

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.

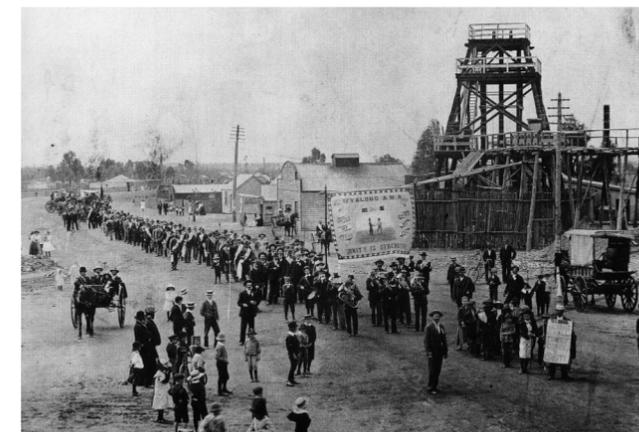
Das Unvermögen, unsere Arbeit, unsere Aktivitäten mit jenen der uns umgebenden Welt zu synchronisieren, ist eines der Themen der Ausstellung *A Day's Work*. Der Körper hat ein problematisches Verhältnis zu den künstlichen Systemen von Uhrzeit und kalendarischer Zeit, die unsere Tage strukturieren. Der 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 entwenden 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 entgegengesetzt, 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

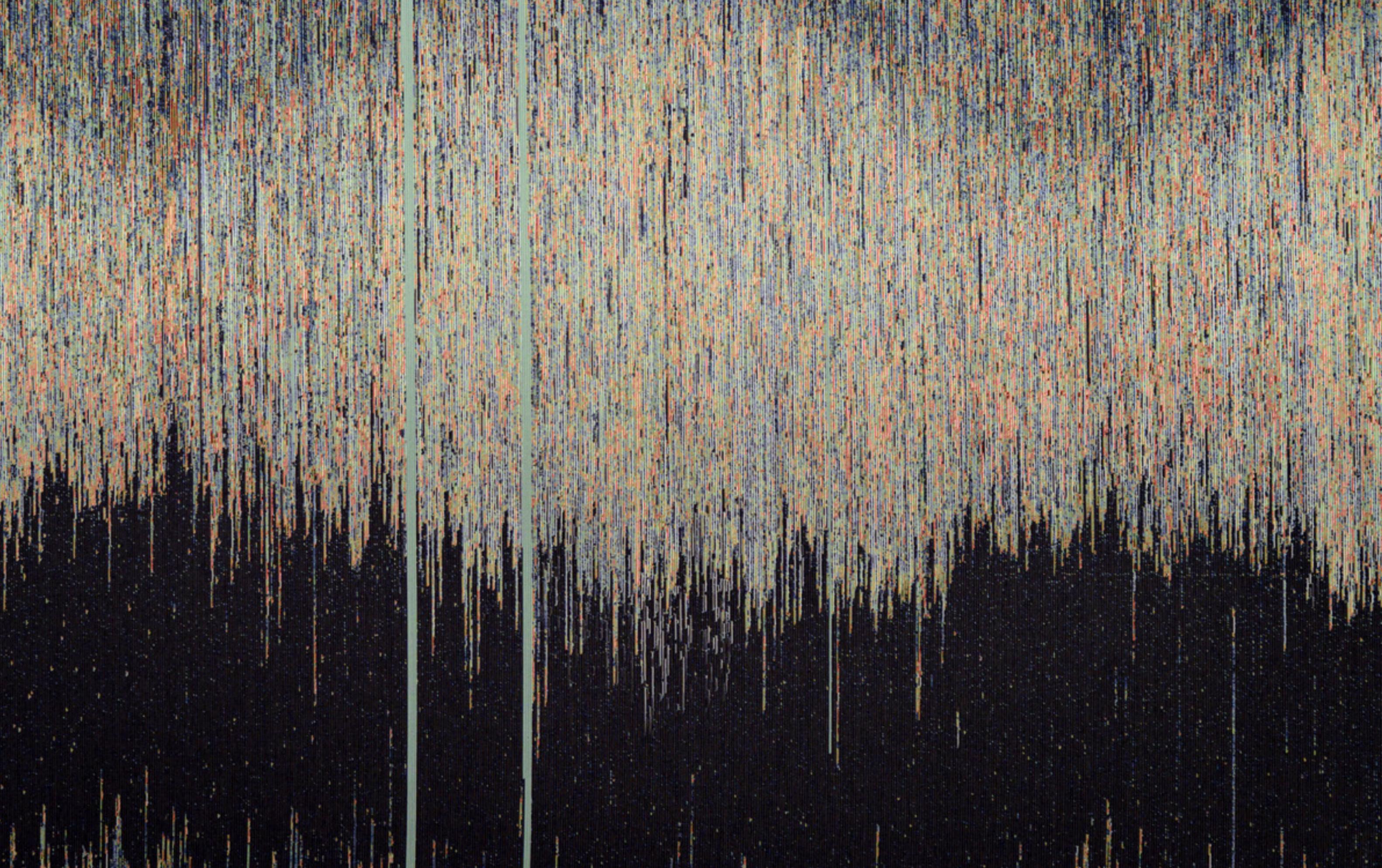


Demonstration für den Acht-Stunden-Tag in Wyalong, New South Wales, ca. 1890
Eight-hour day procession in Wyalong, New South Wales, ca. 1890

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 und 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 Aljys, 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 Aljys, 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, Nacharbeit, 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. Alÿs' 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

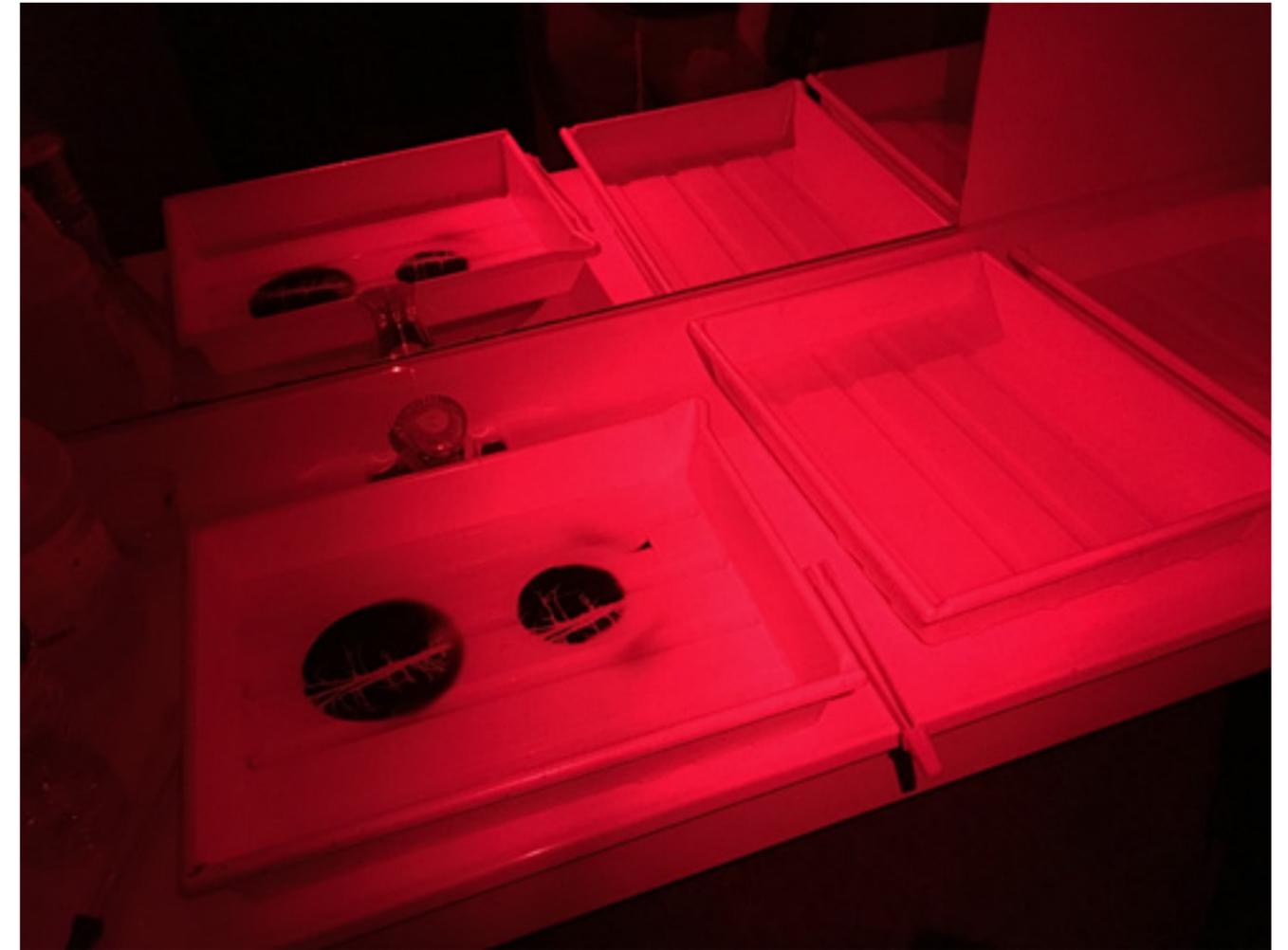
The artists Brian O'Connell and Deirdre O'Dwyer work full days as the collaborative project **Rakish Light**. Clocking production according to the changing presence of the sun over its 24-hour cycle, they used a simple box camera fitted with two separate lenses to make the photographs for *The Double 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 vertaner 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 *noplace*. 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 Schweben verbrachter Zeit zeugt, die sich als eine Art zeitloser *Unort* 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 Zeitungseite auskleidete. Da er seine Bilder in 130 verschiedenen Ländern malte, sammelten sich diese ‚Extralelemente‘ in aller Stille an und verweisen in ihrer Gesamtheit sowohl auf den Aspekt der Zeit als auch auf einen Querschnitt menschlichen Erlebens. Die Zeitungseite, 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 entgegenreten. 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 Zeitungseiten 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.



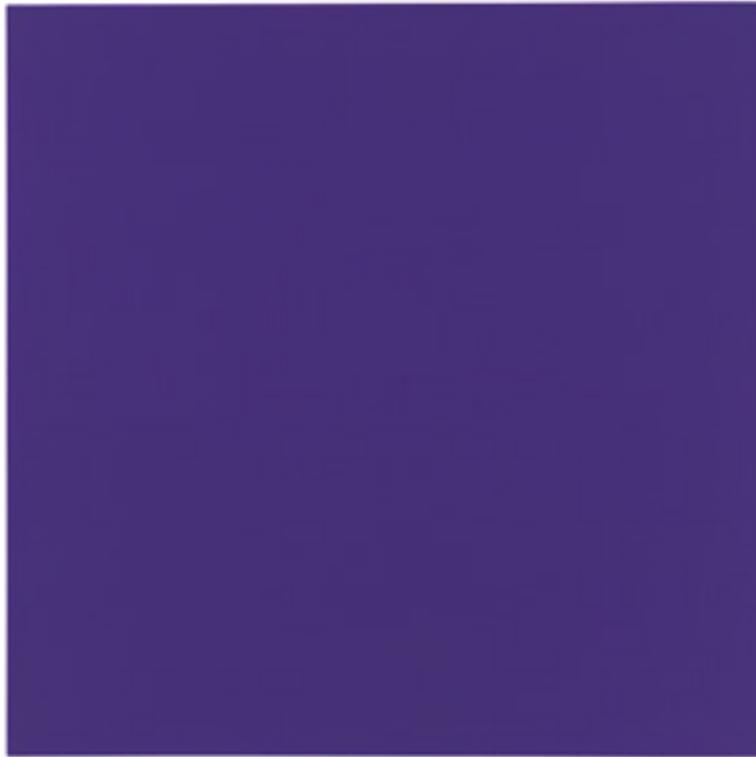
Detail: On Kawara, July 9, 1981

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

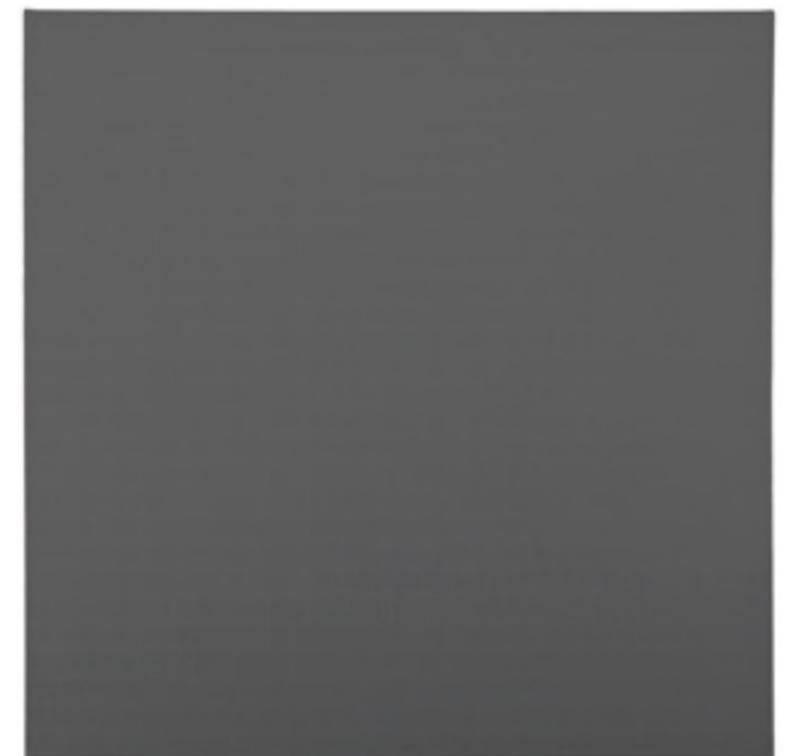
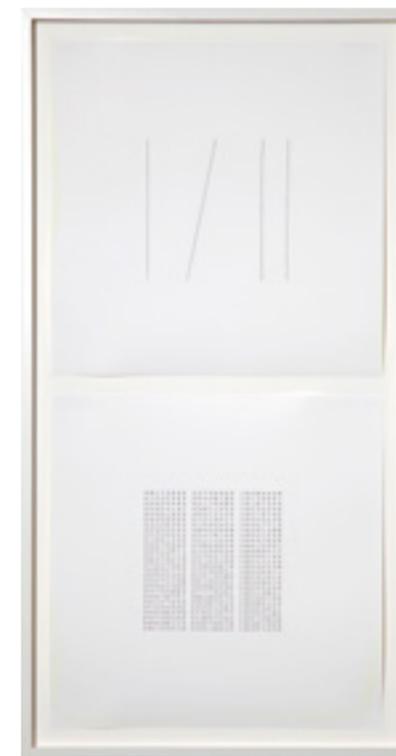
Der Schweizer Künstler **Rudolf de Crignis** benötigt normalerweise mehr als 24 Stunden für sein Tagwerk. Crignis schafft seine nahezu monochromen Bilder, indem er Farbschicht um Farbschicht aufträgt, wobei horizontale Pinselstriche von vertikalen abgelöst werden. Jede Farbschicht – häufig ist die erste 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 Bildeoberfläche 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

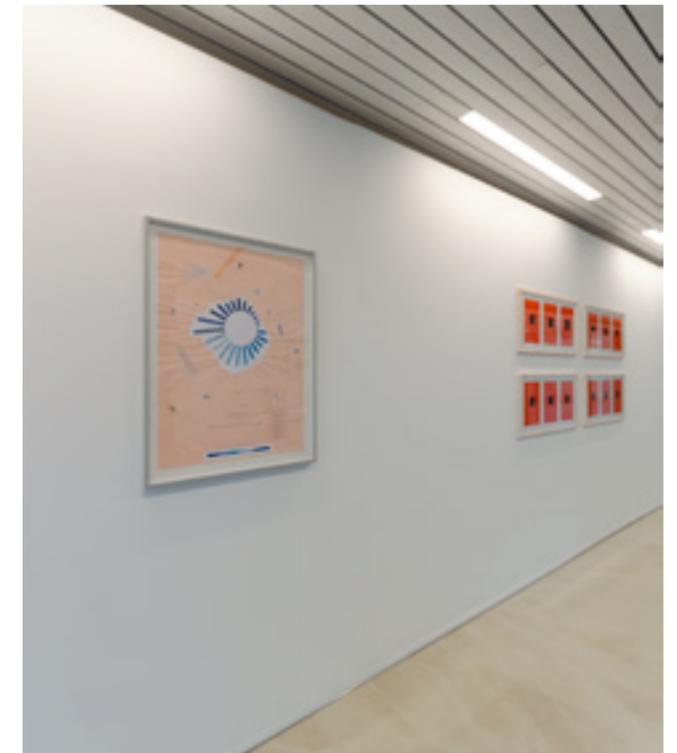


Stanley Whitney, Stay Song 3, 2017, Öl auf Leinwand, 102 x 102 cm
 Stanley Whitney, Stay Song 3, 2017, Oil on canvas, 102 x 102 cm

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 Himmelfarben 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 kalendrischen 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 Kopenhagen, der in seinem Versuch, die Organisationssysteme unseres Alltagslebens zu parodieren oder unterlaufen, am Ende selbst von ihnen erschöpft zurückbleibt.



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

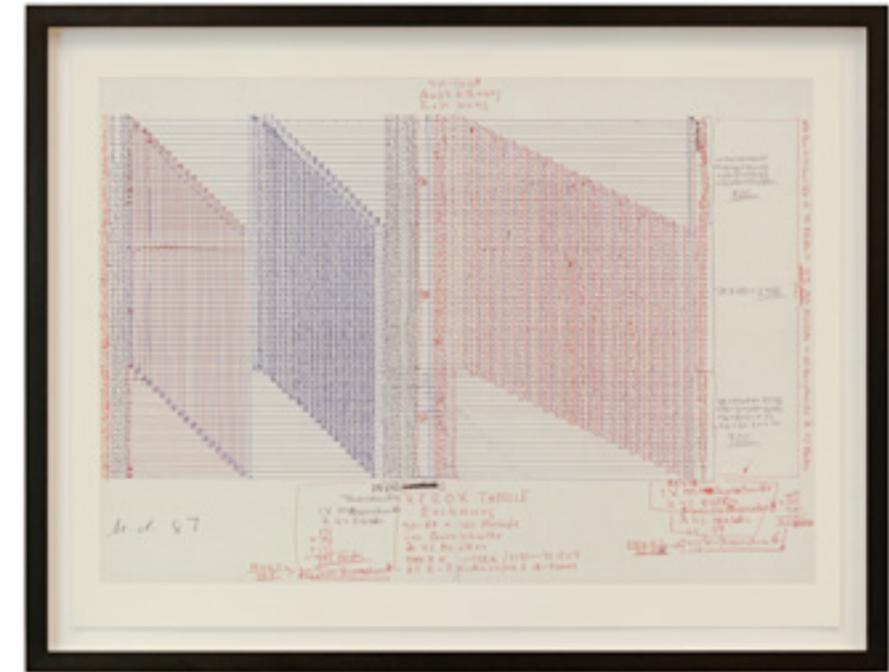
Nick Kopenhagen, Zweitbester Tag + Mittelmäßigster Tag, 2015, Screen print and coloured pencil on paper, each 20.7 x 17.2 cm

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 Nonsens 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.

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 Kopenhagen, who, in his attempt to perhaps parody or subvert the organisational systems of our daily lives, ended up drained by them.



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

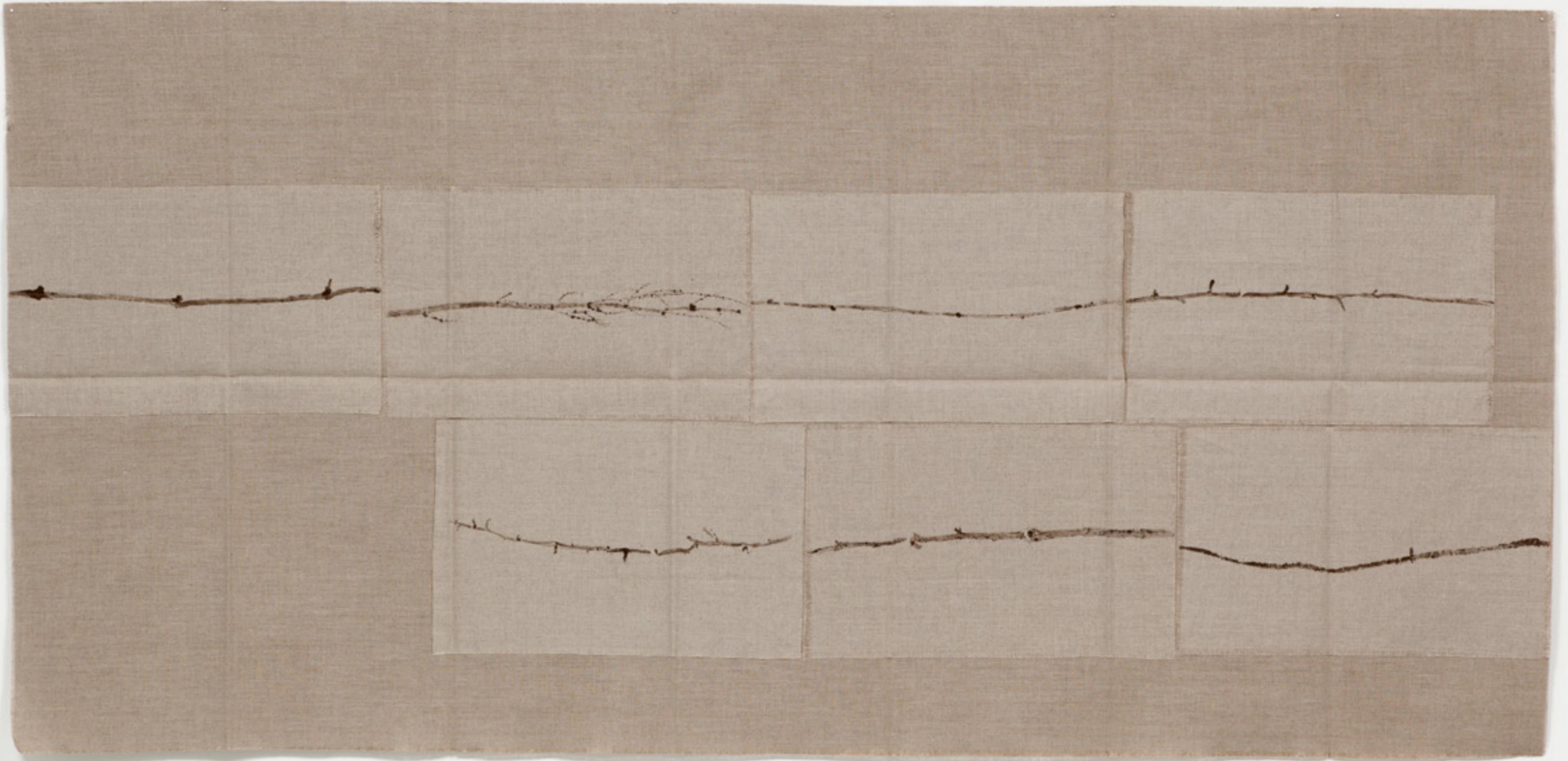


Hanne Darboven, Ein Jahrhundert-ABC (nach der Original-Zeichnung von 1970/71), 2004, Offset-Druck, 29,7 x 42 cm

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 voraussehen 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 Objektindrücken, wie die Serie aus Zweigen auf der hier ausstellten Arbeit, die wie eine Collage zusammengesetzt ist, die 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 jedwedem 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.

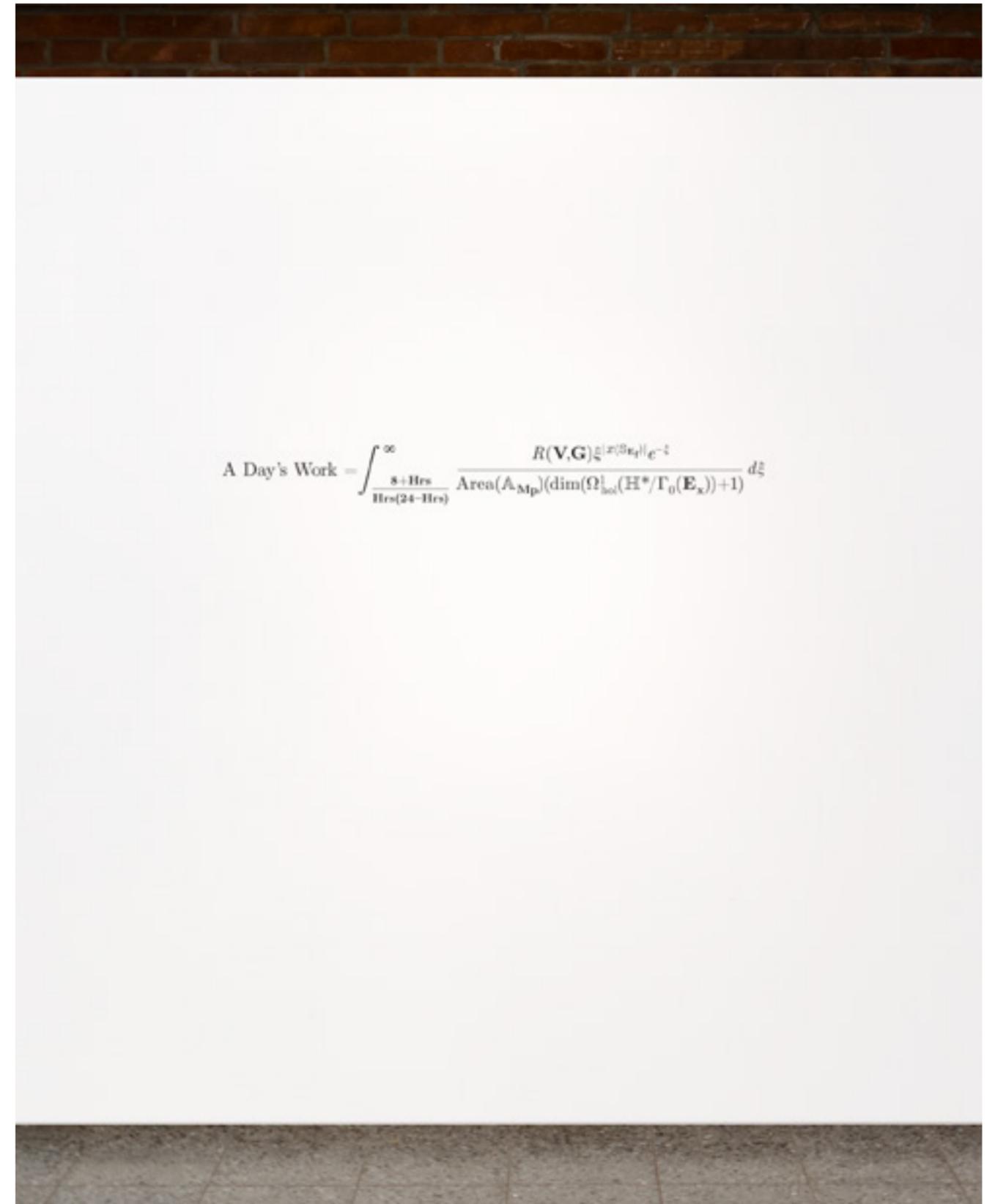
Neben meiner bildnerischen Arbeit befasse ich mich auch mit Aufzeichnungen. Dabei sollte ich deutlich machen, dass die Daten, auf denen meine Bildteppiche basieren, mit einer Actiwatch aufgezeichnet wurden, einem medizinisch-wissenschaftlichen Gerät, das Chronobiologen benutzen, um Schlafstörungen zu 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



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. Uriartes 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 kalendrischer 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 | Rezierte 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 | Drei | zehn | | | | | | | | | | |
| 17 | 2 | 14 | Vier | zehn | | | | | | | | | | |
| 19 | 2 | 15 | Fünf | zehn | | | | | | | | | | |
| 21 | 2 | 16 | Sech | zehn | | | | | | | | | | |
| 23 | 2 | 17 | Sieb | zehn | | | | | | | | | | |
| 25 | 2 | 18 | Acht | zehn | | | | | | | | | | |
| 27 | 2 | 19 | Neun | zehn | | | | | | | | | | |
| 29 | 2 | 20 | Zwan | zig | | | | | | | | | | |
| 33 | 4 | 21 | Ein | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 37 | 4 | 22 | Zwei | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 41 | 4 | 23 | Drei | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 45 | 4 | 24 | Vier | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 49 | 4 | 25 | Fünf | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 53 | 4 | 26 | Sechs | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 58 | 5 | 27 | Sie | ben | und | Zwan | zig | | | | | | | |
| 62 | 4 | 28 | Acht | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 66 | 4 | 29 | Neun | und | Zwan | zig | | | | | | | | |
| 68 | 2 | 30 | Drei | ßig | | | | | | | | | | |
| 72 | 4 | 31 | Ein | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 76 | 4 | 32 | Zwei | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 80 | 4 | 33 | Drei | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 84 | 4 | 34 | Vier | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 88 | 4 | 35 | Fünf | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 92 | 4 | 36 | Sechs | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 97 | 5 | 37 | Sie | ben | und | Drei | ßig | | | | | | | |
| 101 | 4 | 38 | Acht | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 105 | 4 | 39 | Neun | und | Drei | ßig | | | | | | | | |
| 107 | 2 | 40 | Vier | zig | | | | | | | | | | |
| 111 | 4 | 41 | Ein | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 115 | 4 | 42 | Zwei | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 119 | 4 | 43 | Drei | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 123 | 4 | 44 | Vier | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 127 | 4 | 45 | Fünf | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 131 | 4 | 46 | Sechs | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 136 | 5 | 47 | Sie | ben | und | Vier | zig | | | | | | | |
| 140 | 4 | 48 | Acht | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 144 | 4 | 49 | Neun | und | Vier | zig | | | | | | | | |
| 146 | 2 | 50 | Fünf | zig | | | | | | | | | | |

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). (dtsch.: <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. Seite 67 in diesem Katalog.
- 10 Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), XVI.
- 11 Roland Barthes, *RB/RB* (London: Papermac, 1995) 150. Meine Hervorhebung. <http://hmirra.net/biography/> .
- 12 Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), XVI.
- 13 W. G. Sebald, *The Rings of Saturn* (London: The Harvill Press, 1999), 282-3.
- 14 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. <http://hmirra.net/biography/> .
- 13 Rachel Haidu, *The Absence of Work* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2010), xvi.
- 14 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 Photographien, 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