



# Crisis a

Miklós Erhardt

Marianne Flotron

Anna Hofbauer

Vlatka Horvat

Dejan Kaludjerović

Ferhat Özgür

Markus Proschek

Seth Weiner

s Ideology?



# Crisis as Ideology?

10 06 2016 - 23 07 2016

Ausstellung im Kunstraum Niederoesterreich

Kurator\_innen:

Anamarija Batista  
Dejan Kaludjerović  
Karolina Radenković

## INHALT / CONTENT

8	Vorwort
9	Foreword Christiane Krejs
10	Einleitung
11	Introduction Anamarija Batista
12	Statements
28	Marianne Flotron
32	Ferhat Özgür
36	<i>What Can She Do? Arbeit, Krise und Ideologie</i>
37	<i>What Can She Do? Work, Crisis, and Ideology</i> Barbara Mahlkecht
46	Miklós Erhardt
50	Anna Hofbauer
54	<i>Zeit :: die Geschichte einer Sequenz oder doch der Revolutio</i>
55	<i>Time :: The History of a Sequence or, after all, of Revolutio</i> Anamarija Batista

66	Vlatka Horvat
70	Dejan Kaludjerović
74	<i>Wer ist ... der leidige Vormund?</i>
75	<i>Who is ... the vexed guardian?</i>
	Karolina Radenković
82	Markus Proschek
84	Seth Weiner
88	<i>Happy Days!</i>
89	<i>Happy Days!</i>
	Ksenija Orelj
96	Biographien
97	Biographies
100	List of Works
102	Impressum
103	Imprint

## VORWORT

„Heute ist die Krise zum Herrschaftsinstrument geworden. Sie dient dazu, politische und ökonomische Entscheidungen zu legitimieren, die faktisch die Bürger enteignen und ihnen jede Entscheidungsmöglichkeit nehmen“, sagt der Philosoph Giorgio Agamben in einem Interview mit der Frankfurter Allgemeinen vom 24.5.2013.

Das Wort „Krise“ bezeichnet einen Wendepunkt, den Augenblick einer Gefahr oder Unsicherheit, einen Zeitpunkt, an dem man nicht mehr weiterleben kann wie bisher, eine Zeit, in der ein Mensch oder ein System an der Kippe, am vermeintlichen Abgrund steht und gezwungen ist, sich zu verändern. Entscheidungen müssen getroffen werden. Der Organismus gerät ins Wanken.

Veränderung macht Angst und mit Angst kann manipuliert werden. Das Individuum zieht sich zurück, ist wie gelähmt und überlässt sich und alle Entscheidungen – in der Hoffnung auf eine Rückkehr zu den alten, stabilen Verhältnissen – den politischen und wirtschaftlich Mächtigen und den Ideologen. Mit dem Argument der drohenden Krise werden etwa von großen Unternehmen Verschlechterungen im Sozialsystem, Gehaltskürzungen und Entlassungen begründet und von den Betroffenen akzeptiert.

Die Kuratorin, Kunsthistorikerin und Ökonomin Anamarija Batista hat gemeinsam mit Karolina Radenković und dem Künstler Dejan Kaludjerović künstlerische Statements aus verschiedenen Ländern gesammelt, die in beeindruckender Weise die schleichende Entrechtung der Arbeitnehmer\_innen aufzeigen und sich mit der Verelbständigung des Kapitals als nicht mehr fassbarer Größe, aber auch mit den Träumen und Wünschen, Werten und Ohnmachtsgefühlen der Menschen beschäftigen. Die allseits angedrohte Krise hat Spuren hinterlassen und Veränderungen in der Gesellschaft verursacht.

Christiane Krejs



## FOREWORD

'The crisis has become an instrument of power. It serves to legitimise political and economic decisions that effectively expropriate citizens and dismiss their every decision-making opportunity', says philosopher Giorgio Agamben in an interview with the daily newspaper Frankfurter Allgemeine on May 24, 2013.

The word 'crisis' refers to a turning point, a moment of danger or insecurity, a point in time when one can no longer live as they did before, a time when a person or system totters on the edge, apparently before the abyss, and must change. Decisions have to be made. The organism is faltering.

Change causes fear, and you can manipulate with fear. The individual retreats, is almost paralysed, and abandons oneself and all decisions – in the hope of a return to former, stable relations – to the political and economic powers and the ideologues. The argument of a looming crisis helps large corporations justify downturns in the social system, pay cuts, and layoffs, which are then accepted by the affected.

The curator, art historian, and economist Anamarija Batista together with Karolina Radenković and the artist Dejan Kaludjerović have collected artistic statements from different countries, which impressively reveal the insidious deprivation of workers' rights and the autonomy of capital as an intangible reality, while addressing people's dreams and desires, their values and feelings of powerlessness as well. The omnipresent threat of a menacing crisis has left its traces and triggered changes in society.

Christiane Krejs

## EINFÜHRUNG

Die Krise ist nicht nur heute aktuell, sie ist ein immer wiederkehrendes Narrativ, ein zyklischer Gast und Bote sozial- und geopolitischer Umbrüche. Sie ist ein abstraktes, schwer nachvollziehbares Konstrukt, das nach Reform, Disziplin und Mühe ruft. Diese Forderungen lösen ein körperliches Unbehagen, Seelenleid und Möglichkeiten des Missbrauchs aus. Dieser Zustand bedingt, dass sich das Karussell der Suche nach sicherer Existenz, Entscheidungs- und Mitgestaltungsfreiheit schneller und schneller dreht und es zunehmend schwerer fällt, mit der Beschleunigung mitzuhalten, eigene rhythmische Intervalle auszumachen, um sich daran zu orientieren.

In dieser Ausstellung hinterfragen und (de)konstruieren wir die Denkfigur der Krise. Es ist ein Versuch den unklaren Status quo zu erforschen. Die künstlerischen Arbeiten greifen den Gedanken der sozialen Manipulation, der Diskontinuität, der Wertbildungen sowie der historischen und aktuellen Leitbilder auf, mit dem Ziel, die Krise und ihre Gespenster in fassbare und erfahrbare Denzustände zu überführen, sie zu überlisten, in räumliche Ordnungen und Beziehungsverhältnisse zu verwandeln.

Die Denkfigur der Krise muss neu verhandelt werden. Wir baten unsere Kolleg\_innen, einen Kommentar zu folgender Fragestellung abzugeben:

„Wenn man Krise als eine Denkfigur begreift, eine Denkbewegung, die zu neuen Begriffs- und Strukturbildungen führt, wie würden Sie den heutigen Zustand der Krise beschreiben und welche Anstöße und Veränderungen könnte sie hervorbringen?“

Die Kommentare können als eine Art Reflexion des aktuellen Krisenzustandes gelesen werden. Als Zeitzeugenberichte arrangieren sie Zusammenhänge, Assoziationen und Verknüpfungen und führen so in die Thematik ein.

Anamarija Batista

## INTRODUCTION

The crisis is not only present today – it is a constantly recurring narrative, a cyclical guest, and a messenger of social and geopolitical upheaval. It is an abstract and elusive construct that calls for reform, discipline, and struggle. These imperatives trigger physical discomfort, mental hardship, and leeway for exploitation. This condition causes the carousel in search for a secure existence, freedom of choice and participation to spin ever faster, and it becomes increasingly difficult to keep pace with this acceleration or find one's rhythmic interval that provides orientation.

In this exhibition we investigate and (de)construct the character of the crisis. It is an attempt to probe the ambiguous status quo. The artistic works address notions of social manipulation, discontinuity, and value creation along with historical and contemporary precedents, with the aim to transfer the crisis and its demons into concrete and tangible states of thought, to outfox them and transform them into spatial constructs and relationships.


The crisis as a figure of thought must be negotiated anew. We asked colleagues to provide a comment on the following question:

'If one understands crisis as a figure of thought, a thought process that leads to new concepts and structural formations, how would you describe the current state of crisis and what impulses and changes it could bring?'

The following comments can be read as reflections on the current state of crisis. As reports from contemporaries they map out connections, associations, and relationships as an introduction to the topic.

Anamaríja Batista





## STATEMENTS

## KRISE, WELCHE KRISE?

Wenn Ihnen, so wie anderen oder mir, die zweifelhafte Ehre (viele bezeichnen es als Unglück) zuteilwurde, den Großteil Ihres Lebens im südöstlichen Dreckslotch von Europa, auch bekannt als Balkanländer, zu verbringen, dann hätten Sie kein Problem mich zu verstehen, wenn ich sage, dass die Idee der „Krise“ eine der ausgeklügeltsten und perfidesten Betrügereien ist, die die „Politiker\_innen, Ökonom\_innen und Medien“ je gemeinsam ausgeheckt haben, um die sogenannte „westliche Öffentlichkeit“ in den Klauen einer ständigen Angst um das Wohlbefinden ihrer ach so kostbaren Hintern zu halten.

Können Sie sich vorstellen, dass eine bettelarme Familie, die in einem Kaff am Rande der Zivilisation lebt, bei akutem Mangel an jeglicher Sicherheit, Nahrung, Obdach oder auch sauberem Trinkwasser jemals über die Krise redet oder überhaupt darüber nachdenkt?

Natürlich nicht.

Denn in ständigem Krisenzustand zu leben heißt, in keiner Krise zu leben.

Ein Ding könnten und sollten wir verdammt nochmal alle von der europäischen „Krise“ lernen, einer Krise so schrecklichen Ausmaßes, dass die Europäer\_innen scharenweise weiterhin regelmäßig zum Essen ausgehen, jede Saison einen Haufen Geld für neue Designerklamotten ausgeben und in ihren Sommerferien zu den entlegensten Plätzen der Erde fliegen, und das ist – ein für alle Mal mit dem Jammern aufzuhören. Die Europäer\_innen sollten diese Winkel der Erde einmal ohne Geringschätzung betrachten und lernen, nicht jedes Stück Scheiße zu schlucken, das ihnen ihre Vorgaukler, die „Politiker\_innen, Ökonom\_innen und Medien“, zum Fraß vorwerfen.

Ich kann mich noch gut an das Gelächter erinnern, das unter einer kleinen Gesellschaft von Leuten in einer Privatwohnung im Zentrum von Belgrad ausbrach, als, damals im Jahr 2008, jemand begann über die „neue drohende Krise“ zu sprechen.

„Warte!“, unterbrach einer, „Erinnere mich bitte, wann genau hat die letzte geendet?“

Vladimir Arsenijević, Schriftsteller

## CRISIS, WHAT CRISIS?

If you – like some, like myself – have had the quite dubious opportunity (many call it misfortune) to spend most of your life in the south-eastern shithole of Europe also known as the Balkans, then you would have no problem understanding me when I say that the concept of ‘crisis’ is one of the most elaborate and manipulative scams that ‘politicians, economists, and the media’ have jointly come up with to keep the so-called ‘Western public’ in the clutches of a perpetual fear for the well-being of their own precious butts.

Can you possibly imagine that a dirt-poor family, living somewhere in the backwaters of civilization with an acute lack of safety, food, shelter or even access to clean, drinkable water, ever talks or even thinks about crisis?

Of course not.

Because to live in a perpetual state of crisis means to live in no crisis at all.

There is one thing that we all could, and bloody well should, learn from this European ‘crisis’ – of such high magnitude that large numbers of Europeans continue to regularly eat out, spend massive amounts of money on new pieces of designer clothing each season, and fly to remote parts of the world for their summer holidays – is to stop whining once and for all. Europeans should look out to the remote corners of the world for once without disdain and learn how to not swallow every piece of crap that their con-artists – namely ‘politicians, economists and the media’ – are always happy to feed them with.

I clearly remember the laughter that exploded in a small company of people in a private flat in Belgrade’s city centre when, back in 2008, somebody started talking about the ‘new and upcoming crisis’.

‘Wait!’, somebody else replied happily, ‘Remind me please, when exactly did the last one end?’

Vladimir Arsenijević, writer

Die Krise als „schwierige Situation“ und Punkt der Entscheidung ist nicht nur Kennzeichen der Moderne, sondern ihre Normalität. Als Struktur der Moderne steht damit nicht diese selbst zur Entscheidung, da alle Entscheidungen offenbar nur vorläufig sind. Die symptomatische Spannung der „Krise“, die Entscheidungen nicht geltend machen kann, wird so zu einer Bewegung, die nicht nur Desintegration zur Folge hat, sondern das Handeln selbst in Frage stellt. Das mag das kritische Bedürfnis des Subjekts befriedigen, beanstandet aber nicht das System als solches. Veuillots Spitze gegen die Humanisten: „Damit es Brüder gibt, bedarf es eines Vaters“ kann, vermeintlich ins Positive gewendet, bedeuten, die Differenzen – die ohne „Vater“ zu Tage treten – als Voraussetzung für unser Sein mit dem Anderen zu verstehen. Die scheinbare Toleranz, also die ständige Entscheidung füreinander, wird aber dort zur repressiven Toleranz, wo strukturell alles zur Entscheidung steht, nur nicht das Zur-Entscheidung-Stehen. Konsequenz der krisenhaften absoluten Reflexion muss die Reflexion derselben sein; die Krise ohne gültige Entscheidung verlangt nach einer Entscheidung über das krisenhafte Sich-Entscheiden-Müssen.

Christoph Gnädig, Medienwissenschaftler



The crisis as a 'difficult situation' and point of decision is not only a characteristic of the modern age but of its normality. As such a structural component, it is thus not up for decision itself, for all decisions are ostensibly just preliminary. As such, the symptomatic tension of the 'crisis', which cannot assert decisions, becomes a movement that not only results in disintegration but also puts action itself into question. This might satisfy the critical needs of the subjects but does not object to the system itself. Veuillot's stinger against the humanists: 'There must be a father to have brothers' can, in a seemingly positive interpretation, mean to see differences – which surface without a 'father' – as a requirement for our being with the other. An apparent tolerance, hence the constant decision for each other, however, turns into repressive tolerance when everything is structurally up for decision except the being-up-for-decision. A consequence of the crisis-induced absolute reflection must be the reflection of the very same; the crisis without a valid decision calls for a decision on the crisis-induced having-to-decide.

Christoph Gnädig, media scholar

Im Verlauf einer Krise wiederholt sich unser Leben, egal ob es schon vor uns liegt oder vorläufig noch hinter uns. Ein kreativer Gedankengang, in den dieser Zyklus mündet, gibt uns Gelegenheit, an einen Ausgangspunkt zurückzukehren, fordert uns auf, erneut aufzubrechen, uns nicht vom Weg abbringen zu lassen, uns jedoch bei der einen oder anderen Abzweigung anders zu entscheiden, auf Abkürzungen zu verzichten, das Tempo besser zu dosieren, den Gleichschritt zu vermeiden und möglichst alles, was zuletzt in eine vorübergehende Ausweglosigkeit geführt hat. Wir werden wieder bei ihr landen, führt doch kein Weg an ihr vorbei.

Der gegenwärtige Zustand der Krise, der – abhängig davon, in welchem Land man sich befindet – mit dem Slogan, „Das Schlimmste liegt jetzt erstmal hinter uns“ beschrieben wird, ist die unvermeidliche Etappe eines sich fortwährend wiederholenden Prinzips, auf das – je nachdem, ob es uns auf dem Umweltsektor, im Chaos einer Massenfluchtbewegung oder auf dem Finanzmarkt begegnet – in Form einer wirren Vielfalt reagiert wird, in der sich die leicht zu übersehenden Zusammenhänge der verschiedenen Auslöser verbergen.

Wir lernen, geduldig wieder anzusetzen, nichts und niemand über Bord zu werfen, Fehler zu vermeiden, um sie das nächste Mal woanders zu begehen.

Hanno Millesi, Schriftsteller

In the course of a crisis our life repeats itself, regardless of if it is already ahead of us or, for the time being, still behind us. This cycle culminates in a creative line of thought that gives us the opportunity to return to a departure point, prompts us to start anew, not leave our path, but perhaps decide differently at one or the other juncture, to refrain from detours, to better dose the pace, to avoid treading lock step and everything that has recently led us to temporary hopelessness. We will land there again, for there is no way around it.

The present condition of crisis, which – depending on the country one is in – is described with the slogan ‘For now the worst is behind us’, is the inevitable stage of a constantly self-repeating principle that is met – whether it confronts us in the environmental sector, in the chaotic flight of masses, or on the financial markets – with bewildering diversity, concealing the easily overseeable links between different instigations.

Patiently we learn to start over again, not to throw anything or anyone overboard, to avoid mistakes, so we can make them again somewhere else.

Hanno Millesi, writer

Wann immer ich darüber nachdenke, was als „Krise“ definiert wird, und welche Impulse oder Veränderungen damit einhergehen oder bevorstehen, fallen mir Naomi Kleins entsprechende Argumente in ihrem 2007 erschienenen Buch *Die Schock-Strategie* ein. Darin beschreibt sie Auslöser und Manipulationen von Krisen im Laufe des 20. Jahrhunderts – über das Ausnutzen von Ausnahmezuständen im „Dritten Reich“ bis zum Ökonomen Milton Friedman und der Chicagoer Schule mit ihren artverwandten Ideen zur Transformation von sozialökonomischen Rahmenbedingungen und geopolitischen Regionen während und nach Krisen, wie zum Beispiel in Argentinien und Chile, sowie anderen andauernden Krisen, ob nun die US-amerikanisch-britische Besetzung des Irak oder die europäische Wirtschaftskrise, die auch Irland besonders hart getroffen hat. Ich bekam dort ihren unmittelbaren Effekt und ihre tiefer liegende Problematik zu spüren. Dass nämlich die Krise häufig von Machthabern ausgerufen, als solche identifiziert und instrumentalisiert wird, um deren Macht weiter zu konsolidieren und ideologische und unethische Kurswechsel vorzunehmen, die normalerweise auf größeren Widerstand stoßen würden.

Darum halte ich im Moment der Krise inne und reflektiere darüber, welche vorgeschlagenen Gesetze oder sogenannte Notfallmaßnahmen hier möglicherweise an der Tagesordnung stehen. Wir müssen unser Bewusstsein für diese Politiken der Krise schärfen – nicht nur, um gefährlichen Wendungen Einhalt zu gebieten, sondern auch, um schon auf die nächste Krise vorbereitet zu sein. Tatsächlich können schon allein jenes Bewusstsein und Widerständige nicht nur Alternativen zur Krise bzw. deren Entschärfung darstellen, sondern sogar noch radikalere Formen des politischen Handelns hervorbringen, um letztlich die politischen Kräfte und Entscheidungsinstanzen zu ersetzen, die in ihrem Dienst an uns Bürger\_innen versagt haben. Die globale Krise des Klimawandels ist dafür ein Paradebeispiel. Hier haben uns sämtliche Staatsoberhäupter im Stich gelassen und wenn wir ihrer politischen Lähmung nichts entgegensetzen, sind wir verloren. Es ist daher ein unumgänglicher Schritt.

Seamus Kealy, Direktor des Salzburger Kunstvereins

Whenever I think of what is being defined as 'crisis' and impending or resulting impulses or changes, I am reminded of Naomi Klein's arguments in her 2007 book *The Shock Doctrine*. She evaluates the urging and manipulation of crises throughout the twentieth century: from the Third Reich and its use of the state of exception to Chicago School economist Milton Friedman's like-minded school of thought around transforming socio-economic conditions and geopolitical regions after and during crises, including Argentina and Chile, to other ongoing crises, whether the US-UK invasion and occupation of Iraq or the European economic crisis, which impacted Ireland particularly powerfully. I was there to witness the impact and feel its ramifications. That is, crisis is often created, defined and instrumentalised by reigning powers to consolidate power and enact ideological and unethical changes that might normally meet more resistance.

Therefore I pause at the moment of crisis and reflect upon what suggested legislations or so-called emergency measures are possibly being enacted. We must form a consolidated awareness of the politics of crisis, not only to resist dangerous currencies but also to be prepared for the next ensuing crisis. In fact, this awareness and resistance in themselves may serve to not only form alternatives to and relief from the crisis, but even to create more radical forms of political formation to replace the political entities and decision-making that fail to serve us as citizens. The global crisis of climate change is a case in point. Our leaders have failed us all here, and if we do not replace their political paralysis, we are doomed. Therefore, we must.

Seamus Kealy, director of Salzburger Kunstverein

Es sei Krise. Systeme sind außer Kraft gesetzt, ausgebrannt. Grenzen sind erreicht, werden gesetzt, werden sichtbar. Wir stoßen an. Es wird nach Umwegen verlangt, nach Aufbruch, nach Auflösung von Systemen. Wir hinterfragen, zaudern, halten inne. Unabhängig, aber doch unfrei und paralysiert hängen wir in der Luft. Es liegt was in der Luft. Ist das die Krise?

Carina Lesky, Kulturwissenschaftlerin

Let there be crisis. Systems are suspended, burned out. Limits are reached, set, become visible. We are stuck. Calls for detours, break-ups, dissolution of systems. We doubt, hesitate, pause. Independent, yet un-free and paralysed, we hang in the air. There's something in the air. Is that the crisis?

Carina Lesky, cultural scientist

ABER ist eine konjunktion, syntaktisches bindeglied zwischen zwei gedanken, verbindung im gegensatz; der aber-satz beschreibt eine unerwartete folge.

die krise statuiert sich als solche, wenn ein system nicht mehr folgerichtig arbeitet, wenn interne maximen nicht mehr zu zwangslogischen ergebnissen führen.

der im europäischen kulturkreis dem begriff krise immanente vorwurf des scheiterns erschwert den umgang mit krise als situation. und wird zunehmend zur rechtfertigung verschiedenster unterlassungsvorgänge instrumentalisiert. denkt man krise aber als eine von vielen möglichkeiten eines prozesses oder verlaufs, hat sie mehr oder weniger potenzial als alle anderen entwicklungsmöglichkeiten auch. krise also im denkfeld von entwicklung und möglichkeit. und dabei das denkfeld in einer illusion des unbegrenzten bzw. unbegrenzbaren. eine krise reagiert folglich mit einem ABER auf die frage an ein system und gibt damit eine unerwartete bis ungewollte antwort. man könnte meinen, die krise folgt einem ähnlichen impetus wie die kunst.

Sylvia Wendrock, Musikwissenschaftlerin



BUT is a conjunction, a syntactic link between two thoughts, a connection in contradiction; the but-sentence describes an unexpected coherence.

crisis constitutes itself as such when a system no longer works coherently, when internal maxims no longer generate inevitably logical results.

the accusation of failure inherent in the notion of crisis in the european cultural sphere impedes dealing with crisis as a situation. and it's increasingly instrumentalised to justify various acts of deficiency. but when we consider crisis as one of many possibilities in a process or progression it also has more or less the same potential as other developments. so think about crisis in the realm of development and possibility. and this realm as an illusion of the unlimited and illimitable. a crisis reacts with a BUT to the question in a system, thereby giving an unexpected or even unwanted answer. one could say the crisis follows a similar impetus as art.

Sylvia Wendrock, musicologist

Auch im Feld des Politischen wird die ihrem Selbstverständnis diame-  
tral widersprechende legitimierende Funktion der Kritik deutlich. *Kritik* ist  
zunächst offensichtlich der bevorzugte Reflex auf all die akuten *Krisen* in der  
neoliberalen Ordnung. Das permanente Ausrufen einer Krise ist die – von  
der kritischen Linken leicht als Vorwand zu durchschauende – Strategie, um  
andauernde „Reformen“ zu legitimieren, und zwar Reformen einzig und al-  
lein im Dienste der Entfaltung eines supranationalen Wettbewerbs und auf  
Kosten der sozialstaatlichen Errungenschaften der letzten Dekaden.

Der Ausruf einer Krise ist Ausdruck jenes täuschenden oder getäuschten  
Bewusstseins von einer Veränderung, der das Gegenwärtige als etwas  
objektiv Gegebenes betrachtet, eine bestehende Ordnung in Gefahr sieht  
und jede Gelegenheit ergreift (bzw. mutwillig solche Krisengelegenhei-  
ten produziert), um den ökonomischen Machteinfluss durch immer weitere  
(gouvernementale) Kontrollen auszuweiten. Der darauf reagierende Kritik-  
Reflex aber ist kontraproduktiv, trägt er doch lediglich dazu bei, den Kri-  
sendiskurs zu stabilisieren. Denn die dubiosen Finanzkrisen- „Manager“  
haben sich Kritik an den gegebenen Zuständen nicht weniger zur Aufgabe  
gemacht als deren Kritiker, die eine (nun schon Jahrhunderte währende)  
Krise des (Spät-)Kapitalismus konstatieren. Beide Seiten sind transparent  
füreinander, aber nicht für sich selbst.

Angesichts des offensichtlich ideologischen Charakters der „Krise“ in-  
teressiert mich weniger eine allumfassende Krisendefinition und auch nicht  
die Frage, wie und wo das Krisenphantasma sein Unwesen treibt, sondern  
warum gegen den Krisendiskurs kein Kraut gewachsen scheint. Denn wie  
sieht die übliche (linke) Reaktion aus, die diesem Diskurs und den aus sei-  
ner Ideologie resultierenden desaströsen Effekten Einhalt gebieten will?  
Der Name des bevorzugten Reaktionsmodus auf all die akuten *Krisen* des  
Neoliberalismus lautet *Kritik*. Krise und Kritik sind ein bestens eingespiel-  
tes Paar, und diese bringt nicht einfach jene hervor (wie das etwa Reinhart  
Koselleck in *Kritik und Krise* beschreibt, 32). Beide implizieren sich wech-  
selseitig und sind aufeinander angewiesen. Es scheint fast so, als ob beide  
Seiten einander in dem Maße missverstehen, in dem sie die jeweils ande-  
re Strategie durchschauen (dass die „Krise“ ein Vorwand und die „Kritik“  
kompromittiert ist). Nach dem oben analysierten Schema zeigt sich bei ge-  
nauerem Hinsehen wiederum: 1) Kritik legitimiert die Krise und vice versa;  
2) auch die neoliberalen Krisen-Aficionados sind ständig um Kritik bemüht  
(*den Südländern muss der selbstkritische Gürtel umgeschnallt werden, damit  
sie aufhören, über ihre Verhältnisse zu leben*); 3) die Kritiker bleiben zudem  
im Bann der Krise, der Gefahr und des Verfalls, die sie ständig (erfolgreich  
erfolglos) abzuwehren versuchen; ihr objektiver Erfolg besteht vornehmlich  
darin, dass sie dabei 4) mit der Krise und den Krisendiagnostikern zugleich  
sich selbst als einzig mögliche „kritische“ Instanz legitimieren.

Armen Avanesian, Literaturwissenschaftler und Philosoph

Auszug aus dem Buch: *Überschrift, Ethik des Wissens – Poetik der  
Existenz* (Berlin: Merve, 2015), 41–43.

In the realm of politics a legitimising function of critique diametrically opposed to its conception also comes to the fore. To begin with, *critique* is apparently the preferred reflex to all the acute *crises* in the neoliberal order. The permanent declaration of crisis is the strategy – easily identified by the critical left as a pretence – to legitimise enduring ‘reforms’, namely reforms that serve nothing else than the cultivation of supranational competition and compromise the achievements of the social welfare state from the last decades.

The proclamation of a crisis is an expression of the deceptive or misled notion of change that views the present as an objective fact, regards the existing order as endangered, and seizes every opportunity (or wilfully produces such occasions of crisis) to expand the influence of economic power through evermore-governmental controls. The critique reflex in response, however, is counterproductive as it only contributes to stabilise the crisis discourse. After all, the dubious ‘managers’ of financial crises have equally taken on the task of criticising present conditions, as have their critics who have established the crisis of (late) capitalism, which has been going on for centuries now. Both sides are transparent towards one another but not to themselves.

In light of the obvious ideological character of the ‘crisis’, I am less interested in a universal definition of the crisis or the question of how and where the crisis phantasm carries out its nefarious deeds, rather why there seems to be no remedy for crisis discourse. What distinguishes the usual (left-wing) reaction that tries to counter this discourse and the disastrous effects rooted in its ideology? The preferred mode of reaction to all acute *crises* of neoliberalism is called *critique*. Crisis and critique is a perfect couple, and one cannot simply bring forth the other (as Reinhart Koselleck states in *Kritik und Krise*, 32). One mutually implies the other; they are co-dependent. It almost seems that each side misunderstands the other to the same degree as it has figured out the respective other’s strategy (that is, the ‘crisis’ is a pretence and ‘critique’ is compromised). According to the scheme analysed above, the following becomes clear: 1) critique legitimises the crisis and vice versa; 2) the neoliberal crisis aficionados are also always endeavouring for critique (e.g. *the southerners must be strapped up with the self-critical belt so they stop living beyond their means*); 3) furthermore, the critics remain spellbound by the crisis, danger, and decay, which they constantly (successfully unsuccessful) try to repel; their objective success is primarily that 4) along with the crisis and crisis diagnostics they legitimise themselves as the only possible ‘critical’ authority.

Armen Avanesian, literary scholar and philosopher

Excerpt translated from the book: *Überschrift, Ethik des Wissens – Poetik der Existenz* (Berlin: Merve, 2015), 41–43.

The background of the page is a blurred, light-colored photograph of an interior space. It appears to be a room with a window on the right side, through which some outdoor greenery is visible. In the foreground, the back of a chair is partially visible. The overall tone is soft and out-of-focus.

# Marianne Flotron







Marianne Flotron, *Work*, 2011, stills



Ferhat Özgür





**There is no safety of life on  
this scaffold anyway.**

Ferhat Özgür, *We Are The Builders*, 2013, still





Ferhat Özgür, *We Are The Builders*, 2013, stills



Barbara Mahlkecht

## WHAT CAN SHE DO? ARBEIT, KRISE UND IDEOLOGIE

„Krisen sind für die Reproduktion des Kapitalismus unabdingbar.“<sup>1</sup> (David Harvey)

„Das unternehmerische Selbst hat weder Namen noch Anschrift. [...] Es existiert nur im Gerundivium, als zu produzierendes und zu optimierendes. Ein unternehmerisches Selbst ist man nicht, man soll es werden.“<sup>2</sup> (Ulrich Bröckling)

Die Krise ist kein singuläres und kein monokausales, sondern ein hochkomplexes Phänomen mit einer Vielzahl von sichtbaren und unsichtbaren Auswirkungen. Krisen setzen politische, ökonomische, ideologische und soziale Veränderungen in Gang. Heute ist die Rede von der „Krise“ allgegenwärtig – man denke an die Wirtschafts- und Finanzkrise von 2008, die in Folge ausgelöste Krise der europäischen Währungsunion seit 2010 oder die im Jahr 2015 an einen vorläufigen Höhepunkt gelangte griechische Staatsschuldenkrise. Steigende Arbeitslosigkeit und ungleiche Einkommensverteilung sind Ausdruck von Krisen, und sie werden von staatlichen Maßnahmen mit Haushaltskürzungen, Steuererhöhungen sowie Ausgabenkürzungen im Sozial- und Bildungsbereich beantwortet.

Haben Krisen zum einen reale Bezugspunkte, sind sie zum anderen rhetorische Figuren der Legitimation, die durch wiederholte Verwendung seitens von Politiker\_innen, Manager\_innen, Vorständen großer Unternehmen, Betriebsrät\_innen, Gewerkschaften und Medien prekäre Verordnungen wie Sparprogramme, Haushaltskürzungen und Steuererhöhungen durchzusetzen und zu rechtfertigen helfen.

Krisen sind jedoch keinesfalls bloß herbeigeredet. Folgt man dem marxistischen Ökonomen David Harvey, so sind Krisen im Gegenteil symptomatisch für die Widersprüche des Kapitals. In seinem 2014 erschienenen Buch *Siebzehn Widersprüche und das Ende des Kapitalismus* beschreibt er die Krise als notwendiges Moment im herrschenden System des Kapitalismus: „Krisen sind wesentlich für die Reproduktion des Kapitalismus. Im Laufe von Krisen werden Instabilitäten erkannt und so gründlich umgestaltet, dass gleichsam eine aktualisierte Version des Kapitalismus entsteht. Vieles wird abgerissen und entsorgt, um Platz für Neues zu schaffen.“<sup>3</sup>

Harvey zufolge lösen Krisen einen radikalen Wandel von „Denk- und Sichtweisen, Institutionen und Ideologien, politischen Bündnissen und Prozessen, politischen Sub-

Barbara Mahlkecht

## WHAT CAN SHE DO? WORK, CRISIS, AND IDEOLOGY

'Crises are essential to the reproduction of capitalism.'<sup>1</sup>  
(David Harvey)

'The entrepreneurial self has no name and no address. [...] [It] is a subject in the gerundive – not something that exists but something that ought to be brought into existence.'<sup>2</sup>  
(Ulrich Bröckling)

I

The crisis is not singular or monocausal, rather it is a highly complex phenomenon with a variety of visible and invisible effects. Crises trigger political, economic, ideological, and social transformations. Today the mention of the 'crisis' is omnipresent – think of the economic and financial crisis of 2008, the ensuing crisis of the European Monetary Union since 2010, or the Greek sovereign debt crisis that reached its latest peak in 2015. Increasing unemployment and unequal income distribution are the expressions of crises, and they are countered with government measures such as budget cuts, tax hikes, and expenditure reductions in the social and education sectors.

While crises have real points of reference, they are likewise rhetorical figures of legitimation, which help to enforce and justify austerity programmes, budget cuts, and tax increases through their repeated usage on the part of politicians, managers, boards of large corporations, employee representatives, unions, and the media.

But crises are not just conjured out of the blue. On the contrary: According to the Marxist economist David Harvey, crises are symptomatic of the contradictions of capital. In his 2014 publication *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism* he describes the crisis as a necessary momentum in the prevailing system of capitalism: 'Crises are essential to the reproduction of capitalism. It is in the course of crises that the instabilities of capitalism are confronted, reshaped and re-engineered to create a new version of what capitalism is about. Much gets torn down and laid waste to make way for the new.'<sup>3</sup>

Harvey states that crises trigger 'dramatic changes in ways of thought and understanding, of institutions and dominant ideologies, of political allegiances and processes, of political subjectivities, of technologies and organisational forms, of social relations, of the cultural customs and tastes that inform daily life.'<sup>4</sup> The concrete societal

ektivitäten, Technologien und Organisationsformen, soziale Beziehungen, kulturellen Sitten und Vorlieben, die den Alltag prägen“<sup>4</sup> aus. Krisen in ihren konkreten gesellschaftlichen und materiellen Auswirkungen bedingen die immateriellen Formen des Zusammenlebens mit und sie können Ideologien formen. Ideologien können demnach aus der Krise hervorgehen, und umgekehrt stützen Krisen Regime des Kapitalismus ideologisch. Das Feld der Kunst ist in dieses Wechselverhältnis von Ideologie und Krise eingespannt. Zum einen, weil Kunst als Teil gesellschaftlicher Verhältnisse selbst von Krisen betroffen ist und zum anderen, weil sie es sich zur Aufgabe macht, gesellschaftliche Verhältnisse (ideologie-)kritisch in den Blick zu nehmen bzw. künstlerische Praxen als ideologiekritische Praxen zu entwickeln.<sup>5</sup>

## II

Marianne Flotrons künstlerische Arbeit *Work* (2011) beschäftigt sich mit den spezifischen Macht- und Regierungstechniken, die soziale Beziehungen innerhalb von neoliberalen Ökonomien prägen und das „Selbst“ konfigurieren. Die mehrteilige Videoinstallation thematisiert Arbeitsverhältnisse in einer niederländischen Versicherungsgesellschaft, die auf freie Einteilung von Zeit und Arbeitspensum sowie auf ein hohes Maß an Selbstverantwortung setzt. *Work* rückt vor allem die mit „Freiheit“ und „Verantwortung“ verknüpften performativen Entwürfe eines Selbst in den Vordergrund, dessen Konstitution im Kontext der Gouvernamentalitätsstudien mit der permanenten „Optimierung“ sowie den „Technologien“ des Selbst in Verbindung gebracht worden sind.<sup>6</sup> Die Videoinstallation gliedert sich in vier Teile. Die Titel dieser Teile, „The Play“, „Rehearsal“ sowie „Interviews Part 1“ und „Interviews Part 2“ sind Überschriften für die Verbindung unterschiedlicher künstlerischer Verfahren – performative Intervention und Forumtheater, Probe und Interview als dokumentarisches Verfahren. In *Work* begegnen uns unterschiedliche Protagonist\_innen wie die Mitarbeiter\_innen der Firma, die Human-Relations-Verantwortliche, die Künstlerin selbst sowie Hector Aristizábal, Künstler, Performer, Therapeut und Psychologe, der vor allem mit den Verfahren des „Theaters der Unterdrückten“ arbeitet. Das „Theater der Unterdrückten“ wurde von Augusto Boal, Theatertheoretiker, Regisseur und Theaterpädagoge, in den 1960er Jahren in Brasilien als politisch-ästhetisches Werkzeug entwickelt. Die Idee dieser partizipativen Theaterform besteht darin, gesellschaftliche Konflikte verhandelbar zu machen.

Flotron stellt in *Work* Szenen aus den Büroräumen – halbleere Arbeitsplätze, an denen Mitarbeiter\_innen konzentriert vor ihren Laptops sitzen oder in ein Gespräch vertieft sind – der Zusammenarbeit von Hector Aristizábal mit den Mitarbeiter\_innen der Versicherungsfirma gegenüber. *The Play* zeigt eine Modellszene, die Aristizábal auf

and material effects of crises co-determine immaterial forms of life and can give shape to ideologies. Thus, ideologies emerge from the crisis. Conversely, crisis ideologically support the regime of capitalism. The field of art is suspended in this reciprocal relationship of ideology and crisis. On the one hand, because art as part of social relations is itself affected by crises, and on the other, because it assumes the task of an (ideological) critical analysis of relations in society and developing artistic practices as ideological-critical practices.<sup>5</sup>

## II

Marianne Flotron's artistic project *Work* (2011) explores the specific power and governance techniques that define social relations in neoliberal economies and configure the 'self'. Her multi-part video installation thematises work conditions in a Dutch insurance company that relies on independent time and workload planning; and a high degree of self-responsibility from its employees. *Work* focuses, above all, on performative concepts of the self that are linked with 'freedom' and 'responsibility', and whose constitution is put in connection with permanent 'optimisation' and 'technologies of the self' in the context of governmentality studies.<sup>6</sup> The video installation is organised in four parts. The titles of these parts, 'The Play', 'Rehearsal', 'Interviews Part 1', and 'Interviews Part 2', are headlines for the combination of different artistic processes – performative intervention and forum theatre, rehearsal and the interview as a documentary procedure. In *Work* we encounter different protagonists such as the employees of the company, the human relations manager, the artist herself, as well as Hector Aristizábal, an artist, therapist, and psychologist who works primarily with the techniques of the 'Theatre of the Oppressed'. The Theatre of the Oppressed was developed in Brazil in the 1960s by the theatre theoretician, director, and pedagogue Augusto Boal as a political-aesthetic tool. The main idea behind this participative theatre form is to encourage negotiation processes in social conflicts.

In *Work* Flotron juxtaposes scenes from the office spaces – half-empty workplaces where employees concentrate in front of their laptops or are engaged in conversation – with the cooperation between Hector Aristizábal and the workers at the insurance company. 'The Play' presents a sample scene that Aristizábal developed together with the employees upon the artist's invitation, which follows the dramaturgical progress of the forum theatre – one of the strategies of the Theatre of the Oppressed.

We are in the canteen of the insurance company; we see people in suits, blouses and shirts. At the beginning of the scene one person is appointed as the project manager. A fellow employee, Agnes, is assigned to him as an assistant. Agnes works late into



Einladung der Künstlerin mit den Mitarbeiter\_innen entwickelt hat. Sie folgt dem dramaturgischen Ablauf des Forumtheaters – einer der Strategien des Theaters der Unterdrückten.

Wir sind in der Kantine der Versicherungsfirma, sehen Menschen in Anzug, Bluse und Hemd. Zu Beginn der Szene wird ein Projektleiter ernannt. Eine Mitarbeiterin, Agnes, wird ihm als Assistentin zugeteilt. Agnes arbeitet bis in die Nacht und am Wochenende. Sie erlebt ihre Situation als Widerspruch zwischen den steigenden Anforderungen durch ihren Chef und den Ansprüchen, die ihr privates Umfeld stellt. Für seine Leistung wird schließlich der Projektleiter gelobt, aber auch Agnes. Dieses Lob bringt ihr die Bitte ein, einem weiteren Projekt zu assistieren. Als Agnes zögert, rufen ihre Kolleg\_innen: „Du kannst zwischen deinem Privatleben und deinem Arbeitsleben eine Balance finden!“ Jetzt kommt Hector Aristizábal ins Spiel. Er wendet sich an die Mitarbeiter\_innen, die in der Kantine essen. Die Frage an sie lautet: *What Can She Do?* Gemeint ist Agnes, deren Situation in ihren Handlungsmöglichkeiten imaginiert und ausprobiert werden sollte, um neue Spielräume zu öffnen.

Die beiden *Interviews (Part 1 und Part 2)* verdeutlichen die Arbeitsverhältnisse, die in *The Play* bearbeitet werden. Die Gespräche mit Aristizábal zeigen, dass die Mitarbeiter\_innen der Versicherungsfirma die neoliberale Ideologie der Koppelung von Engagement und Eigenverantwortlichkeit verinnerlicht haben. Selbstoptimierung und Selbstregulierung werden darüber hinaus durch Verfahren der Human Relations gesteuert. Das arbeitende Subjekt zeigt sich hier als eines, das sich qua freier Entscheidung der nie enden wollenden Produktivität fortschreitender Optimierung des physischen und psychosozialen Selbst überantwortet.

### III

Ein anderes Szenario zeigt Ferhat Özgürs *We are the Builders* (2013). Die Videoarbeit setzt sich mit der prekären Arbeitssituation von Männern in der Türkei auseinander, die in Tourismus- oder städtische Wachstumsregionen migrieren, um dort im Baugewerbe zu arbeiten. Die Arbeitsbedingungen sind denkbar schlecht, ohne Verträge, Krankheits-, Unfall oder Pensionsversicherung.

Das Video beginnt mit einer Kamerafahrt, vorbei an verlassenen Häusern in einem Stadtentwicklungsgebiet. Zeki Akçay kommt aus Ağrı Diyadin. Er erzählt, er habe in Kayseri 20 Jahre lang gelebt, war eines von 13 Kindern; er arbeitet in Ankara für 30 Euro pro Tag inklusive Essen und Trinken. Seine sechs Kinder studieren, andere gehen noch zur Schule. Wenn die Arbeiter gerade nicht auf dem Bau sind, widmen sie sich ih-



the night and on the weekends. She finds her situation to be a dilemma between the increasing demands of her boss and those posed by her private life. In the end, the project manager is praised for his performance, but Agnes is as well. This praise results in a request to assist in another project. When Agnes hesitates her colleagues call out: 'You can find a balance between your private life and your work life!' Now Hector Aristizábal comes into the game. He addresses the employees eating in the canteen with the question: '*What Can She Do?*' Agnes is intended here, whose situation should be imagined and tested for new potential scopes of action.

The two 'Interviews' (Part 1 and Part 2) elaborate the work relations presented in 'The Play'. The conversations with Aristizábal reveal that the employees of the insurance company have internalised the neoliberal ideology of the coupling of engagement and self-responsibility. Moreover, self-optimisation and self-regulation are controlled via human relations. The working subject manifests here as one that voluntarily consigns itself to never-ending productivity in the on-going optimisation of the physical and psychosocial self.

### III

Ferhat Özgür's *We are the Builders* (2013) depicts another scenario. The video addresses the precarious work situation of men in Turkey, who migrate to touristic and urban growth regions to find work. Their work conditions are extremely poor, without contracts or health and retirement insurance.

The video begins with a camera shot that passes by abandoned houses in an urban development area. Zeki Akçay comes from Ağrı Diyadin. He says that he lived for twenty years in Kayseri and was one of thirteen children; he works in Ankara for thirty euros per day including food and drinks. His six children are studying; others are still in grade school. When the workers are not on the building site they concentrate on physical recreation. They eat and drink, sleep, and wash themselves. These are not just moments of relaxed sociality, but of survival.

The emphatic title *We are the Builders* reflects the artist's intention to convey precarious work conditions and exploitation, symptoms of the crises of past years and crisis relations in themselves. The video provides names and faces: workers speak of where they come from, how much money they earn, and describe their (and their family's) precarious situation.

rer physischen Reproduktion. Sie essen und trinken, sie schlafen, sie waschen sich. Es sind weniger Momente entspannter Sozialität, sondern des Überlebens.

Der emphatische Titel *We are the Builders* deutet auf die Intention des Künstlers, den prekären Arbeitsbedingungen und Ausbeutungsverhältnissen, die Symptome der Krisen der letzten Jahre sind und selbst krisenhafte Verhältnisse zum Ausdruck bringen, Namen und Gesicht zu geben: Die Arbeiter erzählen, woher sie kommen, für wieviel Geld sie arbeiten, sie schildern ihre prekäre Situation und die ihrer Familien.

Özgür führte 2013 eine Reihe von Interviews auf einer Baustelle in Ankara mit dem Ziel, die massive Ausbeutung von Arbeitskraft sowie die ungleichen, prekären Arbeitsbedingungen von Bauarbeitern in der Türkei aufzuzeigen. Dabei interessiert den Künstler weniger ein Metakommentar. Weder kommt er selbst<sup>7</sup> als fragender Akteur ins Bild noch hören wir seine Stimme aus dem Off. Er nimmt Abstand von einem Kommentar, der die Erzählungen der Arbeiter für die Rezipient\_innen aus einer privilegierten Außenperspektive zeichnen würde. Vielmehr rückt Özgür die Arbeitsverhältnisse selbst als permanente Bedrohung der Körper durch die Ausbeutung und Gefährdung von Arbeitskraft in den Vordergrund. Die Arbeitsverhältnisse werden nicht nur durch die Erzählungen der Arbeiter, die der Künstler als „indirekten Kommentar von sich selbst“<sup>7</sup> versteht, anschaulich, sondern auch durch die szenische Abfolge von Einstellungen und den Rhythmus der Schnitte.

Tutku Bulutbeyaz komponierte die Klaviermusik, welche die dramaturgische Struktur des Videos begleitet. Paradoxerweise unterstreicht die lyrisch-emotionale Stimmung die Gewalt der urbanen Transformationsprozesse in der Türkei. Diese Betonung des Geschichten-Erzählens mündet schließlich in ein Standbild am Schluss von *We are the Builders*, einem Gruppenfoto der Arbeiter als *Tableau Vivant*.

#### IV

Direkte und auf eine Formel zu bringende Beziehungen von Kunst, Krise und Ideologie lassen sich an den künstlerischen Arbeiten von Marianne Flotron und Ferhat Özgür nicht ablesen. Flotron und Özgür versuchen durch künstlerische Verfahren, den gesellschaftlichen Status von Arbeit in der Folge der Krise von 2008 zu thematisieren. Sie bieten unterschiedliche Perspektiven, anhand derer Fragen an die Relationen von Krise, Ideologie und gegenwärtigen Arbeitsbedingungen gestellt werden können. Flotrons Arbeit verdeutlicht, wie sehr die Subjektivierung im Neoliberalismus an Freiheit und Selbstverantwortung gekoppelt ist im Sinne des Imperativs: „Du bist frei, dich selbst zu optimieren!“

In 2013 Özgür conducted the series of interviews on a construction site in Ankara to illustrate the massive labour force exploitation as well as the unfair, hazardous work conditions for builders in Turkey. The artist, however, was less interested in making a meta-comment: We neither see him on screen as an enquiring actor, nor hear his voice off screen. He abstains from commentary, which could colour the builders' stories with a privileged external perspective. Instead, Özgür concentrates on the work conditions themselves as a permanent threat to the body through exploitation and the endangerment of labour power. The work conditions not only become evident in the workers' stories, which the artist sees as an 'indirect commentary from himself',<sup>7</sup> they also manifest in the scenic succession of camera settings and rhythm of the cuts.

Tutku Bulutbeyaz composed the piano music that accompanies the dramaturgical structure of the video. Paradoxically, the lyrical/emotional atmosphere emphasises the violence of the processes of urban transformation in Turkey. At the end of *We are the Builders* this emphasis on storytelling culminates in a still image, a group photo of the workers as a *tableau vivant*.

#### IV

Direct and in-a-nutshell connections between art, crisis, and ideology cannot be read from these artistic works by Marianne Flotron and Ferhat Özgür. Flotron and Özgür employ artistic strategies to thematise the social circumstances of work subsequent to the 2008 crisis. They provide different perspectives for questions about the relationships between crisis, ideology, and contemporary work conditions. Flotron's work elucidates just how close subjectification in neoliberalism is coupled with freedom and self-responsibility in the spirit of the imperative: 'You are free to improve yourself!'

But *Work* refers to potential forms of resistance as well. Flotron's work can also be interpreted as a proposal or – more cautiously – as a question if and how sedimentary states of self-delusion can be accessed and questioned as forms of subjectification in neoliberalism through the artistic methods of intervention, performativity, theatre, and rehearsal. *Work* is an attempt to do just that. At the same time, the artistic work identifies the possibility that even the micro-political strategies of forum theatre can be appropriated for the optimisation of the subject and its adaptation to the production logics of capitalism.

*Work* verweist aber auch auf mögliche Widerstandspraxen. Flotrons Arbeit kann als Vorschlag oder, vorsichtiger, als Frage verstanden werden, ob und wie durch künstlerische Verfahren der Intervention, der Performativität, des Theaters und der Probe sedimentierte Bewusstseinszustände der Selbsttäuschung als Subjektivierungsformen im Neoliberalismus aufgebrochen und in Frage gestellt werden können. *Work* ist ein Versuch, das zu tun. Zugleich verweist die künstlerische Arbeit auf die Möglichkeit, dass selbst mikropolitische Strategien des Forumtheaters für die Optimierung der Subjekte und ihre Anpassung an die Produktionslogiken des Kapitalismus vereinnahmt werden könnten.

*We are the Builders* hingegen artikuliert prekäre Verhältnisse von Arbeit, in der die Subjekte gar keine andere Wahl haben, als sich zu unterwerfen. Diese Unterwerfung ist so direkt und brutal, dass es der suggestiven Formeln der Selbstoptimierung gar nicht bedarf. Die Ideologie umfassender ökonomischer Verwertungsprozesse übersetzt sich hier in die direkte Ausbeutung von Arbeitskraft.

Flotron und Özgür führen die krisenhaften Verhältnisse von Arbeit im globalen Kapitalismus im 21. Jahrhundert vor Augen. So ungleich die Arbeitsverhältnisse der Protagonist\_innen in beiden Werken scheinen, so sehr sind sie doch Teil derselben kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse, die die leibliche und affektive Unversehrtheit des Subjekts massiv bedrohen – sei es unter dem Mantel von Freiheit und Selbstbestimmung oder sei es im Namen rasanter ökonomischer Entwicklung und auf Kosten der Entwertung von Arbeitskraft. Welche Rolle und Funktion Kunst in den Verhältnissen zwischen Ideologie und Krise einnehmen kann und könnte, bleibt Gegenstand weiterer zukünftiger künstlerischer Auseinandersetzungen.

<sup>1</sup> Vgl. David Harvey, *Siebzehn Widersprüche und das Ende des Kapitalismus* (Berlin: Ullstein, 2014), Prolog.

<sup>2</sup> Ulrich Bröckling et al. (Hrsg.), *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 46.

<sup>3</sup> Harvey (2014).

<sup>4</sup> Harvey (2014), 11.

<sup>5</sup> Vgl. Eva Birkenstock et al. (Hrsg.), *Kunst und Ideologiekritik nach 1989* (Bregenz: Kunsthaus Bregenz, Walther König, 2014).

<sup>6</sup> Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hrsg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000).

<sup>7</sup> E-Mail von Ferhat Özgür vom 8. Mai 2016 an die Autorin.

*We are the Builders*, in contrast, focuses on precarious work relations in which the subjects have no other choice but to submit. This subjugation is so direct and brutal that it doesn't even need the suggestive formulas of self-optimisation. Here the ideology of all-encompassing profit maximisation finds direct translation in the exploitation of manpower.

Flotron and Özgür articulate the crisis-ridden relations of work in global capitalism of the twenty-first century. Although the protagonists' work conditions in the two artistic works might seem disparate, they are both very much part of the same logic of capitalist exploitation, which represents a massive threat to the physical and affective integrity of the subject – be it in the guise of freedom and self-responsibility or in the name of rapid economic development at the cost of a devaluated labour force. The role and function that art can and could assume in the relations between ideology and crisis will remain the subject of future artistic explorations.

<sup>1</sup> David Harvey, *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism* (London: Profile Books, 2014), Prologue ix.

<sup>2</sup> Ulrich Bröckling, *The Entrepreneurial Self: Fabricating a New Type of Subject* (London: SAGE Publications, 2015), <http://sk.sagepub.com/books/the-entrepreneurial-self> [accessed May 19, 2016].


<sup>3</sup> Harvey, 2014.

<sup>4</sup> Harvey, 2014.

<sup>5</sup> Cf. Eva Birkenstock et al. (eds.), *Art and Ideology Critique After 1989* (Bregenz: Kunsthaus Bregenz, Walther König, 2014).

<sup>6</sup> Cf. Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (eds.), *Governmentality: Current Issues and Future Challenges* (New York: Routledge, 2010).

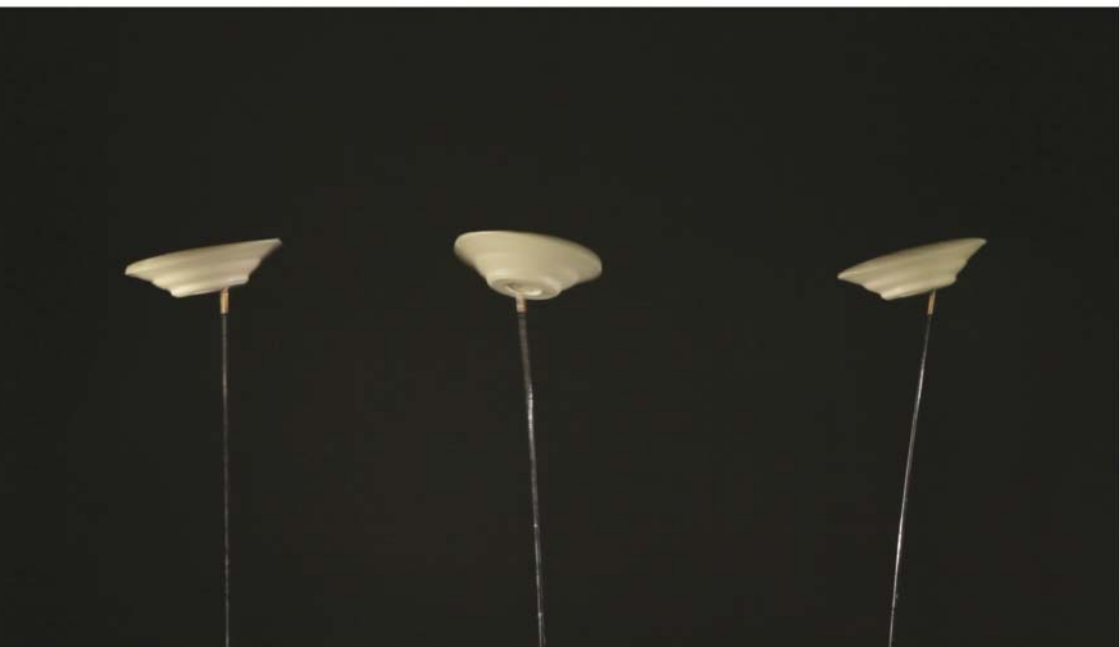
<sup>7</sup> Email from Ferhat Özgür to the author from May 8, 2016.



Miklós Erhardt

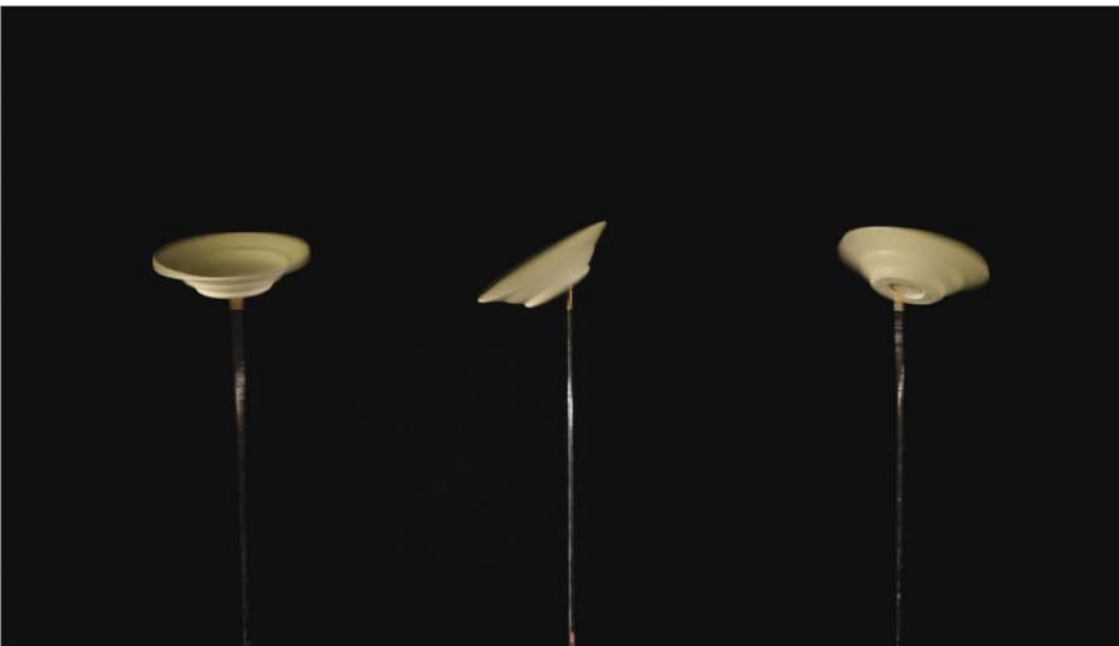


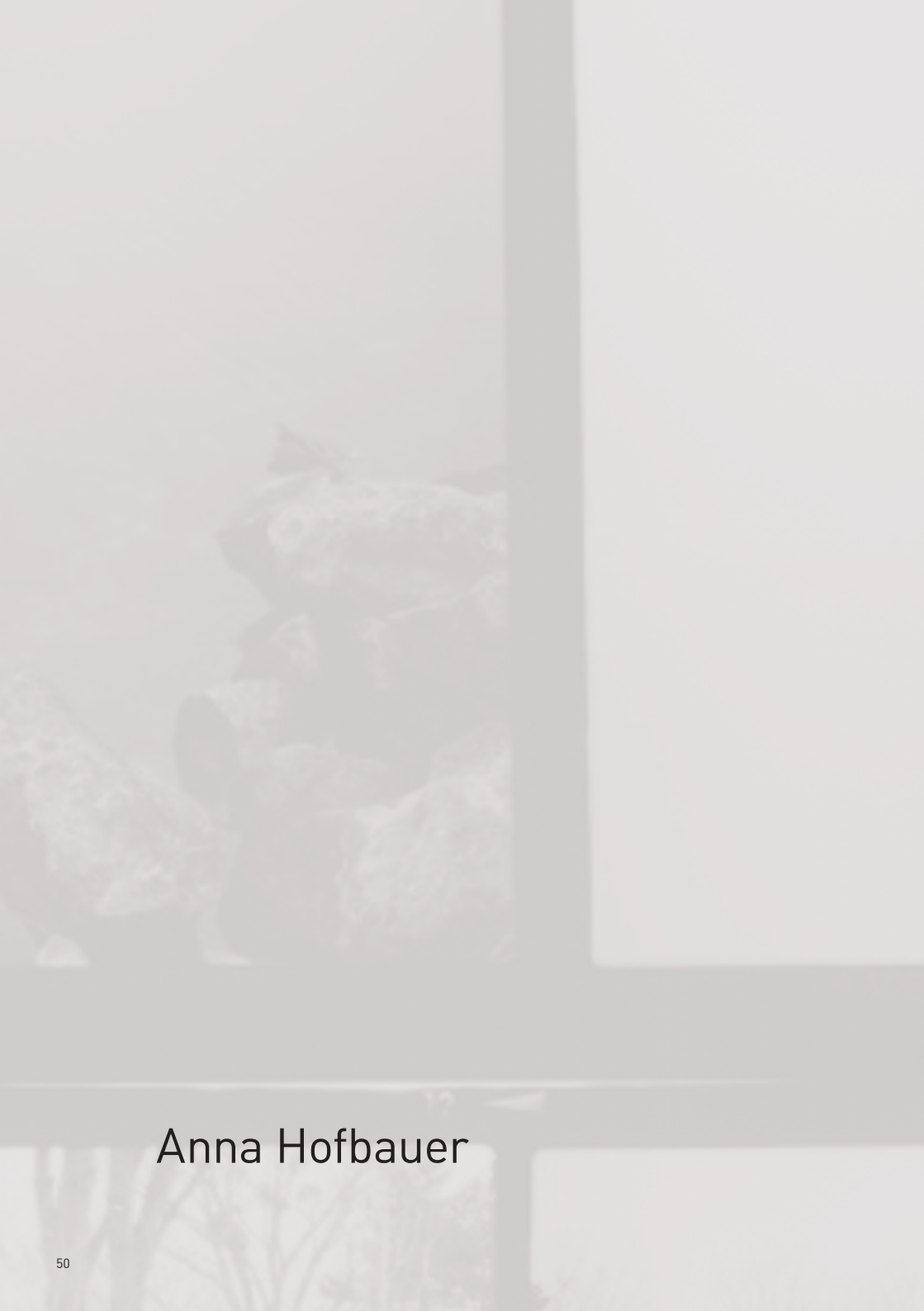
Miklós Erhardt, *The Call (Parallax)*, 2010, still



Miklós Erhardt, *Revolutio*, 2013, stills







Anna Hofbauer



Anna Hofbauer, „Wo waren wir stehen geblieben V, Donau“,  
2016, b/w contact print



Anna Hofbauer, „Wo waren wir stehen geblieben VI, WienCetinje“,  
2016, b/w contact print



Anna Hofbauer, „Wo waren wir stehen geblieben VII, Morača“,  
2016, b/w contact print



Anna Hofbauer, „Wo waren wir stehen geblieben VIII, PodgoricaWien“, 2016, b/w contact print

Anamarija Batista

## ZEIT :: DIE GESCHICHTE EINER SEQUENZ ODER DOCH DER REVOLUTIO

Keine Zeit haben, in Eile sein, der Sicherung der eigenen Existenz nachlaufen, Höchstleistungen in kürzester Zeit erbringen und dabei ruhig und guter Dinge bleiben: eine gesellschaftliche Realität, die den Alltag vieler Menschen in heutigen kapitalistischen Gesellschaften prägt. Während gehetzt und geflitzt wird, verspürt man den Wunsch, Geschwindigkeiten selbst zu bemessen, eigene Zeitsequenzen zu bestimmen und so Zusammenhänge und Narrative vom Zwang zu befreien.

Wer und was tragen dazu bei, dass Zeit so knapp, so dicht geworden ist? Genauer betrachtet, handelt es sich hier um eine Dimension, die nur indirekt begriffen bzw. erfahren werden kann, die erst über Bezugspunkte, Relationen, räumliche Veränderungen oder Transformationen denkbar wird. Was ist dann der Grund für die gegenwärtige Zerrissenheit in der Zeit?

Friedrich Kümmel diskutiert die Vorstellung der Zeit im Bild einer progressiven Linie. Er stellt fest, dass das Nacheinander der Zeitlinie vom bloßen Nebeneinander einer Raumlinie nicht an ihr selbst unterschieden und begriffen werden kann. Die Zeitlinie benötigt einen korrespondierenden Zeitpunkt, einen, der ständig in Bewegung ist, der die Differenz schafft. „[...] man muss notwendig eine Gegenwart als ausgezeichneten Zeitpunkt mit hinzudenken, durch die erst das ruhende Zugleich-da-Sein der in ihr befassten Zeitstellen zum Nacheinander einer verfließenden Dauer wird.“<sup>1</sup>

Die Gestaltung der korrespondierenden Zeitpunkte ist von gesellschaftlichen und gemeinschaftlichen Normen und Vorstellungen determiniert – man denke an Arbeitszeit, Freizeit, Lernzeit, Projektzeit, Pausenzeit, Spielzeit, Kinozeit, Transportzeit etc. Die in der Moderne angedachten Zeitordnungen, in denen einzelne Zeitsequenzen in direkter Beziehung zum Raum stehen, sodass ausgewählte Orte zu bestimmten Zeiten besucht werden, ändern sich im Zeitalter der Globalisierung. Zunehmende Digitalisierung, aber auch vielfältigere, kurzfristigere und intensivere Beziehungen, ob in Form von Arbeitsverträgen oder Mobilitäts- und Konsummöglichkeiten, verunmöglichen Kontinuitäten. Die beschleunigende Temporalisierung sowie die dadurch erzeugte Verdichtung und Fragmentierung fordern die Wahrnehmungsdispositionen der/des Einzelnen heraus. Etwas mehr Zeit hat man für gewöhnlich auf dem Weg zum Ort selbst, um dort in die Sphären des Echos einzutauchen und gedankliche Bewegungsbahnen mit neuen Richtungen und Erscheinungsformen zu versehen.

In seinem Text *Das Gleichzeitige ist ungleichzeitig. Über den Umgang mit einer Paradoxie und die Transformation der Zeit* untersucht Hanns-Georg Brose Niklas Luhmanns

Anamarija Batista

## TIME :: THE HISTORY OF A SEQUENCE OR, AFTER ALL, OF *REVOLUTIO*

Having no time in the hurried pursuit to secure one's existence, delivering peak performances in no time flat but remaining calm and in good temper: a reality that characterises many people's everyday in contemporary capitalist societies. With all the scampering and scurrying, one often has a desire to set the pace oneself, to define one's own temporal sequences and thereby liberate connections and narratives from constraints.

Who and what contribute to the fact that time has become so short, so compact? Upon closer examination, it is a dimension that can only be comprehended and experienced indirectly, which can only be fathomed through reference points, relations, spatial changes or transformations. But what are the grounds for these schisms in time nowadays?

Friedrich Kümmel discusses the concept of time through the image of a progressive line. He establishes that the sequentiality of the timeline cannot be differentiated from the mere juxtaposition of a space line or understood as such on the basis of itself. A timeline requires a corresponding time point, one constantly in motion, creating difference. '[...] inevitably one must also see the present as a distinct time point through which the idle being-there-at-the-same-time of the constituent time points first becomes the succession of a passing duration.'<sup>1</sup>

The shapes of the corresponding time points are informed by social and collective norms and concepts – think of work time, free time, study time, project time, rest time, play time, movie time, shipping time, etc. The orders of time proposed in the modern age, in which individual temporal sequences have a direct connection with space so that specific places are visited at certain times, have changed in the age of globalisation. Increasing digitalisation, but also more multifaceted, short-term, and intense relationships (be it in the form of work contracts or mobility and consumption opportunities) render continuities impossible. Accelerating temporalisation, as well as the resulting densification and fragmentation, challenges the perceptual dispositions of the individual. One usually has a bit more time on the way to the place itself to delve into the spheres of the echo and furnish intellectual trajectories with new directions and manifestations.

In his text *Das Gleichzeitige ist ungleichzeitig. Über den Umgang mit einer Paradoxie und die Transformation der Zeit* Hanns-Georg Brose investigates Niklas Luhmann's thoughts on time and its relationships with processes in society. Luhmann understands transformations of the structures and semantics of social time as a correlate of the trans-

Überlegungen zum Thema Zeit und ihre Verknüpfung mit gesellschaftlichen Prozessen. Luhmann begreift die Transformation der Strukturen und Semantik sozialer Zeit als ein Korrelat der Transformation gesellschaftlicher Differenzierung. In der Zeitdimension lassen sich nach Luhmann Prozesse der Veränderung von Differenzierungsformen als Temporalisierung von Komplexitäten verstehen. Temporalisierung der Komplexität kann demnach als eine Folge zunehmender Komplexität interpretiert werden. Und diese Temporalisierung zwingt schließlich zur Selektion, die zur Verlagerung der Ordnungsnotwendigkeit in die Sequenzialität führt. Diese Sequenzialität ermöglicht uns eine Unterscheidung zwischen vorher und nachher und somit eine Ordnung der Gleichzeitigkeit.

Wie eigene Zeithorizonte geschaffen, aber auch Beschleunigungstendenzen ad absurdum geführt werden können, reflektieren die Künstler\_innen Anna Hofbauer und Miklós Erhardt. Die kritische Haltung drückt sich dabei nicht zwingend explizit aus, sie ist in den Strukturprinzipien der Arbeiten angelegt.

### ***Temporalisierung von Komplexitäten in der Arbeit „Wo waren wir stehen geblieben I“ – „VIII“***

Die Sequenzialisierung bzw. der lineare zeitliche Ablauf sind in Anna Hofbauers Werk *„Wo waren wir stehen geblieben“* durch die Verwendung des schwarzweißen Mittelformat-Films sowie durch das Verfahren des Kontaktabzuges bedingt. Anstelle der Produktion von Einzelbildern wird den Betrachtenden die Reihe von 12 fotografischen Aufnahmen auf einem Bogen präsentiert. Einzelne Ortsbegehungen werden hier als Episoden dargestellt.

Bis dato besteht die Arbeit *„Wo waren wir stehen geblieben“* aus zwei Serien mit jeweils vier Episoden. Hofbauer begibt sich auf den Weg, ob zum Spaziergehen in den nahe ihrer Wohnung gelegenen Donaupark oder auf die Reise nach Montenegro und Serbien, wo sie ihr wenig vertraute Orte aufsucht. In der ersten Serie<sup>3</sup> besucht die Künstlerin neben dem Donaupark auch den Belgrader Park im Stadtteil Konjarnik. Die zweite Serie<sup>4</sup> beginnt sie mit einem Spaziergang entlang der Donau und setzt sie mit Momentaufnahmen fort, die sie während einer Autofahrt nach Cetinje (Montenegro) festhält.<sup>5</sup> Sie fotografiert die Straße, den Fluss, das Meer, die Tankstelle. Die Notation der Bewegung, die Partitur des Weges zeichnet sich in der Synthese räumlicher Anordnungen ab. Die Aufnahmen sind jedoch keine dokumentarischen Zeugnisse der Orte, Hofbauer entscheidet aus dem Moment heraus, welche Blickwinkel und Bewegungsdrehs ihre Aufmerksamkeit auf sich lenken. Dabei orientiert sie sich an den bereits getätigten Aufnahmen und verwendet auch des Öfteren das Zitat als Mittel der Kon-



formation of societal differentiation. According to Luhmann, in the temporal dimension processes of change in differentiation forms can be understood as a temporalisation of complexities. Hence, the temporalisation of complexity can be interpreted as a result of increasing complexity. And this temporalisation ultimately enforces selection, which leads to a shift of the order requirement into sequentiality. This sequentiality enables us to differentiate between before and after and therewith an order of simultaneity.<sup>2</sup>

Artists Anna Hofbauer and Miklós Erhardt demonstrate how personal time horizons can be created, as well as how acceleration tendencies can be torn asunder. The critical attitude needn't be explicit – it is intrinsic in the structural principles of the works.

### **Temporalisation of Complexities in 'Wo waren wir stehen geblieben I' – 'VIII'**

The sequentialisation and linear temporal progression in Anna Hofbauer's 'Wo waren wir stehen geblieben I' – 'VIII' ('Where did we stop I' – 'VIII') emerge in the use of black-and-white middle-format film and the process of contact printing. Instead of individual images, observers are presented a series of twelve photographs on a roll. Explorations of different places are portrayed here as episodes.

To date, 'Wo waren wir stehen geblieben' consists of two series, each with four episodes. Hofbauer sets out on her way, whether on a walk in Donaupark (near her apartment) or on her travels from Montenegro to Serbia, where she visits places she does not know. In the first series<sup>3</sup> the artist visits Vienna's Donaupark, as well as a park in the Konjarnik neighbourhood of Belgrade. The second series<sup>4</sup> begins with a walk along the Danube and continues with snapshots she made on a drive to Cetinje, Montenegro.<sup>5</sup> She makes photographs of the street, the river, the sea, and the petrol station. The notation of the movement – the score of the journey – transpires in the synthesis of spatial arrangements. However, the images are not documentary evidence of these places; on the spot, Hofbauer decides on which perspective and flow of movement to devote her attention. In doing so, she orients herself using already-made photographs and also frequently uses the quote as a means of construction. In Podgorica the artist walks along the Morača River. Here a number of technical 'accidents' happen – the photographs are doubled or overexposed. A white, cloud-like veil shrouds the landscape, lending it the impression of a mystical moment. Hofbauer then decides to take the route via Travnik/Zenica, Bosnia and Herzegovina, for her way back.<sup>6</sup>

The form of the contact sheet, uniform exposure time as a technical guideline, and work with series generate a simultaneousness of sorts, an order of simultaneity. The individual images, in turn, form corresponding time points (in keeping with Kümmel),

struktion. In Podgorica spaziert die Künstlerin am Fluss Morača entlang. Hier passieren einige technische „Unfälle“, die Fotografien sind doppel- bzw. überbelichtet. Die weißen, wolkenartigen Schleier verdecken die Landschaft und verleihen ihr die Anmutung eines mystischen Augenblicks. Für die Rückreise entscheidet sich Hofbauer, die Route über Travnik/Zenica (Bosnien und Herzegowina) zu fahren.<sup>6</sup>

Die Form des Kontaktbogens, die einheitliche Belichtungszeit als Verfahrensnotwendigkeit sowie die Arbeit in Serie erzeugen eine Art Simultanität, sie stellen die Ordnung der Gleichzeitigkeit her. Einzelne Bilder wiederum bilden im Sinne Kümmerls korrespondierende Zeitpunkte und erzeugen dadurch den Charakter der Zeitlinie. Das Prinzip einer linearen und abgeschlossenen Erzählung wird immer wieder gestört – durch die Wahl des Motivs, die Änderung der Einstellungen, die Fokussierungen, aber auch durch die Beleuchtungsstärken. So auftretende Diskontinuitäten rufen Differenzen hervor sowie Transformation der formalen Strukturen durch bildspezifische Narrative. Wie in einem Memory-Spiel sucht man nach Verbindungen, Ähnlichkeiten und Bezugspunkten. Die Relationen sind vielschichtig – fließendes Wasser, Bewegung des Flusses, die sich zwar ins Unendliche zieht, aber immer wieder andere Intensitäten annimmt, Baumkronen und Baumstämme, die eigene choreografische Dialoge eingehen, oder weiße Flecken, die immer wieder zurückkehren, und den Rezipient\_innen die technischen Voraussetzungen des Bilddispositivs in Erinnerung rufen. Die Künstlerin erzeugt ihren eigenen zeitlichen Horizont. Aufgespannt zwischen der Dauer des Weges und der räumlichen Ebene, konstruiert sich Zeit durch eigene Bewegungen, die Kontinuitäten und Dynamiken schafft. Die Eile und Getriebenheit werden hier aufgebrochen, man geht weiter, erinnert sich aber des vorherigen Schrittes, um auf diese Weise nach Hintergründen des Gegebenen zu fragen.

In Zeiten der permanenten Bewegung und Eile ermöglichen eigene Zeithorizonte den Einbezug des eigenen Körpers und seiner Zustände. Die so erzeugten, dem eigenen Rhythmus angepassten Kontinuitäten und Dissonanzen ermöglichen einen fortlaufenden Reflexionsvorgang, der zwischen dem Systemischen, dem eigenen Körper und dem technischen Apparat jongliert.

### ***Umgang mit der Paradoxie der Zeit in den Arbeiten *Revolutio* und *The Call* (Parallax)***

In seiner Videoarbeit *Revolutio* zeigt Miklós Erhardt die Performance eines Jongleurs. Es handelt sich um eine Tellerjonglage, die mit drei dünnen Stäben und drei Porzellantellern ausgeführt wird. Bei der Vorführung passiert etwas Unerwartetes. Wie hypnotisiert drehen und drehen sich die Teller immer weiter. Ohne das Drehmoment zu verlieren, zeichnen sie eine Bewegungslinie, die sich ins Unendliche rollt. Eine

thereby creating the character of a timeline. The principle of a linear and self-contained narrative is interrupted time and again – through her choice of motif and changing of settings, focus, and illumination levels. The occurring discontinuities give rise to differences and a transformation of formal structures through image-specific narratives. Like in a memory game, one searches for connections, similarities, and reference points. The relationships are diverse – flowing water, the movement of the river (which meanders infinitely but always with a different intensity), treetops and trunks that enter into a choreographic dialogue, or white spots that return time and again and remind the recipients of the technical nature of the visual device. The artist creates her own time horizon. Spanning between the duration of the journey and the spatial level, time constructs itself through its own movements, evoking continuities and dynamics. Hastiness and compulsion are abandoned; one goes further but remembers the previous steps in order to question the backgrounds of given circumstances.

In times of permanent motion and urgency, personal time horizons enable the incorporation of one's own body and its conditions. The resulting continuities and dissonances, tailored to a personal rhythm, allow an on-going process of reflection that oscillates between the systemic, the own body, and the technical apparatus.

### ***Dealing with the Paradox of Time in the Works *Revolutio* and *The Call* (Parallax)***

In his video work *Revolutio*, Miklós Erhardt shows the performance of a juggler, a plate-juggling act with three thin rods and three porcelain plates. Something unexpected happens during the performance: the plates spin round and round hypnotically. Without losing torque, a movement line is drawn that revolves endlessly – a never-ending movement that confirms Newton's first law of motion, the so-called law of inertia. More precisely, it expands it – for according to Newton, objects remain at rest, or in uniform motion in a straight line, unless compelled to change state by the action of an external force. We are presented here with a simulation of equilibrium, a balance of all potentials and flows, an ideal state in which motion and rest are immanent at the same time.

Isn't this reminiscent of an ideal market system, producing its equilibrium through the interplay of actors who always act rationally and exclusively in their own interests? The illusion of a homo economicus, a 'nothing but economical man', as David Ricardo calls him in his book *On the Principles of Political Economy and Taxation*.<sup>7</sup> The created superposition of uniform continuous movements, frictionless and controlled acts, creates a system that abstracts the human being and his actions, transforming them into a landscape of formulas. It yields the demand to continuously adapt his thoughts,

nicht aufhörende Bewegung, die das erste newtonsche Trägheits- oder so genannte Inertialgesetz bestätigt. Genauer genommen es erweitert, da laut Newton Körper so lange im Zustand der Ruhe bzw. der gleichförmigen geradlinigen Translation verharren, bis sie durch einwirkende Kräfte zur Änderung gezwungen werden.<sup>7</sup> Demzufolge wird hier eine Art Gleichgewicht, eine Balance aller Potentiale und Flüsse, simuliert. Ein idealer Zustand, dem zur gleichen Zeit Bewegung und Ruhe immanent sind.

Erinnert dies nicht an das Wunschbild eines Marktsystems, in dem der Markt sein Equilibrium durch das Zusammenspiel stets rational und ausschließlich eigeninteressiert handelnder Akteur\_innen herstellt? Das Trugbild eines Homo Oeconomicus, eines „nothing but economical man“, wie David Ricardo ihn in seinem Werk *On the Principles of Political Economy and Taxation* bezeichnet.<sup>8</sup> Die so geschaffene Überlagerung gleichförmig durchlaufender Bewegungen, reibungsloser und kontrollierter Handlungen schafft ein System, das den Menschen und sein Tun abstrahiert, ihn in eine Landschaft aus Formeln verwandelt. Aus diesem heraus entwickelt sich die Forderung, sein Denken, Handeln und Fühlen fortlaufend an ein „äußeres“, mathematisch modelliertes System anzupassen. Ein System, das den Loop, den permanenten Einsatz, die permanente Produktion und das permanente Wachstum voraussetzt: ein permanentes Revolutio<sup>9</sup>. Dadurch wird ein Zustand des zeitlichen Vakuums geschaffen und eine Gleichzeitigkeit erzeugt, die keine Transformation der sozialen Zeit in der Form erlaubt, dass eine Verknüpfung zwischen dem ständig steigenden Produktionswahn und dem individuellen Zeithorizont hergestellt wird. Ein Zustand, in dem das Vorher und Nachher nicht leicht unterscheidbar sind.

Die Prämisse des Homo Oeconomicus schafft, laut der Sozialwissenschaftler Fabrizio Ferraro, Jeffrey Pfeffer und Robert Sutton, eine Konzeption, die als Hauptursache unmoralischen Handels und verantwortungsloser Wettbewerbspraktiken bezeichnet werden kann.<sup>10</sup> Der Homo Oeconomicus ist ein Getriebener, der aufgefördert ist, fortlaufend neue Produktionsgänge und Beschleunigungen zu antizipieren.

Wäre es nicht gerade jetzt der geeignete Zeitpunkt, den Entschluss Sergej Eisensteins, das *Kapital* nach dem Szenarium von Karl Marx zu verfilmen, zu verwirklichen?<sup>11</sup> Drehende leere Teller als Ausgangspunkt für die Reflexion eigener Zeithorizonte zu nehmen, ohne dabei das Bild des Arbeiters, der seine historische Situation realisiert, indem er auf den leeren Teller starrt, aus dem Blick zu verlieren.

Dieser Text soll mit einer kurzen Beschreibung der Videoarbeit *The Call (Parallax)* von Miklós Erhardt abschließen. Vier auf der Wiese neben dem Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad schlafende Straßenhunde wachen wegen eines nicht hörbaren

actions, and feelings to an 'external' mathematically modelled system. A system that postulates the loop, permanent performance, permanent production, and permanent growth: a permanent 'revolutio'<sup>8</sup>. This creates a state of temporal vacuum and generates a simultaneity that prevents any transformation of social time in a form that produces a link between steadily increasing production mania and the individual time horizon – a state in which the before and the after are not easy to differentiate.

According to social scientists Fabrizio Ferraro, Jeffrey Pfeffer, and Robert Sutton, the premise of the homo economicus creates a concept that can be deemed as the main cause of immoral acts and irresponsible competition practices.<sup>9</sup> The homo economicus is driven, summoned to continuously anticipate new production processes and accelerations.

Wouldn't now be precisely the right time to realise the idea of Sergej Eisenstein, to film *Das Kapital* in keeping with the scenario by Karl Marx?<sup>10</sup> To take revolving empty plates as the departure point for one's own time horizons without losing sight of the image of the worker, who realises his or her historical situation by staring at empty plates.

This text should conclude with a short description of the video work *The Call (Parallax)* by Miklós Erhardt. Four sleeping dogs on a field beside the Museum of Contemporary Art Belgrade wake up because of an inaudible noise. For a short moment they observe the situation, then they return to their original position.

Like *Revolutio*, this video provides ample associative potential. I think of the following metaphors: time to hang out in urban space, not willing to give up one's own temporality, political alertness, laziness, community, hierarchy, etc.

In an interview with Miklós Erhardt, Andreas Fogarasi once mentioned:

'You call it symbolic or abstract [...] yesterday I was thinking it might rather be metaphoric. Like your video-loop *The Call (Parallax)*, with a group of relaxing dogs that raise their heads for a minute and then put them back [...] it seems that you look at the world and sometimes a detail or an occurrence speaks to you and you see in it a metaphor for a larger picture.'<sup>11</sup>

To which Miklós Erhardt responded:

'Yes, I think that's quite common among artists, landscape painters included. Indeed, I have this malady of seeing metaphors in things. It's very annoying

Geräuschs auf. Für einen kurzen Moment beobachten sie die Situation, kehren dann aber in ihre ursprüngliche Lage zurück.

Wie die vorherige Arbeit *Revolutio* bietet auch dieses Werk viel Assoziationspotenzial. Ich denke dabei an die folgenden Metaphern: Zeit zum Abhängen im städtischen Raum, nicht bereit sein, eigene Zeitlichkeit aufzugeben, politische Wachsamkeit, Bequemlichkeit, Gemeinschaft, Hierarchie etc. Auf die Frage von Andreas Fogarasi:

“You call it symbolic or abstract [...] yesterday I was thinking it might rather be metaphoric. Like your video-loop *The Call (Parallax)*, with a group of relaxing dogs that raise their heads for a minute and then put it back [...] it seems that you look at the world and sometimes a detail or an occurrence speaks to you and you see in it a metaphor for a larger picture.”

gibt Miklós Erhardt folgende Antwort:

“Yes, I think that’s quite common among artists, landscape painters included. Indeed, I have this malady of seeing metaphors in things. It’s very annoying sometimes because metaphors are very difficult to get rid of. Seriously, I’m often just too quick at seeing the metaphor in things which means I don’t work out one, laboriously.”<sup>12</sup>

In diesem Sinne:

Finden wir unsere Metaphern, die unsere eigenen und kollektiven Zeitlichkeiten generieren sollen, fernab vom Homo Oeconomicus und dem Glück des permanenten Wachstums.

sometimes because metaphors are very difficult to get rid of. Seriously, I'm often just too quick at seeing the metaphor in things, which means I don't work out one laboriously.<sup>12</sup>

In this spirit:

Let's find our metaphors to bring forth our own and collective temporalities, far removed from homo economicus and the joys of permanent growth.

<sup>1</sup> Friedrich Kümmel, *Über den Begriff der Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 1962), 1.

<sup>2</sup> Hans-Georg Brose, „Das Gleichzeitige ist ungleichzeitig. Über den Umgang mit einer Paradoxie und die Transformation der Zeit“, in *Unsichere Zeiten*, (Hrsg. von) Hans-Georg Soeffner/Kathy Kursawe/Marggit Elsner/Manja Adlt (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), 547–562.

<sup>3</sup> „*Wo waren wir stehen geblieben I*“ – „IV“, 2014.

<sup>4</sup> „*Wo waren wir stehen geblieben V*“ – „VIII“, 2016.

<sup>5</sup> „*Wo waren wir stehen geblieben VI, Wien/Cetinje*“, 1. Parkhaus, 2. Landschaft Raststation Autobahn, 3. Infrastruktur Raststation Autobahn, 4. Tankstelle Autobahn, 5. Landschaft Parkplatz Autobahn, 6. Landschaft Autobahn, 7. Black Out (Parkplatz Split), 8. Straße Split, 9. Tankstelle dalmatinische Küste, 10. Alte Bergstraße nach Cetinje, 11. Bucht von Kotor 12. Landschaftsdetail alte Bergstraße. Anmerkung: Auf der Hinfahrt nach Cetinje fährt Hofbauer die Route über Split (Kroatien).

<sup>6</sup> „*Wo waren wir stehen geblieben VIII, Podgorica/Wien*“, 1. Nikšić, Stadtausfahrt, 2. Landschaft Straße nach Norden, 3. Fluss entlang, 4. Parkplatz Travnik, 5. entlang Vrbas, Parkplatz, 6. entlang Vrbas, Landschaft, 7. entlang Vrbas, Schlucht, 8. entlang Vrbas, Stein, 9. entlang Vrbas, Wasser, 10. Tankstelle Bosanska Gradiška, 11. Landschaft, Hang Autobahn, 12. Laterne.

<sup>7</sup> Dierck-Ekkehard Liebscher, „Von den Kepler’schen Gesetzen zu den Newton’schen Axiomen“, *Praxis der Naturwissenschaften/Physik in der Schule* 58/2 (2009), 5–12.

<sup>8</sup> Günter Hartfiel, *Wirtschaftliche und soziale Rationalität. Untersuchungen zum Menschenbild in Ökonomie und Soziologie* (Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1968), 85.

<sup>9</sup> „Revolution“ ist lateinischen Ursprungs und wurde im 15. Jahrhundert als Fachwort in der Astronomie eingeführt. Sie bezeichnet den stetigen Umlauf der Gestirne, wie das Hauptwerk des Kopernikus’ *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) belegt. Michael Hampe, „Revolution, Epoche und Gesetz – Zur Entwicklung der wissenschaftlichen Terminologie in der Frühen Neuzeit“, in *Kausalität und Naturgesetz in der Frühen Neuzeit*, (Hrsg. von) Andreas Hüttemann (Stuttgart: Franz Steiner 2001), 225–240, hier: 1.

<sup>10</sup> Ferraro, Fabrizio, Jeffrey Pfeffer, Robert I. Sutton, „Economics Language and Assumptions: How Theories Can Become Self-fulfilling“, *Academy of Management Review* 30 (1) (2005), 8–24, zit. nach Klaus-Jürgen Kerscher, *Homo Oeconomicus und Menschenbild: Form und Wesen einer beachtenswerten Spannung* (Marburg: Metropolis-Verlag, 2013), 16.

<sup>11</sup> Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike, Marx – Eisenstein – Das Kapital* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2008), 3 DVDs, mit einem Essay von Alexander Kluge, 570 Min., Nr. 1.

<sup>12</sup> Auszug aus einem Interview von Andreas Fogarasi mit Miklós Erhardt (unveröffentlicht).



<sup>1</sup> Translated for this publication from: Friedrich Kümmerl, *Über den Begriff der Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 1962), 1.

<sup>2</sup> Cf. Hans-Georg Brose, 'Das Gleichzeitige ist ungleichzeitig. Über den Umgang mit einer Paradoxie und die Transformation der Zeit,' in *Unsichere Zeiten*, Hans-Georg Soeffner et al. (eds.) (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), 547–562.

<sup>3</sup> 'Wo waren wir stehen geblieben I' – 'IV', 2014.

<sup>4</sup> 'Wo waren wir stehen geblieben V' – 'VIII', 2016.

<sup>5</sup> 'Wo waren wir stehen geblieben VI, Wien/Cetinje', 1. Carpark, 2. Landscape highway petrol station, 3. Infrastructure highway petrol station, 4. Highway petrol station, 5. Landscape highway parking lot, 6. Landscape highway, 7. Black Out (Split parking lot), 8. Split street, 9. Petrol station Dalmatian coast, 10. Old mountain road to Cetinje, 11. Bay of Kotor 12. Landscape detail old mountain road. Note: On the way to Cetinje Hofbauer drove the route via Split (Croatia).

<sup>6</sup> 'Wo waren wir stehen geblieben VIII, Podgorica/Wien', 1. Nikšić, city exit 2. Landscape, street to the north, 3. Along the river, 4. Travnik parking place, 5. Along the Vrbas river, parking place, 6. Along the Vrbas, landscape, 7. Along the Vrbas, gorge, 8. Along the Vrbas, stone, 9. Along the Vrbas, water, 10. Bosanska Gradiška petrol station, 11. Landscape, highway hillside, 12. Lantern.

<sup>7</sup> David Ricardo, *On the Principles of Political Economy and Taxation* (London: John Murray, 1817).

<sup>8</sup> 'Revolution' is of Latin origin and was introduced as a technical term in astronomy in the 15th century. It refers to the constant orbit of celestial bodies as given in Copernicus' *De revolutionibus orbium coelestium* (1543).

<sup>9</sup> Cf. Fabrizio Ferraro, Jeffrey Pfeffer, and Robert I. Sutton, 'Economics Language and Assumptions: How Theories Can Become Self-Fulfilling', *Academy of Management Review* 30, 1 (2005), 8–24.

<sup>10</sup> Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike, Marx – Eisenstein – Das Kapital*, 3 DVDs with an essay by Alexander Kluge, 570 min., No. 1. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2008).

<sup>11</sup> Excerpt from an interview by Andreas Fogarasi with Miklós Erhardt (unpublished).

<sup>12</sup> *Ibid.*

Vlatka Horvat

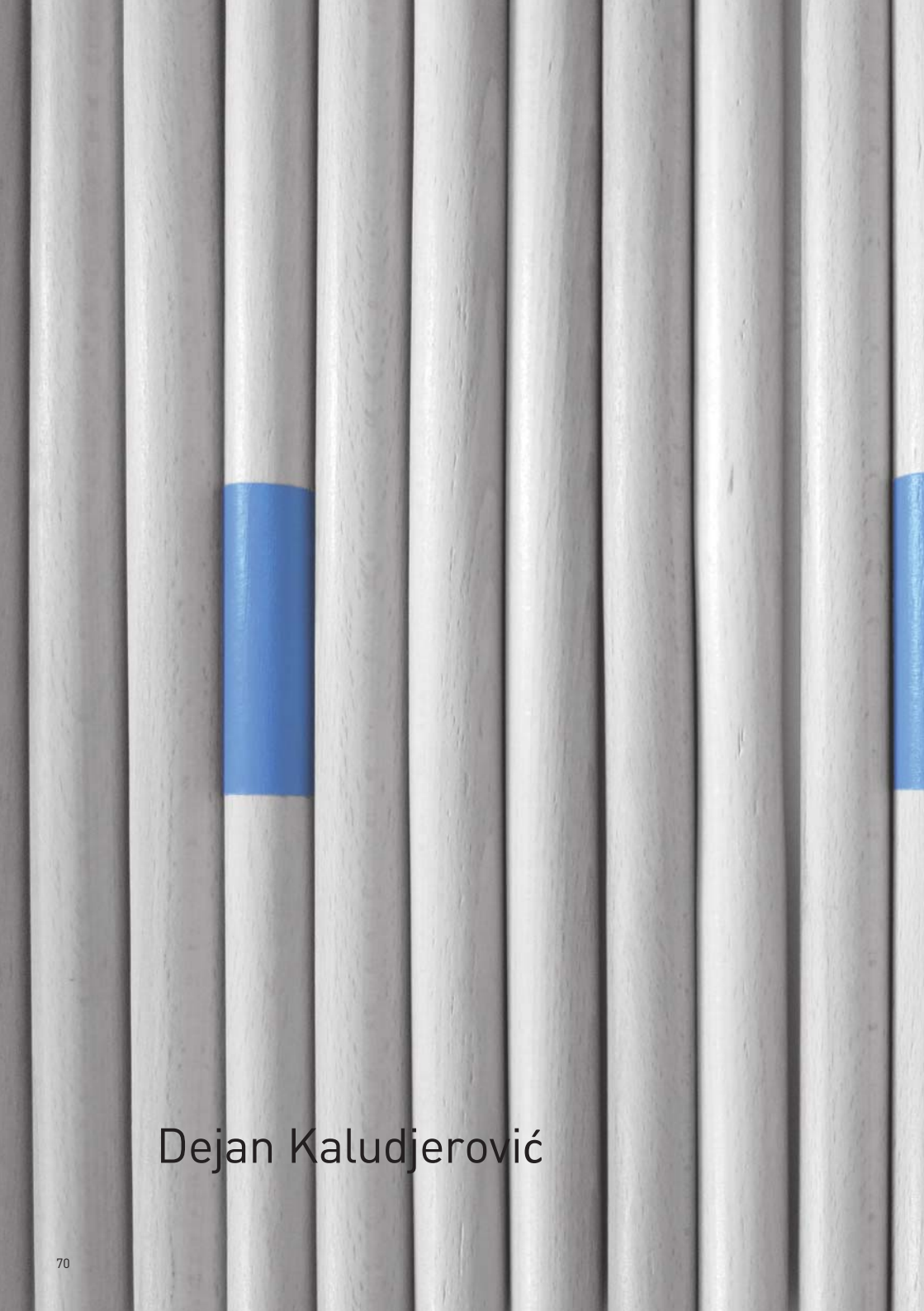




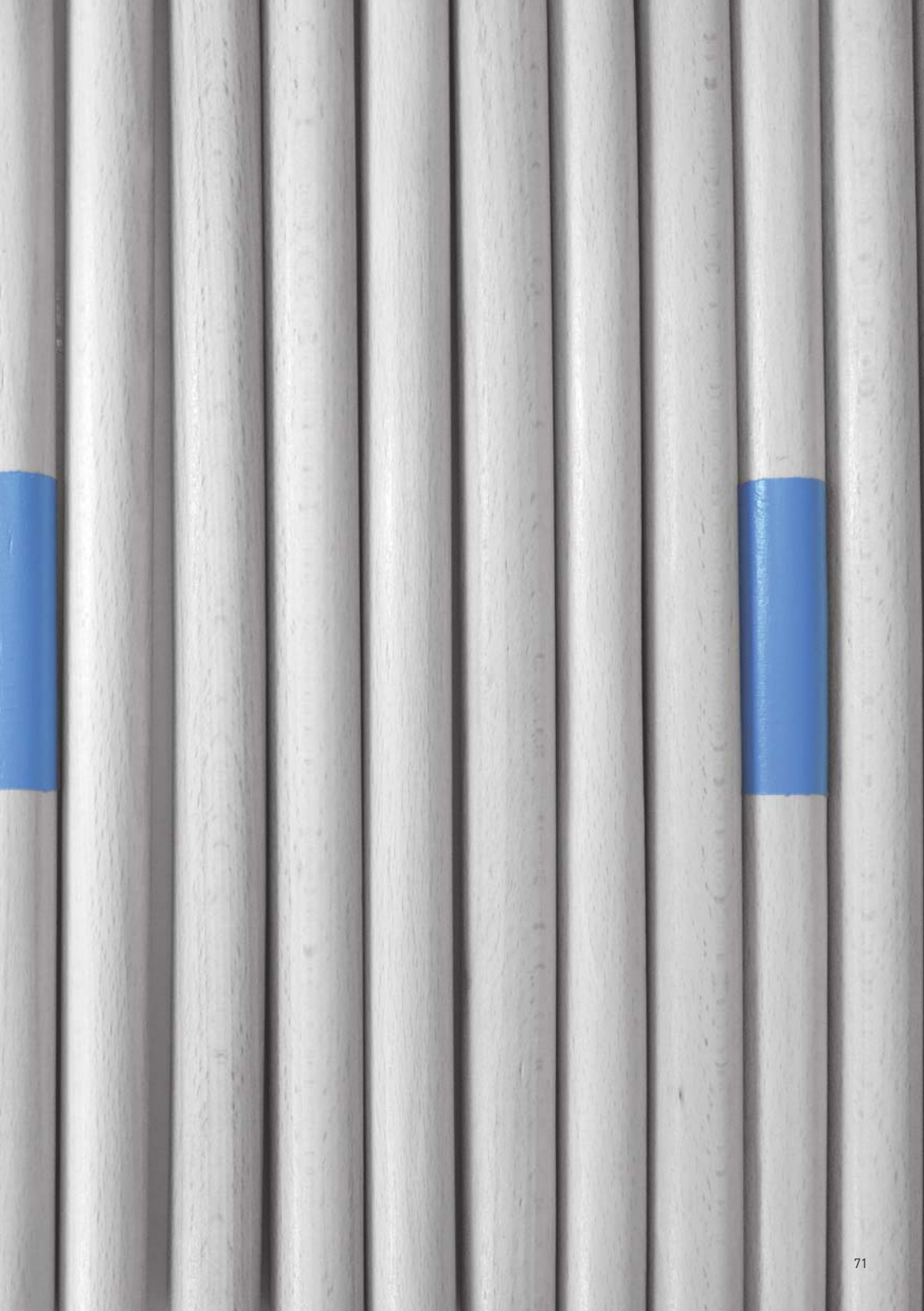


Vlatka Horvat, *Peripheral Awareness*, 2014/2016,  
installation detail

Installation view from Vlatka Horvat: *According to Plan*,  
MMC Luka, Pula, Croatia, 2014



Dejan Kaludjerović



Politik ist zum Beispiel .. mm .. wenn .. also es gibt viele  
Politiker, zum Beispiel in Österreich gibts die ÖBB oder  
OFB oder andere .. Politiker.

**FILIP, 9 Jahre alt, ÖSTERREICH**

Dejan Kaludjerović, *Mikado Spiel*, from the series *Conversations:  
Hula Hoops, Elastics, Marbles and Sand*, 2016, stills



Politicians do.. speak into the microphone.. and I see  
them on television very often.

ZARA, 7 years old, AUSTRIA

Karolina Radenković

## WER IST ... DER LEIDIGE VORMUND?<sup>1</sup>

*Trennen wir das Vergangene vom Geschichtsbegriff und ordnen es den persönlichen Wirkungsmechanismen zu, erlaubt uns dies, dessen Wirkungsgrade neu zu überdenken. Das Vergangene ist in der Gegenwart manifest, wobei Geschichte „das Ergebnis andersartiger kultureller Praktiken ist“.<sup>2</sup> Das Vergangene ist weder abgeschlossen noch als zeitliche Dimension existent. Das Vergangene bildet unsere Wesensmerkmale, wobei Geschichte nur abbildet. Das Vergangene ist persönlich, die Geschichte nicht. Letztere ist eine abgeschlossene Dimension und von Vormundschaft determiniert.*

Warum fragen wir unsere Kinder nach ihrer Zukunft? Wollen wir uns nicht eingestehen, dass ihre Entwicklung von unseren Denkblockaden gesteuert, ihre Sexualität ein gesellschaftliches Konstrukt, ihre Religion eine Zwangsbestimmung und ihre Freiheit von der jeweiligen sozial- und realpolitischen Lage abhängig ist?

Boris Buden führt die Bezeichnung der Vormundschaft für die postkommunistische Übergangsphase ein, als „Menschen, die in den demokratischen Revolutionen von 1989/90 gerade ihre politische Reife bewiesen haben, über Nacht zu Kindern [wurden]“.<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang setzt er die Übergangsphase in ein Herrschaftsverhältnis des Westens gegenüber dem Osten, in dem Ersterer die Vormundschaft für „die Aufnahme in das globalkapitalistische System der westlichen liberalen Demokratie“<sup>4</sup> für den Osten übernahm. Er geht der Frage nach, welche Entwicklungen dazu geführt haben, dass die „Kinder des Kommunismus“ über Nacht keine politischen Subjekte mehr waren, hatten sie doch den Umsturz des bestehenden politischen Systems aus eigenem Handeln heraus bewirkt.<sup>5</sup> Ist der revolutionäre Gedanke nicht eng an die „Grunderfahrung von Demokratie“ – im Sinne von „der Wille zur radikalen Veränderung des Bestehenden“<sup>6</sup> – gebunden? Müssen wir Demokratie als Sammelbegriff verstehen, der an die jeweilige politische Konstruktion angepasst wird? Die Voraussetzung, dass Unmündige nur unter der Leitung ihres Vormunds ihr Leben demokratisch organisieren könnten, stellt ein Denkmodell dar, das keine freie Wahl zulässt.

„Kein Herrschaftsverhältnis scheint so selbstverständlich wie jenes zwischen Kind und seinem Vormund [...] man nimmt ihnen ihre Freiheit nicht weg, sondern suspendiert sie vorläufig [...] So ‚genießt‘ ein bevormundetes Kind als politisches Wesen eine aufgeschobene Freiheit. Und sollte sich eines Tages das Freiheitsversprechen als Täuschung herausstellen, kann man immer noch sagen, es sei ohnehin nur ein Kindermärchen gewesen.“<sup>7</sup>

Karolina Radenković

## WHO IS ... THE VEXED GUARDIAN?<sup>1</sup>

*When we separate the past from the concept of history and assign it to personal mechanisms of action we are able to reconsider its efficacy. The past is manifest in the present, whereby the history is 'articulated through a cultural difference'.<sup>2</sup> The past is neither concluded nor does it exist as a temporal dimension. The past shapes our essential characteristics whilst history merely represents. The past is personal; history is not. The latter is a concluded dimension, determined by tutelage.*

Why do we ask our children about their future? Don't we want to admit that their development is controlled by our mental blocks, their sexuality a social construct, their religion a restrictive rule, and that their freedom is dependent on the respective social and short-term political situation?

Boris Buden introduces the term tutelage in connection with the post-communist transition, when 'those who proved their political maturity in the so-called 'democratic revolutions' of 1989-90 have become thereafter, overnight, children'.<sup>3</sup> In this context he places the transition in a domination relation of the West over the East, where the former assumed tutelage of the East in its 'incorporation into the global capitalist system of Western liberal democracy'.<sup>4</sup> Buden investigates the developments that led to the fact that the 'children of communism' were, almost overnight, no longer political subjects even though they had overthrown the existing political system through struggle themselves.<sup>5</sup> Isn't revolutionary thought closely tied to the 'basic experience of democracy' – in the sense of 'a will to radically change the existent'?<sup>6</sup> Do we have to understand democracy as an umbrella term that is adapted to the respective political construction? The hypothesis that the immature could only organise a democratic life under tutelage is a model of thought that does not permit any freedom of choice.

'There is no relation of domination that seems so natural and self-evident as the one between a child and its guardian [...] One does not take their freedom away, but suspends it temporarily [...] A patronized child as political being enjoys a sort of delayed freedom. And in case one day the promise of freedom turns out to be a delusion, one can always say that it was just a children's fairy tale.'<sup>7</sup>

Vlatka Horvat attempts to counter the past of her parents' generation under real socialism with her own present. Her work *With the Sky on Their Shoulders (1-30)* (2011) features family album photographs from a time when her guardians were still living as young adults in a state striving for a classless society in-keeping with the class struggle. Horvat acknowledges that this history only exists as an image, which she (de)con-

Vlatka Horvat unternimmt den Versuch, der realsozialistischen Vergangenheit der Generation ihrer Eltern mit der eigenen Gegenwart zu begegnen. Ihre Arbeiten unter dem Titel *With the Sky on Their Shoulders* (2011) zeigen Fotos aus dem Familienalbum, als ihr Vormund noch als junger Erwachsener in einer Gesellschaft lebte, die im Sinne des Klassenkampfes eine klassenlose Gesellschaft anstrebte. Horvat erkennt, dass diese Geschichte nur als Abbild vorhanden ist und (de)konstruiert sie mit dem Verfahren der Collage. Das Collagieren der Fotografien, das Ausschneiden der Köpfe, das Zerschneiden der Gliedmaßen entnimmt den Dargestellten ihren Subjektstatus. Die Personen werden zu einem dreidimensionalen Konstrukt und können in der Gegenwart nur noch als Objekte wahrgenommen werden. Die Geschichte wirft als Abbild in Form der Schwarzweiß-Fotografien einen grauen Schleier auf das Vergangene und kann nur durch das Handeln, durch das Eingreifen mit dem Instrument Schere an der Oberfläche in das Hier und Jetzt übersetzt werden.

Der auf Solidarität gegründete Arbeiterstaat (Jugoslawien) war, im Sinne der sozialen Sicherheit, die *soziale Erfahrung* des Vormunds. Sein Untergang bedeutete den kollektiven Verlust der Gemeinschaft und das kollektive Vergessen der gemeinsamen Geschichte. Das „Aufholen“ zu westlichen Werten impliziert, so Buden, eine „Verspätung des Ostens“ und eine „verspätete Geschichte ist (gleichzusetzten) mit einer nicht-relevanten Geschichte.“<sup>8</sup> Außerdem hätten Kinder ja keine Vergangenheit.

Was antworten Kinder auf den Zustand der Gegenwart, fragt sich Dejan Kaludjerović in der Serie *Conversations: Hula Hoops, Elastics, Marbles and Sand* (seit 2013). Kaludjerović ist sich klar, dass Kinder nicht als „Instanz der gesellschaftlichen Urunschuld“<sup>9</sup> fungieren, er fragt nach dem Verhältnis der Erziehung und gesellschaftlicher Normierung. Haben Eltern ihre Vormundschaft nicht längst an die Medien abgetreten? Was bedeutet Verantwortung im Zusammenhang mit Vormundschaft? In der Werkgruppe der *Conversations*-Reihe werden nicht nur die Aufnahmen der befragten Kinder als Soundinstallation wiedergegeben, sondern er setzt zusätzlich ein Objekt in den Mittelpunkt, welches das jeweilige Land, in dem die Arbeit gezeigt wird, repräsentieren soll. In der österreichischen Version (*Mikado Spiel*, 2016) ist es die neunfache Vergrößerung (bezogen auf die neun Bundesländer) eines Mikado-Spiels. Die vergrößerte, fast monumentale Wiedergabe des Spieles manifestiert zugleich das fragile Moment der Kindheit, indem diese von Beginn an determiniert zu sein scheint. Die in der Box liegenden Mikado-Stäbe sind nicht zum Spielen da, sondern müssen als Produkt des Handlungsverbots wahrgenommen werden. Doch wer verbietet uns zu handeln? Welche Strukturen determinieren unsere Handlungsprozesse?

structs through collage. The collaged imagery, the cut-out heads, the snipped limbs, remove the subject status of the depicted. The persons become a three-dimensional construct, which can only be perceived as objects in the present. History as an image in the form of black-and-white photos envelopes the past with a grey veil and can only be translated into the here-and-now through action, through an intervention on the surface with the scissors tool.

The workers' state built on solidarity (Yugoslavia) was, in terms of social security, the *social experience* of the guardians. Its demise meant the collective loss of community and the collective oblivion of shared history. According to Buden, this 'catching up' to Western values implies a 'belatedness [...] of the East', which 'makes the history of the East completely irrelevant because it is the history of this belatedness'.<sup>7</sup> Besides, children don't have a past. How do children respond to the state of the present is what Dejan Kaludjerović asks himself in the series *Conversations: Hula Hoops, Elastics, Marbles and Sand* (since 2013). It is clear to him that children do not act as 'an instance of a primal social innocence'.<sup>9</sup>

He questions the condition of education and societal normalisation. Haven't parents long since surrendered their role as guardians to media? What does responsibility mean in connection with tutelage? The *Conversations* series present recordings of interviewed children in a sound installation; additionally, Kaludjerović also places an object at the centre that should represent the respective country the work is being shown in. In the Austrian version (*Mikado Spiel*, 2016) it is the ninefold (with reference to the nine provinces) enlargement of the game 'Mikado' [jackstraws, pick-up sticks]. The augmented, almost monumental rendition of the game in a way manifests the fragile aspect of childhood, as it seems to be determined from the very beginning. The Mikado sticks in the box are not there to be played with but should be perceived as a product of the forbidden act. But who forbids us to act? Which structures stipulate our actions?

The second work by Horvat in the exhibition has the title *Peripheral Awareness* (since 2014). It addresses processes that call for an intrinsic counterpart, centre and periphery, majority and minority groups. Round objects are positioned on the edge of a table, thematising the fragile moment of falling: A slight vibration could cause them to fall or also to gather in the centre of the table – both scenarios are possible. Is a moment of intrinsic contingency of historical events revealed here so we can view the difference between ideal and reality as an always contingent, structurally open condition?<sup>10</sup> Are crises thereby a necessary moment to shake up and structure the existing anew? For the implication relationship, Theodor W. Adorno formulates that 'mediation is never a middle element between extremes [...] instead mediation takes place in and through

Die zweite von Horvat in der Ausstellung gezeigte Arbeit trägt den Titel *Peripheral Awareness* (seit 2014). Sie spricht Prozesse an, die ein intrinsisches Gegenüber fordern, Zentrum und Peripherie, Mehrheit und Randgruppen. Sie positioniert runde Objekte am Rand eines Tisches, die den fragilen Moment eines Falls thematisieren: Eine leichte Erschütterung könnte sie nicht nur zu Fall bringen, sondern sie auch im Zentrum des Tisches versammeln - beides wäre möglich. Wird uns hier ein Moment einer intrinsischen Kontingenz des historischen Geschehens bewusst gemacht, um den Abstand zwischen Ideal und Realität als immer kontingenten, in seiner Struktur offenen Zustand zu betrachten?<sup>10</sup> Sind Krisen somit ein notwendiger Moment, um Bestehendes zu erschüttern und neu zu strukturieren?

Theodor W. Adorno formuliert für das Implikationsverhältnis, dass *Vermittlung* sich durch die Extreme hindurch und in ihnen selber ereigne. Dies hieße eben nicht einen Mittelweg zu finden, sondern „dass die Analyse eines jeden in sich selbst auf ein ihr Entgegengesetztes als Sinnesimplikat verweist“.<sup>11</sup> Die einander ausschließenden Momente implizieren zugleich Merkmale ihres Gegenübers. Versuchen wir das Implikat auf das „Ich“ zu übersetzen, ist seine Existenz nur in Abhängigkeit eines „Du“ oder mehrerer „Dus“ in Verbindung zu setzen. Butler setzt diese Verbindung der „Realität außerhalb meiner in ein Beziehungsgefüge, das meinen Grenzen vorausgeht und sie überschreitet“.<sup>12</sup> Diese Grenze oder Trennung ist somit die Bedingung der „Möglichkeit, zu anderen in Beziehung zu treten“.<sup>13</sup> Somit ist Gemeinschaft als nichtabschließbare Relationsbeziehung zu denken. Was bedeutet dies nun für den „leidigen“ Vormund?

Wenn Jacques Rancière über die Rolle des Lehrers schreibt, der den Abstand zwischen seinem Wissen und dem Unwissen des Schülers aufgeben soll, meint er, dies durch die *Praxis intellektueller Emanzipation*<sup>14</sup> tun zu müssen, um zu verstehen, dass es keine Unwissenden gibt – keine hierarchische Belehrung, sondern einen Prozess der Übersetzung, in dem der Lehrende dem Lernenden hilft, das noch nicht Gewusste zum bereits Gewussten in ein Verhältnis zu bringen.<sup>15</sup> Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ist also keines von asymmetrischen Positionen. Verantwortung, so auch globale Verantwortung, muss in diesem Sinne emanzipatorisch gedacht werden. Demokratie undemokratisch aufzuzwingen und von dem Standpunkt auszugehen, dass das Bestehende unverbesserlich ist, sind Konstrukte, die nicht im Sinne der adornschen *Vermittlung* verstanden werden können. Wir können unser Leben nur durch die Anerkennung wechselseitiger Abhängigkeit sichern. Wir müssen Erzähler\_in und Übersetzer\_in zugleich sein und die Vormundschaft der Geschichte durch das Kind der Gegenwart neu erzählen. Krisen sind dem System immanent und werden unsere Zukunft begleiten.

the extremes, in the extremes themselves',<sup>11</sup> that the analysis of each in itself points to its opposite as an implication of sense. These mutually exclusive moments simultaneously imply characteristics of their opposites. When we try to translate this implication to the 'ego' its existence can only be placed in dependency with a 'You' or set of 'Yous'. Judith Butler asserts that '[my existence] is to be found outside myself, in this set of relations that precede and exceed the boundaries of who I am'.<sup>12</sup> This boundary or separation from others is thus the requirement so that 'I can relate to them at all'.<sup>13</sup> The collective thus must be considered a relationship that cannot be concluded. What does this mean for the 'vexed' guardian?

When Jacques Rancière writes that the role assigned to the schoolmaster is to abolish the distance between his knowledge and the ignorance of the pupil he believes this could be achieved through the practice of *intellectual emancipation*<sup>14</sup> in order to understand that there is no ignoramus – no hierarchical instruction, but a process of translation where the schoolmaster helps the pupil put what she does not know in relationship to what she does know.<sup>15</sup> The relationship between schoolmaster and pupil is thus not one of asymmetrical positions. In this sense, responsibility, and also a global responsibility, must be understood as such an emancipatory practice. To impose democracy in an undemocratic manner and the assumption that the existent is something that cannot be improved are constructs that cannot be understood within the Adornian concept of *mediation*. We can only secure our life by acknowledging mutual dependencies. We must be the storyteller and translator at the same time and tell the tutelage of history anew through the child of the present. Crises are inherent to the system and will accompany our future.

<sup>1</sup> Der Titel basiert auf der Frage, die Johan Georg Hamann in einem Briefwechsel an Immanuel Kant richtet. Johan Georg Hamann, *Briefwechsel* (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1955), zit. nach Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009), 43.

<sup>2</sup> Boris Buden, „Geschichte öffnen. Marta Dziewanska im Gespräch mit Boris Buden“, *springerin*, 2/1 (2016), 49.

<sup>3</sup> Buden (2009), 34. verweist im Zusammenhang der Kindermetaphorik auf den Vortrag von Dejan Jović. Siehe Dejan Jović, „Problems of Early Post-Communist Transition Theory: From Transition from to Transition to“, *Politička misao*, Vol. 47/5 (2010), 61, <http://hrcak.srce.hr/68759?lang=en> (11.05.2016).

<sup>4</sup> Buden (2009), 36.

<sup>5</sup> Buden (2009), 46.

<sup>6</sup> Buden (2009), 31.

<sup>7</sup> Buden (2009), 35.

<sup>8</sup> Buden (2016), 46.

<sup>9</sup> Buden (2009), 50.

<sup>10</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 60-61; 74-75. Siehe dazu auch Buden (2009), 23.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974), Band II, 142, zit. nach Jürgen Ritsert, *Ideologie. Theoreme und Probleme der Wissenssoziologie*, 2. Auflage (Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2015), 83.

<sup>12</sup> Judith Butler, *Krieg und Affekt* (Zürich-Berlin: diaphanes, 2009), 26.

<sup>13</sup> Butler (2009), 17.

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *Der Emanzipierte Zuschauer* (Wien: Passagen Verlag, 2009), 25.

<sup>15</sup> Rancière (2009), 25-26.



<sup>1</sup> The original title is based on the question 'Wer ist ... der leidige Vormund?' that Johan Georg Hamann posed to Immanuel Kant in an exchange of letters. Johan Georg Hamann, *Briefwechsel* (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1955). Quoted from: Boris Buden, 'Children of Postcommunism', *Identity. Move!* The Symposium Contexts, March 2014, 6, <http://www.identitymove.eu/assets/pdf/boris%20buden.pdf> [accessed: May 13, 2016].

<sup>2</sup> Boris Buden, 'Opening Up History, Marta Dziewańska in conversation with Boris Buden,' *springerin* 2/1 (2016), [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=3114&lang=en#top](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=3114&lang=en#top) [accessed: 13 May 2016].

<sup>3</sup> In connection with the children metaphor Buden referred to the lecture by Dejan Jović. Cf. Dejan Jović, 'Problems of Early Post-Communist Transition Theory: From Transition from to Transition to,' *Croatian Political Science Review* 47/5 (2010), 61, <http://hrcak.srce.hr/68759?lang=en> [accessed May 13, 2016].

<sup>4</sup> Buden, 2014, 3.

<sup>5</sup> Translated for this publication from: Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009), 31.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>7</sup> Buden, 2014, 2.

<sup>8</sup> Buden, 2016, .

<sup>9</sup> Buden, 2014, 9.

<sup>10</sup> Cf. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 60–61, 74–75. Read in Buden (2009), 23.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, 'Aspects of Hegel's Philosophy,' in *Hegel: Three Studies*, trans. Shierry Weber Nicholsen (Cambridge: MIT Press, 1993), 8–9.

<sup>12</sup> Judith Butler, *Frames of War – When Is Life Grievable?* (New York: Verso, 2009), 44.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 17.


<sup>14</sup> Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (New York: Verso, 2009), 8–10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 10.

Markus Proschek



Markus Proschek, *The Gift*, 2016,  
installation detail

A white plastic chair is the central focus, set against a background of a lawn with scattered leaves. A large, faint watermark of a person's face is visible in the background, centered behind the chair. The text 'Seth Weiner' is printed in a clean, black, sans-serif font in the lower-left area of the image.

Seth Weiner







Seth Weiner, *Territories for Two: Cuba Model* - 4,6kg, 2016  
Photo: Alexandra Wanderer



Ksenija Orelj

## HAPPY DAYS!

Große Wirtschaftskrisen werden als Zeiten des Mangels und der Armut erinnert: Anstellen ums Brot, Suppenküchen, Massen von Arbeitslosen in den Straßen. Doch wenn wir uns die Filme und Fotos aus der Großen Depression ansehen, machen wir eine ungewöhnliche Entdeckung – genau wie heute existierten auch in jener Epoche gleichzeitig mit der Armut Reichtum und Überfluss. Die zur Untätigkeit Verurteilten müssen sich von neuen Maschinen verhöhnen lassen, die sich am Spektakel ihrer hohen Produktivität erfreuen.<sup>1</sup>

Die aktuelle Krise, die sich nach dem Platzen der Finanzblase im Jahr 2008 entwickelt hat, erinnert eindrücklich an die Große Depression: Hunger und symbolisches Überfressen als charakteristische Symptome. Kürzungen im Kulturbereich, bei öffentlichen Dienstleistungen, Gehältern und sozialen Rechten werden in eine affirmative Reform-Rhetorik verpackt, die *den neuen Geist des Kapitalismus* hochhält. Dieser neue Geist des Kapitalismus absorbiert dynamisch jede Kritik seiner eigenen Exzesse und missachtet alle Hinweise auf den Zusammenhang zwischen wirtschaftlicher Fragilität und Gläubiger-Schuldner-Verhältnissen.<sup>2</sup> Die Wirtschaftskrise gleicht einer zweiköpfigen Kreatur, die auf Basis „dringlicher Sanierungsmaßnahmen“ gefährdete soziale Gruppen und Sektoren angreift und dabei private Interessen sowie die Interessen der großen Konzerne schützt. Das lässt sich auch als Langzeitmodell eines Disziplinierungsprozesses definieren – ein Modell, das Panik verbreitet, und dies unter dem Vorwand, eben jene Panik bekämpfen zu wollen. Die Menschen gewöhnen sich an die zunehmend prekären Arbeitsbedingungen, und die Freizeit wird nach Marktkriterien zugestanden, die mittlerweile als Maß für die soziale Akzeptanz dienen.

Arbeitslosigkeit, niedriger ökonomischer Status und mangelnde Kaufkraft geben Anlass für wachsende Unzufriedenheit. Wenn eine Krise permanent wird, vertieft sich diese kollektive Unzufriedenheit, die in der Folge unerwartete Ausformungen annimmt und deviante Möglichkeiten des Ausdrucks findet, wie sie in der Kunst häufig auftreten. Die Kunst fokussiert auf negative Räume, Elemente der Verschwendung und scheinbar banale, zufällige Artefakte, die sich im schneller werdenden Rennen um Profit angesammelt haben, freilich einem Rennen ohne Ziellinie. Anstatt sich dem System einer „heilenden“ Versorgung zu verschreiben, zielt die Kunst darauf ab, die herrschende *Bulimia nervosa* bloßzulegen, mit all ihrer Unersättlichkeit und Neigung zum symbolischen Überfressen, um uns an die Möglichkeit einer anderen, weniger bedenklichen Versorgung zu erinnern.<sup>3</sup>



Ksenija Orelj

HAPPY DAYS!

Major economic crises are remembered as periods of dearth and penury: bread lines, soup kitchens, unemployed masses in the street. But if you look back at the films and photos of the Great Depression, you will see something even more striking. Then as now, opulence coexists with poverty, while new machines taunt idle hands with the spectacle of high productivity.<sup>1</sup>

The current economic crisis, which has spread after the burst of the financial bubble in 2008, sharply reminds one of the Great Depression, with hunger and symbolic overeating as characteristic symptoms. Cuts imposed on cultural sectors, public services, salaries, and social rights are wrapped into an affirmative rhetoric of reformation, which upholds *the new spirit of capitalism*. This new spirit of capitalism dynamically absorbs every criticism of its own excess and disregards all references to economic fragility based on creditor-debtor relationships.<sup>2</sup> Economic crisis is like a two-headed creature that, using the 'urgent recovery measures', strikes vulnerable social groups and sectors, simultaneously protecting private interests and big corporations. Therefore, it can be defined as a long-term model of exerting discipline, a model that spreads panic under the pretext of eliminating that same panic. People get more accustomed to the increasingly insecure work conditions, while free time falls to the mercy of market criteria that have begun to serve as a measure of social acceptability.

Unemployment, poor economic status, and the lack of purchase power give rise to growing dissatisfaction. If a crisis becomes permanent, this collective dissatisfaction deepens, acquiring unexpected forms and deviant expressions, often found in art. Art focuses on negative spaces, elements of waste and seemingly banal, accidental artifacts accumulated in the accelerating race for profit; a race with no finish line. Instead of serving the 'healing' systems of feeding, art aims to expose *bulimia nervosa*, with all of its insatiability and symbolic overeating, to remind us of the possibility of a different, less anxious feeding.<sup>3</sup>

In *The Gift – The Abolition of Economy*, Markus Proschek uses black humour to undermine the dominance of market-imposed values as the measure of everything. Gargantuan appetite and emptiness after its satiation are plainly evident. Economic transactions are melted with digestive processes and shown on the skin's surface as well as in its secluded coils, forming primordial associations between money and shit.<sup>4</sup> Proschek exhibits variably transformed residues of feces, from coprolites to quasi-pre-cious stones, presenting them in the form of a promotional *accessoire*. The 'alchemical

In *The Gift – The Abolition of Economy* untergräbt Markus Proschek mit schwarzem Humor die Dominanz marktvermittelter Werte als Maß für alles. Der gigantische Appetit und die Leere nach seiner Befriedigung sind nur zu evident. Ökonomische Transaktionen werden mit Verdauungsvorgängen verschmolzen und auf der Oberfläche der Haut ebenso wie in deren entlegensten Winkeln gezeigt, wo sie archetypische Assoziationen zwischen Geld und Scheiße hervorrufen.<sup>4</sup> Proschek zeigt unterschiedlich transformierte Reste von Fäkalien, von Koprolithen bis zu Quasi-Edelsteinen, die er in Form eines Werbe-Accessoires präsentiert. Die „alchemistische Umwandlung“ von Tierkot in ein Objekt der Begierde erinnert an *Merda d'artista* (1961) von Piero Manzoni, der ebenfalls mit den fragilen Grenzen zwischen dem Wertvollen und dem Trivialen spielte. In einer anspielungsreichen Verwendung der Ausscheidung als Element physiologischer Existenz und Wegweiser psychischer Obsessionen kommentiert Proschek den aktuell herrschenden ökonomischen Wahnsinn. Verschärft wird dieser Zustand durch die Eliminierung des Goldstandards, der zu Manzonis Zeit die Konvertibilität von Geld und Gold sicherstellte.<sup>5</sup>

In einer derartigen Szenerie stehen exzessive Aspekte von Markttrends, Übermaß, Genussucht und *Bulimia nervosa* im Vordergrund. Proscheks Arbeit erinnert auch an *La part maudite* (Der verfemte Teil) von Georges Bataille (1949), einem Essay, in dem exzessive Energie als Prinzip des Kosmos und der Produktion im Allgemeinen beschrieben wird. Dieser Teil ist *verfemt*, weil die überflüssige Energie auf konstruktive und wertvolle Weise genutzt werden könnte, anstatt in bizarrer Manier in übertriebenem Konsum oder massiver Zerstörung verschwendet zu werden und damit dem System mit der Vernichtung zu drohen, aus dem es sich speist. Mit anderen Worten, *der verfemte Teil* bezeichnet den Teufelskreis von Bedürfnissen und deren Befriedigung, wobei die mangelnde Unterscheidung zwischen echtem und eingebildetem Hunger als ultimatives Lebensparadoxon fungiert. Folglich existiert so etwas wie eine Win-Win-Situation nicht, schon gar nicht in Krisenzeiten. Noch präziser formuliert:

„Die Bedürfnisse sollten konstant spürbar gehalten werden, und ihre Erfüllung sollte mit gewaltsam leeren Inhalten geleistet werden. Alles dazwischen ist ein Zustand ähnlich dem epidemischen Nihilismus, der sich nicht bekämpfen lässt; ein Zustand, in dem die Bäuche weder voll noch leer sind. Diese pseudo-abenteuerliche Reise macht aus dem Ariadnefaden eine Mogelpackung – er kann uns nicht retten, weil er nirgends hinführt. Er bringt uns zurück zum Anfang, mit nur leichten Änderungen entlang des Weges.“<sup>6</sup>

transformation' of dung into an object of desire is reminiscent of *Merda d'artista* (1961) by Piero Manzoni, who also played with the fragile boundaries between the precious and the trivial. In an allusive use of excretion as an element of physiological existence and conductor of psychic obsessions, Proschek comments on the economics madness of today. This state is aggravated by the elimination of the gold standard, which, back in Manzoni's time, ensured the convertibility of money and gold.<sup>5</sup> In such a picture, excessive aspects of market trends, immoderation, overindulgence, and *bulimia nervosa* stand in the foreground. Proschek's work also reminds one of *The Accursed Share: an Essay on General Economy*, by Georges Bataille (1949), where excessive energy is described as a principle of the cosmos and production in general. This share is *accursed* because the superfluous energy could be used in a constructive and valuable way, but it is bizarrely wasted in either exaggerated consumption or massive destruction, threatening to annihilate the system that feeds it. In other words, *the accursed share* signifies the vicious circle of needs and their satisfaction, where the lack of distinction between real and imaginary hunger stands as the ultimate paradox of living. Therefore, there is no such thing as a win-win situation, particularly in times of crisis. More to the point:

'Needs should be kept constantly itchy, and their fulfilment should be met with violently empty contents. Everything in between is a state similar to the epidemic nihilism that cannot be fought, a state in which bellies are neither full nor empty. This pseudo-adventurous journey makes Ariadne's thread bogus; it cannot save us since it leads nowhere. It brings us back to the beginning, with only slight alterations along the way.'<sup>6</sup>

*The accursed share* can be found in everyday objects that assume the form of undigested remnants of consumer society. The accumulation of these objects, along with the expansion of the logic of expendability, intensifies in times of crisis. The end products are very tangible, manifesting in the form of waste, but also in the multiplying scenes of deprived individuals and social groups, erased or neglected spaces, things ridden of their original purpose. We detect resistance to social and spatial segregation in Seth Weiner's *Fossil, Floral, Mineral Matter of a Face*.<sup>7</sup> Weiner addresses the issue of economic pressure by working with the body-space relationship. He puts unsightly items into a finely decorated gallery space, making them look like uninvited guests. The installation is made of a group of plastic chairs, which can be used and moved by the gallery visitors, within a predefined scope. The visitors are therefore drawn, without any pressure, into remodelling and restaging the given order. However, this process can be carried out only to a certain extent because the chairs are strung together. This limited possibility of using space reminds one of pedestrian traffic flows restrained by different obstacles; obstacles that help direct the flow of people and goods but which

*Der verfermte Teil* findet sich in Alltagsobjekten, die die Form unverdauter Reste der Konsumgesellschaft annehmen. Die Akkumulierung dieser Objekte nimmt – mit der Ausweitung der Logik der Entbehrlichkeit – in Zeiten der Krise zu. Die Endprodukte sind in hohem Maße konkret; sie manifestieren sich in Form von Abfall, aber auch in den sich vervielfachenden Szenen benachteiligter Menschen und sozialer Gruppen, ausgelöschter oder vernachlässigter Räume oder in Dingen, die ihres ursprünglichen Zwecks beraubt sind.

Wir konstatieren Widerstand gegen soziale und räumliche Segregation in Seth Weiners *Fossil, Floral, Mineral Matter of a Face*.<sup>7</sup> Weiner beschäftigt sich mit dem Problem des ökonomischen Drucks anhand der Arbeit mit dem Körper-Raum-Verhältnis. Er platziert unansehnliche Gegenstände in einen schön dekorierten Galerieraum, sodass sie aussehen wie ungeladene Gäste. Die Installation besteht aus einer Gruppe von Plastikstühlen, die von den Galeriebesucher\_innen verwendet und in einem vorgegebenen Bereich bewegt werden können. Die Besucher\_innen werden so ganz ohne Druck zu einer Umgestaltung und Neuaufstellung der vorgegebenen Ordnung angeregt. Indessen lässt sich dieser Prozess nur bis zu einem gewissen Grad durchführen, weil die Stühle aneinander gebunden sind. Diese eingeschränkte Möglichkeit der Raumnutzung erinnert an die von unterschiedlichen Hindernissen beschränkten Fußgängerströme im Verkehr – Hindernisse, die mithilfe, die Menschen- und Warenströme zu lenken, die aber auch einen selektiven, gefilterten Zugang zu einem definierten (geschützten) Innenraum bedingen. Ein Plastikstuhl ist ein Element, das typisch für die Welt im Freien ist, aufgrund seiner Haltbarkeit gut geeignet für Gärten und Veranden. Er ist billig und deshalb häufig in Räumen am ökonomischen Rand und an Orten anzutreffen, die sich weit entfernt vom üblichen beschränkten Sichtbarkeitsrahmen befinden. Weiner zeigt die Stühle jedoch als Elemente einer veränderbaren Architektur, abhängig von ihren räumlichen Modifikationen. Die Stühle sind den sie besetzenden Körpern unterworfen. Körpern, die eine unerwartete Nähe zu anderen Körpern und Benutzer\_innen des Raums herstellen. Diese veränderbaren Konfigurationen von Stühlen und Körpern stellen ein Synonym für soziale Neuordnungen dar, die gegen bestehende Räume und standardisierte Anweisungen zur Interaktion Stellung beziehen und damit die Möglichkeit einer Veränderung evozieren.

Im Gegensatz zu der ominösen Vision vom zeitgenössischen Menschen, der, wie von Baudrillard vorhergesagt, am Tag des Angriffs dasitzt und die Leere eines TV-Bildschirms anstarrt, unterlassen Weiner und Proschek jegliche Idealisierung und bieten auch keine Rettung vor dem anthropophagischen Zyklus der Krisen. Ihre Arbeit baut auf einer auf groteske Art realen Grundlage auf, bestehend aus den Resten einer globalen Wirtschaft, die ihren ursprünglichen Zweck verloren und

also include selective, filtered access to a defined (protected) interior. A plastic chair is a typical exterior element, suitable for gardens and verandas because of its longevity. In addition, because of its cheapness, it has become common for spaces on the economic margins and places far from the selected frame of visibility. However, Weiner exhibits the chairs as elements of changeable architecture, dependent on their spatial modifications. The chairs are subjected to the bodies that occupy them, bodies that establish unexpected closeness with other bodies and users of the space. These changeable configurations of chairs and bodies are a synonym for social rearrangements that stand against existing spaces and standardized instructions for interaction, evoking the possibility of change.

Contrary to the ominous vision of contemporary man who, as predicted by Baudrillard, sits and stares at the emptiness of a TV screen on the day of the strike, Weiner and Proschek do not idealize anything, nor do they offer salvation from the anthropophagic cycle of crises. Their work is built on a grotesquely real basis, made of remnants from a global economy that have lost their original purpose and have increasingly shorter expiration dates. Playing with the figurative and the abstract, with high and low categories of corporality, these artists set the extra potential of the human body against the 'efficiency' of the economic system. Silently, but determinedly, they pose the question as to how long we will be able to withstand the pressure.

*Translated from Croatian by Lidija Toman.*

zunehmend kürzere Ablaufdaten haben. Im Spiel mit dem Figurativen und dem Abstrakten, mit hohen und niedrigen Kategorien der Körperlichkeit legen die Künstler das Zusatzpotenzial des menschlichen Körpers gegen die „Effizienz“ des ökonomischen Systems fest. Still, aber entschlossen stellen sie die Frage, wie lange wir fähig sind, dem Druck standzuhalten.

<sup>1</sup> Brian Holmes, „Crisis Theory for Complex Societies“, *Thirties – Seventies – Now: Economic Crisis/Ecological Change Guidebook*, <http://threecrises.org/crisis-theory-for-complex-societies> (26.05.2016).

<sup>2</sup> Paula Chakravartty und Dan Schiller, „Simboličko nasilje i politika klase“, *Zarez* April 3 (2013), <http://www.zarez.hr/clanci/simbolicko-nasilje-i-politika-klase> (26.05.2016).

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Goloća* (Zagreb: Meandarmedia, 2010), 145–146.

<sup>4</sup> Vgl. Dominique Laporte, *History of Shit* (London: MIT Press, 2000).

<sup>5</sup> Vgl. John Miller, „Excremental value: Piero Manzoni's ‚Merda d'artista‘“, *Tate Etc.* Nr. 10 (Summer 2007), <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>.

<sup>6</sup> Nermin Sarajlić, „Arhipelag hedonizma“, *Zeničke sveske* 20/12 (Dez. 2014), übersetzt für diese Publikation, [http://www.zesveske.ba/20\\_14/2014\\_2\\_2.htm](http://www.zesveske.ba/20_14/2014_2_2.htm).

<sup>7</sup> Der Titel stammt aus Ryan Crawfords Essay *Proust's Natural History Museum*.

<sup>1</sup> Brian Holmes, 'Crisis Theory for Complex Societies', *Thirties – Seventies – Now: Economic Crisis/Ecological Change Guidebook*, <http://threecrises.org/crisis-theory-for-complex-societies/> (accessed May 26, 2016).

<sup>2</sup> Paula Chakravartty and Dan Schiller, 'Simboličko nasilje i politika klase', *Zarez* (April 3, 2013), <http://www.zarez.hr/clanci/simbolicko-nasilje-i-politika-klase> (accessed May 26, 2016).

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Goloća* (Zagreb: Meandarmedia, 2010), 145–146.

<sup>4</sup> Cf. Dominique Laporte, *History of Shit* (London: MIT Press, 2000).

<sup>5</sup> Cf. John Miller, 'Excremental value: Piero Manzoni's 'Merda d'artista'', *Tate Etc.* issue 10 (Summer 2007), <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>.

<sup>6</sup> Nermin Sarajlić, 'Arhipelag hedonizma', *Zeničke sveske* 20 (Dec. 2014), translated for this publication, [http://www.zesveske.ba/20\\_14/2014\\_2\\_2.htm](http://www.zesveske.ba/20_14/2014_2_2.htm) (accessed May 26, 2016).

<sup>7</sup> The title is taken from Ryan Crawford's essay *Proust's Natural History Museum*.

# BIOGRAPHIEN

**Miklós Erhardt** wurde 1966 in Budapest geboren. Seine künstlerische Arbeit findet im Grenzbereich sozialer, politischer und künstlerischer Themen statt. Zwischen 1998 und 2006 arbeitete er in der Projektgruppe *Big Hope* mit Dominic Hislop und Elske Rosenfeld zusammen. Er hat an Ausstellungen in der Apex Art New York, der Galerija Skc Belgrad, der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, der Wiener Secession und an der Manifesta 7 teilgenommen. Derzeit unterrichtet er als Außerordentlicher Professor an der Moholy-Nagy-Universität für Kunst und Design in Budapest. Er lebt und arbeitet in Wien und Budapest.

**Marianne Flotron** (geboren 1970 in Meiringen, CH) setzt sich in ihren Arbeiten mit der Frage auseinander, wie politische und ökonomische Strukturen das Verhalten der Menschen beeinflussen. Wie die Subjekte die Gesellschaft formen und wie, im Gegenzug, die Gesellschaft die Subjekte formt, bildet die Grundlage ihrer Arbeit. In letzter Zeit verwendet sie in ihrer Arbeit oft auf Rollenspielen basierende Techniken, die sie in aktuelle Situationen implementiert, um so Auswirkungen der Sozialwissenschaften auf das menschliche Verhalten (z.B. Organisationspsychologie in *Work*) zu untersuchen. Marianne Flotron lebt und arbeitet in Amsterdam.

**Anna Hofbauer** arbeitet mit/in den Medien Skulptur und Fotografie. Sie hat an Bildhauersymposien in Europa und Asien teilgenommen und führt regelmäßig Diavorträge zu verschiedenen Aspekten von Skulptur durch. Gemeinsam mit Bianca Regl hat sie den nichtkommerziellen Ausstellungsraum 黑桥OFF空间 Blackbridge Offspace in Beijing gegründet.

Ihre Arbeiten waren zuletzt in der Galerija42° in Cetinje (2016), im Sewon Art Space in Yogyakarta (2015) und in der Kerstin Engholm Galerie in Wien (2015) zu sehen.

[www.annahofbauer.com](http://www.annahofbauer.com)

**Vlatka Horvat** (geboren 1974 in Čakovec, HR) arbeitet in den Bereichen Skulptur, Installation, Collage, Performance, Fotografie und Video. Sie zeigt ihre Arbeiten in unterschiedlichen Kontexten – in Galerien, Theatern und bei Tanzfestivals ebenso wie im öffentlichen Raum. Fokussiert auf die Problematik der Aneignung des Raumes, verwendet sie in ihren Arbeiten häufig Gesten der Neuordnung und Rekonfiguration räumlicher und sozialer Bezüge zwischen Körpern, Objekten und Architektur-Elementen. Nach 20 Jahren in den USA lebt sie derzeit in London.

[www.vlatkahorvat.com](http://www.vlatkahorvat.com)

**Dejan Kaludjerović** wurde in Belgrad geboren. Im Jahr 2004 graduierte er zum MFA in Visual Arts an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad. Aufgrund seiner künstlerischen Leistungen wurde ihm die Ehrenstaatsbürgerschaft der Republik Österreich verliehen.

Seit dem Beginn seiner Karriere erforscht Kaludjerović den Zusammenhang zwischen Konsumismus und Kindheit; er richtet sein Interesse insbesondere auf die Analyse der Identitätsbildung und der Stabilität repräsentativer Formen. Die Mehrzahl seiner Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Videos und Installationen bedienen sich der Prozesse von Recycling, Kopieren und re-enacting. Daraus entstehen Muster, welche eine mechanische Reproduktion simulieren und die der Populärkultur innewohnende Homogenität kritisieren.

[www.dejankaludjerovic.net](http://www.dejankaludjerovic.net)

**Ferhat Özgür** (geboren 1965) lebt und arbeitet in Istanbul. Er hat an der 10. Biennale in Istanbul und an der 6. Berliner Biennale teilgenommen. Einzelausstellungen (Auswahl): Michigan University Museum of Art (2016), MoMA PS1, New York (2013) und Marabouparken (Schweden) (2013). Seine Arbeiten wurden an zahlreichen Orten ausgestellt: Seoul Museum of Art, Moderna Musset Malmö, Irish Museum of Modern Art, Centre George Pompidou, Salzburg Modern, MUMOK, Istanbul Modern, BWA Sokol Gallery of Contemporary Art (Polen) usw.

[www.ferhatozgur.com](http://www.ferhatozgur.com)



**Miklós Erhardt** was born in Budapest in 1966. His artistic work is situated within the overlaps of social, political, and artistic fields. Between 1998 and 2006 he worked in the Big Hope project group with Dominic Hislop and Elske Rosenfeld. His work has been included in exhibitions in Apex Art New York, Galerija Skc Belgrade, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Wiener Secession, and Manifesta 7. He is currently an associate professor at Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest and lives and works in Vienna and Budapest.

**Marianne Flotron** (b. Meiringen, CH, 1970) is mainly interested in the interrelationship between political and economic systems and human behaviour. The question how the subject creates the society and how, in return, the society is creating its subjects, forms a basis for her work. Recently she employed different techniques based on role-playing and introduced them to actual situations exploring the impact of social science on behaviour (e.g. organisational psychology). She currently lives and works in Amsterdam (Netherlands).

**Anna Hofbauer** works with/in the medias of sculpture and photography. She has participated in sculpture symposiums in Europe and Asia and gives slideshow presentations about aspects of sculpture. She is also co-founder, with Bianca Regl, of the non-commercial exhibition space Blackbridge Offspace (黑桥OFF空间) in Beijing. Recently her works were shown at Galerija 42° (Cetinje, Montenegro, 2016), Sewon Art Space (Yogyakarta, Indonesia, 2015), and Kerstin Engholm Galerie (Vienna, 2015).  
[www.annahofbauer.com](http://www.annahofbauer.com)

**Vlatka Horvat** (Čakovec, HR, 1974) works with sculpture, installation, collage, performance, photography, and video, presenting her work within various contexts – galleries, theater and dance festivals, and the public realm. Preoccupied with the problematics of occupying space, her work frequently uses gestures of rearranging and reconfiguring the spatial and social relations between bodies, objects, and elements of architecture. After twenty years in the States, she currently lives in London.  
[www.vlatkahorvat.com](http://www.vlatkahorvat.com)

**Dejan Kaludjerović** was born in Belgrade, Yugoslavia. In 2004, he gained a MFA in visual arts at the Academy of Fine Arts in Belgrade. For achievements in art, he has been granted honourable Austrian citizenship. Since the beginning of his career, Kaludjerović has been exploring the conjunction between consumerism and childhood, analysing identity formation and the stability of representational forms. Most of his paintings, drawings, objects, videos, and installations employ the processes of recycling, copying, and re-enacting, thus creating patterns that simulate mechanical reproduction and criticise the homogeneity embedded in popular culture.  
[www.dejankaludjerovic.net](http://www.dejankaludjerovic.net)

**Ferhat Özgür** (born in 1965), lives and works in Istanbul. He took part in the 10th Istanbul Biennale and 6th Berlin Biennale. Selected solo shows: Michigan University Museum of Art (2016), MoMA PS1, New York (2013), and Marabouparken-Sweden (2013). His work has been exhibited at numerous venues including: Seoul Museum of Art, Moderna Musset Malmö, Irish Museum of Modern Art, Centre George Pompidou, Salzburg Modern, MUMOK, Istanbul Modern, BWA Sokol Gallery of Contemporary Art-Poland, etc.  
[www.ferhatozgur.com](http://www.ferhatozgur.com)

**Markus Proschek** wurde 1981 in Schwarzach im Pongau (Österreich) geboren. Er graduierte 2008 an der Universität für Angewandte Kunst in Wien und lebt und arbeitet derzeit in Berlin. Ausgewählte Einzelausstellungen: *The Kurgan-Complex*, Salzburger Kunstverein, Salzburg (2014), *Missing Limb*, Lust Gallery, Wien (2013), *Schizo-Revolt*, Forum Stadtpark, Graz (2011), *REPETITION COMPULSION*, Austrian Cultural Forum, London (2010), *Anlage M*, Galerie 5020, Salzburg (2009), *Elements of Light*, Hellenic American Union, Athen (in Zusammenarbeit mit der Stella Art Foundation Moskau) (2008), *Patt*, STRABAG Kunstforum, Wien (2008), *Immenkörung*, Startgalerie MUSA, Wien (2006)  
www.markusproschek.com

**Seth Weiner** (geboren 1982 in den USA) studierte Architektur am SCI-Arc in Los Angeles und Zeichnen und Malen an der University of Michigan, Ann Arbor. In seinen Arbeiten, die oft gleichzeitig als Performance und als Projekt in Erscheinung treten, setzt er eine große Bandbreite an Medien ein, mit denen er die Lücken zwischen architektonischer Fiktion und sozialer Konvention erforscht, um sowohl reale als auch imaginäre räumliche Umgebungen zu schaffen.  
<http://sethweiner.org>

**Anamarija Batista**, Mphil. MSc., Kulturwissenschaftlerin und Ökonomin, wurde in Zenica (Jugoslawien) geboren. Sie studierte Wirtschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien sowie Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Akademie der bildenden Künste Wien. Von 2004 bis 2009 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Gesundheitsökonomie tätig. Derzeit arbeitet sie am Forschungsprojekt „Krise' als Denkfigur und ihre Manifestation im städtischen Raum :: Ein Blick auf die künstlerische, ökonomische und urbane Praxis“. Im Wintersemester 2014 war sie Gastforscherin am Forschungsinstitut Amsterdam School for Cultural Analysis. Sie unterrichtet an der Akademie der bildenden Künste in Wien, an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, an der Technischen Universität Wien und an der Wirtschaftsuniversität Wien.

**Ksenija Orelj** (geb. 1979) lebt und arbeitet in Rijeka. Sie studierte Deutsche Sprache und Literatur sowie Kunstgeschichte in Zagreb. Im Jahr 2013 erwarb sie einen MA in Kuratorischen Studien an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Derzeit arbeitet sie im Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Rijeka. Rezente kuratorische Projekte: *Aus dem Bauch des Riesen* (MMSU, Rijeka), *Leben: Eine Gebrauchsanweisung* (Prozori Gallery, Zagreb) und *Copula – Serie von Kunstinterventionen im öffentlichen Raum* (zusammen mit Sabina Salamon, 2015).

**Barbara Mahlkecht** ist an den Schnittstellen von kuratorischer Praxis und Theorie, Forschung im Bereich von Bildung und Kunst, kritischer Kunstvermittlung und universitärer Lehre am Institut für das künstlerische Lehramt der Akademie der bildenden Künste Wien tätig. Zuletzt arbeitete sie zum Archiv im Verhältnis zu Ausstellung, feministischer kuratorischer Praxis und Theorie sowie zu transgressiven Räumen der Bildung. Sie kuratierte u.a. *Unheimliche Materialien. Gründungsmomente der Kunsterziehung* (hibit, Akademie der bildenden Künste Wien, 2016) und *A Proposal to Call* (Kunsthalle Exnergasse Wien, 2015).

**Karolina Radenković** lebt und arbeitet als Kuratorin in Wien. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und ist Mitbegründerin von BILDETAGE – Verein zur Förderung zeitgenössischer Kunst. BILDETAGE-Ausstellungen: *ORPHEUS'15*, Jonas Feferle (Wien, 2015); *ORPHEUS'14*, Isidora Krstić, Matthias Krinzing und Jonas Feferle (Wien, 2014); *Mitgift*, in Kooperation mit Praline (Leipzig/Wien, 2013); *Message in a Box*, periscope (Salzburg, 2012); *Waffeltechno*; *Girls wear pink, boys blue* (beide Wien, 2011); *In/corporations: Iris Julian* (Wien); *Dreamlike*, Galerija FLU/ Academy of Fine Arts, Belgrad (SRB); *Grounded*, KC-GRAD/Center for Culture and Debate, Belgrad (alle drei 2010).

**Markus Proschek** was born in Schwarzach im Pongau, Austria in 1981. He graduated from the University of Applied Arts Vienna in 2008 and currently resides and works in Berlin. Selected solo exhibitions: *The Kurgan-Complex*, Salzburger Kunstverein, Salzburg (2014), *Missing Limb*, Lust Gallery, Vienna (2013), *Schizo-Revolt*, Forum Stadtpark, Graz (2011), *REPETITION COMPULSION*, Austrian Cultural Forum, London (2010), *Anlage M*, Galerie 5020, Salzburg (2009), *Elements of Light*, Hellenic American Union, Athens (in cooperation with Stella Art Foundation-Moscow) (2008), *Patt*, STRABAG Kunstforum, Vienna (2008), *Immenkörung*, Startgalerie MUSA, Vienna (2006)  
www.markusproschek.com

**Seth Weiner** (b. 1982, USA) studied architecture at SCI-Arc in Los Angeles and drawing and painting at the University of Michigan, Ann Arbor. Often containing performance and proposal simultaneously, his work employs a wide range of media in which he explores the gaps between architectural fiction and social convention to create both actual and imagined spatial environments.  
<http://sethweiner.org>

**Anamarija Batista**, Mphil. MSc. Art History, Economics, was born in Zenica, (Yugoslavia). She studied economics at the Vienna University of Economics and Business and art history at the University of Vienna and the Academy of Fine Arts Vienna. From 2004 to 2009 she worked as a research associate in the field of health economy. Currently she is working on the research project 'Crisis as a Figure of Thought and Its Manifestations in Urban Space :: A Look at Artistic, Economic and Urban Practice'. She was an invited guest researcher at the Research Institute of the Amsterdam School for Cultural Analysis for Winter Term 2014. She teaches at the Academy of Fine Arts Vienna, University of Applied Arts Vienna, Vienna University of Technology, and WU-Vienna.

**Ksenija Orelj** (b. 1979) lives and works in Rijeka. She studied German language and literature and art history at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. In 2013, she earned her MA in Curatorial Studies from the Visual Art Academy in Leipzig. She currently works at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka. Her recent curatorial projects include: *From Within the Giant's Belly* (MMSU, Rijeka), *Life: A User's Manual* (Prozori Gallery, Zagreb), and *Copula – Series of Art Interventions in Public Space* (together with Sabina Salamon, 2015).

**Barbara Mahlknecht** works at the intersections of curatorial practice and theory, research in education and art, critical art mediation, and university teaching at the Institute for Education in the Arts at the Academy of Fine Arts Vienna. Recently she has explored topics such as the archive in relation to the exhibition, feminist curatorial practice and theory, and transgressive spaces in education. She curated, for example, *Uncanny Materials / Founding Moments of Art Education* (exhibit, Academy of Fine Arts Vienna, 2016) and *A Proposal to Call* (Kunsthalle Exnergasse, Vienna, 2015).

**Karolina Radenković** lives and works as a curator in Vienna. She studied art history at the University of Vienna and is co-founder of BILDETAGE – Association for the Promotion of Contemporary Art. BILDETAGE exhibitions: *ORPHEUS '15*, Jonas Feferle, (Vienna, 2015) / *ORPHEUS '14*, Isidora Krstić, Matthias Krinzing, and Jonas Feferle, (Vienna, 2014) / *Mitgift*, in cooperation with Praline, (Leipzig-Vienna, 2013) / *Message in a Box*, periscope, (Salzburg, 2012) / *Waffeltechno*, (Vienna, 2011) / *Girls wear pink, boys blue*, (Vienna, 2011) / *In/corporations: Iris Julian*, (Vienna, 2010) / *Dreamlike*, Galerija FLU/Academy of Fine Arts, Belgrade (SRB, 2010) / *Grounded*, KC-GRAD/Center for Culture and Debate, Belgrade (SRB, 2010).



## List of Works

**Miklós Erhardt**, *Revolutio*, 2013

Video projection, video, color, sound, loop, 18'40''

**Miklós Erhardt**, *The Call (Parallax)*, 2010

DV Pal, video, color, sound, loop, 3'07''

**Marianne Flotron**, *Work*, 2011

Multi channel projection, video, color, sound, 53'21''

**Anna Hofbauer**, „*Wo waren wir stehen geblieben I*“–„*VIII*“, 2014/2016

8 contact prints of b/w middle format film, 24 x 30.5cm each

**Vlatka Horvat**, *Peripheral Awareness*, 2014/2016

Wooden table, various found objects, dimensions variable

**Vlatka Horvat**, *With the Sky on Their Shoulders* (from a series of 30), 2011

8 inkjet photo collages, mounted on archival mounting board, 27.1 x 32.3cm each

**Dejan Kaludjerović**, *Mikado Spiel*, from the series *Conversations*:

*Hula Hoops, Elastics, Marbles and Sand*, since 2013

Installation, 6 channel sound, video, wooden box, 41 wooden sticks, acrylic, varnish, 92', 174 x 38 x 22cm, ø2.7cm x 162cm each

**Ferhat Özgür**, *We Are The Builders*, 2013

Video projection, video, color, sound, 11'45''

**Markus Proschek**, *The Gift*, 2016

Installation, coprolite (partly polished), silver necklace, flock paper, wallpaper, 100 x 70 x 10cm

**Seth Weiner**, *Territories for Two: Cuba Model – 4.6kg, Territories for Three: Cuba Model – 6.9kg*, 2016, plastic chairs, rope, variable size

Dank an alle Künstlerinnen und Künstler sowie an:

We would like to thank all the artists as well as:

Vladimir Arsenijević,  
Armen Avanesian,  
Kenneth Mapayo Y Balbon,  
Antonela Batista-Mikan,  
Karin Ferrari,  
Stefanie Gersch,  
Christoph Gnädig,  
Martina Haefele,  
Julia Haugeneder,  
Isabelle Heubach,  
Pawel Kaminski,  
Jelena Kaludjerović,  
Seamus Kealy,  
kunabi brother,  
Carina Lesky,  
Marko Lulić,  
Léa Manoussakis,  
Hanno Millesi,  
Katharina Neuner,  
Marlene Nowotny,  
Antje Prisker,  
Kai Maier-Rothe,  
Heike Maier-Rieper (evn sammlung),  
Gabriele Schober,  
Gina-Maria Tondolo,  
Sylvia Wendrock,  
Slavica,  
Filip,  
Sabine,  
Robert,  
Lilian,  
David,  
Sanela,  
Mia,  
Mariana,  
Markus,  
Jana,  
Niki,  
Tara,  
Cecilia,  
Friederike,  
Arthur,  
Gülsum,  
Zara.

# IMPRESSUM / IMPRINT

## **Katalog zur Ausstellung/exhibition catalogue**

CRISIS AS IDEOLOGY?  
FR 10 06 2016 – SA 23 07 16

KUNSTRAUM NIEDEROESTERREICH  
Herrngasse 13, 1014 Wien/Vienna, Österreich/Austria, [www.kunstraum.net](http://www.kunstraum.net)

## **AUSSTELLUNG | EXHIBITION**

Kurator_innen/curators	Anamarija Batista, Dejan Kaludjerović, Karolina Radenković
Ausstellungsdesign/exhibition design	Seth Weiner
Künstlerische Leiterin/artistic director	Christiane Krejs
Geschäftsführung/financial directors	Brigitte Schlögl, Stefan Mitterer

## **KATALOG/ CATALOGUE**

Herausgeberin/Publisher	Christiane Krejs – Kunstraum Niederoesterreich
Medieninhaber/Media Owner	Niederösterreichische Museumbetriebsges.m.b.H.
Redaktion/Editing	Anamarija Batista, Nina Kohlbauer, Karolina Radenković
Lektorat/Copy-editing	Else Rieger (Deutsch/German), Scott Evans (Englisch/English)
Übersetzung/Translation	Why, Peter Blakeney & Christine Schöffler, Walter Goidinger, Lidija Toman
Grafische Gestaltung/Graphic Design	Darko Miličević
Textumbruch/Textwrapping	BPanel Zenica (Bosnien und Herzegowina/Bosnia and Herzegovina)

Druck/Print	SGR „STANDARD 2“, Pinosava (Serbien/Serbia)
Papier/Paper	Kern: Garda Cartiere/Gardamatt 150 gr. Umschlag: Garda Cartiere/Gardamatt 250 gr.
Schriften/Fonts	DIN
Auflage/Print run	500

ISBN 978-3-9503844-3-7

© Fotos/Photos: bei den Künstler\_innen/with the artists

© Originaltexte/Texts: bei den Künstler\_innen und Autor\_innen/with the artists and the authors

© 2016, NÖ Museum Betriebsges.m.b.H., Kunstraum Niederoesterreich

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks und der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikrovervielfältigungen, Übersetzungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme. / The editors, the authors, the artists, the photographers, University of Applied Arts Vienna and Kunstraum Niederoesterreich. All rights reserved, including for the printing of extracts or the reproduction of an illustration. The work, including all its parts, is copyright protected. Any utilisation is prohibited. This applies in particular to reproduction, micro-reproduction, translation, and storage in or processing by electronic systems.

Der Kunstraum Niederoesterreich wird unterstützt von | The Kunstraum Niederoesterreich is supported by:



BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH  
KUNST

schweizer kulturstiftung  
**prohelvetia**

Die Arbeit *Work* von Marianne Flotron wurde produziert von der Kunsthalle Bern und Philippe Pirotte. Realisiert wurde die Arbeit mit freundlicher Unterstützung von Carola und Günther Ertle-Ketterer (CH), Mondriaan Fonds (NL), Rijksakademie van beeldenden kunsten (NL) sowie Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung.



**EVN**



