeit, der über das hinausgeht, was zur Reproduktion der Arbeitskraft notwendig wäre. Dieser Überhang ist das Blut, von dem sich der kapitalistische Vampir in Vergangenheit und Gegenwart ernährt. Mit dem Manager-Kapitalismus, der vom frühen bis zum späten zwanzigsten Jahrhundert dominiert, kommt es zu einer Schlichtung dieses Konflikts, da der Kampf um den Arbeitstag nun meist zwischen den Arbeitern und den Managern, denen die Produktionsmittel nicht selbst gehören, ausgetragen wird. In dieser Epoche erzielen die Arbeiter in ihren Forderungen nach einem größeren Anteil am Arbeitstag die größten Erfolge. Diese Errungenschaften basieren auf der Organisation der Arbeiterschaft in Gewerkschaften, die über die Grenzen des Arbeitstags verhandeln können. Dies ändert sich mit dem Übergang in den Finanzkapitalismus in den 1980er Jahren. Die Gewerkschaften werden geschwächt und die Kontrolle der Arbeiter über den Arbeitstag wird ausgehöhlt. Zudem ist eine Verlagerung der Wertschöpfung hin zu Konsum und Finanzialisierung zu beobachten. Beides wird nicht durch die Einschränkungen eines Arbeitstages beeinträchtigt: der Konsum öffnet sich grenzenlosen Sehnsüchten und die Finanzialisierung findet stets neue Lebensdimensionen, die ‚kolonisiert‘ werden können. Die Kombination von Finanzkapitalismus und globalisiertem Neoliberalismus in den 1990er Jahren führt zu einer neuen geografischen Verteilung von Arbeit: Fabriken, in denen die Arbeitskosten niedrig sind, finden sich meist in China und Südostasien, während Dienstleistungen in den Zentren kapitalistischer Akkumulation (Nordamerika, Europa, Japan) angeboten werden. Die Arbeitskosten sind dort gering, wo die Arbeiter keine kollektive Organisation oder keine Druckmittel zur Kontrolle des Arbeitstages, zur Bestimmung der Grenzen des Tagwerks haben. Gleichzeitig lockert sich die Bindung von Arbeit an bestimmte Tageszeiten dort, wo Dienstleistungen und neue Formen der korporativen Organisation die Arbeit bestimmen. Dies ermöglicht den Gewinn von Mehrarbeitszeit.

Karl Marx extends the story to include the expropriation of work in a condition of social conflict, inequality and injustice. His crucial discussion of ‘The Working Day’ in volume one of *Capital* (1867) was primarily concerned with the factory system of mass production as the form taken by nineteenth century capitalism. The struggle over the working day – key because it concerned the relation of life to time – was between the owners of the means of production and the workers. The basis of this struggle is a calculation of surplus labour-time as that over and above what was needed to reproduce the workforce. This surplus is the blood that was sucked by the vampire Capital and continues to be. The conflict becomes more mediated with managerial capitalism which comes to dominate from early to late twentieth century, where the struggle over the working day is mostly between workers and managers who do not themselves own the means of production. It is during this period that the workers’ gains in claiming more of the working day as their own are greatest. This is not least because surplus value is still connected to what is ‘in a day’s work’. The achievements depend on the collective organisation of workers into unions who are able to bargain for the limits of the working day. This starts to come undone with the shift into financial capitalism in the 1980s. Unions are undermined, and workers’ control over the working day is eroded. Also, we see a shift to the extraction of value from consumption, then financialization, neither of which are constrained by the limits of the working day: consumption opens up to unlimited desire, and financialization finds ever-new dimensions of life to ‘colonise’. The combination of financial capitalism with globalised neo-liberalism from the 1990s results in a new geographic division of labour: factories where labour costs are low, mainly in China and South-East Asia, and services in the centres of capitalist accumulation (North America, Europe, Japan). Labour costs are low where workers don’t have the collective organisation or leverage to control the working day, to determine the limits of a day’s work. At the same time, service-type work and new forms of corporate organisation loosen the tie of work to specific hours, enabling, in effect, the extraction of more surplus time.

In Herman Melvilles Erzählung ‚Bartleby, der Schreiber – eine Geschichte aus der Wallstreet‘ (1853), ist Bartlebys Reaktion auf das von ihm erwartete Tagwerk weder ein Ja noch ein Nein. Das ‚I would prefer not to‘ – ‚Ich möchte lieber nicht‘ des Anwaltskopsisten führt schließlich zu seinem Einzug in das Anwaltsbüro und am Ende zu seiner vollkommenen Auslöschung. Diese Auflösung des Unterschieds zwischen dem Arbeitsplatz und dem Ort, an dem das Subjekt sich selbst reproduziert bzw. an dem ihm das misslingt, erfüllt den ihn beschäftigenden Anwalt mit Entsetzen. Bartleby verweigert sich den aufgezungenen Wahlmöglichkeiten, denen sich im Kapitalismus jedermann ausgeliefert sieht. Sowohl der britische Film *Bartleby* von 1972 unter der Regie von Anthony Friedman als auch der 1974 entstandene, auf *Bartleby* basierende Film *Un homme qui dort* (Ein Mann, der schläft) von Georges Perec und Bernard Queysanne zeigen den Protagonisten ziellos durch die Straßen der Stadt schweifend wie auf einer situationistischen *dérive*. Diese Ziellosigkeit ist weder Arbeit noch Nicht-Arbeit. Noch ist es ein Zustand ‚außerhalb‘ der Arbeit, sei es nun freiwillig oder unfreiwillig, durch eine ‚Krankmeldung‘ oder Arbeitslosigkeit bedingt. Josh Cohen stellt in seiner brillanten Analyse des Films *Slacker* (1990, Regie Richard Linklater) in seinem Buch *Not Working* (2019) eine Verbindung zu Roland Barthes Konzept des ‚Neutralen‘ her, das ‚... zu nichts nütze ist und ganz sicher nicht zum Entstehen für eine Position, eine Identität‘. Nicht zu arbeiten, sich nicht zu veräußern, keine Position einzunehmen bewegt sich auf einem schmalen Grat zwischen Depression und einem Protest gegen eine allumfassende Ökonomisierung, die auch vor den intimsten Lebensbereichen nicht Halt macht.

In Herman Melville’s tale ‘Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street’ (1853), Bartleby’s response to the day’s work that is assigned to him is neither yes nor no. The ‘I would prefer not to’ of the legal copyist is followed by him living in the office and in the end ceasing to exist. This collapse of the distinction between the place of work and where the subject reproduces himself, or fails to, arouses a sense of horror in the lawyer who employs him. Bartleby’s refusal is of a forced choice that all are compelled to make under capitalism. In both the British film *Bartleby* from 1972, directed by Anthony Friedman, and in the film of 1974 based on *Bartleby* by Georges Perec and Bernard Queysanne, *Un homme qui dort* (A Man Who Sleeps), the Bartleby character goes wandering aimlessly in the city streets as if on a Situationist *dérive*. This aimlessness is neither work nor non-work. Nor is it staying ‘outside’ work whether voluntarily or involuntarily like ‘calling in sick’ or being unemployed. Josh Cohen in his brilliant discussion of the film *Slacker* (1990, directed by Richard Linklater) in his book *Not Working* (2019) makes the connection with Roland Barthes’ conception of ‘the Neutral’ which ‘... is good for nothing, and certainly not for advocating a position, an identity.’ Not working, not externalising, not taking a position may occupy a fine line between depression and a protest against the economisation of everything including the most intimate life.





Wie Maurice Blanchot in *Der literarische Raum* darlegt, bedeutet Orpheus' Blick auf Eurydike und ihren dadurch verursachten Verlust die Zerstörung des Werks durch den Versuch, den Ursprung des Werks zutage zu fördern. Dies ist *désœuvrement*, eine Werkauflösung. Das französische Wort *oeuvre* stammt vom lateinischen *opera*, Plural von *opus*, Werk, Arbeit oder Anstrengung. Folglich wären Aufzeichnungen, die *désœuvrés* sind, unvollendet, unvollständig, fragmentiert. Orpheus gibt sein ‚Werk‘, die Arbeit, Eurydike ans Licht zu bringen, zugunsten eines nächtlichen Blickes auf sie auf. Er verliert sie und wird selbst von den Frauen von Thrake – oder vielleicht auch von den Mänaden – zerstückelt. *Désœuvrement*, Werkauflösung, ist nicht die Negation von Arbeit, die immer noch eine Arbeit wäre. Es ist nicht das Tagwerk. Oder das der Nacht. Für das Tagwerk ist ein guter Nachtschlaf vonnöten. Es ist auch keine Nachtschicht. Es ist weder das Werk des Tages noch wird es durch Schlaf gefördert. Die Arbeit des Auflösens lässt sich eher mit der Phase der Schlaflosigkeit assoziieren. Sie ist weder Aktivität noch Passivität, die eine unvollkommene Form der Aktivität ist (zu müde), sondern eher eine Passivität, die passiver ist als die Passivität der Aktivität.

Orpheus turning around to see Eurydice and thereby losing her is, according to Maurice Blanchot writing in *The Space of Literature*, the ruin of the work in the attempt to bring the origin of the work to the light of day. This is '*désœuvrement*', un-working. The French word '*oeuvre*' comes from the Latin '*opera*', the plural of '*opus*', a work, a labour or an exertion. Thus, writing that is '*désœuvré*' would be unfinished, incomplete, fragmented. Orpheus gives up his 'work', the labour of bringing Eurydice to light, for the sake of a glimpse of her in the night. He loses her, and is himself dismembered by the women of Thrace, or maybe by Maenads. *Désœuvrement*, 'un-working', is not the negation of the work, which would still be a work. It is not the work of the day. Or the day's night. A good night's sleep is needed in order to do a day's work. Nor is it a night shift. It is neither of the day, nor supported by sleep. The work of unworking is rather to be associated with the time of insomnia. Neither activity, nor the passivity that is a defective form of activity (too tired), but rather a passivity more passive than the passivity of activity.

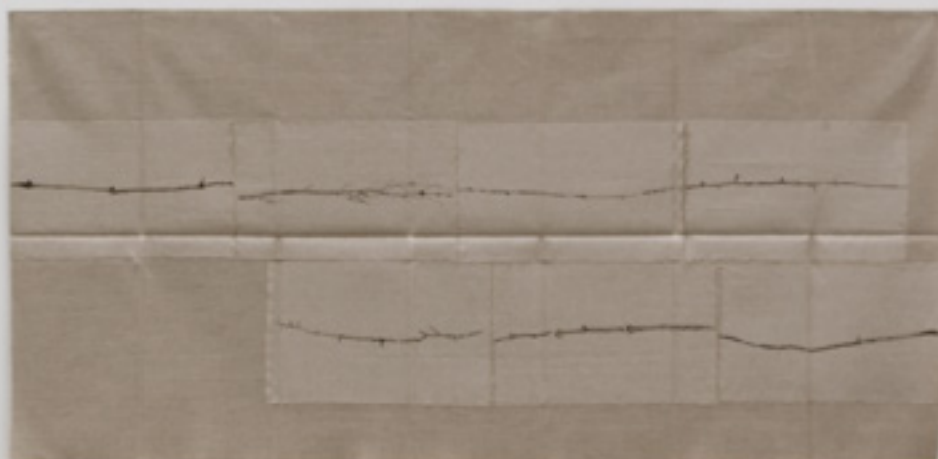


Hannah Arendt folgt William Morris und John Ruskin, indem sie eine Unterscheidung trifft zwischen der monotonen Arbeit, die zur Reproduktion des Arbeiters notwendig ist und der Arbeit am Aufbau einer Welt, die einen öffentlichen Raum für Rede- und Handlungsmöglichkeiten garantiert. Die Unterscheidung zwischen *oikos* und *polis*, dem Haushalt und dem politischen öffentlichen Raum bleibt jedoch problematisch. Ist die Arbeit für die Reproduktion, den Haushalt, und die Fürsorge weniger wichtig als die Arbeit, die im Außen stattfindet? Ist das Erstere traditionell eine den Frauen zugeordnete Sphäre, wird dann diese Art der Arbeit, die unerkant und unentlohnt in der häuslichen Sphäre verrichtet wird, nicht degradiert? Obwohl die Idee des ‚zum Tagwerk Gehörenden‘ mit dem Zugverkehr begann, lässt sie sich in der heutigen Gesellschaft eher auf die Fürsorgearbeit der Frauen anwenden. Ein weiteres Problem ist der Unterschied zwischen Arbeit im Allgemeinen und körperlicher Arbeit, wobei die körperliche Arbeit mit dem *oikos* assoziiert wird, der im Verständnis des achtzehnten Jahrhunderts zum ‚Privatinteresse‘ der Ökonomie wurde. Heute ist die Ökonomie in fast alle Bereiche vorgedrungen und nicht mehr abhängig von Arbeit im klassischen Sinne von Produktion, Bau- und Veräußerlichung. Man könnte argumentieren, dass die Faszination der Kunst für den Arbeitstag mit dem Verlust der Kontrolle über den Arbeitstag im Alltäglichen und den neuen Formen der Mehrwertschöpfung zu tun hat – eine rückwärts gewandte Sehnsucht nach einem begrenzten Arbeitstag, über den man verhandeln und für den man kämpfen kann. Aktuell gibt es jedoch weitere ineinander verzahnte Veränderungen von Technologie, Kapitalismus und Subjektivität, die für das Konzept des Arbeitstages eine Herausforderung darstellen.

Hannah Arendt follows William Morris and John Ruskin in making a distinction between the repetitive labour needed for the reproduction of workers, and the work of building a world necessary to sustain the public sphere of speech and action. But the distinction between *oikos* and *polis*, the household and the political public sphere remains problematic. Is the work of reproduction, the household, and care less important than the work that takes place outside? If this is historically the sphere predominantly of women, is this not to demote the kind of work associated with the domestic sphere which goes unrecognized and unrewarded? Although the idea of ‘all in a day’s work’ began with the trains, in our society today it is more likely to be applied to care work by women. The other problem is in the opposition of work and labour, with labour associated with the *oikos*, which becomes the ‘private interest’, as it is understood in the eighteenth century, of the economy. Today the economy has spread to include almost everything, and no longer depends on work in the classic sense of making, building, and externalising. It could be argued that the fascination of art with the working day has to do with the loss of control over the working day in everyday life and the new forms of surplus extraction – that it is a nostalgia for a working day with limits that could be negotiated and struggled for. But in our time, there are further interconnected changes in technology, capitalism, and subjectivity that pose a challenge for the idea of the working day.

Die Verbindung von Informationstechnologie, Digitalisierung, sozialen Medien, Suchmaschinen, Big Data und Maschinenlernen hat zu einer neuen Form des ‚Überwachungskapitalismus‘ geführt, der von Shoshana Zuboff in *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus* (2019) untersucht wird. Dieser hat Teil an einer Veränderung der Beziehung des Subjekts zu seinen oder ihren eigenen Erlebnissen und beutet diese aus. Der Überwachungskapitalismus eignet sich Informationen an, die durch Big Data und Maschinenlernen voraussehbar werden und zieht daraus einen Mehrwert. Das bedeutet, dass der Mehrwert nicht mehr als Überhang an Arbeitszeit, der über das hinausgeht, was zur Reproduktion der Arbeitskraft notwendig wäre, dem ‚Arbeitstag‘ entzogen wird, wie es im Fabrikssystem und Manager-Kapitalismus der Fall war. In Bezug auf die Gewinnung und Enteignung des Mehrwerts ist der Unterschied zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit verschwunden. Das geht sogar noch über das pausenlose 24/7-Konzept von Arbeit und Konsum hinaus. Alles, was wir tun und wahrnehmen, sogar das, was wir nicht wahrnehmen, weil wir uns dessen vollkommen unbewusst sind, produziert Informationen für die Überwachung und Verfolgung, die direkt und in Echtzeit genutzt werden können, zum Beispiel für gezielte Werbung. Zudem können diese großen Datenmengen durch maschinell berechnete Algorithmen für die Zukunft nutzbar gemacht werden. Geht dieses Prinzip auch auf die im siebzehnten Jahrhundert hergestellte barocke Verknüpfung der Messung der Kontinua (Leibniz und Newton) mit der Wahrscheinlichkeitsrechnung (Pascal) zurück, so ist das heutige Ausmaß doch vollkommen anders geartet. Die neuen Technologien erfassen Informationen über höchst intime Erlebnisse (sogar Stimmungen) und sind darauf ausgerichtet, diese Erlebnisse unterbewusst zu steuern (durch Gestaltung und soziale Ansteckung). Während die Menschen die Kontrolle über die ihnen zur Verfügung stehende Technologie – Computer, Smartphones, ‚intelligente‘ Geräte – zu haben glauben, wird ihnen letztlich die Autonomie entzogen, da der Nutzer weder über seine Informationen noch über die Art und Weise, in der sie genutzt werden, um Meinungen und Verhalten zu beeinflussen, eine wirksame Kontrolle hat.

The combination of information technology, digitalisation, social and search media, big data, and machine learning have resulted in a new form of ‘surveillance capitalism’, discussed by Shoshana Zuboff in *The Age of Surveillance Capitalism* (2019). This participates in and exploits a change in the relation of the subject to his or her own experience. Surveillance capitalism appropriates information, renders it predictive using big data and machine learning, and extracts surplus from that. This means that the surplus is no longer taken from ‘the working day’ as the excess over the time needed for the workers’ reproduction, as was the case from the factory system to managerial capitalism. In relation to the extraction and expropriation of surplus value, the distinction between work and non-work has effectively disappeared. This goes even further than the non-stop work and consumption of 24/7. Everything we do and experience, even that which we do not experience because we are entirely unconscious of it, produces information for surveillance and tracking, which may be used directly and in real time, for example to target advertising, or inferences for the future are drawn using machine learning algorithms applied to vast data sets. While the logic of this goes back to the seventeenth century Baroque combination of the measurement of continua (Leibniz and Newton) and probability (Pascal), the extension is altogether different. These technologies extract information about the most intimate experiences (including mood), with a view to controlling such experiences at a subliminal level (through design and contagion). While appearing to give people control through the technology to which they have access – computers, smartphones, ‘intelligent’ devices etc. – autonomy is removed, since the user has no effective control over the information that they provide and the way that it is used to change attitudes and behaviour.



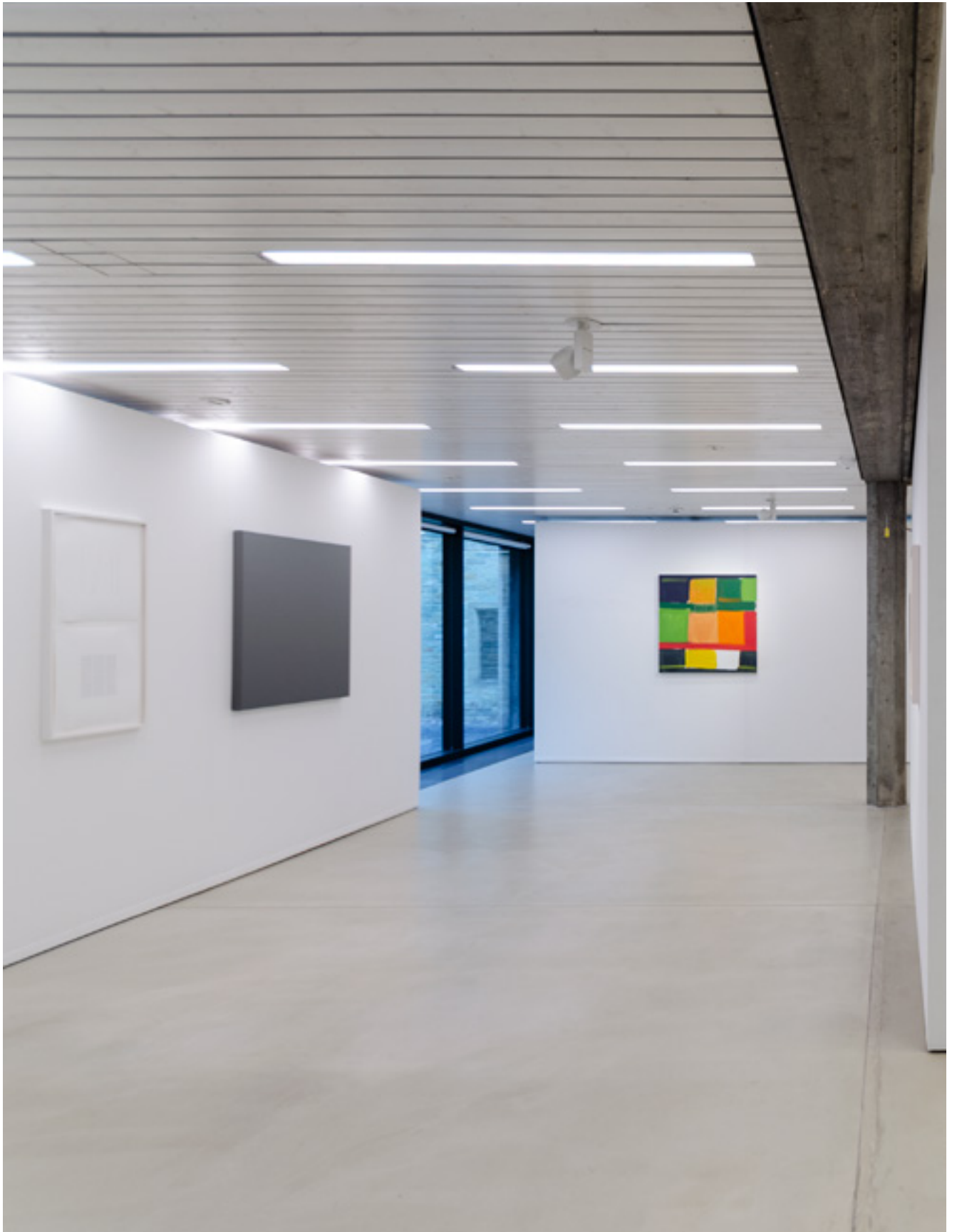
Die Definition des Arbeitstages, die Fähigkeit zu entscheiden, was Teil des Arbeitstages war und was nicht, war Teil eines aufklärerischen Projekts, das die Autonomie jener vergrößern sollte, die dies jedoch noch nicht genießen konnten. Diese individuelle Autonomie konnte nur kollektiv erhalten werden. Die Kombination von Überwachungskapitalismus und Erlebnisökonomie, die den Unterschied zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit auslöscht und die Autonomie untergräbt, ist die Kulmination der Veränderungen, denen die Beziehung des Subjekts zu seinen Erfahrungen unterworfen war und die bereits im achtzehnten Jahrhundert einsetzten, als die Autonomie des Subjekts als Voraussetzung für Ethik und Politik aufkam (Kant). Dieses Autonomiemodell beinhaltet die Distanzierung des Bewusstseins von der ‚Sinnlichkeit‘ im Sinne eines unmittelbaren Berührtseins, um ein Subjekt zu schaffen, das entscheidungsfähig ist. Dieses Modell wird durch die heute vorherrschenden physiologischen und neurologischen Modelle gekippt. Man kann sagen, dass sowohl Leben als auch Kunst von der Mitte des neunzehnten bis ins zwanzigste Jahrhundert mit der Beziehung des Subjekts zu seinen oder ihren sinnlichen Eindrücken sowie dem Innenleben zu tun hatten. Dieses Konzept wäre Basis für eine durch Verstehen und Organisation geprägte Arbeit. Im einundzwanzigsten Jahrhundert, in dem Informationen unmittelbar gesammelt und durch in neuronalen Netzwerken programmierte Lernalgorithmen verarbeitet werden, umgehen Korporationen und andere Akteure diese Beziehung. Ihre Arbeit des Abschöpfens und der Kontrolle wird – endlos – verrichtet, bevor das Subjekt überhaupt Initiative ergreifen kann. Was könnte ‚ein Tagwerk‘ in dieser Situation bedeuten?

The circumscribing of the working day, the ability to decide what was and what was not part of the working day, was part of an enlightenment project of the extension of autonomy to those who did not yet enjoy it. This individual autonomy could only be sustained collectively. The combination of surveillance capitalism with the experience economy, which both removes the distinction between work and non-work, and undermines autonomy, is the culmination of changes in the relation of the subject to experience which were already beginning in the eighteenth century when the autonomy of the subject as the basis for ethics and politics emerges (Kant). This model of autonomy involves the distancing of consciousness from ‘sensation’ as an immediate being-affected in order to produce a subject that is able to make choices. This is collapsed in the physiological and neurological models that have come to predominate. We could say, both life and art from the mid-nineteenth into the twentieth century had to do with the relation of the subject to his or her sensations and inner life. This model would be the basis of a work of understanding and organization. In the twenty-first century, with information gathered instantaneously and computed by neural network learning algorithms, corporations and other agents bypass that relation. Their work of extraction and control is done – endlessly – before the subject even manages to get started. What would ‘a day’s work’ mean in this situation?



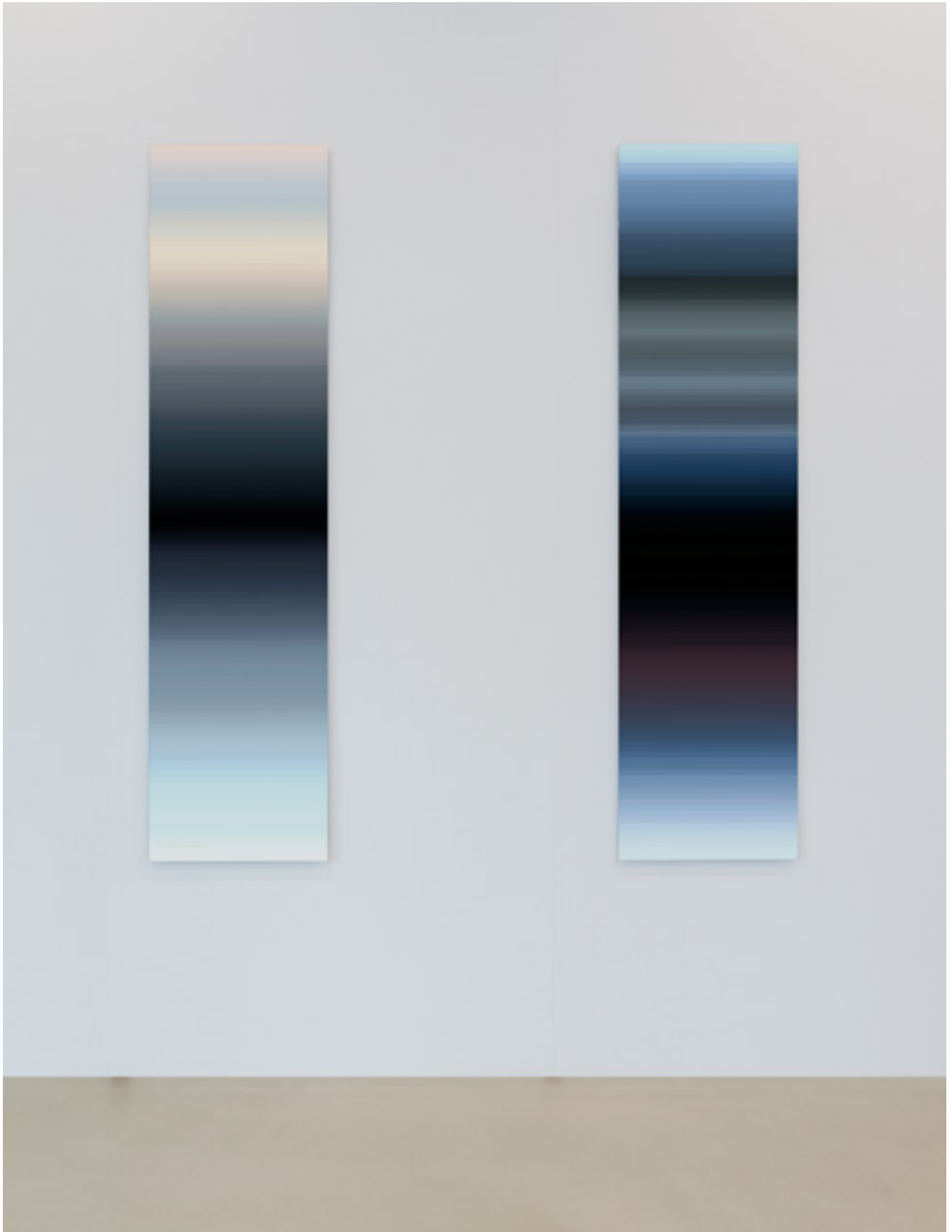
Dieser Beitrag ist eines Tages Werk.

This is a day's writing.









Biografien der Künstler*innen

Artists' biographies

Francis Aljys, *1959 in Antwerpen, BE, lebt und arbeitet in Mexico City, MX. Seit mehr als drei Jahrzehnten dokumentiert Aljys seine Kunstaktionen, die zumeist im öffentlichen Raum stattfinden, im Medium der Fotografie und des Video. In poetischer und einfühlsamer Weise behandelt er politische und soziale Themen in seinem umfassenden Oeuvre, das zudem auch aus Malerei, Zeichnung und Installation besteht.

Jill Baroff, *1954, Summit, NJ (US), lebt und arbeitet in New York City, NY (US). Baroffs Zeichnungen thematisieren primär Fragen von Raum und Zeit. Digital generierte Daten bilden häufig die Grundlage für ihre Werke. Andererseits bieten diese auch die Freiheit und Offenheit zur Transformation des Digitalen zurück in das analoge Medium der Zeichnung.

KP Brehmer, *1938 in Berlin, DE, † 1997 in Hamburg, DE. Klaus Peter Brehmer wurde insbesondere durch seine graphischen Arbeiten bekannt, die zumeist politische Themen und gesellschaftliche Entwicklungen verhandeln und visualisieren. Neben Gerhard Richter und Sigmar Polke zählt Brehmer zu den Vertretern des Kapitalistischen Realismus, der das europäische Pendant der Pop Art darstellt.

Rudolf de Crignis, *1948, Winterthur, CH, † 2006 in New York City, NY (US). Die vordergründig monochrom anmutenden Arbeiten des beeindruckenden Koloristen de Crignis entstehen in einem offenen Arbeitsprozess. Bei näherer Betrachtung offenbaren die Werke zahlreiche lichtdurchlässige Farbschichten. Die fertigen Arbeiten auf Papier und Leinwand sind geradezu darauf angelegt, unter vielfältigen Lichtverhältnissen betrachtet zu werden und bieten die Möglichkeit einer sublimen Erfahrung.

Hanne Darboven, *1941, München, DE, † 2009 in Hamburg, DE. Mit größter Konsequenz arbeitete Darboven über Jahrzehnte an mit Bleistift beschriebenen Werkblättern. Über die Wiederholung des Aufschreibens arbeitete die Künstlerin dem Verlust und Vergessen entgegen: Es geht um das Festhalten und die Rekonstruktion von Zeit und darum, die Welt mithilfe eines Ordnungssystems durchschaubar zu machen.

Francis Aljys, *1959 in Antwerp, BE, lives and works in Mexico City, MX. For more than three decades now, Aljys has been documenting his art actions, which take place mainly in public space, using the media photography and video. He deals with political and social themes in a poetic, sensitive way in his extensive oeuvre, which also includes painting, drawing and installation works.

Jill Baroff, *1954, Summit, NJ (US), lives and works in New York City, NY (US). The primary themes of Baroff's drawings are issues of space and time. Digitally generated data often provide the foundation for her works. These also offer the necessary freedom and openness to transform the digital back into the analogue medium of drawing.

KP Brehmer, *1938 in Berlin, DE, † 1997 in Hamburg, DE. Klaus Peter Brehmer became known mainly for his graphic artworks, which generally deal with and visualize political themes and social developments. Alongside Gerhard Richter and Sigmar Polke, Brehmer is viewed as one of the key representatives of Capitalist Realism, the European pendant to Pop Art.

Rudolf de Crignis, *1948, Winterthur, CH, † 2006 in New York City, NY (US). The superficially monochrome seeming works by the impressive colourist de Crignis evolved via an open working method. Upon closer examination, the works reveal numerous translucent layers of colour. The intention is for the finished works on paper and canvas to be viewed in a wealth of different light conditions, so providing the opportunity for a sublime experience.

Hanne Darboven, *1941, Munich, DE, † 2009 in Hamburg, DE. For decades, Darboven worked with immense consistency on worksheets that she wrote on using pencil. Through the repetition of this inscription, the artist worked against loss and forgetfulness: it is all about holding onto and reconstructing time, as well as explaining the world with the help of an ordering system.

Jeremy Deller, *1966, London, UK, lebt und arbeitet in London, UK. Die Partizipation Dritter am kreativen Prozess ist bei dem Turner-Preisträger Deller signifikant, interessiert ihn doch besonders die soziale Interaktion. Die Zurücknahme der eigenen Autorschaft ist dabei von ebenso großer Bedeutung wie politische und historische Ereignisse, die er häufig in seine ephemeren Werken integriert.

Inge Dick, *1941, Vienna, AT, lebt und arbeitet in Innerschwand am Mondsee, AT. In Dicks Werkserien – sowohl der Fotografie als auch der Malerei – geht es um die Visualisierung von Licht. Gleichsam ist sie bestrebt, Veränderungen des Lichts in Abhängigkeit zur Zeit zu dokumentieren, um dem vermeintlich Immateriellen eine konkrete Erscheinung zu geben. Die dabei entstehenden nuanciert alternierenden Farbtöne münden an wie monochrome Farbflächen.

Philip-Lorca diCorcia, *1951, Hartford, CT (US), lebt und arbeitet in New York City, NY (US) und lehrt an der Yale University in New Haven, CT (US). DiCorcias Fotografien changieren zwischen Dokumentation und szenenhafter Inszenierung vermeintlich alltäglicher Ereignisse. Dabei geht er jedoch weit über die Darstellung des Vordergründigen hinaus und führt den Betrachter zur Befragung des Wahrheitsgehaltes seiner Fotografie.

Spencer Finch, *1962 in New Haven, CT (US), lebt und arbeitet in Brooklyn, NY (US). Es sind erlebte Naturphänomene, die Finch in seinen abstrakten Arbeiten bildhaft werden lässt und in unterschiedlichen Medien wie Lichtinstallation, Aquarell, Zeichnung, Video und Fotografie rekonstruiert. Dabei verhandelt er die Bedingungen von Licht und Farbe im Verhältnis zur Wahrnehmung, indem Außenwelt und geistige Vorgänge eng miteinander verzahnt sind.

Mathew Hale, *1962 in Swindon, UK, lebt und arbeitet in Berlin, DE und Los Angeles, US. Aus graphischen Strukturen, Textfragmenten und Fotografien konstruiert und arrangiert Hale Collagen, die sowohl Erinnerungen als auch Geschichten andeuten und die sowohl Bezüge zur Realität als auch zur Imagination offenbaren. Der Betrachter wird herausgefordert, die Bildelemente miteinander zu verknüpfen und zu verorten. Hales Arbeiten stehen durch das Changieren zwischen Realem und Imaginärem dem Surrealismus und Dada äußerst nahe.

Jeremy Deller, *1966, London, UK, lives and works in London, UK. The participation of others in the creative process is significant for Turner prizewinner Deller, as his prime interest is social interaction. In this context, the withdrawal of authorship is as vital as political and historical events, which he often integrates into his ephemeral works.

Inge Dick, *1941, Vienna, AT, lives and works in Innerschwand am Mondsee, AT. Dick's series of works – employing both photography and painting – are concerned with the visualization of light. At the same time, she is attempting to document light changes as dependent on time, in order to give a concrete manifestation to the supposedly immaterial. The nuanced, alternating colour shades emerging in this way suggest monochrome areas of colour.

Philip-Lorca diCorcia, *1951, Hartford, CT (US), lives and works in New York City, NY (US) and teaches at Yale University in New Haven, CT (US). DiCorcia's photographs fluctuate between documentation and dramatic staging of apparently everyday events. Hereby, however, he goes far beyond a depiction of the superficial and leads the viewer to question the truth content of his photography.

Spencer Finch, *1962 in New Haven, CT (US), lives and works in Brooklyn, NY (US). Finch visualizes and reconstructs experienced natural phenomena in his abstract works using various media such as light installation, watercolours, drawing, video and photography. In the process, he debates light and colour conditions in relation to perception, inasmuch as the outside world and intellectual processes are closely intertwined.

Mathew Hale, *1962 in Swindon, UK, lives and works in Berlin, DE and Los Angeles, US. Hale constructs and arranges collages from graphic structures, text fragments and photographs. These suggest both memories and stories, and display references not only to reality but also to the imagination. The viewer is challenged to connect the pictorial elements and so establish their positioning. Hale's works are very close to Surrealism and Dada due to their fluctuation between the real and the imaginary.

James Howell, *1935 in Kansas City, MO (US), † 2014 in New York City, NY (US). Grau war für James Howell die zentrale Farbe, mit der er sich ein Leben lang beschäftigte. Insbesondere über die systematisch präzise Nuancierung des Graus schuf er monochrome Werke, die vordergründig mit dem Blick in ein Nebelmeer beschrieben wurden. Gleichwohl ging es Howell in seiner Malerei um weit mehr, nämlich die Bedingungen der Farbe und ihre Wahrnehmungsmöglichkeiten zu thematisieren. In der Ambivalenz der Erscheinung und ihrer Abhängigkeit vom Licht gründet Howells eigentliches Interesse.

On Kawara, geboren in Kariya, JP, † 2014 in New York City, NY (US). On Kawaras Arbeiten muten augenscheinlich identisch an, was an der Repetition des Formates liegt. Gleichwohl ist das eingeschriebene Datum stets verändert. On Kawara geht es um das Erfassen von Zeit, das Festhalten des Hier und Jetzt. Über die Reduktion des Bildhaften wird dem Betrachter die Möglichkeit offeriert, das eigene Dasein zu reflektieren. On Kawara lebte 29.771 Tage.

Joey Kötting, *1966, London, UK, lebt, arbeitet und unterrichtet in Los Angeles, California und West Salisbury, VT (US). Er arbeitet mit den vielfältigsten Medien: von der Malerei bis zur Fotografie, über verschiedene Drucktechniken bis hin zu Performance, Video und Film. Seine Untersuchungen stellen eine tiefgehende Auslotung der menschlichen Psychologien und inneren Landschaften dar.

Nick Koppenhagen, *1987 in Hamburg, DE, lebt und arbeitet in Berlin, DE. Aus der systematischen und akribischen Analyse evidenter Daten in Kombination mit subjektiv wahrgenommenen Bedingungen resultieren graphische Darstellungen, die nicht nur Individualität, sondern auch Universalität behaupten. Diese sind offen für neue semantische Bezüge und stellen gleichsam die Visualisierung von Prozessen und Re-Kombination von Daten dar.

Mike Meiré, *1964 in Darmstadt, DE, lebt und arbeitet in Köln, DE. Als Designer und Künstler versteht Meiré es, Zusammenhänge zwischen Kunst und Leben zu untersuchen. Insbesondere durch die Kombination alltäglicher und veredelter Materialien findet eine Verbildlichung statt. Meiré übermalt beispielsweise Zeitungsausschnitte mit Lack, wodurch gezielt Informationen ausgeradiert und neue Bildkompositionen und Inhalte re-konstruiert werden.

James Howell, *1935 in Kansas City, MO (US), † 2014 in New York City, NY (US). Grey was the most important colour for James Howell, and he concerned himself with it throughout his life. He created monochrome works, especially through a systematic, precise nuancing of grey, which were described superficially as being like gazing into a sea of mist. But Howell was concerned with far more in his painting: with the subject of colour and its conditions, and with perceptual possibilities. Howell's actual interest was in the ambivalence of the manifestation and its total dependence on light.

On Kawara, born in Kariya, JP, † 2014 in New York City, NY (US). At first glance, On Kawara's works appear identical because of the repetition in their format. However, the date inscribed in them changes continually. On Kawara was interested in capturing time, in holding onto the here and now. The reduction of the pictorial gives the viewer the opportunity to reflect upon his or her own existence. On Kawara lived for 29,771 days.

Joey Kötting, *1966, London, UK, lives, works and teaches in Los Angeles, California and West Salisbury, VT (US). He uses all sorts of media varying from painting, photography, printmaking and performance, to video and film. His investigations delve inside and out into the psychologies and landscapes of the human condition.

Nick Koppenhagen, *1987 in Hamburg, DE, lives and works in Berlin, DE. His graphic images evolve from the systematic, meticulous analysis of evident data in combination with subjectively perceived conditions; the universal as well as the individual is asserted as a result. The images are open to new semantic references and represent, so to speak, a visualization of processes and the recombination of data.

Mike Meiré, *1964 in Darmstadt, DE, lives and works in Cologne, DE. As a designer and an artist Meiré knows how to explore the links between art and life. A visualization occurs by combining everyday and refined materials in particular. For example, Meiré paints over newspaper cut-outs using lacquer, by which means information can be deliberately erased and new visual compositions and content are (re-)constructed.

Helen Mirra, *1970 in Rochester, NY (US), lebt in Muir Beach, CA (US). Die amerikanische Konzeptkünstlerin arbeitet in vielfältigen Medien, innerhalb derer sie physisch Erlebtes und Gesehenes verarbeitet. Dabei geht es weniger um die bloße Dokumentation, vielmehr sind ihre abstrakten Arbeiten Verweise auf ein größeres und komplexeres zugrundeliegendes System.

Susan Morris, *1962 in Birmingham, UK, lebt und arbeitet in London, UK. Morris untergräbt traditionelle Vorstellungen vom Selbstbildnis, indem sie die externe Erscheinung durch festgehaltene Spuren der alltäglichen Aktivität und automatischen körperlichen Bewegungen ersetzt. Sie arbeitet mit den vielfältigsten Medien wie Tintenstrahldruck, Jacquard-Wandteppichen und Pigmenten auf Papier.

Rakish Light wurde 2016 von Brian O'Connell (*1972, Belgien) und Deirdre O'Dwyer (*1978, USA) in Los Angeles gegründet. Rakish Light betreibt zwei lithografische Offsetdruckpressen, deren lichtempfindliche Druckplatten der Sonne ausgesetzt werden, um Bilder und Texte zu produzieren. Projekte von Rakish Light werden mit den verfügbaren Technologien unter den vorhandenen Bedingungen realisiert. Sie verbinden O'Connells Erfahrung in Skulptur und Fotografie mit O'Dwyers malerischen und buchbinderischen Fähigkeiten.

Pete Smith, *1955 in Buenos Aires, AR, lebt und arbeitet in London, UK. Seit 2009 arbeitet Smith kontinuierlich an den sog. "Yellow Poems", die zum Teil über einen Zeitraum von 2 bis 3 Jahren entstehen. Smith verwendet Papierfragmente, die er von Umschlägen des Nation Geographic Magazine nimmt und auf einen gelben Grund klebt. Die Gedichte machen deutlich, wie Sprache und Wörter in einem verfremdeten Kontext neue Bedeutungen gewinnen können.

Ignacio Uriarte, *1972 in Krefeld, DE, lebt und arbeitet in Berlin, DE. Die Erfahrungen, die Uriarte in seiner ersten Karriere als Betriebswirt sammelte, fungieren als Fundament seines künstlerischen Zugangs. Büromaterialien bzw. montone Büro(-kratische) -Vorgänge sind wesentliche Elemente seiner künstlerischen Produktion. Der Reiz seiner abstrakten Arbeiten liegt in der Gegenüberstellung von repetitivem Modus und künstlerischer Offenheit.

Helen Mirra, *1970 in Rochester, NY (US), lives in Muir Beach, CA (US). The American Concept Artist works in a wide range of media, processing what she has experienced physically or seen. This is not so much a question of pure documentation; instead, her abstract works are pointers to a larger, more complex underlying system.

Susan Morris, *1962 in Birmingham, UK, lives and works in London, UK. Morris subverts traditional notions of self-portraiture by replacing external 'appearance' with recorded traces of everyday activity and automatic, bodily movement. She works in a wide range of media including inkjet printing, Jacquard tapestry and pigment on paper.

Rakish Light, established in 2016 in Los Angeles by Brian O'Connell (*1972, Belgium) and Deirdre O'Dwyer (*1978, USA). Rakish Light operates two lithographic offset presses that produce images and texts from photosensitive printing plates exposed using the sun. Rakish Light projects are realized with the technologies and conditions at hand, and combine O'Connell's background in sculpture and photography and O'Dwyer's in painting and book-making.

Pete Smith, *1955 in Buenos Aires, AR, lives and works in London, UK. Since 2009 Smith has been working continually on the so-called "Yellow Poems", some of which emerge over a period of 2 to 3 years. Smith uses fragments of paper, sourced from the cover of National Geographic magazine, which he sticks onto a yellow background. The poems clarify the way in which language and words can acquire fresh meanings in an alienated context.

Ignacio Uriarte, *1972 in Krefeld, DE, lives and works in Berlin, DE. The experiences Uriarte gathered in his first career as a business economist provide the foundation for his artistic approach. Office materials or (monotonous) bureaucratic processes are essential elements in his artistic production. The attraction of his abstract works lies in the contrast between the repetitive modus and their artistic freedom.



Rakish Light, Double OO Guide to Sobriety (Mammoth Lakes, March 12, 2018), 2019, Fotografie, 27.5 x 35.5 cm

Rakish Light, Double OO Guide to Sobriety (Mammoth Lakes, March 12, 2018), 2019, Photograph, 27.5 x 35.5 cm

Stanley Whitney, *1946 in Philadelphia, PA (US), lebt und arbeitet in New York City, NY (US) und Solignano, IT. Der Wiederholung des quadratischen Formats steht die Unregelmäßigkeit des Farbauftrags entgegen. Alternierende Farbrechtecke orientieren sich zwar nicht proportional am Rahmen, doch bleiben sie dem Format grundsätzlich verpflichtet. Wiederholend durchlaufen horizontale Farbbänder die Komposition und durchbrechen damit das Raster der Farbfelder. Whitney untersucht in seinen Arbeiten die Beziehung von Farben untereinander sowie deren Gesamtwirkung im Bild selbst – dies bereits seit mehr als 40 Jahren.

Stanley Whitney, *1946 in Philadelphia, PA (US), lives and works in New York City, NY (US) and Solignano, IT. Repetition of the square format is contrasted by irregular application of paint. Alternating coloured squares may not be oriented proportionally on the frame, but they stay fundamentally committed to the format. Repeatedly, horizontal bands of colour run through the composition, thus breaking through the grid of colour fields. In his works Whitney investigates the interrelations of colours and their overall impact within the image – and he has been doing so for more than 40 years now.

Autoren

Authors

Susan Morris promovierte am Central St. Martins College für Kunst und Design, UAL, wo sie ihre Dissertation *On The Blank: Photography, Writing, Drawing* 2007 einreichte. In ihrer künstlerischen Arbeit kommen moderne Technik, Zeitaufzeichnung und Bewegungsdokumentation zusammen. Durch die Verwendung digitaler Tracking-Geräte, die am Körper getragen werden, zeichnet die Künstlerin zum Beispiel ihre tägliche Routine oder scheinbar sich wiederholende Gesten auf, um Bilder zu erzeugen, die einen Körper offenbaren, der in den Maschinerien der Uhr und der Kalenderzeit gefangen ist. Morris' Praxis, die eine Bandbreite verschiedener Medien nutzt, gründet in der traditionellen Idee des Künstlerselbstporträts und ist gleichzeitig als Kommentar zur Subjektivität im Allgemeinen zu verstehen.

Margaret Iversen ist emeritierte Professorin der University of Essex, England. Zu ihren Büchern gehören Alois Riegl: *Art History and Theory* (1993), *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (2009), und *Photography, Trace, and Trauma* (2017). Sie hat mit Diarmuid Costello eine Sonderausgabe über „*Photography after Conceptual Art*“ für *Art History* und eine weitere über „*Agency and Automatism: Photography and Art since the Sixties*“ für *Critical Inquiry* herausgegeben. In Kooperation mit Stephen Melville entstand *Writing Art History: Disciplinary Departures*. Ebenso hat Iversen eine Artikelsammlung über „*Involuntary Drawing*“ für *Tate Papers*, 18 (2012) und den Band *Chance* für die Reihe „*Documents of Contemporary Art*“ der Whitechapel Gallery herausgegeben. Ferner hat sie Artikel über zeitgenössische Künstler geschrieben, darunter Anna Barriball, Tacita Dean, Thomas Demand, Mary Kelly, Zoe Leonard, Susan Morris, Gabriel Orozco, Cornelia Parker, Gerhard Richter und Ed Ruscha.

Susan Morris has a PhD from Central St. Martins College of Art and Design, UAL, where she submitted her thesis, *On The Blank: Photography, Writing, Drawing*, in 2007. Modern technology, the recording of time, and the documentation of movement come together in her work. By using digital tracking devices worn on the body, for example, the artist records her daily routine or seemingly repetitive gestures to produce images that reveal a body caught up in the machinations of clock and calendrical time. At the centre of Morris's practice, explored through a range of different media, is the very traditional idea of an artist's self-portraiture serving as a commentary on subjectivity in general.

Margaret Iversen is Professor Emerita at the University of Essex, England. Her books include Alois Riegl: *Art History and Theory* (1993), *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (2009), and *Photography, Trace, and Trauma* (2017). She edited, with Diarmuid Costello, a special issue on „*Photography after Conceptual Art*“ for *Art History* and another on „*Agency and Automatism: Photography and Art since the Sixties*“ for *Critical Inquiry*. *Writing Art History: Disciplinary Departures* was written in collaboration with Stephen Melville. She also edited a collection of articles on „*Involuntary Drawing*“ for *Tate Papers*, 18 (2012) and the volume on *Chance* for the Whitechapel Gallery's series of „*Documents of Contemporary Art*“. She has written articles on contemporary artists including Anna Barriball, Tacita Dean, Thomas Demand, Mary Kelly, Zoe Leonard, Susan Morris, Gabriel Orozco, Cornelia Parker, Gerhard Richter and Ed Ruscha.

Michael Newman ist Professor für Art Writing an der Goldsmiths University of London. Er hat zahlreiche Essays zu modernen und zeitgenössischen Künstlern sowie thematische Essays über Verwundung, Horizonte, Kontingenz, Gedächtnis, Zeichnung und Unsinn veröffentlicht. Er ist der Autor von *Richard Prince Untitled (couple)* (2006), *Jeff Wall: Works and Writings* (2007), *Price, Seth* (2010) und "Stuart Brisley: *Performing the Political Body und Eating Shit*" in *Stuart Brisley* (2015). Mitherausgeber ist er von *Rewriting Conceptual Art* (1999) und *The State of Art Criticism* (2007). Zu den Ausstellungen, die er kuratiert hat, zählen *Tacita Dean* an der York University, Toronto, *Revolver2 (contemporary artists)* in Matt's Gallery, London. *Drawing after Bellmer in Europe, North America and Japan* wird im The Drawing Room, London zu sehen sein.

Michael Newman is Professor of Art Writing at Goldsmiths, University of London. He has published numerous essays on modern and contemporary artists, as well as thematic essays on the wound, the horizon, contingency, memory, drawing, and nonsense. He is the author of *Richard Prince Untitled (couple)* (2006), *Jeff Wall: Works and Writings* (2007), *Price, Seth* (2010) and "Stuart Brisley: *Performing the Political Body and Eating Shit*" in *Stuart Brisley* (2015). He is co-editor of *Rewriting Conceptual Art* (1999) and *The State of Art Criticism* (2007). The exhibitions he has curated include *Tacita Dean* at York University, Toronto, *Revolver2 (contemporary artists)* at Matt's Gallery, London. 'Drawing after Bellmer in Europe, North America and Japan' will be at The Drawing Room, London.

Danksagung der Kuratorin

Curator's letter of appreciation

Zunächst möchte ich herzlichst Niklas von Bartha danken, der in seiner Funktion als Vorstandsmitglied der Stiftung Konzeptuelle Kunst vorschlug, ich möge diese Ausstellung kuratieren. Gleichmaßen bin ich Carl-Jürgen Schroth zu Dank verpflichtet, der nun diese Ausstellung ausrichtet.

Carl-Jürgen hat gegenüber Künstlern und denen, die sich für Kunst interessieren, beträchtliches Engagement und eine ungemeine Großzügigkeit gezeigt – nicht nur, indem er durch sein Wirken im Raum Schroth eine aufregende und lebendige Reihe zeitgenössischer Kunstausstellungen nach Soest brachte, sondern auch durch seine bereits über 35-jährige Sammeltätigkeit.

Ferner danke ich den Leihgeber*innen, die so großzügig zu dieser Ausstellung beigetragen haben. Claes Nordenhake sei für die Leihgabe der Arbeit On Kawaras, der Galerie Nordenhake für die Leihgabe des Gemälde Stanley Whitneys sowie des Werks Helen Mirras gedankt. Weiteren leihgebenden Institutionen ist ebenso herzlichst zu danken: Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, der ich zu Dank für die Inge Dick Arbeit verpflichtet bin, Galerie Michel Rein, Paris, für die Arbeit Mathew Hales, Philipp von Rosen Galerie, Köln, für Ignacio Uriartes Klanginstallation, Sprüth Magers, Berlin, für Phillip-Lorca diCorcias Fotografien, The Modern Institute, Glasgow für die Arbeit Jeremy Dellers und zuletzt Bartha Contemporary, London für die Leihgabe sowohl Jill Baroffs als auch meiner Arbeit. Ausleihen durften wir Arbeiten aus Privatsammlungen von Sebastian Brehmer, Catherine Lampert (Francis Alÿs) and Miriam Schoofs (Hanne Darboven). Die Künstler Nick Koppenhagen, Pete Smith und das Kollektiv Rakish Light haben ihre Arbeiten großzügig für diese Ausstellung zur Verfügung gestellt. Alle anderen Werke stammen aus der Sammlung Schroth.

Auch möchte ich mich bei den Essayisten Margaret Iversen und Michael Newman bedanken, die mit brillanten Beiträgen zu diesem Katalog etwas geschaffen haben, das, wie ich meine, weit über das Ende der Ausstellung hinaus Bestand haben wird. Gleichmaßen möchte ich auch Deirdre O'Dwyer für die freundliche Bearbeitung meiner Einführung und Hanna Milner für ihre redaktionelle Arbeit an Margaret Iversens Essay danken. Abschließend ein herzliches Dankeschön an alle teilnehmenden Künstler*innen.

First I would like to say thank you to Niklas von Bartha who, in his capacity of board member of the SKK, proposed that I curate this exhibition, and of course to Carl-Jürgen Schroth for so kindly hosting it. Carl-Jürgen has shown enormous commitment and generosity towards artists, and those of us interested in art, not only by bringing an exciting and vibrant series of contemporary art exhibitions to Soest through his involvement in Raum Schroth, but also in his thirty-five year history of collecting.

I would like to thank the lenders who have so generously contributed to this exhibition. Thanks go to Claes Nordenhake for the On Kawara and Galerie Nordenhake for the Stanley Whitney painting and the Helen Mirra work. Other institutions who have lent pieces to this show are Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, to whom I owe thanks for the Inge Dick, Galerie Michel Rein, Paris, for Mathew Hale's work, Philipp von Rosen Galerie, Cologne, for Ignacio Uriarte's sound piece, Sprüth Magers, Berlin, for Phillip-Lorca diCorcia's photographs, The Modern Institute, Glasgow for the Jeremy Deller works and Bartha Contemporary, London for the Jill Baroff piece and for my work. We have been lent work from the private collections of Sebastian Brehmer, Catherine Lampert (Francis Alÿs) and Miriam Schoofs (Hanne Darboven). The artists Nick Koppenhagen, Pete Smith and the collective Rakish Light have generously lent their own work to the exhibition, with all other works coming from the SKK collection.

I'd like to thank the essayists, Margaret Iversen and Michael Newman, whose brilliant contributions to this catalogue will, I believe, make it something that lives on long after the exhibition has ended. I should also mention and thank Deirdre O'Dwyer for kindly editing my introduction and Hanna Milner for her editorial work on Margaret Iversen's essay. Finally, a very big thanks to all the participating artists.

Susan Morris

Leihgeber

Lenders

Wir danken allen Leihgebern – den Künstler*innen selbst, den Nachlassverwalter*innen, den privaten Sammlern und den Galerien für die großzügigen Leihgaben.

Many thanks to the artists, to the administrators of their estates, to the private collectors and to the galleries for the generous loans.

Mathew Hale, Los Angeles / Berlin
Joey Köttling, Los Angeles / London
Nick Koppenhagen, Berlin
Rakish Light, Brian O'Connell &
Deirdre O'Dwyer, Los Angeles
Pete Smith, London

KP Brehmer Sammlung und Nachlass, Berlin
Privatsammlung, London
Privatsammlung, Berlin
Privatsammlung, Deutschland
Sammlung Nordenhake, Berlin
Sammlung Schroth, Soest

The Modern Institute / Toby Webster Ltd, Glasgow
Sprüth Magers, London / Berlin
Galerie Nordenhake, Stockholm / Berlin / Mexico City
Galerie Linde Hollinger, Ladenburg
Philipp von Rosen Galerie, Köln
Bartha Contemporary, London
Galerie Michel Rein, Paris

Stiftung Konzeptuelle Kunst, Soest

Fotonachweise

Photo Credits

Stedelijk Museum Amsterdam S./P. 27
Iwan Baan S./P. 67, 83
Lola Bunting S./P. 46, 102
Christopher Burke Studio S./P. 94
Philip-Lorca diCorcia S./P. 28
Inge Dick S./P. 69
Mathew Hale S./P. 24-25, 98
D. Joy Howell S./P. 90, 91, 95
Gerhard Kassner S./P. 13, 34, 76-77
Sebastian Kempa S./P. 35, 36, 37, 68
Joey Köttling S./P. 33, 96-97
Nick Koppenhagen S./P. 41, 72, 99
Aldy Milliken S./P. 59, 73, 75
Susan Morris S./P. 32, 80, 81
Rakish Light S./P. 30, 31, 139

Adam Reich S./P. 38
Pete Smith S./P. 47
Ulli Sowa S./P. 9, 22-23, 78-79, 129
Sprüth Magers S./P. 64-65
Cristiano Corte +
The Modern Institute
Toby Webster Ltd. S./P. 63
Ignacio Uriarte S./P. 51
Simon Vogel S./P. 44-45
Unbekannt Unknown S./P. 21, 100-101

Alle weiteren Bartha Contemporary
All other Bartha Contemporary

Impressum

Imprint



SAMMLUNG
SCHROTH

	Stiftung Konzeptuelle Kunst Soest Filzenstr. 6 59494 Soest, Germany www.skk-soest.de
Herausgeber Publisher	
Gestaltung Art Director	Niklas von Bartha
Redaktion Editorial	Deirdre O'Dwyer Viveka Graulich Hanna Milner Juliane Rogge
Textbeiträge Contributors	Margaret Iversen, London Susan Morris, London Michael Newman, London Carl-Jürgen Schroth, Soest
Übersetzung Translation	Lucinda Rennison, Berlin Stephanie Rupp, Berlin
Layoutvorlage Layout-template	Thomas Drebusch drebusch: design GmbH, Soest
Umschlag Cover	Susan Morris + George Marshall
ISBN	
ISBN	ISBN 978-3-9819110-2-2
Herstellung Manufacturer	Druckerei Kettler GmbH Robert-Bosch-Straße 14 59199 Bönen, Germany

© 2019

Herausgeber, Autor*innen, Fotograf*innen, Künstler*innen, Leihgeber*innen, James Howell Foundation, Estate of Rudolf de Crignis, sowie VG Bild-Kunst, Bonn für KP Brehmer, Inge Dick und Ignacio Uriarte.

Trotz sorgfältiger Recherche und Bearbeitung behalten wir uns Irrtümer, Satz- oder Druckfehler vor.

Publisher, authors, photographers, artists, lenders, James Howell Estate, Estate of Rudolf de Crignis, VG Bild-Kunst, Bonn for KP Brehmer, Inge Dick und Ignacio Uriarte.

Despite every precaution having been taken, mistakes, design- or print-errors may occur.

Diese Publikation darf - weder ganz noch teilweise - ohne vorheriges Einverständnis der Autoren und des Herausgeber in keiner Form vervielfältigt werden.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any other form without prior permission by the authors and the publisher.



JAMES HOWELL FOUNDATION

BARTHA CONTEMPORARY



Francis Alÿs
Jill Baroff
KP Brehmer
Rudolf de Crignis
Hanne Darboven
Jeremy Deller
Inge Dick
Philip-Lorca diCorcia
Spencer Finch
Mathew Hale
James Howell
On Kawara
Joey Kötting
Nick Koppenhagen
Mike Meiré
Helen Mirra
Susan Morris
Rakish Light
(Brian O'Connell & Deirdre O'Dwyer)
Pete Smith
Ignacio Uriarte
Stanley Whitney

With an introduction by Susan Morris and essays by
Professors Margaret Iversen and Michael Newman

FSK 18 Jahre

ISBN 978-3-9819110-2-2

