

productive
work—
what •
is it •
supposed
to
be •
?

•

anamarija batista

In dieser Ausstellung wird der Begriff „Produktivität“ zur Verhandlung gestellt. Ziel ist es, die Vorstellungen darüber, was als produktiv gilt und wie Produktivität darstellbar ist, unter dem Aspekt individueller und kollektiver Entfaltung zu diskutieren und sie dabei in Bezug zu aus der Gesellschaft abgeleiteten Faktoren wie Arbeit und Austausch zu setzen.

Derzeit wird Produktivität innerhalb mainstream-ökonomischer Ansätze als „Verhältnis zwischen Produktionsergebnis und Faktoreinsatz“ definiert, wobei man in der Regel von Arbeitsproduktivität, Kapitalproduktivität und Multifaktorproduktivität spricht. Eine höhere Produktivität kann durch eine optimierte Kombination der Inputs – hier spielen neue Ideen, technologische Innovationen und neue Businessmodelle eine Rolle – erreicht werden.

Als methodologisches Hauptwerkzeug für die Darstellung der Produktivität werden Indikatoren eingesetzt. Sie selbst sind das Ergebnis einer Übersetzungsarbeit, die über die Zahl erfolgt. In Kombination mit verbalen und schriftlichen Argumentationslinien erreichen sie einen hohen Abstraktionsgrad und werden als Steuerungs- und Analyseinstrumentarien angewendet.

Die berechneten Indikatoren bilden eine Grundlage für politische und ökonomische Entscheidungen und beeinflussen damit die Gestaltung gelebter Realitäten. Insbesondere in Anbetracht der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen, die durch den vermehrten Einsatz von digitalen Tools und Robotern unsere Arbeits- und Wohnverhältnisse verändern, ist es notwendig, die Auseinandersetzung

Productive Work highlights the concept of “productivity” from diverse perspectives and makes clear that it should be discussed in terms of structural and ideological conditions and qualities. For how productivity is defined is the result of social ideas and convictions.

In today’s mainstream economy, it is specified as “the relationship between production output and factor input,” with a distinction normally being made between labour productivity, capital productivity and multifactor productivity. Higher productivity is achieved through technological innovation, new business models etc.

As far as representation is concerned, indicators serve as the main methodological device for measuring and depicting productivity. They are the result of a translation process that is primarily described numerically. When combined with verbally formulated and written lines of argument, these generated indicators can reach a high degree of abstraction. In this form, they act as a tool for analysis and control. Providing a basis for political and economic decision-making, as a consequence they influence the design of lived realities. Especially in view of the social developments currently transforming our working and living conditions as a result of the increasing use of digital tools and robots, it is mandatory to debate both the methodological procedures and the significance of indicators, not only within economics but in a broader social context.

Seeking to stimulate reflection on conceptual realities, the artistic works shown present a series of experimental

über methodische Verfahrensweisen und die Aussagekraft von Indikatoren, nicht nur innerhalb der Wirtschaftswissenschaften, sondern auch in einem breiten gesellschaftlichen Kontext, zu führen.

Um ein Nachdenken über begriffliche Realitäten anzuregen, präsentieren die gezeigten künstlerischen Arbeiten eine Reihe experimenteller Settings, die in „ungewöhnlicher“ Weise Aspekte der Produktivität beleuchten bzw. die Frage ihrer Kontextualisierung stellen. Sie können als Denkfiguren rezipiert werden, als Erweiterungen diagrammatischer und tabellarischer Repräsentationsformen – hier insbesondere in Bezug auf den essentiellen begrifflichen und gesellschaftlichen Diskurs. Wie Produktivität definiert und was als Ressource ihrer Hervorbringung begriffen wird, ist schließlich das Ergebnis gesellschaftlicher Vorstellungen und Überzeugungen. Auch Diagramme seien Denkfiguren, argumentiert Marcus Burkhardt. Sie können als „externalisierte Kognitionen“ charakterisiert werden, die Schlussfolgerungen erlauben und suggerieren. „In einer medialen Kopplung abduktiver, deduktiver und induktiver Denkprozesse figurieren Diagramme als Übersetzungen und Darstellungen von Relationen, die immer auch latente Narrative involvieren.“¹

Es stellt sich die Frage, welche Wunschvorstellungen und Visionen im Jahr 2018 in Hinblick auf die Produktivität und damit einhergehende Produktionsverhältnisse formuliert werden können. Wünscht man sich heute einen mühelosen Arbeitsalltag, in dem die eigenen Fähigkeiten durch den Einsatz äußerlicher Faktoren (wie z.B. Technologien, Handbücher etc.) zum Vorschein kommen, oder soll die gesteigerte Produktivität eine Verkürzung von Arbeitszeiten herbeiführen, wie John Maynard Keynes es im Jahr 1930 prognostizierte?² Er nahm an, dass 2030

settings by compiling aspects of productivity in an unusual way or by posing questions of their contextualisation. They can be understood as figures of thought, as extensions of diagrammatic and tabular forms of representation – in particular in response to the key conceptual and social discourses. The definition of productivity and what is understood as a resource for its coming into being is ultimately the result of social ideas and beliefs. Diagrams are also figures of thought, argues Marcus Burkhardt. They can be characterised as “externalised cognitions” allowing and suggesting conclusions. “In a media coupling of abductive, deductive, and inductive thinking processes, diagrams appear as translations and representations of relations which always involve latent narratives.”¹

Based on these observations, the question arises of which forecasts and visions can be formulated in 2018 with regard to productivity and the associated production conditions. Do we wish for effortless day-to-day work in which one’s own ability comes to light through the use of external factors (such as technologies, manuals, etc.), or could heightened productivity lead to shorter working hours, as John Maynard Keynes predicted in 1930?²

He assumed that – due to increasing productivity – by 2030 people would be relieved of „oppressive economic worries“. Or is the vision of lively participation and active decision-making power with regard to the question of the input-output ratio and the working conditions the most desirable scenario?

Based on Bertolt Brecht’s concept – “We must make production into the proper content of life and so organize it, furnish it with such freedoms and liberties, that it is attractive in itself” – this

1 Burkhardt, Marcus (2011): „Sehend denken: Figurationen der Informationsvisualisierung“, Tagung „Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien“ veranstaltet vom Graduiertenkolleg „Schriftbildlichkeit“ in Kooperation mit dem International Graduate Centre for the Study of Culture, Freie Universität Berlin, 25.-26. Februar 2011.

2 Keynes, John Maynard (1930): „Economic Possibilities for our Grandchildren“, Essays in Persuasion, New York: W.W. Norton & Co., 1963, S. 358–373.

1 Burkhardt, Marcus (2011): “Thinking visually: Figurations of information visualisation” – conference “What are thinking figures? Figurations of inconceivable thinking in metaphors, diagrams and scribbles”, organised by the “Schriftbildlich” graduate college in cooperation with the International Graduate Centre for the Study of Culture, Free University Berlin, 25–26 February 2011.

2 Keynes, John Maynard (1930): “Economic Possibilities for our Grandchildren”, Essays in Persuasion, New York: W.W. Norton & Co, 1963, 358–373.

die Menschen aufgrund der steigenden Produktivität von den „drückenden wirtschaftlichen Sorgen erlöst sein“ würden. Seiner Einschätzung nach sollte dann eine 15 Stunden Arbeitswoche für die Befriedigung existentieller Lebensbedürfnisse ausreichen. Oder ist vielmehr die Umsetzung von Visionen und aktive Entscheidungsmacht in Bezug auf die Frage des Input-Output-Verhältnisses und der Arbeitsrahmenbedingungen erstrebenswert?

Dem Gedanken Bertolt Brechts folgend – „Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und es so gestalten, es mit so viel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist.“³ – wird der Begriff „Produktivität“ in dieser Ausstellung aus mehreren Blickrichtungen beleuchtet und de-konstruiert. Dabei werden, wie bereits erwähnt, die einzelnen Arbeiten als experimentelle Settings, als Denkfiguren, gedacht, die die Gestalt der Produktivität berühren und verformen.

Innerhalb der Ausstellung sind vielfältige Querbezüge denkbar. Eine mögliche Lesart soll hier mit folgenden vier Themenschwerpunkten skizziert werden:

- Produktivität im Sinne der Repräsentation und Messung von Arbeitsergebnissen (Dušica Dražić, Igor Eškinja, Irena Sladoje & Iva Simčić)
- Produktivität im Sinne des Kontrollverhältnisses zwischen Mensch und Maschine (Ana Hušman, Christina Lammer, Nina Kurtela & Hana Erdman, Alicja Rogalska & Łukasz Surowiec, Nika Rukavina)
- Störung als Drehschraube der Produktivitätsbedingungen (Tomislav Gotovac & Dražen Žarković, Jiří Kovanda, Tihana Mandušić, Borjana Ventzislavova)
- Produktivität in Bezug zur Transformation gesellschaftlicher Visionen und Lebensverhältnisse (Bar du Bois, Dariia Kuzmych & Svitlana Selezneva, Damir Nikšić)

3 Brecht, Bertolt (1953): Zum Juni 1953, in: Gesammelte Werke, Band 20. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M., 1967, S.327.

exhibition illuminates and de-constructs the term productivity from several perspectives. As already mentioned, the individual works are understood as experimental settings, as figures of thought that touch and warp the form of productivity.

Various cross-references are possible within the exhibition. One is briefly indicated here proposing the following four topics:

- Productivity in the sense of the representation and measuring of output (Dušica Dražić, Igor Eškinja, Irena Sladoje & Iva Simčić)
- Productivity in the sense of the control-relationship between human and machine (Ana Hušman, Christina Lammer, Nina Kurtela & Hana Erdman, Alicja Rogalska & Łukasz Surowiec, Nika Rukavina)
- Disorder as the tightening screw of productivity conditions (Tomislav Gotovac, Jiří Kovanda, Tihana Mandušić, Borjana Ventzislavova)
- Productivity in relation to the transformation of social visions and living circumstances (Bar du Bois, Dariia Kuzmych & Svitlana Selezneva, Damir Nikšić)

3 Brecht, Bertolt (1953): on June 1953, in: Collected Works, Volume 20, pub. Suhrkamp Verlag in cooperation with Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M., 1967, 327.

Bar du Bois
Andreas Harrer,
Florian
Pfaffenberger,
Julian Turner
Bar du Bois

2017

Bar, pedestals, lamps, beer crates, mixed materials
167 x 44 x 90 cm, installation size variable

What is a bar? A horizontal plane on which to place one's beer. This minimal definition was offered by Florian Pfaffenberger and Julian Turner in a collaboration prior to the founding of *Bar du Bois*. In 2012 at "L'Ocean Licker, Vienna", they mounted a 'BAR' sign and a retro-looking 'forno' sign as two narrow bar counters while "Velkopopovický Kozel" beer on tap was offered.¹ When, a year later, the artists opened *Bar du Bois* at Bauernmarkt 9, several aspects were added to their minute proposal. While the title *Bar du Bois* – wooden bar – still acted as a reminder of the basic function of the counter, the bar became fully operational. Drinks were served, furnishings beyond the mere essentials were needed. For the outfitting of the space – seats and tables, lighting, curtains, ashtrays – artists were commissioned, their works not only being used but also displayed. The bar turned into a volatile collaborative project that hosted temporary exhibitions as well as afternoons of bingo and travelled to other places such as the Vienna Contemporary, the Art Exhibition *Parallel* and the Halle für Kunst, Lüneburg. All the elements usually excluded from the spaces of art – bodies, people, their interaction and consumption – were vital elements of *Bar du Bois*' operating principles.

The messy overlay of the different functions of bar and exhibition space leads to yet another question: What is a gallery? A flexible space constituted by vertical planes to hang pictures or to project images, and horizontal supports to place objects on? These components seemed to be readily provided by the bar's space in the Bauernmarkt passage. If a panel can hold a beer, couldn't it carry an appropriately sized sculpture just as easily? If a wall can support a weary bar guest, couldn't it hold a painting?

An exhibition space could be just a set of walls and a floor in a room dedicated to chatting and getting drunk at the same time as viewing art. The bar's *modus operandi* may not be a universally applicable utopian concept as it is precisely not an abstract, formal proposition but a very specific constellation that allows for diverse and spontaneous approaches to the production of art and its display. The changing set of collaborators, of audiences,

Was ist eine Bar? Eine horizontale Fläche, auf der man sein Bier abstellen kann. Mit dieser Minimaldefinition warteten Florian Pfaffenberger und Julian Turner noch vor der Gründung der *Bar du Bois* im Zuge eines anderen gemeinsamen Projektes auf. 2012 montierten sie ein Schild mit der Aufschrift „BAR“ und ein weiteres mit der Aufschrift „forno“ als zwei schmale Bartresen im Off-Space „L'Ocean Licker“ in Wien und schenkten dazu Bier der Marke „Velkopopovický Kozel“ vom Fass aus.¹ Als die beiden Künstler im Jahr darauf am Bauernmarkt 9 die *Bar du Bois* eröffneten, erweiterten sie ihre reduzierte Proposition. Während der Name *Bar du Bois* – Bar aus Holz – weiterhin an die Grundfunktion des Tresens erinnerte, ging die Bar vollumfänglich in Betrieb. Drinks wurden serviert und es wurden Einrichtungsgegenstände über die Grundfunktion hinaus benötigt. Künstlerinnen und Künstler wurden beauftragt, den Raum mit Sitzgelegenheiten, Tischen, Lampen, Vorhängen und Aschenbechern auszustatten. Ihre Arbeiten wurden nicht nur benützt, sondern zugleich auch ausgestellt, wodurch die Bar zu einem sich fortwährend wandelnden kollaborativen Projekt avancierte. Es gab wechselnde Ausstellungen, Bingo-Nachmittage und gelegentliche Gastspiele an anderen Orten, etwa bei der *Parallel Vienna* und in der Halle für Kunst in Lüneburg. Alles, was in Kunsträumen üblicherweise deplatziert wirkt – Körper, Menschen, deren Interaktion und Konsumation –, war unerlässlich für die Funktionsweise der *Bar du Bois*.

Dieses unkonventionelle Ineinandergreifen von Bar und Ausstellungsraum wirft eine weitere Frage auf: Was ist ein Ausstellungsraum? Ein flexibler Raum, begrenzt von vertikalen Flächen zum Hängen oder Projizieren von Bildern sowie einer horizontalen Fläche zum Platzieren von Objekten?

Ein Ausstellungsraum, so die erweiterte Proposition, könnte ja auch einfach aus ein paar Wänden und einem Boden bestehen – in einem Raum, in dem man sich unterhalten und betrinken kann, während man gleichzeitig Kunst betrachtet. Die Funktionsweise der Bar mag nicht als universales utopisches Konzept anwendbar sein, zumal sie eben keinen abstrakten, formalen Entwurf vorlegt,

and regulars, the liminal status of the bar furnishings/art works between art and design, the transitional makeshift character of the whole are all vital to *Bar du Bois*, and may even mark a distinctively Viennese moment² in the often lamented workings of the ‘global white cube’.³

sondern eine spezifische Konstellation, die spontane und vielfältige Zugänge zum Produzieren und Ausstellen von Kunst ermöglicht. Die wechselnden Mitwirkenden, Besucher_innen und Stammgäste, der ambivalente Status der Barmöbel/ Kunstwerke zwischen Kunst und Design und die improvisierte, bloß temporäre Qualität der Gesamtheit zeichnen die *Bar du Bois* aus und sind vielleicht sogar eine ausgesprochen wienerische Antwort² auf die oft bemängelten Mechanismen des „globalen White Cube“.³

Barbara Reisinger

This text was written for the publication “Ephemeral Space. The Lenikus Collection” which will be published in autumn 2018 by Verlag für moderne Kunst.

Dieser Text wurde für die Publikation der Sammlung Lenikus mit dem Titel „Ephemeral Space. The Lenikus Collection“ verfasst, die im Herbst 2018 im Verlag für moderne Kunst erscheint.

1 L’Ocean Licker was an artist-run bar that hosted exhibitions in two vitrines (later: on the walls) just outside of the bar space in a passageway at Praterstern. It was run by Lucie Stahl and Will Benedict from mid-2011 until the end of 2012.

1 L’Ocean Licker war eine von Kunstschaaffenden betriebene Bar, die in zwei Schaukästen (später an den Wänden) unmittelbar vor dem Lokal in einer Passage am Praterstern Kunst ausstellte. Geführt wurde sie von Mitte 2011 bis Ende 2012 von Lucie Stahl und Will Benedict.

2 Recently the designing of interiors, pieces of furniture, and especially bars has been designated as a Viennese tendency at two instances: Helen Chang/Dominikus Müller, ‘Vienna Interiorism’, in: *Frieze d/e*, no. 12, December 2013 – February 2014, pp. 60–69; Thomas Mießgang, ‘The Bar. The History of the Artists’ Bar in Vienna’, in: *Spike Art Quarterly* no. 45, autumn 2015.

2 In jüngerer Zeit wurde die Gestaltung von Innenräumen, Möbelstücken und vor allem Bars in zwei Fällen als typisch wienerisches Phänomen bezeichnet: Helen Chang/Dominikus Müller, „Wien von innen“, in: *Frieze d/e*, Nr. 12, Dezember 2013 – Februar 2014, S. 60–69; Thomas Mießgang, „Die Bar. Die Geschichte der Künstler-Bar in Wien“, in: *Spike Art Quarterly* Nr. 45, Herbst 2015.

3 Especially such local initiatives and their specificities can be seen as counteracting a globally uniform standard of display for contemporary art while it might be virtually impossible for such deviations to manifest themselves in an art fair gallery booth. On the ‘global white cube’, see: Elena Filipovic, ‘The Global White Cube’, in: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Østebø (eds.), *The Biennial Reader*, Ostfildern 2010, pp. 322–45; Angela Dimitrakaki, ‘Art, Globalisation and the Exhibition Form’, in: *Third Text*, vol. 26, no. 3, 2012, pp. 305–19.

3 Vor allem derartige lokale Initiativen und ihre Spezifitäten können als Gegenbewegung zu einer globalen Gleichförmigkeit der Ausstellungsform zeitgenössischer Kunst angesehen werden, wobei es praktisch unmöglich sein dürfte, Abweichungen dieser Art in den normierten Galeriekojen internationaler Kunstmessen überhaupt zur Erscheinung zu bringen. Zum „globalen White Cube“ siehe Elena Filipovic, „The Global White Cube“, in: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Østebø (Hrsg.), *The Biennial Reader*, Ostfildern 2010, S. 322–345; Angela Dimitrakaki, „Art, Globalisation and the Exhibition Form“, in: *Third Text*, Bd. 26, Nr. 3, 2012, S. 305–319.

Dušica Dražić

Seaside

2018
drawing
ballpoint pen on paper
variable dimensions

“Take a new ballpoint pen. The simple one. The cheapest one. The most common one. Draw a line until the pen is empty. The length of the line is equal to the distance from the chair you sit in to the seaside.”, said a teacher to his students somewhere in Belgium.

I took a new ballpoint pen. The simple one. The cheapest one. The most common one. I drew a line until the pen was empty.

Working conditions were simple, yet sufficient. I needed an office desk, a chair and a lamp. The materials I used were paper, a ballpoint pen and a ruler. A repetitive task was performed. After two months, many hours later, the work was finished.

While drawing a line I was remembering my childhood. Those summers, carefree days spent at the Adriatic seaside with my parents and my grandma. Friends who I would meet on the first day of arrival. Heat. The taste of salt. Sunscreen smell. Wizeded fingertips. Hedgehogs in gardens.

While drawing a line I was daydreaming about the seaside. Teaching my son to swim. Picking ripe figs on the way to the beach. The pleasant shock in my body when diving into the sea for the first time.

While drawing a line I was thinking about what I needed to do to be able to go to the seaside.”

These are the thoughts of the artist Dušica Dražić about her work. Here she addresses the question of the constellation between work and leisure or that between obligation and independence. While a school is associated as a place of knowledge production and thus a place of work, the sea represents a symbolic place of leisure. How do we separate these spaces from each other and how do we measure the distance between them? What instruments are available? Which meanings are attributed to them?

„Nimm einen neuen Kugelschreiber. Den einfachsten. Den günstigsten. Einen ganz gewöhnlichen. Zeichne eine Linie, bis der Stift leer ist. Die Länge der Linie entspricht der Entfernung vom Stuhl, auf dem du sitzt, bis zum Meer“, sagte ein Lehrer irgendwo in Belgien zu seinen Schüler_innen.

Ich nahm einen neuen Kugelschreiber. Den einfachsten. Den günstigsten. Einen ganz üblichen. Ich zeichnete eine Linie, bis der Kugelschreiber leer war.

Die Arbeitsbedingungen waren einfach, doch ausreichend. Als Materialien verwendete ich Papier, einen Kugelschreiber und ein Lineal. Eine sich wiederholende Aufgabe wurde ausgeführt. Nach zwei Monaten, viele Stunden später, war das Werk vollendet.

Während ich eine Linie zeichnete, erinnerte ich mich an meine Kindheit. Diese Sommer, sorglose Tage, die ich mit meinen Eltern und meiner Großmutter an der Adriaküste verbrachte. Freunde, die ich immer am ersten Tag der Ankunft wiedertraf. Hitze. Der Geschmack von Salz. Der Geruch von Sonnencreme. Schrumpelige Fingerspitzen. Igel in Gärten.

Während ich eine Linie zeichnete, träumte ich von der Küste. Meinem Sohn das Schwimmen beibringen. Am Weg zum Strand reife Feigen pflücken. Der angenehme Schock in meinem Körper, wenn ich zum ersten Mal ins Meer eintauche.

Während ich eine Linie zeichnete, dachte ich darüber nach, was ich tun musste, um ans Meer fahren zu können.“

Dies sind die Gedanken der Künstlerin Dušica Dražić zu ihrer Arbeit. In dieser thematisiert sie die Frage der Konstellation von Arbeit und Freizeit bzw. zwischen Verpflichtung und Ungebundenheit. Während man mit der Schule eine Stätte der Wissensproduktion assoziiert und sie somit als Arbeitsort begriffen werden kann, ist das Meer ein symbolischer Ort der Freizeit. Wie grenzt man heute diese Räume voneinander ab bzw. wie misst man den Abstand zwischen ihnen? Welche Mittel stehen zur Verfügung? Welche Bedeutungen werden ihnen zugeschrieben?

Igor Eškinja

Golden fingers of Louvre

2017

Archival print on dibond

82 x 55 cm; 50 x 50 cm; 30 x 40 cm

Every day, thousands of people visit the famous Parisian museum Louvre. By the end of their tour, visitors are about to approach the exit in the glass pyramid. Pushing the revolving doors, they leave their traces. By the end of the day, the many traces of the visitors endow the glass with a pictorial quality. It appears as if the artistic tension inside The Louvre continues outside.

This series of works was thus created by the anonymous Louvre visitors and captured by the artist's camera.

Jeden Tag besuchen Tausende von Menschen den berühmten Louvre in Paris. Nach der Besichtigung der Kunstwerke nähern sich die Besucher_innen dem Hauptausgang in der Glaspypamide. Wenn sie die Drehtür in Schwung versetzen, hinterlassen sie Abdrücke. Gegen Ende des Tages weist die Tür eine Vielzahl von Spuren der Besucher_innen auf, was dem Glas selbst eine bildhafte Qualität verleiht. Dies erweckt den Anschein, als setze sich die künstlerische Spannung innerhalb des Louvre nach außen fort.

Diese Werkreihe wurde demnach von anonymen Besucher_innen des Louvre geschaffen und von der Kamera des Künstlers eingefangen.

Dražen Žarković
*Von Sonnenauf-
gang bis Sonnen-
untergang –
Dokumentation
des Arbeitstags
von Tomislav
Gotovac*

2005

26'

Courtesy of maXima film

***From dawn till dusk* is a documentary by Dražen Žarković. It captures a working day in the life of performance artist Tomislav Gotovac. One camera shows Gotovac practicing common household activities in the streets and squares of Zagreb (sleeping in a bed in the middle of Jelačić Square, vacuuming the streets, urinating in a loo placed in front of the railway station, dining on spaghetti on the railroad, etc.), while the other camera captures the citizens' reactions to the artist's activities, which results in a number of hilarious situations.**

***From dawn till dusk* is a manifold portrait by Tomislav Gotovac, but it is also a study about the mentality in Zagreb, and a bizarre picture postcard.**

Von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang ist ein Dokumentarfilm von Dražen Žarković. Er stellt einen Arbeitstag im Leben des Performancekünstlers Tomislav Gotovac dar. Die Aufnahmen zeigen Gotovac bei alltäglichen häuslichen Tätigkeiten in den Straßen und auf den Plätzen Zagrebs (er schläft in einem Bett mitten am Ban-Jelačić-Platz, saugt Staub auf den Straßen, uriniert in ein Klosett vor der Straßenbahnhaltestelle, isst Spaghetti auf einem Schienenstrang etc.). Währenddessen fängt eine zweite Kamera ein, wie die Passanten auf die Tätigkeiten des Künstlers reagieren. Im Zusammenspiel verleihen die Reaktionen den Situationen eine eigene Komik.

Von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang ist ein facettenreiches Porträt von Tomislav Gotovac, aber auch eine Studie über die in Zagreb gelebte Mentalität – eine Art bizarre Postkarte der Stadt.

Ana Hušman

6 by 7 meters

2018
HD video
30'

Re-assembling theoretical references, literary sources and personal observations, Ana Hušman cinematographically portrays the environment of a living room, while playing with different levels of realities (from the maquette recomposition towards the real-life frames of her living room). Thereby she draws, amongst others, on theories by Ernst Neufert (*Architects' Data*, 1936), Danilo Kiš (*Garden, Ashes*, 1965) and Mieke Bal (*Narratology*, 1985). The key protagonists, the artist's collaborators as well as the artist herself, could be living there now, could have lived there at a certain point, or may just have started to inhabit the specific space. In this way, the cinematic collaborators are integrated into the film theme, rather than contributing as mere actors. The living room becomes a model for an ongoing exercise in multiple retelling styles, and the overall film structure deploys itself in an extended film-exhibition installation.

But, while life itself crawls out of the space of representation, the artist herself, nevertheless, offers enough self-critical tools to keep us at a safe distance from the mere "magic of the cinema". And, while we move within and out of the artist's working notes, collective recordings, texts and sounds, all these separate elements help us to re-establish the balance between the poetry, the collective reflection processes and the spatial components which take effect on us.

Indem sie theoretische Referenzen, literarische Quellen und persönliche Beobachtungen miteinander verflocht, porträtiert Ana Hušman filmisch die Umgebung eines Wohnzimmers und spielt dabei mit unterschiedlichen Realitätsebenen (vom Modellbau bis hin zu real anmutenden Wohnzimmernaufnahmen). Dabei bezieht sie sich, unter anderem, auf Theorien von Ernst Neufert (*Bauentwurfslehre*, 1936), Daniel Kiš (*Garten, Asche*, 1965) und Mieke Bal (*Narratology*, 1980). Im Film bleibt unklar, ob die Hauptprotagonist_innen – die Mitwirkenden oder auch die Künstlerin selbst – in der dargestellten Wohnung leben. Sie könnten aber auch irgendwann hier gelebt haben oder soeben damit beginnen, diesen Raum zu bewohnen. Auf diese Art und Weise werden die am Set Mitwirkenden ins Filmthema einbezogen, anstatt nur die Rolle von Schauspieler_innen einzunehmen. Das Wohnzimmer wird zum Modell einer sich fortführenden Erprobung unterschiedlichster Stile der Nacherzählung, während die filmische Zusammensetzung sich in einer erweiterten Ausstellungsinstallation entfaltet.

Wenngleich das Leben selbst aus dem Repräsentationsraum kriecht, bietet die Künstlerin genügend selbstkritische Werkzeuge, um uns als Zuschauer_innen gegenüber der reinen „Magie des Kinos“ auf sicherer Distanz zu halten. Und indem wir uns innerhalb und außerhalb der Arbeitsnotizen, der kollektiven Aufnahmen, der Texte und Klänge der Künstlerin bewegen, gelingt durch all diese Elemente der Balanceakt zwischen Poesie, kollektiven Reflexionsprozessen und räumlichen Komponenten, die auf uns wirken.

Jiří Kovanda

1976

November 18th, 1976,
Prague, Waiting for
someone to call me...

1976

November 19th, 1976,
Wenceslas Square,
Prague

1976

"THEATRE", November
1976, Wenceslas Square,
Prague, I follow a pre-
viously written script to
the letter. Gestures and
movements have been
selected so that pas-
sers-by will not suspect
that they are watching a
"performance"

1977

May 19th, 1977, Prague,
Strelecký ostrov, I carry
some water from the
river in my cupped
hands and release it a
few meters downriver...

1977

May 19th, 1977, Prague,
Strelecký ostrov, I rake
together some rubbish
(dust, cigarette stubs,
etc.) with my hands and
when I've got a pile, I
scatter it
all again...

1977

August, 1977, Prague,
I'm crying. I gazed at the
sun for so long that I've
started to cry.

1977

"CONTACT", September
3rd, 1977, Prague,
Spálená Street,
Vodickova Street, Going
down the street I am
bumping into passers-by

1977

September 3rd, 1977,
Prague, Wenceslas Square,
On an escalator...
turning around, I look
into the eyes of the person
standing behind me...

1977

"ATTEMPTED ACQUAINT-
ANCE", October
19th, 1977, Prague,
Staroměstské náměstí, I
invited some friends to
watch me trying to make
friends with a girl.

1977

October 28th, 1977,
Prague, ...I walk along
carefully, very care-
fully, as if I were on ice
that might crack at any
moment.

1977

November 26th, 1977,
Hradec Králové, Pressing
myself as close as I can
to the wall, I make my
way around the whole
room; there are people
in the middle of the
room, watching...

1977

December 8th, 1977,
Prague, With my hands
over my eyes, I walk
blindly into a group of
people standing at the
opposite end of the
corridor...

1978

January 23rd, 1978,
Prague, Staroměstské
náměstí, I arranged to
meet a few friends... we
were standing in a small
group on the square,
talking... suddenly, I
started running; I raced
across the square and
disappeared into
Melantrich Street...

Jiří Kovanda's minimalist actions and interventions of the 1970s were often very subtle, almost imperceptible. They could not attack immediately, but they did have an effect in the long run.

There is a certain Romanticism in his artistic gestures that may have been stimulating in the depressing 1970s, when it served as a contrast to so many traumatic and politically laden performances. Simple actions like gazing fixedly into the eyes of people encountered on an escalator, for example, or intentionally-unintentionally by chance touching passers-by on the street, can be understood as attempts to make contact. They had a therapeutic function, for they overcame timidity without causing injury or parading their intentions ostentatiously.

Kovanda's actions remain a tacit challenge to come closer, a longing for communication, for the preservation of an elemental human. Although political interpretations would have been unacceptable to him, his actions did have a subtle political dimension.

Jiří Kovandas minimalistische Aktionen und Interventionen der 1970er Jahre waren oft ganz subtil, kaum wahrnehmbar. Sie griffen nicht sofort, sondern entfalteten ihre Wirksamkeit vielmehr auf lange Sicht.

In seinen künstlerischen Gesten liegt eine gewisse Romantik, die während der deprimierenden 1970er Jahre als stimulierend empfunden worden sein mag, indem sie einen Kontrast zu all den traumatischen und politisch aufgeladenen Performances bildete. Einfache Aktionen, wie beispielsweise der Blick in die Augen von Menschen, die einem auf einer Rolltreppe begegnen, oder das absichtlich nicht beabsichtigte Berühren zufälliger Passanten auf der Straße, können als Versuche der Kontaktaufnahme begriffen werden. Sie hatten eine therapeutische Funktion, denn sie überwand die Ängstlichkeit, ohne zu verletzen oder demonstrativ ihre Absichten zur Schau zu stellen.

Kovandas Aktionen bleiben eine stillschweigende Herausforderung, näher zu kommen, sie bergen eine Sehnsucht nach Kommunikation, nach der Wahrung eines elementaren menschlichen Kontakts. Obwohl politische Interpretationen für ihn inakzeptabel gewesen wären, wohnte seinen Handlungen eine subtile politische Dimension inne.

Nina Kurtela
Hana Erdman
365 routines

2017 - 2018
video performance
48'

How do we relate to specific localities today, at a time when the age of globalization has eclipsed into mass migration, violent displacements, and ever-present instability? Where do we belong?

The work *365 routines* explores movement and the body affected by the conditions today's young makers live in. Constant mobility, homelessness, exhaustion through traveling and creating works with enormous spatial and temporal limitations lead to the incapacity of relating to one sole sphere of belonging. In May 2016, Hana Erdman and Nina Kurtela, two artists and friends, made an agreement. They decided to devote one year of their lives to building their own sphere of belonging: a one-year long choreography. The execution of this task generates a common sphere. During their daily routines, they engage in an imaginary space of belonging, which is no longer physical or territorial. Moreover, it is an emotional space, an abstract space that detaches itself from the parameters of affiliation of whatever kind. The choreography of *365 routines* demonstrates the ongoing communication between two different environments, locations, languages, identities, spaces and times.

By collecting movement material and building a video archive originating at different locations around the world – from Taipei to Los Angeles – the work *365 routines* maps the peaking pulse of contemporary workerism. In continuation of the original, Nina Kurtela committed to learning all of the 365 routines from the movement archives as one incessant sequence. Through an ongoing daily practice she reiterates the choreography. Based on that a 48 minutes long live dance piece is currently being constructed. During the live performance the original video is juxtaposed with learned movements, which might synch, or not. The distant time interval of a passed dance and the hyper present one of a happening performance challenge each other.

Wie schaffen wir es heute, Verbundenheit zu bestimmten Orten herzustellen, zu einer Zeit, in der die Globalisierungsära sich längst durch Massenmigration, allgegenwärtige Instabilität und gewaltsame Vertreibungen verfinstert hat? Wo gehören wir hin?

Die Arbeit *365 routines* setzt sich mit der Bewegung und dem Körper unter dem Einfluss der Lebensbedingungen junger Kreativer auseinander. Ständiges Unterwegssein, Heimatlosigkeit, Abgeschlagenheit durch das viele Reisen und das Arbeiten unter enormen räumlichen wie zeitlichen Einschränkungen machen es schwierig, sich auf dieselbe Zugehörigkeitsebene einzulassen. Im Mai 2016 haben Hana Erdman und Nina Kurtela, zwei Künstlerinnen und Freundinnen, eine Vereinbarung getroffen. Sie beschlossen, ein Jahr ihres Lebens dem Aufbau einer eigenen Zugehörigkeitssphäre zu widmen: einer einjährigen Choreographie. Die Ausführung dieser gestellten Aufgabe lässt einen gemeinsamen Raum entstehen. Während ihrer täglichen Routine setzen sich die beiden Künstlerinnen mit einem imaginären Raum der Zugehörigkeit auseinander, der nicht länger physisch oder territorial ist. Darüber hinaus handelt es sich um einen emotionalen Raum, der sich in seiner Abstraktheit von üblichen Parametern der Zugehörigkeit löst. Die Choreografie von *365 routines* zeigt die fortlaufende Kommunikation im Zwischenraum zweier Umgebungen, Orte, Sprachen, Identitäten, Räume und Zeiten.

Durch die Sammlung von Bewegungsmaterial und den Aufbau eines Videoarchivs an verschiedenen Orten der Welt – von Taipei bis Los Angeles – bildet die Arbeit *365 routines* den Höhepunkt des zeitgenössischen Operaismus ab. Als Weiterführung des Originals hat Nina Kurtela alle 365 Routinen aus den Bewegungsarchiven als eine unablässige Sequenz einstudiert. In täglicher Praxis wiederholt sie die Choreographie. Basierend darauf entsteht derzeit ein 48 Minuten langes Live-Tanzstück. Während der Live-Performance wird das Originalvideo den einstudierten Bewegungen gegenübergestellt, die synchron sein können oder auch nicht. Das entfernte Zeitintervall eines vergangenen Tanzes und die Hyper-Präsenz einer stattfindenden Performance fordern sich gegenseitig heraus.

Dariia Kuzmych Svitlana Seleznova

Diploma Thesis

2018
picture in quilt technique
210 x 210 cm

1984 - 2018
drawings
approx. 30 x 30 cm each

2018
picture in quilt technique
50 x 80 cm

2016
picture in quilt technique
45 x 80 cm

2012 - 2017
bead necklaces
approx. 10 x 20 cm each

The transition from one political system to another, economic crises or technological changes often cause mass unemployment as well as economic and personal insecurity for many people.

One such transition was the Soviet Union's collapse. Working life became an aspect of maximum instability for the residents of the former Soviet republics. With the dissolution of the state, the majority of academics, engineers and other professionals were forced to work as "tchelnok" (shuttle traders), reselling cheap goods from China.

I was born exactly in the year of the Soviet Union's collapse and experienced the effects of this global historical change on the life of my parents. After finishing the Art and Design College, my mother Svitlana Selezneva gave birth to two children and became a self-taught dressmaker to survive, while my father worked as a shuttle trader. A lack of quality clothes shops in Kyiv for some time proved to be fortunate for such a business, but nonetheless, further changes in the market meant it wasn't viable anymore. Similar "breaks" and new professional beginnings became ordinary for my mother. After her children grew up, she began her first artistic work – making handmade necklaces, and after some years, working with quilting techniques which she has used to produce images.

In collaboration with my mother Svitlana Selezneva, we are exploring the conflict between a particular person's professional history and the sudden social changes which occur during unstable political or economic periods.

Der Übergang von einem politischen System in ein anderes, Wirtschaftskrisen oder auch technologische Veränderungen sind oft Auslöser von Massenarbeitslosigkeit und führen zu wirtschaftlicher und persönlicher Verunsicherung vieler Menschen.

Der Zerfall der Sowjetunion bedeutete einen solchen Wandel. Die berufliche Perspektive der Bewohner_innen ehemaliger Sowjetstaaten wurde zu einem Lebensbereich maximaler Instabilität und Unsicherheit. Mit dem Zusammenbruch wurde die Mehrheit der Akademiker_innen, Ingenieur_innen sowie anderer Fachleute gezwungen, als „Tchelnok“ (Shuttle-Händler) zu arbeiten und billige Waren aus China weiter zu verkaufen.

Ich wurde genau im Jahr des Zusammenbruchs der Sowjetunion geboren und bekam die Auswirkungen dieses globalen historischen Wandels auf das Leben meiner Eltern mit. Nach dem Abschluss des Kunst- und Design-Colleges bekam meine Mutter Svitlana Selezneva zwei Kinder und brachte sich selbst das Nähen bei, um Geld als Schneiderin zu verdienen, während mein Vater als Shuttle-Händler arbeitete. Der Mangel an qualitativ hochwertigen Kleidungsgeschäften, der in Kiew für eine gewisse Zeit herrschte, war kurzfristig fördernd für dieses Geschäft, aber ein weiterer Wandel auf dem Markt hatte zu Folge, dass man davon nicht mehr leben konnte. Ähnliche „Brüche“ und neue berufliche Anfänge wurden für meine Mutter alltäglich. Als ihre Kinder erwachsen waren, begann sie erstmals wieder künstlerisch zu arbeiten und handgemachte Halsketten anzufertigen. Seit einigen Jahren wendet sie Quilt-Techniken an, die sie in ihre Bilder integriert.

In Zusammenarbeit mit meiner Mutter Svitlana Selezneva untersuchen wir den Konflikt zwischen dem beruflichen Werdegang einer Person und den plötzlichen sozialen Veränderungen, wie sie während politisch oder wirtschaftlich instabiler Phasen auftreten.

**Christina
Lammer**

Bone Work

Preservation

Bone Work
2017
installation / 50 resin casts
dimensions variable

Preservation
2018
3' 30"

Bone Work

Christina Lammer's work points to the possibilities of interchanging human body parts, which will continue to increase in the future as a result of medical and technological progress. After hip surgery, she produced colorful resin casts of her femoral head.

Recently, the artist needed a total endoprosthesis of her hip. She asked her orthopaedist if he would like to work with her and he agreed. Right after surgery, Lammer received the removed bone which a few hours earlier had still been part of her body. She put the piece, swimming in a plastic container filled with alcohol, into the bedside table in order to take it with her after her release from the hospital. Before the operation, Lammer had been invited to donate her bone. Instead, she took the bony remnant to her studio. It took quite a while until she was able to take the piece out of the jar. Holding a body part in her hand that developed its own life – experienced as painful – inside of one's own interior is bizarre. However, cast making and the experimentation with this specific materiality holds playful dimensions. Thus, the procedures became intrinsically intertwined with the processes of recovery.

Bone Work

Christina Lammers Arbeit verweist auf die Möglichkeiten der Austauschbarkeit menschlicher Körperteile, die durch den medizinischen und technologischen Fortschritt zukünftig noch weiter zunehmen werden. Sie hat sich an der Hüfte operieren lassen und einen Abdruck des Knorpels aus Harz angefertigt.

Die Künstlerin benötigte vor Kurzem eine Totalendoprothese ihrer Hüfte. Sie fragte ihren Orthopäden, ob er Lust habe, mit ihr zusammen zu arbeiten und er stimmte zu. Gleich nach der Operation erhielt Lammer den entfernten Hüftknochen, der einige Stunden zuvor noch Teil ihres Körpers gewesen war. Sie stellte das in einem mit Alkohol gefüllten Plastikbehälter schwimmende Stück in den Nachttisch, um es nach ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus mitzunehmen. Vor der Operation war Lammer eingeladen worden, ihren Knochen zu spenden. Ihre Antwort war negativ. Stattdessen nahm sie den knöchigen Überrest mit in ihr Studio. Es dauerte eine Weile, bis sie das Stück aus dem Glas nehmen konnte. Einen Körperteil in der Hand zu halten, das sein eigenes – als schmerzhaft empfundenes – Eigenleben im Körperinneren entwickelt hat, ist bizarr. Das Anfertigen der Abgüsse und das Experimentieren mit dieser besonderen Materialität beinhaltete jedoch auch spielerische Dimensionen. So wurden diese Verfahren und Abläufe intrinsisch mit den Erholungsprozessen verknüpft.

**Tihana
Mandušić**
I dare you to...

2007/2018
video
7' 22"

For her performance series *I dare you to ...*, artist Tihana Mandušić goes into situations that challenge her in different ways. Her actions take place in public space. So she climbs over the pointed arrows of the historic fence on the Viennese Ringstrasse, she paddles in a dinghy in a fountain on the Prokurative Square in Split or she manages to open a bottle cap with her eye.

“The video I dare you to... which was made in 2007 in Split is composed out of seven parts. Each part is a documentation of one challenge that I had to confront. The challenges are graded from the easiest to the hardest. Some of them are endurance challenges, some are exhibitionistic and some are very unpleasant or just gross. The main goal of these challenges was to do something I had never done before, to overcome inhibitions and fears, or in some cases just to have fun.

I decided to proceed the performance series by making new episodes in Vienna in May 2018.”

Für ihre Performance-Serie *I dare you to ...* begibt sich die Künstlerin Tihana Mandušić in Situationen, die für sie selbst Herausforderungen unterschiedlicher Art darstellen. Ihre Aktionen finden im öffentlichen Raum statt. So steigt sie über die spitzen Pfeile des historischen Zaunes der Wiener Ringstraße, paddelt in einem Schlauchboot in einem Brunnen auf dem Prokurative-Platz in Split oder schafft es, einen Flaschendeckel mit ihrem Auge zu öffnen.

„Das Video I dare you to ..., das 2007 in Split entstand, besteht aus sieben Teilen. Jeder Teil dokumentiert eine Herausforderung, der ich mich stellen musste. Die Herausforderungen sind aufsteigend geordnet, das heißt sie werden immer schwieriger. Einige der Aufgaben erfordern Ausdauer, andere sind exhibitionistisch und manche sehr unangenehm oder einfach nur eklig. Hauptziel dieser Herausforderungen war es, etwas zu tun, das ich noch nie zuvor getan hatte, um Hemmungen und Ängste zu überwinden oder, in einigen Fällen, einfach um Spaß zu haben. Ich habe beschlossen, die Performance-Reihe im Mai 2018 mit neuen Folgen fortzusetzen.“

Damir Nikšić

About Youth

Višegrad

About Youth
2017
video
6' 58"

Višegrad
2017
video
8' 18"

In times of pseudo-democratic declarations and the thirst for media sensations, multimedia artist Damir Nikšić assumes the role of a satirical commentator, posting his video-reportages on social networks. "I am an archaeologist of the collective subconscious and I create in situ, which means I work directly on site. My work is site-specific; I unearth the various beasts of the subconscious, and then, when I act it out, when I present it, people recognize those beasts in me, and in themselves...."

In this exhibition, Nikšić presents two videos, *About Youth* and *Višegrad*, where the critique of socio-political phenomena extends the boundaries of daily politics and political discussions on the Bosnian and Herzegovinian ground. Using direct speech and black humour, Nikšić thematises political and economic corruption as well as the increase in nationalist and conservative tendencies, which he sees as the specific side effects of globalisation. As a counterpoint to political correctness, humour here becomes a medium of self-criticism, a protection against arrogant and egoistical politics.

Video *About Youth* looks into the increasing number of young people who are leaving Bosnia and Herzegovina, not only because of economic stagnation but also because of the stale social climate where everyday life, as the result of national and ethnic divisions, becomes dysfunctional.

The Video-reportage *Višegrad* analyses the construction of national identity and spatial memory. It explores the making of Andrićgrad, an ongoing construction project in Višegrad, which was financed by the Republic of Srpska and film director Emir Kusturica with approximately five million euros. What unfolds before our eyes is the bizarre projection of a town where the urban-planning project follows the idea of neo-classicist face lifting the town's facades, thus neglecting and disregarding the history. As Nikšić explains, "it's a masonic approach to town construction (...) space means memory; the way you organize space, places where you put things – these are the places of memory."

Ksenija Orelj

In Zeiten pseudodemokratischer Erklärungen und medialer Sensationen nimmt der Multimediakünstler Damir Nikšić die Rolle eines satirischen Kommentators ein, der seine Videoreportagen in sozialen Netzwerken veröffentlicht. „Ich bin ein Archäologe des kollektiven Unterbewusstseins und arbeite in situ, das heißt, ich bin direkt vor Ort aktiv. Meine Arbeit ist ortsspezifisch; ich hole die verschiedenen Bestien des Unterbewusstseins hervor und dann, wenn ich sie verkörpere, wenn ich sie präsentiere, erkennen die Menschen diese Bestien in mir und an sich selbst ...“

In dieser Ausstellung präsentiert Nikšić zwei Videos, *About Youth* und *Višegrad*, in denen die Kritik gesellschaftspolitischer Phänomene die Grenzen von Tagespolitik und politischen Diskussionen in Bosnien-Herzegowina erweitert. In direkter Rede und mit schwarzem Humor thematisiert Nikšić die politische und ökonomische Korruption ebenso wie die Zunahme nationalistischer und konservativer Tendenzen, die er als spezifische Nebenwirkungen von Globalisierung betrachtet.

Das Video *About Youth* setzt sich mit der ansteigenden Zahl junger Menschen auseinander, die Bosnien und Herzegovina verlassen, nicht nur aufgrund der wirtschaftlichen Stagnation, sondern auch wegen des schalen sozialen Klimas, in dem nationale und ethnische Spannungen zu einem dysfunktionalen Alltag führen. Als Kontrapunkt zur politischen Korrektheit wird Humor hier zu einem Medium der Selbstkritik, einem Schutz vor arroganter und egoistischer Politik.

Die Videoreportage *Višegrad* analysiert die Konstruktion von nationaler Identität und räumlichem Gedächtnis. Untersucht wird die Entstehung von Andrićgrad, einem laufenden Bauprojekt in Višegrad, das von der Republik Srpska und dem Filmregisseur Emir Kusturica mit rund fünf Millionen Euro finanziert wurde. Vor unseren Augen entfaltet sich die bizarre Projektion einer Stadt. Während das städtebauliche Projekt dem neoklassizistischen Facelifting von Fassaden folgt, wird die Geschichte vernachlässigt und ignoriert. Nikšić erklärt: „Es ist eine freimaurerische Herangehensweise an den Städtebau (...) Raum bedeutet Erinnerung; die Art, wie du Raum organisierst, wo du Dinge einfügst – das sind die Orte der Erinnerung.“

Alicja Rogalska Łukasz Surowiec *Tear Dealer*

2014
video
11' 58''

2014
150ml of human tears, glass
28 x 10 cm

***Tear Dealer* opened for a few days in July 2014 on a high street lined with pawnshops, second-hand shops and loan sharks in Lublin, south-eastern Poland, which is an area of high unemployment and socio-economic exclusion. In specially arranged premises reminiscent of a bank, a beauty salon or a dressing room, people could produce and sell their tears for approximately €25 for 3ml (just over half a teaspoon).**

The project constituted a perverse reversal of the logic of affective labour, allowing people to collectively express and capitalize on their feelings of despair, anger, sadness and frustration. This created an economically justifiable but ethically questionable situation. Nearly 200 people participated in the project, which had to close early because funds were exhausted sooner than predicted. *Tear Dealer* attracted huge media attention and coverage worldwide sparking a discussion on the commercialization of emotions. The project was commissioned by Rewiry – Socially Engaged Art Workshop in Lublin.

Tear Dealer wurde im Juli 2014 für einige Tage in einer von Pfandhäusern, Second-Hand-Geschäften und Kredithaien gesäumten Straße in Lublin im Südosten Polens eröffnet, einem Gebiet mit hoher Arbeitslosigkeit und sozioökonomischer Ausgrenzung. In eigens eingerichteten Räumlichkeiten, die an eine Bank, einen Schönheitssalon oder eine Garderobe erinnerten, konnten Menschen Tränen produzieren und sie für den Preis von ca. 25 € für 3 ml (das entspricht einer Menge von knapp über einem halben Teelöffel) verkaufen.

Das Projekt stellte eine perverse Umkehrung der Logik affektiver Arbeit dar und erlaubte den Menschen, ihre Gefühle von Verzweiflung, Wut, Traurigkeit und Frustration auszudrücken. Es wurde damit eine ökonomisch vertretbare, aber ethisch fragwürdige Situation geschaffen. Fast 200 Personen nahmen an dem Projekt teil, das frühzeitig beendet werden musste, da die finanziellen Mittel erschöpft waren. *Tear Dealer* erregte weltweit große Medienaufmerksamkeit und löste Diskussionen über die Kommerzialisierung von Emotionen aus. Das Projekt ist im Auftrag von Rewiry – Socially Engaged Art Workshop in Lublin entstanden.

Nika Rukavina

Manual for house repairs for women

I have been working as a handywoman for years to round up my artistic budget. Most of the repair work I do is for my female friends or my family members who asked me many times to teach them to do small repairs by themselves, so this is a project for them. I'm working on a comic book on house repairs for women, where I will explain some of the most common problems and repair works that you can find in your home. My book addresses women not because men can't use it but because of all the "pink tools" (tools made in "girly" shapes with weird forms, furs and glitter) that are produced specially for women and that in most cases are useless. It is for them to fight this distorted picture of capitalistic empowerment of women that in a way is saying "you are equal you can do it all but the tools we are gonna give you are useless".

A woman can do the same things as a man and most of the time the only problem they encounter with regular tools is that they are too big and too heavy. In the book I explain how to use some tricks and apply your whole body weight to do the job. Anyone can learn it, if not to do the job by themselves, simply to know how to talk to the worker who does the job for you. I hope that someday somebody will seize the opportunity to produce at least affordable working pants for women so I don't have to work in oversized pants anymore.

Ich arbeite seit Jahren als Handwerkerin, um mein künstlerisches Budget aufzubessern. Die meisten Reparaturarbeiten, die ich mache, sind für meine Freundinnen oder meine Familienmitglieder, die mich schon oft gebeten haben, ihnen beizubringen, kleine Reparaturen selbst zu machen. Dies ist also ein Projekt für sie.

Derzeit zeichne ich an einem Comic-Buch über Hausreparaturen für Frauen, in dem ich einige der häufigsten Reparaturarbeiten erkläre. Mein Buch ist nicht an Frauen gerichtet, weil es für Männer weniger geeignet wäre, sondern wegen aller „rosa Werkzeuge“ (seltsam geformte „Mädchenwerkzeuge“ mit Pelzen und Glitzer), die speziell für Frauen produziert werden und in den meisten Fällen nutzlos sind. Es ist für sie, um dieses verzerrte Bild des kapitalistischen Empowerments von Frauen zu bekämpfen, das in gewisser Weise sagt: „Du bist gleich, du kannst alles tun, aber die Werkzeuge, die wir dir geben, sind wertlos“.

Eine Frau kann dieselben Dinge tun wie ein Mann. Meistens ist das einzige Problem von normalem Werkzeug, dass es zu groß und zu schwer ist. Im Buch erkläre ich Tricks, wie man für die Ausführung von Arbeiten sein ganzes Körpergewicht einsetzen kann. Jeder kann das lernen, wenn nicht, um es selbst zu machen, dann einfach, damit man weiß, wie man mit jemandem spricht, der die Arbeit für einen erledigt. Ich hoffe, bald wird irgendwer die Gelegenheit wahrnehmen und zumindest bezahlbare Arbeitshosen für Frauen herstellen, sodass ich nicht mehr in übergroßen Hosen arbeiten muss.

Iva Simčić

3:2

3:2 #1

2009

mixed media on paper

96 x 146 cm

3:2 #2

2009

mixed media on paper

96 x 146 cm

Imagine the following:

In some living room a group of video game players are sitting together engaging with their game.

Rooted in the couch, they are highly concentrated; their gestures appear minimal, mechanical and monotonous as they barely move. It almost seems as if their bodies create some strange "living environment" for displaced action that doesn't take place among them but on a TV screen.

As a "viewer" present in the room (a non player) I would often keenly observe the gamers as they identified with the virtual soccer stars (selecting their carefully "crafted" virtual identities) and "played them" on the screen. As a viewer not meant to hold a joystick (only 4 players can play at the time) I would always be a non-participant amongst gamers, all of whom, clearly, had always preferred a virtual soccer experience to a real physical field game.

My position was to observe someone else's mediated (via TV screen) soccer "practice". The reality of a physical field game was not replaced by the reality of a total virtual experience (where one is fully submerged in a virtual reality and therefore experiencing something that almost "feels" physical) but it was rather a total immersion into an onscreen action caused by restrictive, almost automatic hand movements. In those gaming sessions I was often overwhelmed by the feeling that I was part of a static but "living" stage or scenery that served as a backdrop for an action taking place in a "not living" – digital – realm.

This scenario served as a reference point for my paintings, depicting game players without physiognomies (as their "human" identities seem irrelevant) painted in typical game playing positions: bodies leaning forward in a tense twitch, hands clutching joy pads. These figurative motives (almost schemes) repeat numerous times on a paper as they overlap, superimpose and gradually become more and more abstract. Finally, the "figurative" merges with the patterns of depicted wallpapers, curtains, couches, and tiles. I mimic the monotonous, predetermined motions of the game players

Stellen Sie sich Folgendes vor:

Mehrere Personen sind in irgendeinem Wohnzimmer versammelt und beschäftigen sich mit ihrem Video-Spiel.

Wie angenagelt sitzen sie auf der Couch und sind hoch konzentriert. Weil sie sich kaum bewegen, wirken ihre Gesten mechanisch und eintönig. Es erscheint fast so, als bildeten ihre Körper einen seltsamen „Lebensraum“ für die ausgelagerten Handlungen, die nicht zwischen ihnen, sondern auf einem Fernsehbildschirm stattfinden.

Als „Zuschauerin“ im Raum (eine Nicht-Spielende) habe ich die Spieler oft genau dabei beobachtet, wie sie sich mit den virtuellen Fußballstars identifizierten (indem sie ihre sorgfältig „gefertigten“ virtuellen Identitäten auswählten) und sie auf dem Bildschirm „spielten“. Als Zuschauerin, der kein Joystick zugeordnet war (nur vier Spieler können normalerweise gleichzeitig spielen), sollte ich immer eine Nicht-Teilnehmende unter Spielenden bleiben, die alle ein virtuelles Fußballerlebnis einem realen Feldspiel vorzogen.

Meine Rolle war es, die (über den TV-Bildschirm) vermittelte Fußball-Praxis eines anderen zu beobachten. Die Realität eines physischen Feldspiels wurde dabei nicht durch die Realität einer totalen virtuellen Erfahrung ersetzt (bei der man völlig in die virtuelle Realität versunken ist und daher etwas erlebt, das sich beinahe „physisch“ anfühlt). Vielmehr handelte es sich hierbei um die totale Immersion in eine On-Screen Aktion, verursacht durch restriktive, fast automatische Handbewegungen.

In diesen Gaming-Sessions war ich oft überwältigt von dem Gefühl, Teil einer statischen, aber „lebendigen“ Bühne oder Szenerie zu sein, die als Kulisse für eine Aktion diente, die in einem „nicht lebenden“ – digitalen – Bereich stattfand.

Dieses Szenario stellte den Bezugspunkt für meine Bilder dar, die Spieler ohne Physiognomien zeigen (da ihre „menschlichen“ Identitäten irrelevant sind), gemalt in typischen Spielpositionen: in nervösem Zucken nach vorne gebeugte Körper, Joy-Pads umklammernde Hände. Diese figurativen Motive (fast Schemata) wiederholen sich vielfach auf dem Papier,

**through my own “mechanical gestures”
– pattern making. The linear figuration
which I replicate in my paintings eventu-
ally becomes ornament like.**

indem sie sich überlappen, überlagern und allmählich immer abstrakter werden. Schließlich fügt sich das „Figurative“ in die Muster der dargestellten Tapeten, Vorhänge, Sofas und Fliesen ein. Ich ahme die mechanischen, monotonen und vorherbestimmten Bewegungen, die die Spieler ausführen, mit meinen eigenen „mechanischen Gesten“ nach. Die lineare Figuration, die ich in meinen Bildern repliziere, wird schließlich ornamentartig.

Irena Sladoje Iva Simčić

Hold That Thought

2018

various drawing materials on rice paper,

40 drawings

46 x 70 cm each

Measure for Measure

2018

pencil on panel

24 x 18 cm

Measure for Measure

2018

small golden 1 gram,

24 carat plaque mounted on panel

Time Off

2018

HD Video

20'

Measure for Measure

2018

20 photographs

variable dimensions

Measure for Measure

2018

fishing net

variable dimensions

Measure for Measure is a multi-media collaborative project thematizing “collaboration” and addressing the issue of productivity in art. How is it possible to measure the level of productivity of all contributing sides / artists, assuming that a quantitative value of each contribution has to be put in relation to the input of others involved? Furthermore, how can the qualitative dimension of the collaboration, as well as the value of the final product / artefact be determined? Is it possible to figure out who contributed more?

Creating their lyrics, photographs, diaries, drawings, videos, etc. the artists decided for the humorous “route”: In this manner they intended to lure the viewer into their process of “art making”.

The starting intention, based on the premise of the impossibility to measure who of the sides involved in collaboration is the “better” artist, takes a turn and becomes a systematic speculation questioning the nature of an artefact itself. Is an artefact the sole bearer of value? Or is the value in the entire artistic creative process, starting with the idea? Can an idea remain autonomous in respect to its materialization into an “art object” and does it have a value on its own? And what is the nature of the value we are referring to?

Through various media used, while “measuring” and questioning the quantity / quality of thoughts that are to be put “into the service” of art, the created dialog of two artists opens a critical discourse problematizing objectivity (or a sole possibility of being objective) while evaluating the notion of value, as well as the urgent need for critical thinking in contemporary art.

Measure for Measure ist ein multimediales Gemeinschaftsprojekt, das sich dem Thema „Kollaboration“ widmet und sich so mit der Produktivität in der Kunst auseinandersetzt. Wie ist es möglich, das Produktivitätsniveau aller Beitragenden zu messen, wenn man davon ausgeht, dass der quantitative Wert jedes Beitrags in Bezug zu den Beiträgen der anderen Beteiligten gesetzt werden muss? Wie kann darüber hinaus die qualitative Ebene der Zusammenarbeit sowie der Wert des Endprodukts / Artefakts bestimmt werden? Ist es möglich, zu ermitteln, wer mehr beigetragen hat?

Beim Verfassen ihrer Texte, Fotos, Tagebücher, Zeichnungen, Videos etc. entschieden sich die Künstlerinnen für den „humorvollen Weg“: Auf diese Art und Weise möchten sie die Betrachter_innen in ihren Prozess des „Kunstmachens“ hineinführen. Die anfängliche Absicht, die von der Unmöglichkeit ausgeht, zu messen, welche der beteiligten Seiten einer Zusammenarbeit der oder die „bessere“ Künstler_in ist, wendet sich und stellt schließlich, systematisch spekulierend, die Natur eines Artefakts selbst in Frage. Ist das Artefakt der einzige Wertträger? Oder liegt der Wert im gesamten künstlerischen Schaffensprozess, beginnend mit der Idee? Kann eine Idee hinsichtlich ihrer Verwirklichung zu einem „Kunstobjekt“ autonom bleiben und hat sie einen eigenen Wert? Und wie ist der Wert beschaffen, auf den wir uns beziehen?

Durch den Einsatz verschiedener Medien wird die Messung der Quantität/ Qualität von Gedanken in Frage gestellt. Der auf diese Weise entstehende Dialog zweier Künstlerinnen eröffnet einen kritischen Diskurs, der die Objektivität (oder das Normativ des Objektiven) problematisiert. Dabei wird der Wertbegriff an sich einer Bewertung unterzogen sowie die Dringlichkeit seiner Hinterfragung in der zeitgenössischen Kunst aufgezeigt.

**Borjana
Ventzislavova**
*Inspiration,
my world's
vibration*

C-Prints
40 x 50 cm

HD Video
12'56"
ongoing

For her long term project *Inspiration, my world's vibration* Borjana Ventzislavova invites art workers, whose practice has somehow influenced her work. The protagonists are offered to spend 3'14" in front of her camera by doing nothing (their personal definition of doing nothing). Every participant is also asked to provide a physical object that is related to their creative process. In addition to the video, Borjana shows a series of photographs of the borrowed objects.

Für ihr Langzeitprojekt *Inspiration, my world's vibration* lädt Borjana Ventzislavova Kunstschaffende ein, deren Praxis ihre Arbeit beeinflusst hat. Den Protagonisten wird angeboten, 3'14" vor ihrer Kamera zu verbringen und nichts zu tun. Dabei geht es um ihre jeweilige persönliche Definition von Nichtstun. Außerdem wird jeder und jede der Teilnehmer_innen gebeten, ein physisches Objekt zur Verfügung zu stellen, das mit seinem kreativen Prozess verbunden ist. Zusätzlich zum Video zeigt Borjana eine Fotoserie der geliehenen Objekte.

With the participation of the art workers

Mit Teilnahme der Kunstschaffenden

**James Benning
Mara Matuschka
Joseph Ravens
Constanze Ruhm**

AUSSTELLUNG EXHIBITION

productive work — what is it supposed to be?

28. 6. — 2. 9. 2018
frei_raum Q21 exhibition space
MuseumsQuartier Wien
Museumsplatz 1
A-1070 Wien
www.q21.at

Kuratorin **curator**
Anamarija Batista

Direktor **director** MuseumsQuartier Wien
Christian Strasser

Künstlerische Leiterin **artistic director**
frei_raum Q21 exhibition space
Elisabeth Hajek

Assistenz der Kuratorin
assistant to the curator
Carolina Laura Rotter

Assistenz der künstlerischen Leitung
assistant to the artistic director
Esther Brandl

Ausstellungsdesign **exhibition design**
Darko Miličević

KÜNSTLER*INNEN ARTISTS

Bar du Bois (AUT)
Dušica Dražić (SRB/BEL)*
Igor Eškinja (HRV)
Tomislav Gotovac (HRV)
& Dražen Žarković (HRV)
Ana Hušman (HRV)*
Jiří Kovanda (CZE)
Nina Kurtela (HRV)*
& Hana Erdman (USA)
Dariia Kuzmych (UKR/GER)*
& Svitlana Selezneva (UKR)*
Christina Lammer (AUT)
Tihana Mandušić (HRV)*
Damir Nikšić (BIH)
Alicja Rogalska (POL/GBR)*
& Łukasz Surowiec (POL)*
Nika Rukavina (HRV)*
Irena Sladoje (BIH)*
& Iva Simčić (BIH)*
Borjana Ventzislavova (AUT/BGR)
Jakub Vrba (AUT/CZE)

*Q21 Artist-in-Residence



BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

WIEN 
KULTUR

 EUROPA
INTEGRATION
ÄUSSERES
BUNDEMINISTERIUM
REPUBLIK ÖSTERREICH

Partner des Q21 Artist-in-Residence-
Programms im MuseumsQuartier:
tranzit.org
Mit Unterstützung der ERSTE Stiftung



exhibition 28.6. – 2.9.2018
curated by Anamarija Batista
frei_raum exhibition space museumsQuartier Wien