

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. Formale 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.

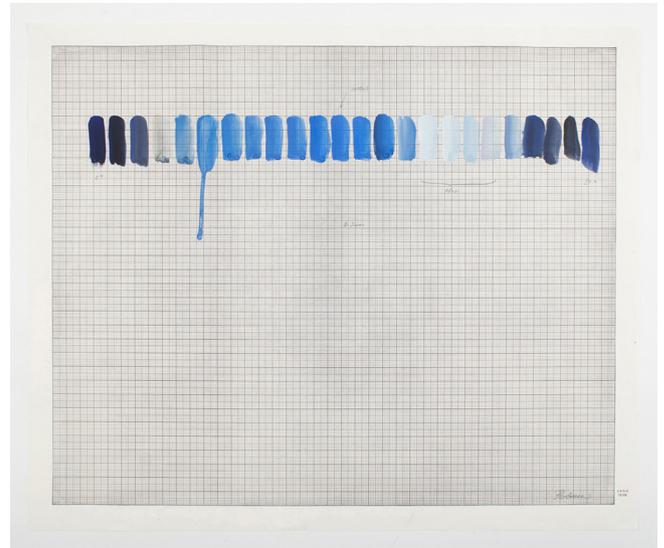
A key figure in this tradition of art making is the leftist German artist KP Brehmer (1938-1997), who in the 60s was affiliated with the Capitalist Realism group. His work takes the form of info-graphic diagrams, but it also indicates in various ways what escapes that mode of representation. Brehmer 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 Farbkleck 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 Cray 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 Cray 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 Cray, 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.



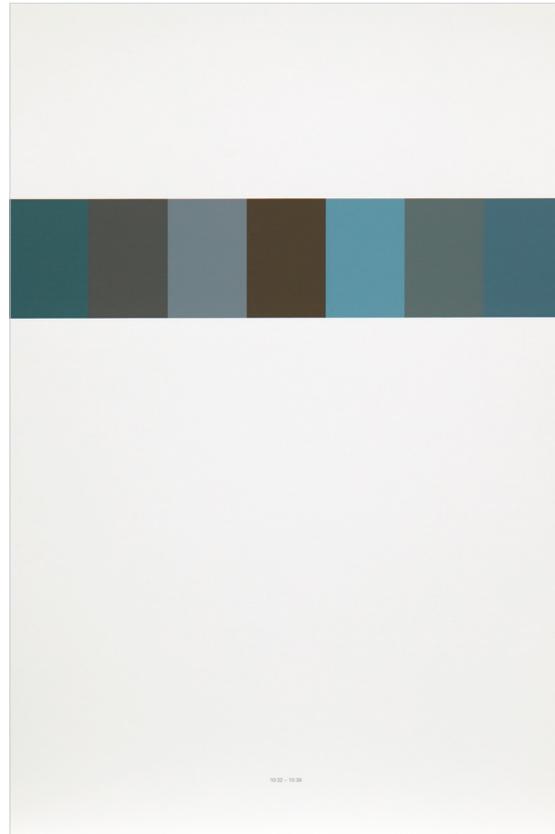
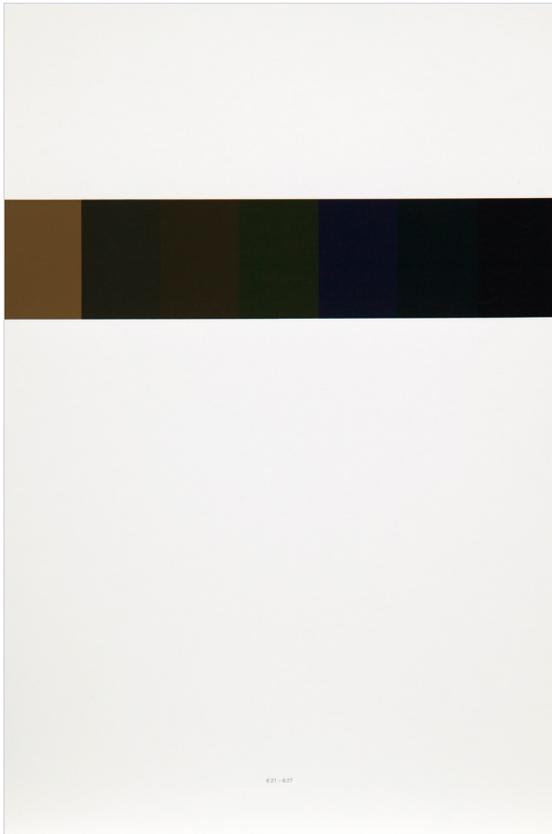
Spencer Finch, *The River That Flows Both Ways*, 2009, High Line, New York City

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

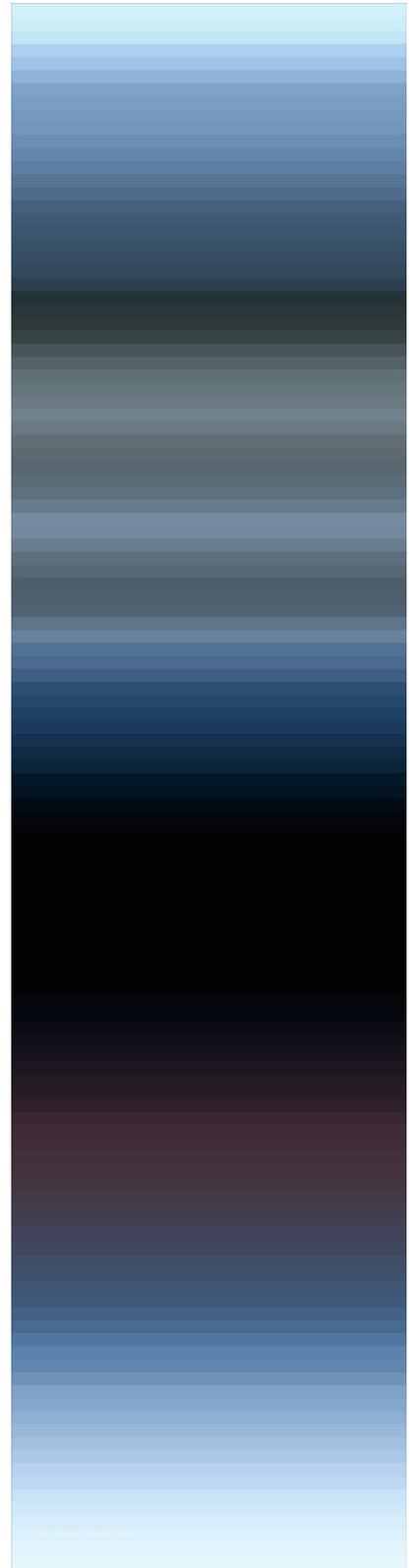
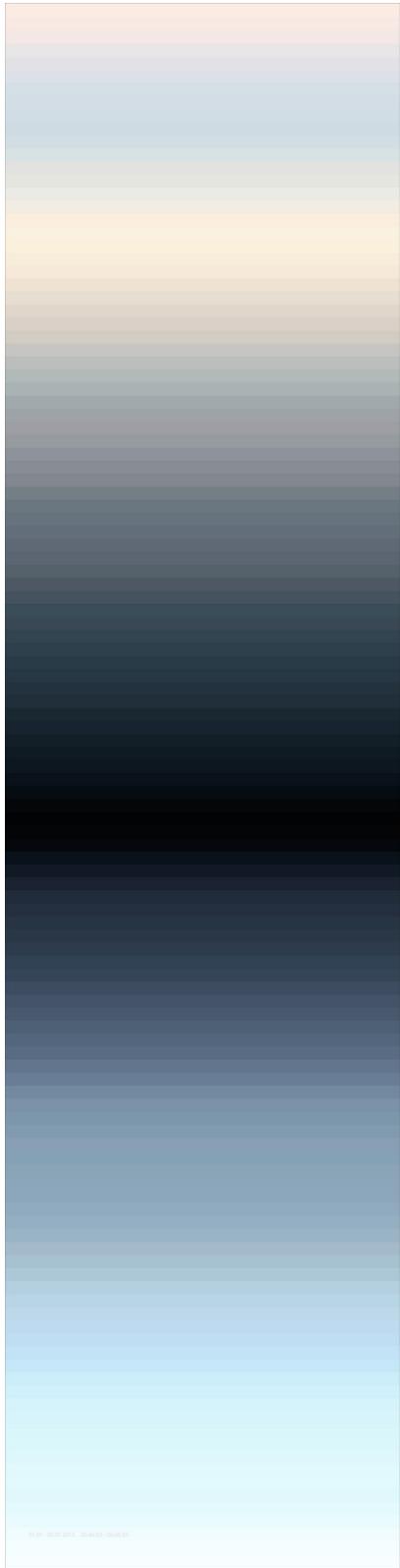


Spencer Finch, *The River That Flows Both Ways*, 2009, Tintenstrahl Druck auf Papier, 100 Blatt + Deckblatt u. Kolophon in grauer Schachtel, 50 x 34 x 8 cm

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 Tintenstrahl Drucken, von denen jeder in einem horizontalen Band sieben Farbböcke 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.



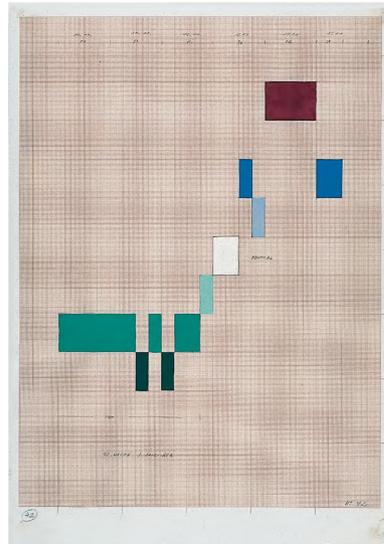
Jill Baroff, A Month of Sundays (March), 2015, Pigmentierte Tinte auf japanischem Gampi- und Baumwollpapier, 65 x 56 cm

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

Nick Kopenhagen's Serie *Witterungsreporte* zeigt in 365 Tage aufgeteilte Kreisdiagramme voller farbiger Einzzeichnungen. 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 Kopenhagen's *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 Gefühle 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, Kopenhagen'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

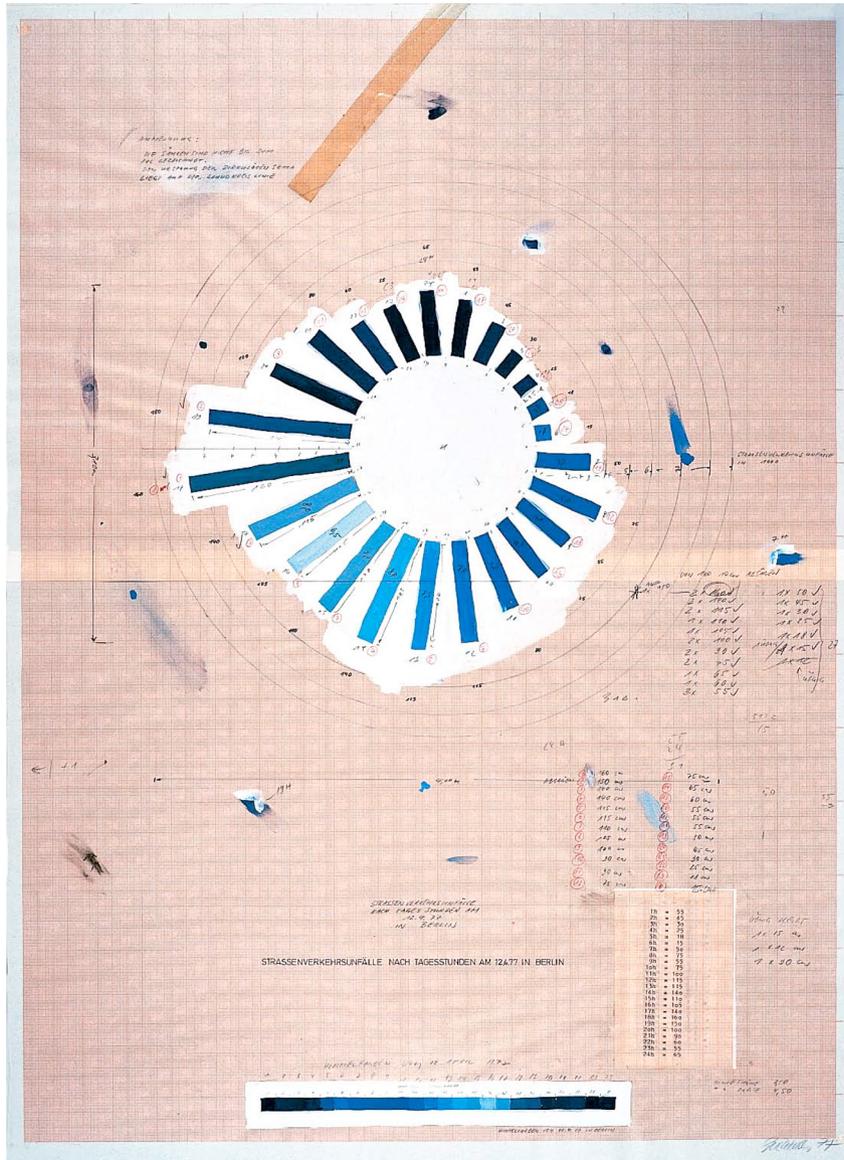
Wie das Wetter sind auch Stimmungen unvorhersehbar, schwer fassbar und nicht quantifizierbar; Brehmers Schaubilder präsentieren die Ergebnisse eines unmöglichen Projekts, das auf die Nutzbarmachung der privaten Stimmungen von Arbeitern abzielt, um Produktivität und Profit zu steigern. Interessant ist 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 whiting 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

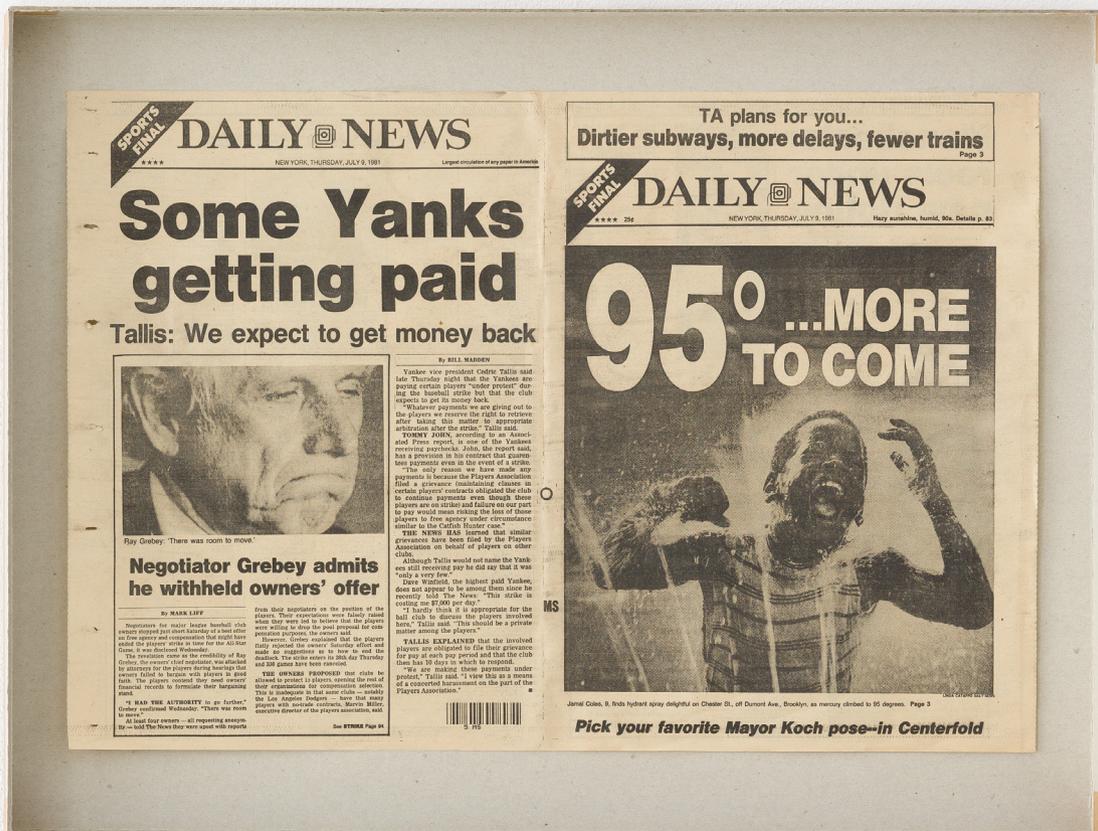
On Kawara, July 9, 1981, Acryl auf Leinwand, 46 x 61 cm

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*

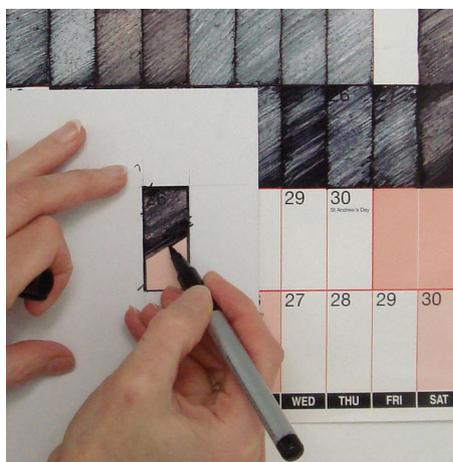


sondern aus den ihn umrankenden Informationen. Letztlich zeigt uns seine Kunst, wie wenig oder wie viel man aus solch verstreuten Daten ableiten kann – und das ein halbes Jahrhundert, bevor das Thema in unserer Ära der Datenparanoia auf die politische Agenda gesetzt werden sollte.²⁴

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.

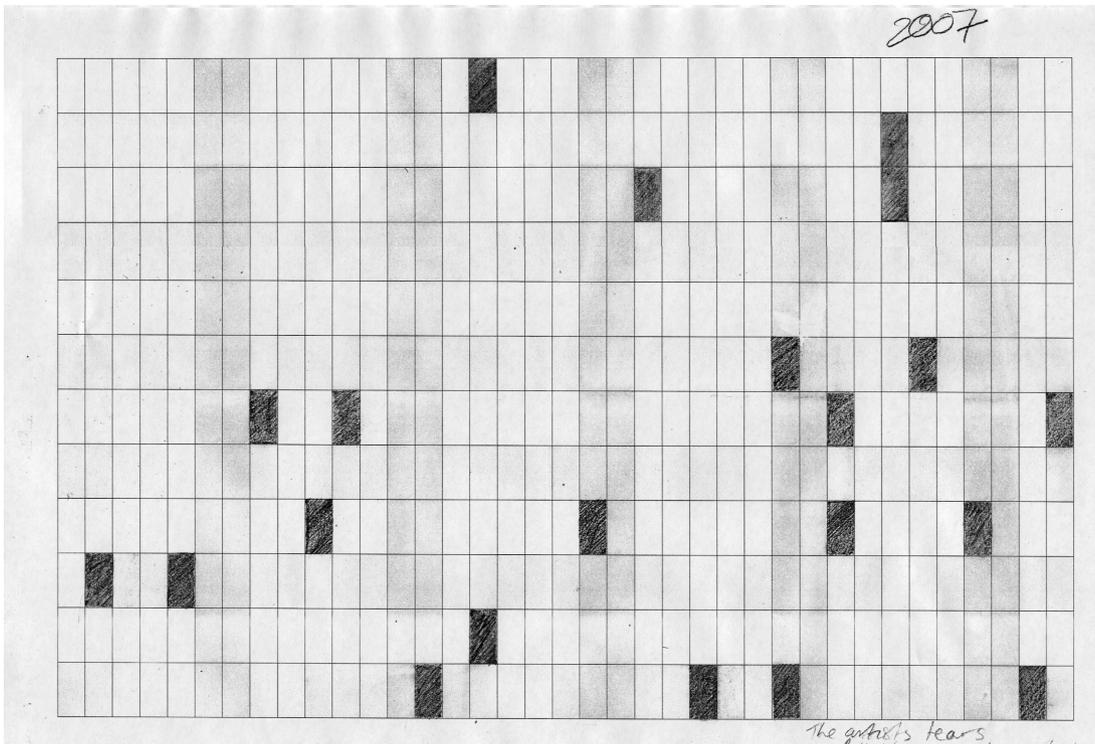
are indexically tied to a particular time and place, but also immediately separated: the date now refers to a time long gone, not 'Today.' The tensions which mark many of the pieces gathered in *A Day's Work* are also observable in Kawara's *Date Paintings*. While the dates are immediately readable, 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 Activwatch-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 automatism 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" '.

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 Himmelfarben 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.

Fußnoten

- 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 angemerk.
- 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 ICloud', *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 Krma. For more resources, see <http://susanmorris.com/>.
- ³⁰ Susan Morris, 'Inarticulations: Anxiety in Language,' unpublished lecture.