

EDITION **MARLIT**  
HORA VERLAG

**MACHFELD**  
**Sabine Maier | Michael Mastrototaro**

Erschienen in | published by:  
Edition Marlit | Hora Verlag, 2010  
ISBN: 978-3-213-00086-9

Erste Auflage | first print: 300 Stück + DVD | 300 copies + DVD

Lektorat | editor: Vera Seebauer  
Übersetzung | translated by: Andrea Aglibut, Larissa Cox  
© text by the authors  
© cover, design & DVD by MACHFELD  
www.machfeld.net | contact@machfeld.net

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, Übersetzungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch  
elektronische Systeme.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced in any form by any electronic or mechanical  
means without prior consent of the publisher. All copyright for text and images remains with their original  
authors.

Druck | print: Europrint, A-7423 Pinkafeld

**MACHFELD**  
Sabine Maier | Michael Mastrototaro

Das Ganze hatte kaum dreißig Sekunden in Anspruch genommen.  
In seiner Zerstreutheit beugte er sich vor und starrte nach oben.  
Es war am Flachdach des „Hotel Lepre“ in Marseille, an einem Frühlingsmorgen im vierten Monat des Jahres, als lautlos, ein strahlend weißes UFO von geringer Größe, sehr rasch näher kam und kaum hundert Schritte von Nakomoto entfernt auf den mit Lichtern gekennzeichneten Landeplatz aufsetzte.

„Raumkreuzer und Frauen in langen Unterröcken!“

Es ist schwer zu sagen welches Gesicht in der kreisrunden Luke des kleinen, zweisitzigen Gleiters für den Augenblick das größte Maß an Verblüffung, Misstrauen und Bestürzung ausdrückte.

Der Himmel war von jagenden Wolken verhüllt, als Wendy die runde Scheibe der Sichtluke hinabgleiten ließ und mit kaltem Unterton in ihrer Stimme begann:

„Wissen sie was Prozente sind?“

Nakomoto: „Sie interessieren sich sehr für Hypozykloide und deren Geschwindigkeit im leeren Raum?“

Wendy: „Manchmal.“

In korrekter Form, jedoch sehr formell, wurde ein Versöhnungsvorschlag gemacht.

Textauszug aus MACHELD | excerpt from MACHFELD  
Cyberroman | cybernovel by Michael Mastrototaro, 1999

## Inhaltsverzeichnis | contents

006	Vorwort   Preface Roland Schöny
012	Im Durchstreifen räumlicher Dispositionen   A stroll through spatial dispositions Roland Schöny
033	Interactive, mixed media installation
056	Cross Talk Rosemarie Burgstaller
115	16mm Film & Video
116	Was ich im MACHFELD fand   What I found in MACHFELD Thomas Ballhausen
147	Performace & Action
148	Once and Once upon a time (Es war und es ist einmal) Jack Hauser
171	Photography
172	Ausschnitte aus der Geschichte der Photographie   Excerpts from the history of photography Rosemarie Burgstaller
219	Streaming – Projects
227	MACHFELD   Studio
232	Die Welt von MACHFELD   MACHFELD´s World Ruth Horak
237	Curriculum Vitae
238	Definition
246	Credits

# Vorwort

Roland Schöny

Unentwegtes Reisen durch die Offline Realitäten der Weltgeografie, durch deren Zeitzonen, deren Landschaften und urbane Agglomerationen prägt die künstlerische Arbeit des Kollektivs MACHFELD nachhaltig. Jeweils vor Ort untersucht die in Wien stationierte Produktionsgemeinschaft, bestehend aus Sabine Maier und Michael Mastrototaro, soziale, ökonomische und kulturelle Bedingungen. Im Zuge prozessual angelegter Kunstprojekte docken MACHFELD an lokale Bedeutungsebenen der von ihnen aufgesuchten Schauplätze an, um deren spezifische Zeichensysteme und grammatikalische Strukturen in unterschiedlichen Verfahren als Konzentrate und Verdichtungen zu formalisieren.

Während extensive Feldforschungen verbunden mit Erkundungen in Ländern des südlichen Afrika, in Mittelamerika, USA, Südchina oder auch in Gebieten ihres unmittelbaren mitteleuropäischen Lebensumfelds eine zentrale Rolle im Werk von MACHFELD einnehmen, bleiben die Konzepte überwiegend medienorientiert und reflektieren etablierte Konventionen der Wahrnehmung. Experimenteller Film, erweiterte Fotografie und interaktive Installationen zählen ebenso zu den Ausdrucksformen von MACHFELD wie Netzkunst-, Sound-, und Radio-Projekte, Performance und Interventionen im öffentlichen Raum basierend etwa auf Schriftzeichen. Selbst die sich zunehmend verdichtenden kommunikativen Netze der social communities im Internet erschließen MACHFELD allmählich für ihre Arbeit.

Diese Bewegung entlang mehrerer Fluchtlinien, dieser Wechsel von sprachlichen Systemen und somit auch die Präsenz auf mehreren Ebenen führen dazu, dass sich verfestigende Werkbegriffe transformiert werden und Grenzen fragmentieren. Die Erzeugung von Durchlässigkeiten zwischen den Medien und die Verschiebung von Bedeutungen und Referenzsystemen im Werk von MACHFELD weist Rückbindungen zur allgemeinen Konstitution

von Wahrnehmung im Alltag des beschleunigten medialen Zeitalters auf. Während die Erfassung von Wirklichkeit zunehmend durch sprunghafte Übertritte zwischen den Orten und Phänomenen der Dislozierung gekennzeichnet ist, sowie auf einem ständig nervösen Wechsel zwischen analogem Alltagsbezug und historisch wie technisch höchst verschiedenen Medienformaten beruht, bewegt sich die künstlerische Produktion von MACHFELD in einem viralen Netzwerk der Vielheiten visuell und akustischer Repräsentation. Die Fixierung auf eine einzige mediale Kategorie oder der Fokus auf lediglich einen zentralen Gegenstand der Untersuchung würde im Rahmen der jeweils kontextabhängigen Konzeption von Projekten anachronistisch erscheinen. Besehen aus der Vogelperspektive lässt sich das Werk des Künstlerkollektivs daher als prismatische Montage von Heterogenem lesen.

Trotz der unübersehbaren Tendenz zur Dezentralisierung mit einer Vielzahl von Bewegungen des formalen Auseinanderdriftens, lassen sich in der Arbeit von MACHFELD jedoch klare thematische Knotenpunkte ausmachen. In mehreren ihrer Projekte setzen sich Sabine Maier und Michael Mastrototaro mit den Strömen von Migrationsbewegungen auseinander oder nehmen auf der Grundlage ihrer Recherchen Bezug auf gesellschaftliche und staatliche Demarkationslinien. Während sich eine Reihe von Werken als Vermessung von Landschaften und städtischen Strukturen beschreiben lässt, bezieht sich ein anderer Aspekt auf signifikante historisch politische und kulturelle Bedeutungen in Form topografisch strukturierter Bearbeitungen wie etwa visueller Eingriffe in vorgefundene Raumsituationen. Auch ein Großteil der performativen Arbeiten von MACHFELD ist auf die Kommunikation mit Orten, Architekturen und Geografien ausgerichtet. Im Bereich der Arbeit mit Film, Video und Sound lässt sich ein kritisch wirkungsreflexiver Zugang diagnostizieren, der sich auf die Geschichte und die spezifischen Potentiale der Medien und ihre ordnende Suggestivkraft bezieht. Auf der Basis ihres transmedial aus-



Sabine Maier, 1977



Michael Mastrototaro, 1976

# Preface

Roland Schöny

Perpetual travel through the offline realities of world geography, through its time zones, its landscapes and urban agglomerations has a lasting effect on the artistic work of MACHFELD. On site, the Vienna-based production community with its two members Sabine Maier and Michael Mastrototaro explores social, economical and cultural conditions. In the course of process oriented art projects, MACHFELD dock on to the local layers of meaning at the visited sides, in order to formalize their specific sign systems and their grammatical structures as concentrates and condensations. While extensive field research, combined with explorations of countries in southern Africa, Central America, the USA, southern China or areas in their immediate Central European living environment play a crucial role in MACHFELD's work, their concepts remain mostly media oriented and reflect established conventions of perception. Experimental film, advanced photography and interactive installations are among MACHFELD's forms of expression as well as net art, sound and radio projects, performance and interventions in public space, based for example on graphic characters. Even the increasingly dense social communities in the internet are gradually turned into a platform for MACHFELD's work.

This movement along several lines of flight, this change of language systems and the resulting presence on several levels lead to a transformation of solidifying work concepts and to a fragmentation of borders. The production of permeabilities between the used media and the shifting of meanings and reference systems in MACHFELD's work ties back to the general constitution of perception in the everyday life of our accelerated media age. While understanding reality increasingly implies sudden jumps between the places and phenomena of dislocation and an incessant nervous oscillation between everyday analog perception and historically as

well as technically very different media formats, MACHFELD's artistic production moves within a viral network of manifold visual and acoustic representations. The fixation upon a single media category or the focus on simply one central object of investigation would in the framework of their contextual conception of projects seem anachronistic. From a bird's-eye view, the artistic collective's work can be read as a prismatic montage of heterogeneous aspects.

In spite of the obvious tendency towards decentralization through manifold movements of formally drifting apart, MACHFELD's work reveals distinct thematic junctions. In several projects, Sabine Maier and Michael Mastrototaro explore streams of migratory movements or refer, on the basis of their research, to the demarcation lines of society and state. While several of their pieces can be seen as a mapped survey of landscapes and urban structures, another aspect refers to significant historical, political and cultural meanings in the form of topographically structured adaptations, as for instance visual interventions in found spatial situations. Also, a significant part of MACHFELD's performative work is aimed at communication with locations, architectures and geographies.

In their work with film, video and sound, a critical reflection of effect can be diagnosed. It refers to history and the specific potentials of the media with their tidy suggestive power. On the basis of their transmedially oriented thinking, where diverse strategies of representation connect, MACHFELD generate extremes by interpreting and thereby extracting and focusing significant. In this way, they create new ways of reading analog and medial realities.

In the context of this gravitational field of artistic work, the name MACHFELD can be read in a programmatic sense. In German, the coined word MACHFELD, mach meaning an imperative "do" and Feld meaning "field", can be translated as space of creation. In the colla-



gerichteten, verschiedene Repräsentationsstrategien vernetzenden Denkens generieren MACHFELD also Zuspitzungen, indem sie die Signifikanten interpretierend extrahieren und bündeln, um dadurch neue Lesarten auf analoge und mediale Realitäten zu eröffnen.

Aus diesem Gravitationsfeld künstlerischer Arbeit heraus lässt sich der Name MACHFELD programmatisch verstehen. Im Deutschen ist das durch Zusammenziehung gebildete Kunstwort als Ort des Erzeugens übersetzbar. Aus der kollaborativen Praxis einer aus zwei KünstlerInnen bestehenden Mikrogruppe entwickeln Sabine Maier und Michael Mastrototaro themenspezifische und ortsadäquate Dispositive der Produktion. Auf dialogischer Basis und ohne festgelegte interne Aufgabenteilung entstehen seit den späten 1990er Jahren konzeptuelle Kunstprojekte, an deren Ausgangspunkt meist offene Versuchsanordnungen oder sich erst sukzessive konkretisierende Reiserouten stehen. Die Festlegung formaler Strukturen und inhaltlicher Eckdaten resultiert aus einem Prozess gegenseitigen Austauschs und der Abgleichung von Positionen. Produktionsform und Struktur von MACHFELD sind daher weniger arbeitsteilig oder dialektisch aufgebaut, sondern kooperativ und demokratisch. Daher definieren sich MACHFELD als Entität, die in ihrem Inneren jedoch den eigenen Entwicklungen und Abhängigkeiten der beteiligten KünstlerInnen und somit auch permanenten Veränderungen ausgesetzt ist. Ein dualer Generator also, der nicht – wie in der künstlerischen Arbeit sehr oft – auf die Reproduktion ähnlicher Variablen immergleicher Formate ausgerichtet ist, sondern reflektierte Richtungsänderungen im Sinne der Erschließung stets neuer Felder ansteuert. Dieser Entwurf ist insofern radikal, als die Arbeit im Teamwork das Verlassen der traditionellerweise linearen Dramaturgie der einzelnen künstlerischen Position und die Entwicklung alternativer Spielregeln und Präsentationsmöglichkeiten innerhalb des Betriebssystems der bildenden Kunst erfordert. Aus dem Nebeneinander verschiedener und der Parallelität mitunter gleicher Ideen ergibt sich die Notwendigkeit zur Redefinition der Rolle singulärer Autorschaft zu Gunsten eines übergeordneten La-

bels und einer flexiblen Positionierung innerhalb des Teams. Es müssen Einfälle, Motive und formale Vorstellungen langfristig unhierarchisch synchronisiert werden. Erst wo diese Kohärenz in einem Verhältnis fließend herstellbar ist, lässt sich die Kollaboration als energetischer Prozess kollektiver Intelligenz aktivieren.

Darin unterscheiden sich jene im Teamwork oder in Kollektiven arbeitende KünstlerInnengruppen, die sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund eines damals krisenhaft gewordenen Kunstmarktes seit den 1980er Jahren international formierten, generell von den Vereinigungen der klassischen Moderne und den zahlreichen stilistisch orientierten Gruppierungen der Avantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Während die Dadaisten, die Künstler um den Blauen Reiter oder das Bauhaus die gegenseitige Stärkung zur individuellen Durchsetzung neuer Ideen und Haltungen in ihrem gesellschaftlichen Umfeld intendierten oder Fluxus, Aktionismus und andere Bewegungen retrospektiv als Bewegungen mit fix ausmachbaren ProtagonistInnen zusammengefasst wurden, konstituierten sich die KünstlerInnenkollektive der 1980er und 1990er Jahre als kommunikative Produktionsgemeinschaften. An Stelle der Forcierung avancierter Einzelpositionen bildeten MACHFELD sich zur Umsetzung gemeinsamer Projekte und Generierung von Feldern des internen diskursiven Austauschs. Entsprechungen auf der Ebene der Produktion finden solche kollaborativen Arbeitsweisen in zahlreichen Kunstformen im öffentlichen Raum, in Projekten, die auf technisch komplexen und weitläufigen Recherchen aufbauen, oder Bereichen, die etwa umfangreiche multi-mediale Installationen zum Ziel haben.

MACHFELD vollziehen nun einen Szenewechsel und schwenken mit dieser erstmaligen und umfassenden Dokumentation ihrer zwischen den Jahren 1999 und Anfang 2010 entstandenen Werke, temporären Installationen und performativen Arbeiten in das Medium des Buches über. Als Rückblick und Momentaufnahme im Sinne eines kurzfristigen Anhaltens ständig unter Hochspannung stehender Ma-

borative practice of a two-artist micro-group, Sabine Maier and Michael Mastrototaro develop theme-specific and location-adequate formats of production. Based on dialogue and without predetermined internal division of tasks, conceptual art projects have been created since the late 1990s. Consistently, starting points are open experimental designs or successively emerging travel routes. The definition of formal structures and the demarcation of benchmark data emerge from a process of mutual exchange and alignment of positions. Accordingly, production form and structure of the cooperative MACHFELD are not so much task-sharing and dialectic, but rather cooperative and democratic. It follows that MACHFELD define themselves as an entity that nevertheless is subject to the developments and dependencies of the individual artists and therefore to permanent change within its internal structure. A dual generator that – against conventions of artistic work – desists from reproducing similar variables of unchanging formats, but rather targets reflected directional changes in the sense of developing invariably new fields. This approach is radical insofar as this kind of teamwork involves abandoning the traditional linear dramaturgies of single artistic positions and developing alternative rules of play and possibilities of presentation within the operating system of visual arts. The juxtaposition of different approaches and the occasional parallelism of identical ideas make it necessary to redefine the role of singular authorship in favor of flexible positioning within the team. Ideas, motifs and formal perceptions require long-term non-hierarchical synchronization. Only where such coherence within a fluid relationship is achieved, collaboration can be activated as a dynamic process of collective intelligence.

This feature sets such teamwork-oriented or collective groups of artists, often formed against the backdrop of the art market's crisis since the 1980s, apart from the alliances of Classical Modernism and the numerous style-oriented avant-garde circles in the second half of the 20th century. While the Dadaists, The Blue Rider community or the Bauhaus in-

tended mainly reciprocal strengthening with the aim of individual assertion of new ideas and attitudes in their social environment, and groups like Fluxus, Viennese Actionism and others were subsumed retrospectively as movements with clearly discernible protagonists, these artists' collectives of the 1980s and 1990s constituted themselves as communicative production communities. Instead of forcing advanced single positions they formed with the aim of implementing mutual projects and generating fields of internal discursive communication. On a production level, such collaborative methods find their counterparts in numerous forms of art in public space, in technically complex or research-intensive projects or in areas that aim at comprehensive multimedia installations.

For MACHFELD, now the time has come to change the scene and to turn from temporal installations and performative pieces to the medium of the book. The result is the present book, the first comprehensive documentation of their work from 1999 to 2010. A retrospective and at the same time a snapshot, like the sudden stop of a machine under high voltage, this publication offers glimpses and insights from different perspectives into a constantly developing toolkit. Only the close juxtaposition of systems and ideas, only the parallel representation of different approaches to realities and their transformations seems to reveal the correlations and movements of conceptual continuation within MACHFELD's artistic work. While the tentacles of the collective uncoil further towards new docking maneuvers, this documentation presents a synopsis from the perspective of the home base and grants access to the archive zones.

And still, Sabine Maier and Michael Mastrototaro see their work within MACHFELD as an entity, but not as an indivisible identity, and so they follow links in their presentation of collaborative projects and open drawers containing documentation of their personal artistic work under their own name. To travel with a joint ticket does not imply, for them, to develop all of their projects within the paradigm of MACHFELD. Just as their work generates a

schinen bietet diese Publikation aus verschiedenen Perspektiven Einblicke in einen stets in Erweiterung begriffenen Baukasten. Erst das unmittelbare Nebeneinander der Systeme und Ideen, erst die parallele Darstellung verschiedener Annäherungen an Realitäten und deren Transformationen scheint die Entsprechungen und Bewegungen konzeptueller Fortsetzung im künstlerischen Werk von MACHFELD sichtbar zu machen. Während die Tentakel des Kollektivs sich weiter ausstrecken in Richtung neuer Andockmanöver eröffnet diese Dokumentation die Möglichkeit einer Zusammenschau aus dem Blickwinkel der Homepage und gewährt Zugänge in die Archivbereiche.

Doch weil Sabine Maier und Michael Mastroianni ihre Arbeit im Rahmen von MACHFELD zwar als Entität, nicht jedoch als unhintergehbare Identität verstehen öffnen sie in Verknüpfung mit der Darstellung ihrer kollaborativ entstandenen Projekte auch Fächer mit Dokumentationen ihrer persönlichen künstlerischen Arbeit unter eigenem Namen. Mit gemeinsamem Ticket unterwegs zu sein, bedeutet für sie keineswegs, sämtliche ihrer Projekte unter dem Paradigma von MACHFELD zu entwickeln. Ebenso wie sie mit ihrem Werk eine Kartografie der Vielheiten generieren, verstehen sie produktives Teamwork nicht als Kooperation in Permanenz, sondern viel mehr undogmatisch als temporären Zusammenschluss der Partialitäten.

cartography of multiplicities and pluralisms, they understand productive teamwork not as cooperation in permanence, but rather, defying dogmatic categorizations, as a temporal fusion of parts.

# Im Durchstreifen räumlicher Dispositionen

Raumerfahrung als zentrale Kategorie im Werk von MACHFELD

Roland Schöny

Die Geschichte der künstlerischen Produktion von MACHFELD zu durchqueren bedeutet unwillkürlich, unterschiedlich strukturierte Raumformationen anzusteuern. Annäherungen an die einzelnen Projekte sind nicht allein verbunden mit Sprüngen zwischen verschiedenen Genres und medialen Ausdrucksformen. Sie erfordern vor allem die Bereitschaft, Grenzüberschreitungen und Ortswechsel nachzuvollziehen. Einige Stationen der Arbeit erschließen sich überhaupt erst unter Berücksichtigung ihrer lokalen Entstehungsbedingungen und Hintergründe. Die Auseinandersetzung mit den Werken und Interventionen von Sabine Maier und Michael Mastrototaro bedeutet, sich auf den Weg zu machen und eine Produktionsweise zu begleiten, die in weiten Teilen nomadisch und explorativ angelegt ist.

Doch weniger das weitflächige Durchkreuzen geografischer Räume und die persönlich teils beanspruchende Zurücklegung extremer Distanzen als vielmehr die im Zuge dessen entstehenden Bearbeitungen räumlich konnotierter Themen beinhalten Motive für die Entwicklung einer topografisch fundierten Leseweise ihrer Arbeit. Sowohl in ihren Einzelprojekten wie auch als Formation unter dem Label MACHFELD widmen sie sich der Abbildung von Migrationsrouten, beziehen sich auf die soziale Kartografie von Bewegungen im Stadtraum oder konzipieren temporäre Setzungen zu vorgefundenen Bedeutungsfermenten im öffentlichen Raum. Selbst eine Serie in Südafrika entstandener Foto-Werke von Sabine Maier, in denen die Künstlerin versucht, die Tiefendimension landschaftlicher Schichtungen zu erfassen, die aber auch von den endlosen Wegstrecken erzählt, welche die schwarzen Landarbeiter tagtäglich zurücklegen müssen, lässt sich als visuelle Überset-

zung regionalspezifischer Raumdispositive lesen. Darüber hinaus wurde eine Reihe der unter dem Label MACHFELD ausgerichteten Performances in unmittelbarer örtlicher Kommunikation mit Bauwerken und damit auch mit der Geschichte und den mythischen Aufladungen besonderer Architekturen oder signifikanter stadträumlicher Situationen entwickelt. Ähnlich wie die von MACHFELD im Außenraum artikulierten Zeichen in Form von Projektionen oder Schriften beziehen sich solche performativen Projekte durch Situierung und Dramaturgie seismographisch und kommentierend auf umliegende Begriffslandschaften.

Ein umfangreicher Bereich der Arbeit von MACHFELD beruht auf der enormen Mobilität der beiden ProtagonistInnen. Ihr Antrieb zur Fortbewegung steht jedoch im Gegensatz zur gewöhnlich dynamisierten Lebensform international agierender KünstlerInnen innerhalb des globalisierten Kunstbetriebs. In den allerseltensten Fällen steuern Maier und Mastrototaro nämlich die Orte routinierter Treffen auf dem Parkett der weltweiten Kunst-diplomatie an. Zweck ihres Reisens ist eher die Eröffnung von Erfahrungsräumen in der Ferne mit zunächst weitgehend offenen Strukturen, um in ihren Projekten schließlich die Existenz territorialer Grenzzonen, die Verläufe demographischer Bewegungsmuster oder die nonverbalen Soziolekte innerhalb der Dynamik des Stadtraums zu konzeptualisieren.

Auch wenn sich die Energetik der neugierigen Suchbewegungen von Sabine Maier und Michael Mastrototaro häufig aus persönlicher Unruhe, Rastlosigkeit und Umhergetrieben-sein speist, kann ihre künstlerische Arbeit als kontinuierlicher Prozess forschender Aneignung bezeichnet werden. Elementare Grundlage für dessen Funktionieren ist die Sensibilisierung für Oberflächenphänomene verknüpft mit beschleunigter Auffassungsgabe und der Bereitschaft zur unmittelbaren Vertiefung von Recherchen, um vorgefundene Narrative sukzessive zu systematisieren, also Linien zu bündeln und durch die Montage von Zeichen in adäquate Medien zu transformieren. Zur Dynamik der Produktion in Bewegung attestierte der Kurator und Theoretiker Paolo Bianchi



Johannesburg, South Africa, 2007



Hong Kong, China, 2009



Vienna, Austria, 2002

# Drifting through spatial dispositions

Spatial perception as a central category in the artistic work of MACHFELD

Roland Schöny

To traverse the history of MACHFELD's artistic work means to trigger towards different patterns of spatial information. Approaches to the various projects not only involve leaps between diverse genres and forms of expression. Above all, they demand the willingness to conceive boundary crossings and location changes. Several of their artistic positions make sense only against the backdrop of the local conditions and environments of their creation. To contemplate the art and the interventions of Sabine Maier and Michael Mastrototaro means to set out to attend a primarily nomadic and explorative mode of production.

Yet it is less the far-ranging scope of their crossings of the globe or the extreme and often taxing distances they cover, but rather the resulting treatment of topics carrying spatial-local connotations that reveals motives for the development of a topographically based reading of their work. In their individual projects as well as in their collaborations under the name MACHFELD, they bring mappings of migratory routes into focus, develop social cartographies of movements in urban space or conceptualize temporary settings to ferments of meanings found in the public space. Even a South Africa-based series of photographs by Sabine Maier, where the artist attempts to reproduce the dimension of depth in the landscape's stratification and at the same time reports the infinite distances transmigrated day after day by the black laborers, can be read as a visual translation of region-specific spatial systems. Moreover, a series of performances under the label MACHFELD was developed in immediate communication with local architectural structures and thereby with historical and mythical charged connotations of the architecture or significant urban-spatial situations. Analogous to MACHFELD's me-

thod of articulating signs in the outdoor space that take the form of projections or writings, such performative projects refer, via setting and dramaturgy, to their surrounding landscapes of meanings in seismographic and analytical ways.

MACHFELD's work is very much rooted within the enormous mobility of its two protagonists. Their nomadic urge contrasts with the habitually dynamic lifestyle of internationally active artists within the globalized art scene. Only on very rare occasions do Maier and Mastrototaro head for the usual locations along the routes of international art diplomacy. Rather, the aim of their journeying is to open up realms of experience in the distance that generally start out as open structures, in order to finally conceptualize in their projects the existence of territorial border zones, the sequences of demographic patterns of movement or the nonverbal sociolects within the dynamics of urban space.

Even as the energetics underlying the investigative searching of Sabine Maier and Michael Mastrototaro is often powered by personal restlessness, disquiet and compulsive motion, their artistic work can be referred to as a continuous process of probing appropriation. This method can only function by connecting a heightened awareness for surface phenomena with an accelerated perception and the readiness to unhesitatingly deepen research efforts in order to gradually systematize found narratives, in this way to collect lines into bundles and to transform them into adequate media as an assemblage of signs. Already as early as the 1990s, curator and theoretician Paolo Bianchi interpreted the movement of dynamics in production: "The location of the artist today is mobile, just as the artist himself has become mobile. The stationary artist no longer exists; even the artist's studio is impregnated with a certain ephemerality and so has become diffuse and transitory. The artist as an artistic product no longer exists. Today the artist is traveling as an asylum seeker, and perhaps only as a tourist. In any case the artist is on the road, a stranger everywhere and everywhere at home."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Paolo Bianchi, Sehn-Sucht-Trips: Versuch über das Reisen und Ruhen, p. 61

bereits in den 1990er Jahren: „Der Ort des Künstlers ist heute mobil, so wie der Künstler selbst mobil geworden ist. Es gibt den stationären Künstler nicht mehr, auch sein Atelier ist imprägniert mit einer gewissen Flüchtigkeit und daher diffus und transitorisch geworden. Der Künstler als künstliches Produkt hat ausgedient. Heute ist er unterwegs als Asylant, vielleicht auch bloß als Tourist. Er ist jedenfalls on the road, überall fremd und überall daheim.“<sup>1</sup>

Integraler Bestandteil des Konzepts von MACHFELD ist daher die sondierende Arbeit vor Ort unter oft unvorhersehbaren Bedingungen. Es beruht auf der Bereitschaft, die Existenzform von Passagieren in einem Dazwischen anzunehmen. Während Rückbindungen zu vertrauten Koordinaten durchaus bestehen bleiben, steuern MACHFELD ihnen anfangs im Detail unbekannte und von ihrem in Wien eingerichteten Stützpunkt häufig weit entfernte Ziele an, um gesellschaftliche, architektonische oder landschaftliche Prägungen zu erkunden. Daraus entwickeln sie keine vereinheitlichende Strategie visueller oder medialer Übersetzung. Viel mehr erarbeiten MACHFELD im Spannungsfeld aus Unterwegssein und temporärem Aufenthalt begrifflich weit gefasste Szenarien, in denen sie ihre spezifischen Beobachtungen reflektieren. Unabhängig von deren formalen Umsetzungen als mehrteiliges Environment, als Medieninstallation oder als Film, als temporärer räumlicher Eingriff oder in Form von Performances wirken diese als Verdichtungen, als Kondensate oder Verstärker vorgefundener Bedeutungsebenen.

Naturgemäß lässt sich eine solche Herangehensweise auf Grund ihrer projektartigen und teils temporären Strukturen im Gegensatz zu Werken, die auf herkömmliche Weise fix im Ausstellungskontext verankert sind, nur fragmentarisch oder skizzenhaft dokumentieren. Keineswegs alle Projekte ließen sich reinszenieren. Die wenigsten manifestieren sich als Werke in Form klassischer Medien wie Fotografie, Film oder Soundkomposition oder haben gar die Konsistenz von Objekten angenommen. Weite Anteile der verzweigten künstlerischen Produktion von MACHFELD

hingegen können sich also einem tendenziell ortsgebundenen Publikum, dessen Möglichkeiten der Rezeption ganz anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegen als die umtriebige, polyglotte Lebensform der KünstlerInnen nur in Form ephemerer Spuren erschließen. Hinzu kommt, dass durch die Art der kulturellen Praxis von MACHFELD breite Anteile des sinnlich Erlebten im Unterwegssein und viele der erworbenen Erfahrungsmuster als Sedimente der Erinnerung von den Speichern des Gedächtnisses absorbiert werden.

Andererseits erleichtern MACHFELD den Zugang zu ihrer Arbeit durch deren nahezu überbordend ausführliche Darstellung im Internet, was dem Kollektiv von Beginn an wichtig war. Es zerfranst die Grenze zwischen lokal verortetem Ausstellungsraum und der per Computer und Bildschirm erreichbaren Sphäre des Virtuellen. Der Logik des endlosen Nebeneinander im Internet folgend erodieren im Zuge des Pixel-Transfers jene die Wahrnehmung bestimmenden Demarkationslinien, welche in der Realität draußen gemeinhin zur Betonung der Aura von Orten und Werken beitragen. Allerorts abrufbare Präsenz und gleichzeitige Ferne durch Ungreifbarkeit überlagern einander. Dass MACHFELD begannen, ihre künstlerische Arbeit mit bis zum Jahr 2010 rund 15 Streaming-Projekten per Internet expansiv in äußerste Dimensionen räumlicher Weite auszudehnen, erscheint nur konsequent. Solchen internationalen Projekten liegt die Idee erweiterter Kollaboration durch Überwindung des geografischen Raumes im binären Datenfluss zu Grunde. Im Rahmen des Streaming-Projekts LIVE Zeichnen verschalteten sich MACHFELD etwa über zwei gegenläufige Kanäle mit einer Gruppe von StudentInnen in Bangkok. Während Michael Mastrototaro – in Wien ansässig – live und für alle lesbar die fiktive Geschichte eines thailändischen Fabrikarbeiters verfasste, der in Fließbandproduktion kleine Elefantenfiguren als Souvenir herstellt, visualisierten ein Zeichner in Wien sowie eine Gruppe von KunststudentInnen in Bangkok die Story als Comic. Letztlich entstand auf verschiedenen Kontinenten zugleich und in Echtzeit eine komplexe Erzählung über kulturelle Zuschreibungen und Strategien der



New York, USA, 2008



New York, USA, 2008



Nebaj, Guatemala, 2005



Antigua, Guatemala, 2005

Such explorative work on location, often under unpredictable conditions, is an integral feature of the MACHFELD concept. It is rooted in an inclination to take on the role of passengers in limbo. While ties to familiar coordinates remain, MACHFELD head for initially unfamiliar targets, far removed from their base in Vienna, in order to investigate social, architectural or regional impressions. From this, they will not turn to standardized strategies of visual or medial translation. Rather, MACHFELD design, within the ambivalence of being on the road and staying for a while, comprehensive scenarios in which they reflect on their specific observations. Independent of their formal implementations as multi-piece environment, as media installation or as film, as temporary spatial intervention or in the form of performances, they function as consolidations, as condensates or amplifiers of found semantic layers.

Naturally, any documentation of such an approach, due to its project-oriented and sometimes temporary structures, in contrast to pieces that are firmly anchored in the exhibition context in conventional ways, will have to remain fragmentary and unpolished. There is no way to re-produce all projects. Only very few pieces manifest as works of art in the form of classical media like photography, film or sound composition, or have developed into the consistence of objects. Large fractions of MACHFELD's ramified artistic production can only be inferred from ephemeral traces by an (in all likelihood) stationary audience, whose capabilities of reception are subject to principles fundamentally different from the artists' turbulent, polyglot way of life. Further, MACHFELD's cultural practice causes the absorption of memory sediments of several sensory experiences from traveling and of many of the acquired experience patterns into memory storage.

On the other hand, MACHFELD facilitate access to their work through their almost exuberantly detailed representation in the internet, something that was important to the collective from the beginning. The boundary dissolves between locally fixed exhibition space and virtual sphere accessible by computer and mo-

nitor. Following the logic of the endless amount of information presented side by side in the internet, those lines of demarcation that determine perception and emphasize the aura of locations and pieces of art in the outside world erode in the course of the pixel-transfer. The result is a superposition of online presence, retrievable anywhere, and simultaneous distance through ungraspability. That MACHFELD started to expand their artistic work up to the year 2010 with about 15 internet streaming projects into extreme spatial dimensions seems very characteristic. Such international projects are based on the idea of extended collaboration by transcending geographical space through binary data flow. One example is the streaming project LIVE Zeichnen (drawing LIVE) where MACHFELD connect with a group of students in Bangkok via two opposing channels. While Michael Mastrototaro – resident in Vienna – told the fictional narrative of a Thai factory worker who produces small souvenir elephant figurines on an assembly line, live and accessible for everyone, illustrators in Vienna and a group of art students in Bangkok visualized the story as a comic strip. Ultimately, a complex narrative about cultural attributions and strategies of visualization emerged on different continents, in real-time and along one thematic thread. Of course it was possible to watch the emergence of both comics via the internet, and experience inside these virtual and real nested space situations the superposition of several methods to generate diverse sign systems of the same content in different stages of abstraction and at different speeds.

While phenomena of space are explored via transcontinental communication processes, it is possible to encounter Sabine Maier's filmic work Kúpele Central while traveling on the spot via multilateral access to MACHFELD's website as an immediate attempt to interpret the language of spaces. Kúpele Central is a significant work and presents – in the original as a 16mm production – the performance of two female dancers dressed in swimsuits in a crumbling training hall in the Slovak city Bratislava, long since the site of the popular communist sports festival Spartakiad. Primed with

<sup>1</sup> Paolo Bianci, Sehn-Sucht-Trips: Versuch über das Reisen und Ruhen, S. 61



Verbildlichung von Inhalten entlang des gleichen Themenstrangs. Selbstverständlich konnte man der Entstehung der beiden Comics allerorts per Internet beiwohnen und in der virtuellen wie auch realen Verschachtelung von Raumsituationen die Überlagerung mehrerer Arten der Generierung verschiedener Zeichensysteme gleichen Inhalts in unterschiedlichen Abstraktionsstufen und Geschwindigkeiten erleben.

Während Raumphänomene hier über transkontinentale Kommunikationsprozesse thematisiert werden, wäre es im Reisen auf der Stelle durch multilaterale Zuschaltmöglichkeit per Internet auch möglich, über die Website von MACHFELD der Filmarbeit Kúpele Central von Sabine Maier als unmittelbarem Deutungsversuch der Sprache von Räumen zu begegnen. Kúpele Central hat Werkcharakter und zeigt – im Original als 16mm Produktion – die Performance zweier Tänzerinnen im Schwimmdress in einer zum Zeitpunkt der Aufführung längst verfallenen Trainingshalle der slowakischen Stadt Bratislava, wo das kommunistische Massensportfest Spartakiade abgehalten wurde. Erinnerungspolitisch grundiert reaktivieren streng choreographierte Tanz- und Turnbewegungen Zeichensysteme aus der Vergangenheit des örtlichen Kontextes, die für Selbstdisziplinierung und körperliche Ertüchtigung stehen. Im Hintergrund eröffnet sich symbolhaft der Blick auf den Verfall einer trivialen Architektur, die unter dem Paradigma kommunistischer Diktatur Sinnbild gesellschaftlichen Fortschritts war.

Mit der Präsentation dieses mehrfach in Museen, Galerien und auf renommierten Festivals aufgeführten Films in der virtuellen Sphäre des Internets kommt es zur Inversion des leitmotivisch wiederkehrenden Themas Raum. Eine Schleife führt zurück. Oder tour-retour. Ausgehend von der grundsätzlich dezentralen und zumeist außerinstitutionellen Arbeitsweise von MACHFELD entfaltet sich ein weitgefächertes topografisches Bezugssystem. Reale und mediale Räume werden durchmessen, physisch fassbare und virtuell existente Räume zueinander in Wechselwirkung versetzt, Dispositive des urbanen Lebens ebenso

wie die Grammatik architektonischer Strukturen und gelegentlich sogar Rhythmus und Faltungen von Naturlandschaften. Doch Sabine Maier und Michael Mastrototaro beziehen sich in ihren Werken, temporären Eingriffen und performativen Interventionen nicht bloß auf vorgefundene lokale Gegebenheiten, sondern versuchen vielmehr – je nach örtlichem Kontext – eine spezifische räumliche Praxis zu entwickeln.

Den Begriff der räumlichen Praxis (pratique spatiale) verwendete der Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre im Zusammenhang seiner Entwicklung eines Instrumentariums für die Interpretation von Funktionen und Bedeutungen von Orten, Plätzen und Raumzusammenhängen. Diese definierte er als Ergebnis der Produktion sozialer Formationen und bezog den Ausdruck der räumlichen Praxis zunächst auf räumliche Trennungen und Verbindungen, auf Behausungen und Verkehrswege sowie auf Schnittlinien der ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, auf Erscheinungen der sozialen Segregation oder die Differenzierung des Lebens in Räume der Arbeit, der Freizeit und des Konsums. In weiterer Folge sprach Lefebvre von „Raumrepräsentationen“ (représentations de l’espace) und vom „konzipierten Raum“ (espace conçu) der Wissenschaftler, der Raumplaner, der Urbanisten, der Technokraten, die ihn „zerschneiden“ und wieder „zusammensetzen“, bezog in seine Terminologie aber auch Künstler ein, „die dem wissenschaftlichen Vorgehen nahestehen und die das Gelebte und Wahrgenommene mit dem Konzipierten identifizieren. (...) Die Raumkonzeptionen tendieren offensichtlich (...) zu einem System verbaler, also verstandesmäßig geformter Zeichen.“<sup>2</sup> Um die klassische, polarisierende Konstellation von zwei einander gegenüberstehenden Begriffen in der Dialektik zu umschiffen, entschied sich Lefebvre für ein Resonanzsystem aus drei Stellen und bezog schließlich auch die „Repräsentationsräume“ (espaces de représentation) ein. „Sie weisen (ob kodiert oder nicht) komplexe Symbolisierungen auf, sind mit der verborgenen und unterirdischen Seite des sozialen Lebens, aber auch mit der Kunst verbunden, die man möglicherweise nicht als Raumcode, sondern



Gnas, Austria, 2009



Orangefarm, South Africa, 2009



Vienna, Austria, 1999

political memories, austere choreographies of dance and gymnastics movements reactivate codes from the local context’s past that stand for self-discipline and rigorous physical training. Vistas of the decline of a trivial architecture, past symbol of social progress under the paradigm of communist dictatorship, fan out in the background.

The presentation of this film, shown repeatedly in museums, galleries and at renowned festivals in the virtual sphere of the internet, leads to the inversion of the recurring leitmotif-like theme of space. It loops back on itself. A return ticket.

From MACHFELD’s fundamentally decentralized methods that habitually remain outside institutionalized frames of reference, an extensive topographical reference system expands. Real and media spaces are mapped; interaction of physically tangible and virtual spaces is induced: apparatus of urban life, grammars of architectural structures and occasionally even the rhythms and folds of natural landscapes. Yet, Sabine Maier and Michael Mastrototaro do not limit themselves in their work – temporal interferences and performative interventions – to the found local conditions. Rather, they attempt – depending on local context – to develop a specific spatial practice.

The term “spatial practice” (pratique spatiale) was coined by sociologist-philosopher Henri Lefebvre in connection with the development of his set of instruments for the interpretation of functions and meanings of places, locations and spatial relations. He defined them as the result of the production of social formation. The term spatial practice initially referred to spatial separations and connections, to structures of habitation and transport routes as well as to the lines of intersection of the economic and social conditions, to phenomena of social segregation or the differentiation of life in spaces of work, recreation and consumption. Subsequently, Lefebvre discussed “representations of space” (représentations de l’espace) and the “conceived space” (espace conçu) of scientists, city planners, urbanists and technocrats who .carve’ space into chunks and then

.reassemble’ them. Yet, he included artists in his terminology, “who stand side by side with scientific methods and identify the lived and perceived experience with the design.” (...) “Obviously, conceptions of space tend (...) towards a system of verbal signs, shaped by intellect.”<sup>2</sup> In order to avoid the classical polarizing constellation of two opposing terms in dialectics, Lefebvre opted for a system of resonance of three places and finally included the “spaces of representation” (espaces de représentation). “They exhibit (coded or not) complex symbolizations and are connected with the hidden and underground side of social life, yet also with art (perhaps not to be read as a spatial code, but as a code of spaces of representation) (...).”<sup>3</sup> In the plane of the spaces of representation, Lefebvre includes “lived space” (espace vécu). This space is characterized by “its accompanying images and symbols. It is a space of .inhabitants’, of .users’, but also of certain artists, perhaps most likely those who describe, and believe themselves to do nothing but describe: writers and philosophers. It is the dominated and thereby suffered space that aims at changing and appropriating imagination. It superimposes itself across physical space and makes symbolic use of its objects – so that these spaces of representation evidently (...) tend towards more or less coherent nonverbal symbol and sign systems.”<sup>4</sup>

Drawing on Henry Lefebvre’s unfolding of spatial concepts, a substantial part of MACHFELD’s artistic practice can be ascribed to the central matrix of experience, interpretation and translation of spatially structured sign systems. Lefebvre’s social understanding of spatial practice admittedly cannot be directly transferred to MACHFELD’s strategies. Yet, in their work the two artists superimpose the process of deciphering topographically-defined coordinates with processes of the emergence of space-related narratives in significant ways. MACHFELD’s destinations usually represent exemplary intersections where implications of social, historical or urban development symbolically converge and then condense into cultural codes. Even if they are not translated into a homogeneous visual language, they act as a

<sup>2</sup> Henri Lefebvre, Die Produktion des Raumes, p. 336

<sup>3</sup> Henri Lefebvre, p. 333

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, p. 336

als Code der Repräsentationsräume auffassen kann (...).“<sup>3</sup> In die Ebene der Repräsentationsräume bezieht Lefebvre den gelebten Raum (espace vécu) ein. Dieser ist bestimmt „durch die Bilder und Symbole, die ihn begleiten, also ein Raum der ‚Bewohner‘, der ‚Benutzer‘, aber auch bestimmter Künstler, vielleicht am ehesten derjenigen, die beschreiben, und nur zu beschreiben glauben: die Schriftsteller und Philosophen. Es ist der beherrschte, also erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen versucht. Er legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch – in der Form, dass diese Repräsentationsräume offensichtlich (...) zu mehr oder weniger kohärenten nonverbalen Symbol- und Zeichensystemen tendieren.“<sup>4</sup> In Anlehnung an Henri Lefebvres Auffaltung von Raumvorstellungen lässt sich ein wesentlicher Teil der künstlerischen Praxis von MACHFELD auf die zentrale Matrix der Erfahrung, Deutung und Übersetzung räumlich strukturierter Zeichensysteme zurückführen. Lefebvres gesellschaftsbezogenes Verständnis von räumlicher Praxis lässt sich freilich nicht linear auf die Strategien von MACHFELD übertragen, doch überlagert sich in den Projekten der beiden KünstlerInnen der Vorgang der Entzifferung topografisch bestimmter Koordinaten mit Prozessen der Entstehung Raumbezogener Narrationen auf signifikante Weise. Die von MACHFELD aufgesuchten Orte repräsentieren zumeist exemplarische Schnittfelder, in denen Bedeutungen gesellschaftlicher, historischer oder urbaner Entwicklungen symbolhaft zusammenlaufen und sich zu kulturellen Codes verdichten. Auch wenn sie nicht in eine konstante visuelle Sprache transformiert werden, bilden sie den Referenzrahmen für Verfahrensweisen, die durch Herstellung von Wechselwirkungen und Korrelationen ihrerseits ebenfalls auf den Aufbau, die Erschließung oder Verstärkung neuer Raumzusammenhänge und Erfahrungsfelder abzielen.

Die Operationsgebiete für die Entwicklung solcher Projekte liegen weltgeografisch weit verstreut etwa in Down Town Johannesburg, am Strand von Coney Island im Süden New Yorks, in Hong Kong oder auch in der lettischen Hauptstadt Riga, von wo die Spuren wiederum

bis zum nahe gelegenen VIRAC Radioteleskop in Irbene reichen können. Von ihrem Studio in Wien aus spannt sich das Netz der Projekte von MACHFELD in die Richtung der burgenländischen Gemeinde Oberwart und reicht bis an die österreichisch-slowakische Grenze, während im unmittelbaren Stadtgebiet Wiens die nur wenige Kilometer entfernte Fischerstiege – ein gemeinhin unbemerktes Stück zentrumsnaher Peripherie – als Schauplatz eines temporären Projekts ins Blickfeld rückte. Nicht immer spielt somit das Streben nach Entfernung die entscheidende Rolle, sondern die Möglichkeit der Entgrenzung durch das Zurücklassen hinreichend durchgespielter Muster. Nur die wenigsten der Orte werden direkt oder gar zielgerichtet angesteuert, sondern erst im Zuge von Umwegen oder Abzweigungen erreicht.

Paradigmatisch dafür steht ein Aufenthalt in Johannesburg sowie daran anschließend in mehreren Gebieten des südlichen Afrika, im Zuge dessen eine Serie von Werken entstand, die später zum Teil in der MACHFELD-Personale JOYES im medien.kunstlabor im Kunsthaus Graz und anschließend in erweiterter Form im Rahmen von iGoli in den Räumen der Niederösterreichischen Initiative für Foto- und Medienkunst FLUSS auf Schloß Wolkersdorf präsentiert wurden. Doch kaum einen Schritt ihres umfangreichen Unternehmens in der Region des südlichen Afrika, die sie letztlich zweimal hintereinander bereisten, hatten Sabine Maier und Michael Mastrototaro regulär vorbereitet. Am Ausgangspunkt stand eine 2007 erfolgte Einladung zur Teilnahme an der als Netzwerk von Ausstellungen und Kulturveranstaltungen in den Stadtraum von Kapstadt eingezogenen Cape Town Biennial X-Cape. Allerdings kam es aus budgetären Gründen bloß zur Absolvierung eines Artisttalks und zur Durchführung eines Workshops auf dem Campus der Stellenbosch University. Auf Grund dieses unvorhersehbaren Umstandes begannen die beiden KünstlerInnen im Verlauf der Neuplanung des gesamten Aufenthaltes die Arbeit an einem neuen, unmittelbar vor Ort konzipierten, mehrteiligen Projekt, das später unter dem Titel „The Lenox“ präsentiert wurde: in verschiedene Medien umgesetzt



Johannesburg, South Africa, 2009



New York, USA, 2008

frame of reference for methods that, by creating interactions and correlations, themselves also aim at the construction, development or amplification of new spatial contexts and fields of experience.

The operational areas for the development of such projects are scattered far apart around the globe, for instance in downtown Johannesburg, at the beach of Coney Island in south New York, in Hong Kong or also in Latvia's capital Riga, where in turn traces can be followed to the nearby VIRAC radio telescope in Irbene. Starting in their Vienna studio, the network of MACHFELD's project stretches towards the Burgenland community Oberwart and reaches the Austrian-Slovak border, while in Vienna the Fischerstiege (Fishermen's Steps), a generally unnoticed piece of periphery close to the center, only a few kilometers away, is brought into focus as the scene for a temporal project. It is not always the urge for distance that plays the leading role, but rather the potential for breaking boundaries by abandoning exhausted patterns. Hardly any of the locations are targeted directly or even persistently. Most are arrived at only in the course of several detours or turnings.

A sojourn in Johannesburg and subsequently in several other areas in the south of Africa can be seen as a paradigm for this method. Here, a series of works was created that in part were later presented in the MACHFELD solo exhibition JOYES in the medien.kunstlabor (Kunsthaus Graz) and later, in an expanded version, in the exhibition iGoli at the Lower Austria Initiative for Photo and Media Art, FLUSS, in Schloss Wolkersdorf. Yet, hardly a single step of their ambitious endeavor in southern Africa – ultimately traveled twice in succession – was conventionally prepared by Sabine Maier and Michael Mastrototaro. The starting point was a 2007 invitation to contribute to the Cape Town Biennial X-Cape, a network of exhibitions and cultural events in the urban space in and around Cape Town. For budgetary reasons, only an artist talk and a workshop on the campus of Stellenbosch University were possible. Due to these unforeseeable circumstances, the artists, in the course of replanning their stay,

started to work on a new, multi-part project designed on site which was later presented under the title "The Lenox": implemented via different media, a close-up of a situation typical of social life in South Africa was created. While a video installation references the empty spaces of the hotel which lends the project its name, "Deutsches Gästehaus The Lenox" ("German Guest-House The Lenox"), a comprehensive series of portraits explores the working conditions of the – like in times of the apartheid-regime – solely black female domestics, all dressed in blue uniforms. They are still regarded diminutively as "Mädchen (girls)". Each photograph is accompanied by a personal interview with the woman portrayed, retrievable via audio receiver. The void of empty rooms reveals their dual function on a social level. A place of quiet, relaxation and rest for some, it is the place of work for others, and skin color still remains, in addition to the class gap, the decisive factor for assigning social place. As it turned out, the work was finished and presented only after MACHFELD's return to Europe.

The resources of the organizers in Cape Town were limited, and so the two artists made the decision to travel on independently to Johannesburg, to explore the conditions in this pulsating boomtown in the country's northwest. A typical pattern of MACHFELD's methods: An initial goal starts to dissolve in a blur, and yet this does not signal an ending, but rather a new beginning. Although the situation would seem adverse for starting new research, MACHFELD do not limit themselves to singular concepts, but develop terrains for comprehensive research from which they typically generate several projects that interrelate in content. Their gift in connecting with existing local networks upon arrival, and to – where necessary – immediately form collaborations, links with their deeply personal interest in the living conditions of the population in the areas being visited and supports the investigative nature of the majority of their projects. These were the circumstances under which MACHFELD targeted Johannesburg, that metropolis of mining and capital, that city of big contrasts, being with its population of more than 8 million the largest urban

<sup>3</sup> Henri Lefebvre, Die Produktion des Raumes, S. 333

<sup>4</sup> Lefebvre, S. 336



entstand die Nahaufnahme einer für das soziale Leben Südafrikas typischen Situation. Während eine Video-Installation die leeren Räume des Titel gebenden Hotels „Deutsches Gästehaus The Lenox“ zueinander in Bezug setzt, zeichnet eine umfangreiche Serie von Porträts die Lebenssituation der – wie in der Zeit des Apartheid-Regimes – ausschließlich schwarzen weiblichen Hausangestellten in uniform blauer Arbeitskleidung auf. Nach wie vor werden sie diminuierend „Mädchen“ genannt.

Jeder der Fotografien ist ein persönliches über eine Hörstation abrufbares Interview mit der jeweils Porträtierten beigelegt. Durch die Leere der dargestellten Räume des Hotels wurde ihre Doppelfunktion auf sozialer Ebene offengelegt. Was sich für die einen als Ort der Ruhe, Erholung oder Rast definiert, ist für die anderen Ort der Arbeit, wobei die Hautfarbe über die Klassenunterschiede hinaus immer noch ausschlaggebend für den zugewiesenen sozialen Ort bleibt. Finalisiert und gezeigt wurde diese Arbeit aber erst in Europa.

Angesichts der knappen Ressourcen der Veranstalter in Kapstadt fassten die beiden KünstlerInnen letztlich den Entschluss, auf eigene Faust nach Johannesburg weiterzureisen, um die Auseinandersetzung mit den Verhältnissen in der bebenden Boomtown im Nordwesten des Landes aufzunehmen. Ein typisches Muster in der Herangehensweise von MACHFELD: Beginnt ein Ziel, sich in Unschärfe aufzulösen, bedeutet das keinen Endpunkt, sondern oft einen neuen Anfang. Selbst wo die Konstellationen für den Beginn neuer Recherchen ungünstig erscheinen, entwickeln MACHFELD nicht bloß singuläre Konzepte, sondern erschließen sich Terrains für umfassende Forschungsvorhaben, aus denen zumeist mehrere, inhaltlich zueinander in Bezug stehende Projekte generiert werden. Die Gabe von Sabine Maier und Michael Mastrototaro, sich nach Ankunft umgehend mit den lokalen Netzwerken zu verschalten und – wo es notwendig erscheint – sofort Kooperationen aufzubauen, verknüpft mit ihrem zutiefst persönlichen Interesse an den Lebensumständen der Bevölkerung in den bereisten Gebieten, unterstützt

den investigativen Zug vieler ihrer Projekte. Unter diesen Voraussetzungen steuerten sie die von äußersten sozialen Gegensätzen durchschnittene Metropole der Minenarbeit und des südafrikanischen Kapitals Johannesburg an, die mit mehr als 8 Millionen EinwohnerInnen im gesamten Einzugsgebiet die größte urbane Agglomeration des südlichen Afrikas darstellt. Später setzten MACHFELD ihre Tour sogar bis nach Zimbabwe und Mozambique fort.

Im Slang wird die Südafrikanische Megacity Joburg genannt, in der Bezeichnung der Zulu, nach der später die Ausstellung in Niederösterreich benannt wurde, iGoli (die goldene Stelle) oder in der Sotho-Sprache Setswana etwa Kgauteng. Seit der blutigen Niederschlagung des schwarzen Schüleraufstandes gegen das rassistische Erziehungssystem im Township-Bezirk Soweto 1976 gelang es der Stadt selbst nach Beendigung der Apartheid 1994 nicht, ihr Image als Schmelztiegel der Gewalt abzuwerfen. Dafür ist heute neben den extremen sozialen Unterschieden unter anderem Xenophobie unter den ökonomisch Entrechteten verantwortlich, wie etwa Analysen von Vincent Williams im Rahmen des „Southern African Migration Project, SAMP“<sup>5</sup> bestätigen. „Gemeint ist damit die Reproduktion der rassistischen Spaltungslinien in der Gesellschaft, die nicht zuletzt auch durch den Lebensstil und die Konsummuster der europäischen EinwandererInnen befördert wird.“, konstatiert der Sozialwissenschaftler Romin Khan.<sup>6</sup> Weitere Bruchstellen in der Metropole des globalen Goldhandels verlaufen horizontal zwischen den Bewegungen der tagtäglich in die Stadt kommenden WanderarbeiterInnen sowie BewohnerInnen und EinwandererInnen aus den umliegenden Gebieten. Plötzlich waren MACHFELD an einem historischen wie gegenwärtigen Kulminationspunkt des kapitalistischen Weltsystems gelandet, um hier ebenso wie schon davor im Rahmen ihres Projektes in Kapstadt dessen soziale Grammatik zu dechiffrieren und in ihre Sprachen des Visuellen und Auditiven zu transformieren. Als Aktionsraum wählten sie den Stadtteil Hillbrow, der in der Zeit der Segregationspolitik des Apartheidregimes nur den Weißen vorbehalten war und die schwarze Bevölkerungsmehrheit ausge-

<sup>5</sup> Vincent Williams, Fremdenfeindliche Ausschreitungen in Südafrika, [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de)

<sup>6</sup> Romin Khan, Somewhere beyond the rainbow, [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de)



Johannesburg, South Africa, 2009



Binga, Zimbabwe, 2009

<sup>5</sup> Vincent Williams, Fremdenfeindliche Ausschreitungen in Südafrika, [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de)

<sup>6</sup> Romin Khan, Somewhere beyond the rainbow, [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de)

<sup>7</sup> Neil Brenner, New State Spaces, p. 44 – 45

agglomeration in Africa's south. And later, MACHFELD traveled on and got as far as Zimbabwe and Mozambique.

‘Joburg’ is one of the slang terms for this megacity in South Africa; iGoli (the Golden Place) is the Zulu term and it inspired the name of the subsequent exhibition in Lower Austria; Gauteng is the term in the Sotho tongue Setswana. Following the violent suppression of the black student uprising against the racist education system in the township Soweto in 1976, the resulting image of the city as a melting pot of violence persistently remained even after the abolishment of Apartheid in 1994.

The reason for this lies not only in the extreme social divide, but also in the xenophobia among the economically deprived, as shown for instance in analyses by Vincent Williams in his “Southern African Migration Project, SAMP”.<sup>5</sup> “What is meant is the reproduction of the racist rifts in society, bolstered by, if nothing else, the European immigrants’ lifestyle and consumption patterns” states social scientist Romin Khan.<sup>6</sup> Further ruptures in the global gold trade metropolis pass horizontally between the movements of the migrant workers who commute into the city each day and of immigrants from surrounding areas. Quite unexpectedly, MACHFELD had arrived at a historical as well as a current culmination point of the capitalist world system. They set about to decipher its social grammar and then translate it into their language of image and sound. They chose the city district Hillbrow as their operation range, an area that was reserved for whites and excluded the black majority of the population in times of segregation and apartheid. Politically, the tables have long since turned. Even so, the lack of opportunities and processes of social change with the influx of black and colored people have led to an increase in crime. The white population, privileged no longer by the law but still by economy, have chosen other districts for residence. And so, MACHFELD operated directly inside a focal conflict zone shaped by world economy. They were able to observe progressions of settlement, architectures of housing and consumption as well as dynamics of transport and motion as macro-

processes at the interface of global economical and political change.

Typically such processes speak a localized language. This language, however, has symptomatic characteristics. The geographical and socio-economical patterns and the resulting zones of conflict can be read as the results of supranational movements of capital, as argued by social scientist Neil Brenner: “The proposition that the contemporary round of global restructuring has radically reconfigured the scalar organization of territorialization processes under capitalism, relativizing the primacy of the national scale while simultaneously enhancing the role of subnational and supranational scales in such processes. The contemporary round of globalization arguably represents a major new wave of deterritorialization and reterritorialization in which global socioeconomic interdependencies are being significantly extended in close conjunction with the establishment, or restructuring, of relatively fixed forms of capitalist sociospatial organization at diverse, subglobal geographical scales. Crucially, however, the political-economic geographies of this dynamic of deterritorialization and reterritorialization are today being fundamentally rescaled relative to the nationally configured patterns in which it has unfolded since the late nineteenth century. Whereas previous rounds of deterritorialization and reterritorialization occurred largely within the geographical frameworks of national state territoriality, the current round of sociospatial restructuring has significantly decentered the role of the national scale as the primary institutional arena for the territorialization of capital.”<sup>7</sup>

Ultimately, several of MACHFELD's projects focused on the patterns of living conditions in the Hillbrow Ghetto and other parts of Johannesburg, the gold and diamond capital, against this socio-economical foil. In their artistic practice of mapping social architecture, MACHFELD apply diverse strategies rooted within different approaches. In the photo series Hillbrow, to take one example, Michael Mastrototaro brings the trivial geometry of cheerless public housing units in their relent-

schlossen hatte. Politisch hat sich das Blatt zwar längst gewendet. Bedingt durch die Chancenlosigkeit und die Prozesse sozialer Umschichtung stieg mit dem Zuzug Schwarzer und Farbiger jedoch die Kriminalitätsrate, was die früher rechtlich und jetzt immer noch ökonomisch privilegierten Weißen veranlasst hat, für sich andere Wohngebiete zu wählen. MACHFELD arbeiteten daher direkt im Bereich eines weltökonomisch geprägten Konflikt-herdes, an dem Verläufe der Besiedelung, Architekturen der Behausung und des Konsums sowie Dynamiken der Fortbewegung als Makroprozesse im Schnittfeld globaler wirtschaftlicher und politischer Veränderungen zu beobachten waren.

Selbstverständlich sprechen solche Abläufe ihre lokale Sprache. Diese hat jedoch Symp- tomcharakter. Die geographischen und sozio- ökonomischen Rasterungen wie auch die daraus resultierenden Konfliktzonen sind als Ergebnisse supranationaler Bewegungen des Kapitals zu interpretieren, was der Sozialwis- senschaftler Neil Brenner argumentiert, wenn er feststellt, dass „the proposition that the contemporary round of global restructuring has radically reconfigured the scalar organi- zation of territorialization processes under capitalism, relativizing the primacy of the na- tional scale while simultaneously enhancing the role of subnational and supranational sca- les in such processes. The contemporary round of globalization arguably represents a major new wave of deterritorialization and reterrito- rialization in which global socioeconomic in- terdependencies are being significantly exten- ded in close conjunction with the establishment, or restructuring, of relatively fixed forms of capitalist sociospatial organization at diverse, subglobal geographical scales. Crucially, how- ever, the political-economic geographies of this dynamic of deterritorialization and reter- ritorialization are today being fundamentally rescaled relative to the nationally configured patterns in which it has unfolded since the late nineteenth century. Whereas previous rounds of deterritorialization and reterritorialization occurred largely within the geographical frameworks of national state territoriality, the current round of sociospatial restructuring has

significantly decentered the role of the national scale as the primarily institutional arena for the territorialization of capital.“<sup>7</sup>

Mehrere Projekte von MACHFELD fokussierten schließlich die Strukturen der Lebensbedin- gungen im Ghetto von Hillbrow sowie anderen Teilen der Gold- und Diamantenmetropole Johannesburg vor dieser Folie des Sozioöko- nomischen. In ihrer künstlerischen Praxis des Mappings sozialer Architekturen kommen ver- schiedene Strategien von unterschiedlichen Ansatzpunkten aus zum Tragen. Mit der Foto- serie Hillbrow richtet Michael Mastrototaro beispielsweise den Blick auf die triviale und sich scheinbar ohne Anfang und ohne Ende fortsetzende Geometrie der desolaten Wohn- maschinen des Stadtteils, hinter deren Fens- tern die Verelendung und immer gleiche Tris- tesse der schwarzen und farbigen Bevölkerung sichtbar werden. Es scheint, als würde hier die Serialität der im Grundriss von Lagern errich- teten Townships von Südafrika in gestapelter Form wiederkehren. Das bekannteste Beispiel für die Barackensiedlungen aus Wellblech, des Vororts von Johannesburg Soweto, erkundeten MACHFELD ebenfalls. In ihrer daraus hervor- gegangenen Medieninstallation aber tritt die charakteristische Struktur der Blechwände der Häuser per Abstraktion in den Hinter- grund. Ähnlich wie auch die Armut in Südafri- ka aus den offiziell transportierten Bildern des Landes zurückgedrängt wird. In der Ausstel- lung der Initiative für Foto- und Medienkunst FLUSS war die gleichförmige Rhythmisierung in der auf die Typologie der Baracke Bezug nehmenden Projektion in Korrelation gesetzt mit einem Stapel von Baustahlgittern als objekthaftes Sinnbild für die permanente Bau- tätigkeit und den gesellschaftlichen Umbau in der Republik Südafrika. Denn nicht um stati- sche Momentaufnahmen, sondern um die Aufzeichnung sozialer Bewegungsabläufe geht es dem Kunstkollektiv MACHFELD.

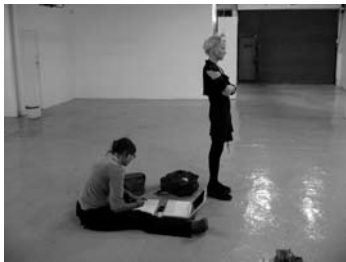
Besonders in Johannesburg, dem größten urbanen Ballungszentrum im südlichen Afrika ist die Bevölkerung zu unentwegter Mobilität gezwungen. Zum einen durch das historisch im Apartheidsystem bedingte rural-urbane Wechselverhältnis der Existenzsicherung, zum



Johannesburg, South Africa, 2007



Macau, China, 2009



Johannesburg, South Africa, 2009

less dreary replication into focus. Behind these windows, the impoverishment and the monotonous desolation of the black and colo- red population takes shape. It echoes the serial structure of South Africa’s townships with their layout of encampments, but in densely stacked shape. The most notorious example for towns of corrugated iron is Sowe- to, on the outskirts of Johannesburg, another of MACHFELD’s subjects of exploration. In the resulting media installation, the characteristic structure of the dwellings’ corrugated iron coverings retreats into the background through methods of abstraction, in analogy to the way poverty is erased from the official images of the country. In the exhibition of the initiative for photo and media art, FLUSS, the projection’s monotonous rhythm, a reference to the typo- logy of the shack, correlates with a stack of construction grids as a physical symbol of the country’s incessant construction activities and the social rebuilding of the Republic of South Africa. Not static snapshots, but rather the documentation of social patterns of motion is at the centre of MACHFELD’s focus.

Above all in Johannesburg, the largest conur- bation in Africa’s south, the population is driven into ceaseless motion. On the one hand as a result of the rural-urban dynamic interplay of securing existences, historically rooted in the Apartheid system. On the other hand, work within urban spaces is not organized locally but translocally. The existing figures “suggest that in the New South Africa not only poverty, but also inequality have increased since 1995. The country’s economic growth does not generate sufficient employment possibilities, so in rela- tion with the neo-liberal economic policies in South Africa one can point to a phenomenon of ‚job-less growth‘ or ‚job-loss growth‘. (...) The social disparities are reflected in a remarkab- ly transparent spatial pattern. (...) The spatial pattern of inequality is revealed on the national and interprovincial levels respectively and here in particular on an intra-urban scale.“<sup>8</sup>

In this respect, the video images of the tra- cking-project Intersection in the urban district Newtown at the corner of Bree Street and Sauer Street, recorded in collaboration with

the Johannesburg-based artists’ collective Neustetter and Hobbs of “Trinity Session”, not only show the dense traffic flow at a highly frequented intersection or the convergence of pedestrians and minitaxi-buses that take the numerous commuters and peddlers into the city day after day. Rather, the stereotyped per- spective of a surveillance camera tilted down- wards in the “high angle view” targets a junc- tion of regional and translocal migration flows. In extracts, Intersection visualizes routes that are characterized by global economic proces- ses. That these processes are homogenous neither on a social nor on a spatial level is revealed both in Hand Signals and in the sound collage X-com, broadcasted on ORF art radio (Austria’s public radio station). While the first project was dedicated to the coded hand signs and finger positions used for communication between passengers and shared taxis, the second project presented itself as an acoustic montage of the heterogeneous soundscapes of the city and was created in cooperation with students of the Cityvarsity Johannesburg and the University of Witwatersrand Johannesburg. In addition to the calls and whistles coded with geographically routed signals, this auditive close-up acoustically maps the simultaneous presence of a profusion of African languages in Johannesburg. In its subtext, it documents the diversity of groups from various African social groups.

Staged in different productions for several venues, formal approaches emerged that, from various perspectives and employing virtually all media, shed light on a social situation re- levant for the opposing processes of de-colo- nization and globalization. Not limited to do- cumentary, cartography or translation into a fixed setting, they were dramaturgically set in scene in communication with the respective exhibition spaces. The audience of medien. kunstlabor in the Kunsthaus Graz, to take one example, was invited to enter a bisected FIAT UNO and to virtually tour, via interactive media installation, a personal journey of Johannes- burg-based artist Markus Neustetter through the suburbs of the city. Simultaneously, bla- tantly conspicuous signs depicting hand sig- nals, cut from foil and pasted onto the windows

<sup>7</sup> Neil Brenner, New State Spaces, S. 44 – 45

<sup>8</sup> Malte Steinbrink, Leben zwischen Land und Stadt, p. 151



anderen ist die Arbeit innerhalb städtischer Großräume selbst nicht lokal, sondern trans-lokal organisiert. Das vorhandene Zahlenmaterial legt „den Schluss nahe, dass im Neuen Südafrika neben der Armut auch die Ungleichheit seit 1995 zunimmt. Das Wirtschaftswachstum schafft nicht in ausreichendem Maß Arbeitsplätze, sodass im Zusammenhang mit der neoliberalen Wirtschaftspolitik Südafrikas von einem Phänomen des ‚job-less growth‘ oder ‚job-loss growth‘ gesprochen werden kann. (...) Die sozialen Disparitäten finden ihren Niederschlag in einem ausgesprochen klaren räumlichen Muster. (...) Das räumliche Muster der Ungleichheit findet erstens auf der nationalen bzw. interprovinziellen Ebene und hier besonders auf der innerstädtischen Maßstabsebene seinen Ausdruck.“<sup>8</sup>

Insofern zeichnet sich in den Videobildern des Tracking-Projekts Intersection im Stadtteil Newtown, Ecke Bree Street / Sauer Street, die gemeinsam mit dem in Johannesburg ansässigen Künstlerkollektiv Neustetter und Hobbs von Trinity Session aufgenommen wurden, nicht allein der dichte Verkehrsfluss an einer hoch frequentierten Straßenkreuzung ab, und nicht allein die Konvergenz von FußgeherInnen und Mini-Taxi-Bussen, welche tagtäglich PendlerInnen und StraßenhändlerInnen in die Stadt bringen. Durch die stereotypisierte Perspektive des überwachenden Blicks von oben nach schräg unten im „high angle view“ wurde vielmehr ein Knotenpunkt regionaler und translokaler Migrationsströme anvisiert. Ausschnittsweise visualisierte Intersection Routen, welche durch globale Prozesse des Ökonomischen gezeichnet werden. Dass es sich dabei weder auf sozialer noch auf räumlicher Ebene um homogene Verläufe handelt, bildeten sowohl Hand Signals wie auch die als ORF Kunst-radio gesendete Soundcollage X-com ab. Während sich das eine Projekt den per Handzeichen und Stellung der Finger formulierten Codes zwischen PassantInnen und Sammeltaxis zur Kommunikation der gewünschten Fahrtrichtung widmete, war das andere als akustische Montage der heterogenen Soundscapes in der Stadt konzipiert und entstand in Kooperation mit StudentInnen der Cityvarsity Johannesburg und der University of Witwatersrand Johan-

nesburg. Über die mit geografisch gerouteten Signalen codierten Rufe oder Pfiffe hinaus kartografierte diese auditive Nahaufnahme die gleichzeitige Präsenz einer Vielzahl afrikanischer Sprachen in Johannesburg akustisch. In ihrem Subtext dokumentierte sie die Diversität von Gruppen aus den unterschiedlichen afrikanischen Gesellschaften.

Für mehrere Ausstellungsorte jeweils anders in Szene gesetzt, entstanden somit formalisierte Annäherungen, welche aus unterschiedlichen Perspektiven in nahezu allen Medien eine für die gegenläufigen Prozesse der Dekolonisation und der Globalisierung relevante gesellschaftliche Situation beleuchten. Nicht allein dokumentarisch, nicht allein kartografisch und nicht in ein fixes Setting übersetzt, sondern in Kommunikation mit den jeweiligen Ausstellungsräumen dramaturgisch gestaltet. Beispielsweise konnte das Publikum des medien.kunstlabor im Kunsthhaus Graz einen halbierten FIAT UNO besteigen und per interaktiver Medieninstallation virtuell über einen persönlichen Weg des in Johannesburg lebenden Künstlers Markus Neustetter die Suburbs der Stadt durchqueren, während weithin sichtbare Sujets der Hand Signals als Folien auf den Fenstern des Ausstellungsraumes an das Zeichensystem der PassantInnen in den Straßen erinnerten. Und selbstverständlich hatte auch das Auto-Teil Referenz-Funktion: Als Hinweis auf die Möglichkeit, in Johannesburg fast abgewrackte Fahrzeuge mieten zu können, um des Nachts sicher und zügig durch die Stadt zu gelangen.

In ihrer Vielsprachigkeit von Ausdrucksformen und in ihren zahlreichen aufeinander Bezug nehmenden Elementen bleiben die Ausstellungen von MACHFELD im gesetzten Vokabular dennoch sparsam an Zeichen. Man betritt eine Bühne der Andeutungen und Verweise mit Ausschnitten auf die gesellschaftliche Realität. Ob aus den Aufnahmen der Soundcollage X-com auch das im Norden Südafrikas und vor allem in Zimbabwe gesprochene Ndebele bzw. ob Partikel der von 70% der Bevölkerung in Zimbabwe und auch in Mozambique gesprochenen Bantusprache Shona zu hören sind, wäre zu verifizieren.



Vienna, Austria, 2004



New York, USA, 2008

of the exhibition space, called to mind the sign systems of Johannesburg pedestrians. Naturally the car again functioned as a reference, a pointer towards the possibility of hiring a wrecked car in order to traverse the night city safely and without delay.

Even in their multilingual forms of expression and their numerous inter-referencing elements, signs in the given vocabulary are used sparingly in MACHFELD's exhibition work. One enters a stage of insinuations and references with extracts from social reality. Whether Ndebele, a language spoken in the north of South Africa and above all in Zimbabwe, or particles of the Bantu language Shona spoken by 70% of Zimbabwe's population and also in Mozambique, have found their way into the sound collage X-com remains to be verified. The statistical probability is high. The black districts of Johannesburg are inhabited not only by South African intra-country migrants, who flowed into the cities after Apartheid's legal mobility restrictions were lifted. They are also a refuge for fugitives and migrant workers from other African countries such as Zimbabwe, Mozambique and Malawi, who now compete in the informal labor markets.

It seems reasonable that yet another project by Sabine Maier focuses on the phenomenon of migration from Zimbabwe to Johannesburg. Expelled by the increasingly autocratic and dictatorial politics of Robert Mugabe, approximately four to five million former inhabitants are fugitives of what previously was a poster country for peaceful post-colonial transformation. They target Johannesburg as a melting pot of dubious possibilities. One of the most significant contact points is the Central Methodist Church, a prototype of a hub of an uncontrolled migrant flow resulting from the enormous social problems that any aid organizations in the area face. The church building itself is bursting at the seams, and by now more than 2,000 migrants live in the immediate vicinity. As an artist in residence after her first South African sojourn, Sabine Maier designed, for the Johannesburg-based Bag Factory-Artist Studios, the installation No Choice, which consists of a series of Polaroid-photos

of migrants from Zimbabwe, presented separately in discarded metal back boxes, accompanied by drawings on tracing paper that map the arduous route from their home town, drawn to scale and based on interviews with the migrants themselves. Once again, the exhibition imparts a series of narrative life stories in the form of retrievable interview-excerpts. The migrants speak about their motives to cross the country border to then undertake the grueling trek of hundreds of kilometers to Johannesburg. Sabine Maier's intention was to give them the opportunity to appear as distinct personalities with their personal stories and conflicts. To give them a voice means to accentuate their individuality and to take their status as subjects seriously, while at the same time they represent a typified specific form of existence within an globally escalating polarization defined from outside.

In her exploration of the formation of national territories and their current dissolution through global accumulations and displacements of capital, Territory – Authority – Rights, social scientist Saskia Sassen distinguishes between two opposing types: "the citizen" and "the migrant". "Where citizenship is a lens into the question of rights, immigration is a lens through which we can understand the strains and contradictions in nation-state membership. It gets at the constitutive tensions of liberalism (Benhabib, 2002). Immigration is the core of the second major institution for membership in the modern nation-state: alienage. Unlike the "citizen", the immigrant or, more generally, the alien, is constructed in law and through policy as a partial subject. The immigrant and immigration have been made into solid realities, and as words they are charged with content. In this tension between a thin formal subject – the alien – and a rich reality lies the heuristic capacity of immigration to illuminate tensions at the heart of the historically constructed nation-state (Sassen 1996: chapter 3). These tensions are not new (Sassen 1999), but as with citizenship current conditions are producing their own distinct possibilities. (...) The renationalizing of citizenship narrows the definition of the citizen and thereby that of the immigrant. As a subject, then

<sup>8</sup> Malte Steinbrink, Leben zwischen Land und Stadt, S. 151

Statistisch ist es jedenfalls höchst wahrscheinlich. Denn die schwarzen Stadtteile Johannesburgs werden nicht allein von südafrikanischen BinnenmigrantInnen bevölkert, die nach dem Wegfall der mobilitätsbeschränkenden Apartheid-Gesetzgebung in die Städte zogen. Sie sind genauso Auffangbecken für Flüchtlinge und ArbeitsmigrantInnen aus anderen afrikanischen Ländern wie Zimbabwe, Mozambique und Malawi, die sich auf den informellen Arbeitsmärkten gegenseitig Konkurrenz machen.

Dass ein weiteres Projekt von Sabine Maier das Phänomen der Migration von Zimbabwe nach Johannesburg thematisiert, erscheint daher nur plausibel. Vertrieben durch die zunehmend autokratische bis diktatorische Politik Robert Mugabes befinden sich schätzungsweise 4 – 5 Millionen ehemalige EinwohnerInnen des einstigen Vorzeigestaates für eine friedliche postkoloniale Transformation auf der Flucht. Ziel ist Johannesburg als Melting Pot der ungewissen Möglichkeiten. Eine der wichtigsten Anlaufstellen: die Central Methodist Church, die auf Grund der enormen sozialen Probleme, mit welchen die Hilfsorganisationen vor Ort konfrontiert sind, als Prototyp eines Knotenpunktes unbewältigter Migrationsströme gelten kann. Nachdem das Kirchengebäude selbst überfüllt ist, leben mittlerweile mehr als 2000 MigrantInnen im unmittelbaren Umfeld. Während eines Artist in Residence Aufenthalts nach ihrer ersten Südafrika-Reise konzipierte Sabine Maier für die Bag Factory Artists' Studios in Johannesburg 2009 die Installation No Choice, bestehend aus einer Serie von Polaroid-Porträts von MigrantInnen aus Zimbabwe, jeweils einzeln präsentiert in ausrangierten Unterputzkästen in Verbindung mit Zeichnungen auf Transparentpapier, welche auf der Grundlage persönlicher Interviews mit den Betroffenen deren beschwerlichen Weg von ihrem Heimatort weg maßstabsgetreu darstellen. Auch diese Ausstellung vermittelte dem Publikum eine Reihe lebensgeschichtlicher Erzählungen in Form abrufbarer Interview-Ausschnitte. Die MigrantInnen sprechen über ihre Motive, die Staatsgrenze zu überqueren, um die hunderte Kilometer lange Route nach Johannesburg zurückzulegen. Sabine

Maier's Intention nach sollen sie die Möglichkeit erhalten, als Persönlichkeiten mit persönlichen Geschichten und Konflikten aufzutreten. Ihnen eine Stimme zu geben, bedeutet, ihre Individualität zu akzentuieren und ihren Status als Subjekte ernst zu nehmen, während sie zugleich den Typus einer spezifischen Existenzform innerhalb einer sich global zuspitzenden Polarisierung repräsentieren, welche von außen definiert ist.

In ihrer Untersuchung zur Formierung nationalstaatlicher Territorien sowie deren gegenwärtiger Auflösung durch globale Kapitalakkumulationen und -verschiebungen Territory – Authority – Rights unterscheidet die Sozialwissenschaftlerin Saskia Sassen generell zwei Grundtypen, die einander ausschließend gegenüberstehen: „the citizen“ und „the migrant“. „Während mit der Lupe der Staatsbürgerschaft die Frage der Rechte untersucht werden kann, können wir mit der Lupe der Immigration die Spannungen und Widersprüche der nationalstaatlichen Zugehörigkeit nachvollziehen. Sie geht den konstitutiven Spannungen innerhalb des Liberalismus auf den Grund (Benhabib 2002). Immigration steht im Mittelpunkt der zweiten wichtigen Institution für die Zugehörigkeit im modernen Nationalstaat: des Ausländerstatus. Im Gegensatz zum ‚Staatsbürger‘ wird der Immigrant oder allgemeiner: der Fremde im Gesetz und durch politische Maßnahmen als ein nur partielles Subjekt konstruiert. Der Immigrant und die Immigration sind allerdings zu soliden Realitäten gemacht worden, und sie sind bereits als Wörter mit Bedeutung geladen. In dieser Spannung zwischen einem ‚dünnen‘ formalen Subjekt – dem Fremden – und einer reichhaltigen Realität liegt das heuristische Potential der Immigration, Spannungen im Zentrum des historisch konstruierten Nationalstaates zu beleuchten (Sassen 1996a: Kapitel 3). Diese Spannungen sind nicht neu (Sassen 1999 / 1996b), aber die gegenwärtigen Bedingungen bringen – wie im Falle der Staatsbürgerschaft selbst – eigene und eigentümliche Möglichkeiten hervor. (...) Die Renationalisierung der Staatsbürgerschaft verengt die Definition des Staatsbürgers und damit auch diejenige des Immigranten. Als Subjekt ist der Immigrant



New York, USA, 2008



Litzelsdorf, Austria, 2009



Hong Kong, China, 2009



Vienna, Austria, 2002

<sup>9</sup> Saskia Sassen, Territory – Authority – Rights. From Medieval to Global Assemblages, p. 293 – 294

<sup>10</sup> Martina Löw, Raumsoziologie, p. 214

the immigrant filters a much larger array of political dynamics than its status in law might suggest.”<sup>9</sup>

Even if, in the face of the situation at the beginning of the 21st century, this pointed differentiation emerges specifically in the current context as a striking textual dimension in the work of Sabine Maier, and also in several of MACHFELD's South Africa pieces, the work of Maier and Mastrototaro cannot be reduced to its socio-political aspects. Both artists attempt, in their collective, collaborative work as well as in many of their individual pieces, to approach human experience and to translate it into adequate formats of representation. A further differentiation on the level of spatial experience springs to mind. Sociologist Martina Löw urges that the potential for the constitution of space be considered as a criterion for belonging and exclusion. The ultimate result is the competence to form space. Or not. Löw proposes four criteria for an analysis of the constitution of space, among them the opportunities to organize space by using social goods, to determine the use of space from a privileged social position, or to organize space based on deep or even superficial knowledge about the possibilities of its appropriation. “Space is constituted via two processes that need to be differentiated within the analysis, the synthesis capability and the spacing. I use the term synthesis capability for the process that connects social goods or living beings with spaces via processes of perception, conception and memory. Relevant for the emergence and reproduction of social inequality are especially those connections that are institutionalized and are therefore repeated over and over again.”<sup>10</sup>

So what is at issue here are the conditions that are reproduced in economic, political or social ways. Applied to the work of MACHFELD and of Sabine Maier and Michael Mastrototaro respectively, it can be said that the artists create framings in order to give those people a voice who themselves do not have the competence to constitute space on a social level, but who live within allocations defined from outside. The concentration on biographical excerpts or

codified forms of communication is more important to the artists than an escalation of political statements. Yet, many of their pieces contain political narratives or references, without allowing for a determination of single, isolated issues. This can also be applied to the film Kúpele Central mentioned above, with its references to communist sports festivals, but also to a spontaneous performative action at the Slovak border. Documented in photographs and evocative of Peter Weibel's Actionism, the hand-painted sign “Slovak Politics” is laconically lifted into the air. The cloth-veiled heads of the protagonists in particular imbue the image sequence with a cryptic and enigmatic atmosphere. On the other hand, just like political criticism of the conservative Slovak government or a reference to the line of the former Schengen border that winds through green scenery, it will not be easily dismissed.

MACHFELD's concept of space and their interest in spatial constellations encompasses not only their focus on concrete social-spatial and geographical contexts and their architecture-related interventions. In a comprehensive way, they also conjugate in their work spatial concepts and visual connections. In their temporal intervention Wonder, presented at “Kunst im öffentlichen Raum Wien” (Art in Public Space Vienna), they attached seaman's yarn citations, oscillations between reality and fiction, to the ground, as a communicative layer with references to the nearby Danube river. Simultaneously they mounted a piece of artificial lawn vertically to the ground, as a renunciation of the real spatial conditions. What becomes apparent is MACHFELD's capability for playful and undogmatic approaches. Spatial relations are merely implied and held in suspense when Sabine Maier's landscape photographs of Kwa Zulu-Natal poetically unfurl foldings of space, or Michael Mastrototaro in his Sleeping Performance points out the missing geometry of captured space through the expansion of his own body. While internet projects draw the uncontrolled spread of computer viruses via digital networks closer, stereoscopic projections like Natural Virtuality or Mirrored guide us into the endlessly stretched worlds in between image and projected illusion.



damit ein ‚Filter‘ für einen weit größeren Bereich der politischen Dynamiken, als sein rechtlicher Status es vermuten ließe.“<sup>9</sup>

Obwohl diese pointierte Unterscheidung speziell hier sowie angesichts der Situation am Beginn des 21. Jahrhunderts als markante inhaltliche Dimension in der Arbeit von Sabine Maier evident wird und auch in mehreren der in Südafrika entstandenen Werken von MACHFELD präsent ist, lässt sich die Arbeit von Maier und Mastrototaro nicht auf den Aspekt des Soziopolitischen einengen. Beide KünstlerInnen suchen in ihrer gemeinsamen, kollaborativen Arbeit und in vielen ihrer Einzelwerken nach Annäherungen an menschliche Erfahrungen, um diese über adäquate Repräsentationsformate zu kommunizieren. Es bietet sich daher eine weitere Differenzierung auf der Ebene von Raumwahrnehmung an. Die Soziologin Martina Löw plädiert dafür, auch die Potenziale, selbst Raum konstituieren zu können, als Kriterien der Zugehörigkeit und des Ausschlusses zu berücksichtigen. Damit spricht sie das Wissen und die Kompetenz an, Zugangsmöglichkeiten über symbolische und materielle Ordnungssysteme zu organisieren. Daraus resultiert letztlich die Kompetenz, selbst Raum bildend zu wirken. Oder eben nicht. Für die Analyse der Konstitution von Räumen schlägt Löw vier Kriterien vor: darunter die Chancen, auf Grund der Verfügungsmöglichkeit über soziale Güter Raum zu organisieren, über Raum – aus einer privilegierten sozialen Position heraus – zu bestimmen oder Raum auf der Basis von geringerem oder breiterem Wissen über dessen Aneignungsmöglichkeiten zu organisieren. „Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, die Syntheseleistung und das Spacing. Als Syntheseleistung bezeichne ich den Vorgang, dass über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse soziale Güter oder Lebewesen zu Räumen verknüpft sind. Für die Entstehung und Reproduktion sozialer Ungleichheit sind insbesondere jene Verknüpfungen von Bedeutung, die institutionalisiert sind, also ständig wiederholt werden.“<sup>10</sup>

Gemeint sind also Bedingungen, die ökonomisch, politisch oder sozial reproduziert werden. Für die Arbeiten von MACHFELD bzw. von Sabine Maier und Michael Mastrototaro gilt, dass sie für jene Momente, in denen soziale Konnotationen in den Vordergrund rücken, Rahmungen herstellen, um jenen Menschen eine Stimme zu geben, die selbst nicht die Kompetenz haben, auf gesellschaftlicher Ebene Raum konstituierend zu wirken, sondern innerhalb von außen gesetzter Zuteilungen leben. Dabei ist den KünstlerInnen die Annäherung an persönliche Lebenssituationen, die Konzentration auf biografische Ausschnitte oder kodifizierter Kommunikationsformen von größerer Bedeutung als die Zuspitzung politischer Aussagen. Dennoch beinhalten zahlreiche ihrer Arbeiten Verweise auf politische Narrative, ohne dass jedoch eine monothematische Festlegung möglich wäre. Auf den bereits zitierten Film Kúpele Central mit seinen Bezügen zu den Massensportveranstaltungen des Kommunismus trifft das genauso zu wie beispielsweise auf eine spontane performative Aktion an der slowakischen Grenze. Fotografisch dokumentiert und an den Aktionismus des Peter Weibel erinnernd wird proklamatorisch das handgeschriebene Schild „Slovak Politics“ in die Höhe gehalten. Besonders durch die mit Tüchern verhüllten Köpfe der ProtagonistInnen bleibt die Bildfolge einerseits kryptisch rätselhaft. Andererseits lassen sich Assoziationen wie vielleicht eine Kritik an der konservativen slowakischen Regierung oder ein Verweis auf den Verlauf der ehemaligen Schengengrenze durch die grüne Landschaft nicht vom Tisch wischen.

Über die Thematisierung konkreter sozialräumlicher und geographischer Kontexte und über architekturbezogene Interventionen hinaus bleiben das Raumverständnis und das Interesse an Raumkonstellationen bei MACHFELD wesentlich weiter gefasst. Umfassend deklinieren sie in ihrer Arbeit Raumbegriffe, -vorstellungen und Blickbeziehungen durch. Wenn sie in ihrer temporären Intervention Wonder im Rahmen von „Kunst im öffentlichen Raum Wien“ etwa zwischen Realität und Fiktion oszillierende Seemannsgarn-Zitate auf dem Boden als kommunikative Ebene mit Be-



New York, USA, 2008



Johannesburg, South Africa, 2007

<sup>9</sup> Saskia Sassen, Das Paradox des Nationalen. Territorium, S. 467 - 468

<sup>10</sup> Martina Löw, Raumsoziologie, S. 214



Niagara, Canada, 2007



Durham, Canada, 2007

<sup>11</sup> Michel Foucault, Discipline and Punish. The birth of the Prison, London, 1977

<sup>12</sup> Michel Foucault, Of Other Spaces (1967), Heterotopias

<sup>13</sup> Michel Foucault, Of Other Spaces (1967), Heterotopias

MACHFELD’s spatial research draws on poetic-analytic methods based on experiment. For spatial readings of contemporary art forms and expressions, Michel Foucault with his analyses for controlling and constituting regimes of gaze on the basis of Jeremy Bentham’s architectures of prisons and factories in the late 18th century<sup>11</sup> is increasingly consulted. Relevant to the discussion is Foucault’s term heterotopia as a patchwork of diverging spatial concepts which invites the development of several interpretations. In one of his radio speeches, Foucault formulated his vision of a science of spaces that might penetrate the micro and macro-terrains of life: “The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible. Thus it is that the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another; thus it is that the cinema is a very odd rectangular room, at the end of which, on a two-dimensional screen, one sees the projection of a three-dimensional space, but perhaps the oldest example of these heterotopias that take the form of contradictory sites is the garden. We must not forget that in the Orient the garden, an astonishing creation that is now a thousand years old, had very deep and seemingly superimposed meanings. The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world.”<sup>12</sup> What Foucault strove to express was: “We do not live inside an empty, neutral space. We do not live, we do not die and we do not love on a rectangular piece of paper. We live, we die and we love in a heterogeneous, plurally subdivided space with areas of light and dark, with different layers, steps, indentations and protrusions, with hard and soft, with permeable and porous areas. (...) I am dreaming of another science – and I explicitly say science –, whose subject would be those different spaces, those other locations, those mythical or real negations of the space in which we live. This science does not explore utopias (...), but heterotopias, these quite other sites. And consequently this science could be called heterotopology.”<sup>13</sup> “Quite other sites” are what also

MACHFELD explore, yet with their chosen research toolkit and their fluid exploration for the sake of visual, auditive and medial implementations. Not always, these spaces are “opposing spaces” in the sense of Michel Foucault, who was deeply rooted in the European Enlightenment. Other spaces in MACHFELD’s artistic oeuvre may, from a central European perspective, also be represented by the social conditions, daily lives and experience contexts on other continents. Alternatively, they sometimes emerge in the visionary, in the phantastical elements of performance or in the intervention around the corner. But here, MACHFELD once again set out to explore new terrain.

zügen zum nahen Donaustrom anbringen und dazu noch ein künstliches Rasenstück als Verleugnung der realen Raumverhältnisse vertikal zum Boden montieren, dann zeigt dies außerdem, wie spielerisch und undogmatisch die Herangehensweise von MACHFELD sein kann. Ortsbeziehungen werden hier bloß angedeutet und in Schwebelage gehalten, während hingegen in Kwa Zulu-Natal entstandene Landschaftsfotografien von Sabine Maier poetisch auf die Schichtungen des Raumes eingehen oder Michael Mastroianni in seiner Sleeping Performance die Geometrie des Raumergreifens durch die Ausdehnung des eigenen Körpers vermisst. Während Internetprojekte die unkontrollierte Ausbreitung von Computerviren über die digitalen Netzwerke in die Nähe rücken, führen stereoskopische Projektionen wie in Natural Virtuality oder Mirrored in die endlos gedehnten Zwischenwelten aus Abbild und projizierter Illusion.

Raumforschung bei MACHFELD beruht auf poetisch-analytischen Verfahren mit experimentellem Charakter. Für Raum bezogene Leseweisen von Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst wird zunehmend Michel Foucault mit seinen Analysen zur Kontrolle und zur Konstitution von Blickregimen ausgehend von der panoptischen Architektur von Gefängnissen und Fabriken des Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts herangezogen.<sup>11</sup> Außerdem Foucaults mehrfach verwendeter Begriff der Heterotopien als Patchwork divergenter Raumkonzepte für die auch unterschiedliche Interpretationsformen zu entwickeln wären. In einem seiner Radiovorträge formulierte Foucault seine Vision von einer Wissenschaft der Räume, die auch in die Mikro- und Makroterrains des Lebens vordringen könnte: „In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind. Und das Kino ist ein großer rechteckiger Saal, an dessen Ende man einen zweidimensionalen Raum projiziert. Aber das älteste Beispiel dürfte der Garten sein, eine jahrtausendealte Schöpfung, die im Orient ohne Zweifel magi-

sche Bedeutung besaß. Der traditionelle Garten der Perser war ein Rechteck, das in vier Teile unterteilt war – für die vier Elemente, aus denen die Welt bestand.“<sup>12</sup> Damit wollte Foucault sagen: „Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum. Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Blatt Papier. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, in einem vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden porösen Gebieten. (...) Ich träume nun von einer anderen Wissenschaft – und ich sage ausdrücklich Wissenschaft –, deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negotiationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforscht nicht die Utopien (...), sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume. Und ganz folgerichtig hieße und heißt diese Wissenschaft Heterotopologie.“<sup>13</sup> „Andere Räume“ in genau diesem Sinn erforschen auch MACHFELD, doch mit den von ihnen als KünstlerInnen gewählten Instrumentarien der Recherche und des sich treiben lassenden Erkundens für visuelle, auditive und mediale Umsetzungen. Es handelt sich nicht immer um „Gegenräume“ im Sinne des in der europäischen Aufklärung verwurzelten Michel Foucault. Andere Räume in der künstlerischen Arbeit von MACHFELD können aus mitteleuropäischer Sicht auch durch die sozialen Verhältnisse, Lebensumstände und Erfahrungszusammenhänge auf anderen Kontinenten repräsentiert sein. Oder sie entstehen gelegentlich im Visionären, Phantastischen der Performance oder der Intervention gleich um die Ecke. Aber da brechen MACHFELD schon wieder auf, um neues Terrain aufzuspüren.

<sup>11</sup> Michel Foucault, Überwachen und Strafen, 1976

<sup>12</sup> Michel Foucault, Die Heterotopien, S.14-15

<sup>13</sup> Michel Foucault, Heterotopien, S. 10-11



Birmingham, UK, 2007



Beijing, China, 2009

## Literaturhinweise | References

Seyla Benhabib, The claims of culture: Equality and Diversity in the Global Era. Princeton. 2002

Paolo Bianci, Sehn-Sucht-Trips: Versuch über das Reisen und Ruhen. In: Ästhetik des Reisens. = Kunstforum Bd. 136. Februar - Mai 1997. Hg. v. Paolo Bianchi. S. 59 – 73

Neil Brenner, New State Spaces. Urban Governance and the Rescaling of Statehood. Oxford. 2004

Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1976 [= Surveiller et punir. Paris. 1975. übers. v. Walter Seitter.]

Michel Foucault, Discipline and Punish. The birth of the Prison. London. 1977 [=Surveiller et punir. Paris. 1975. transl. by Alan Sheridan.]

Michel Foucault, Die Heterotopien. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Hg. v. Daniel Defert. Übers. aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 2005

Romin Khan, Somewhere beyond the rainbow – Reflexionen zu Macht, Fremdheit und nationalen Mythen vor dem Hintergrund der Gewalt in Südafrika. Mai. 2008  
URL: [www.migration-boell.de/web/migration/46\\_1785.asp](http://www.migration-boell.de/web/migration/46_1785.asp). zuletzt aufgerufen | accessed – 2010-03-05

Henri Lefebvre, Die Produktion des Raumes. In: Raumtheorie. HG. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M. 2006. S. 330 – 342. im Orig: Dessein de l'ouvrage" In: H. L.: La Production de l'espace. Paris: Anthropos 2000 [1974]. S. 7 – 82, hier: S. 39 - 43 (Kap. I 14/15) und S. 46 – 53 (Kap. I. 17). Erstübersetzung v. Jörg Dünne

Martina Löw, Raumsoziologie. Frankfurt a. M. 2001

Saskia Sassen (1996a), Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization. New York. 1996

Saskia Sassen, Guests and Aliens. New York. 1997

Saskia Sassen (1999 / 1996b), Migranten, Siedler, Flüchtlinge: Von der Massenauswanderung zur Festung Europa. aus dem Amerikanischen v. Irmgard Hölscher. Frankfurt a. M.

Saskia Sassen, Das Paradox des Nationalen. Territorium, Autorität und Rechte im globalen Zeitalter. [= Territory – Authority – Rights. From Medieval to Global Assemblages. Princeton and Oxford. 2006. Übers. aus dem Amerikanischen v. Nikolaus Gramm]

Malte Steinbrink. Leben zwischen Land und Stadt. Migration. Translokalisierung und Verwundbarkeit in Südafrika. Wiesbaden. 2009.

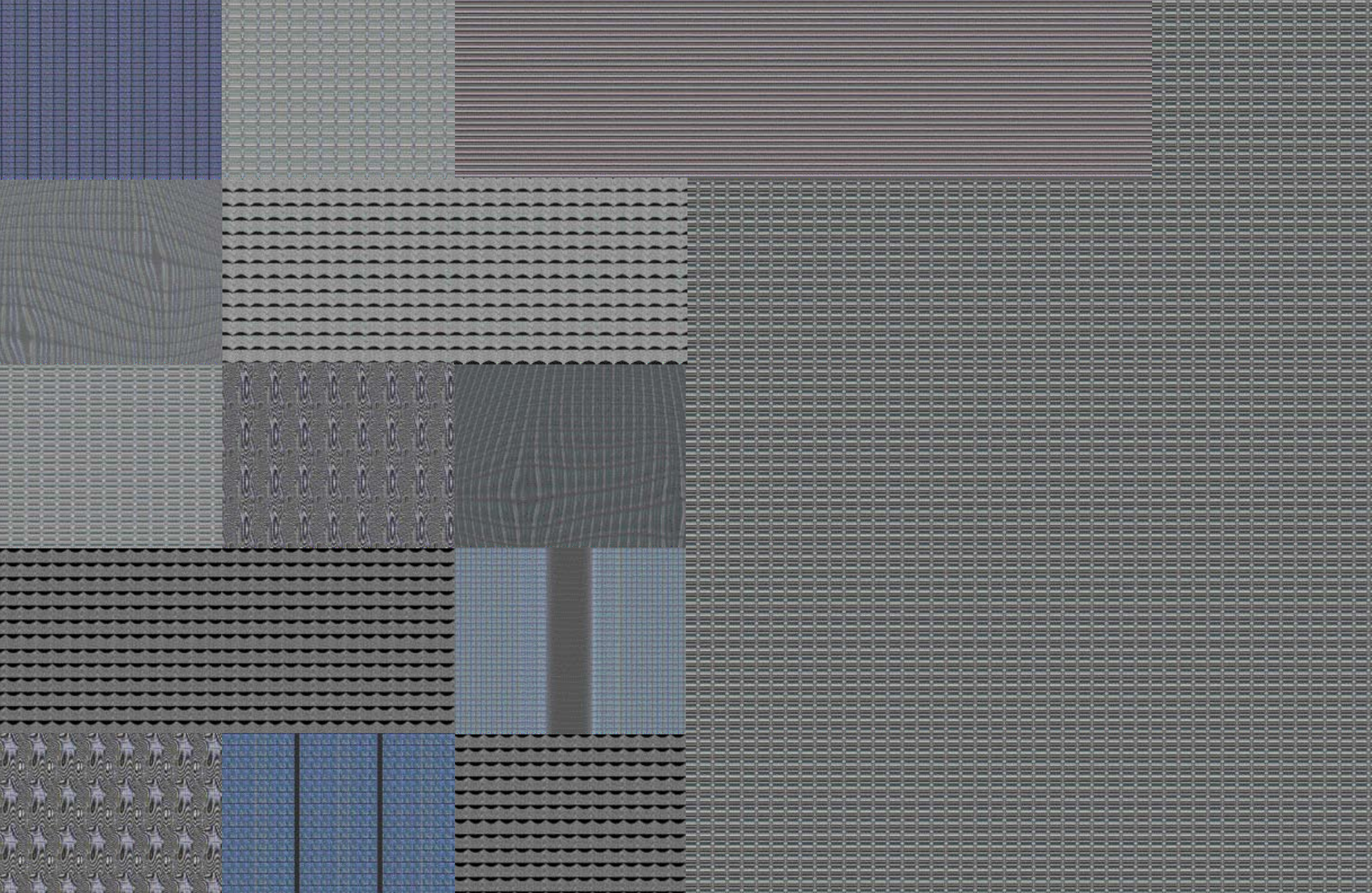
Vincent Williams, Xenophobic attacks in South Africa: Not a completely new phenomenon. = Fremdenfeindliche Ausschreitungen in Südafrika: Kein ganz neues Phänomen. Heinrich Böll Stiftung. Southern Africa. Mai, 2008  
URL: [www.migration-boell.de/web/migration/46\\_1676.asp](http://www.migration-boell.de/web/migration/46_1676.asp) zuletzt aufgerufen | accessed – 2010-03-05

Michel Foucault. Of Other Spaces [1967], Heterotopias. Translated from the French by Jay Miskowiec.  
URL: [http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault\\_heterotopia.en.html](http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault_heterotopia.en.html)  
accessed – 2010-07-24

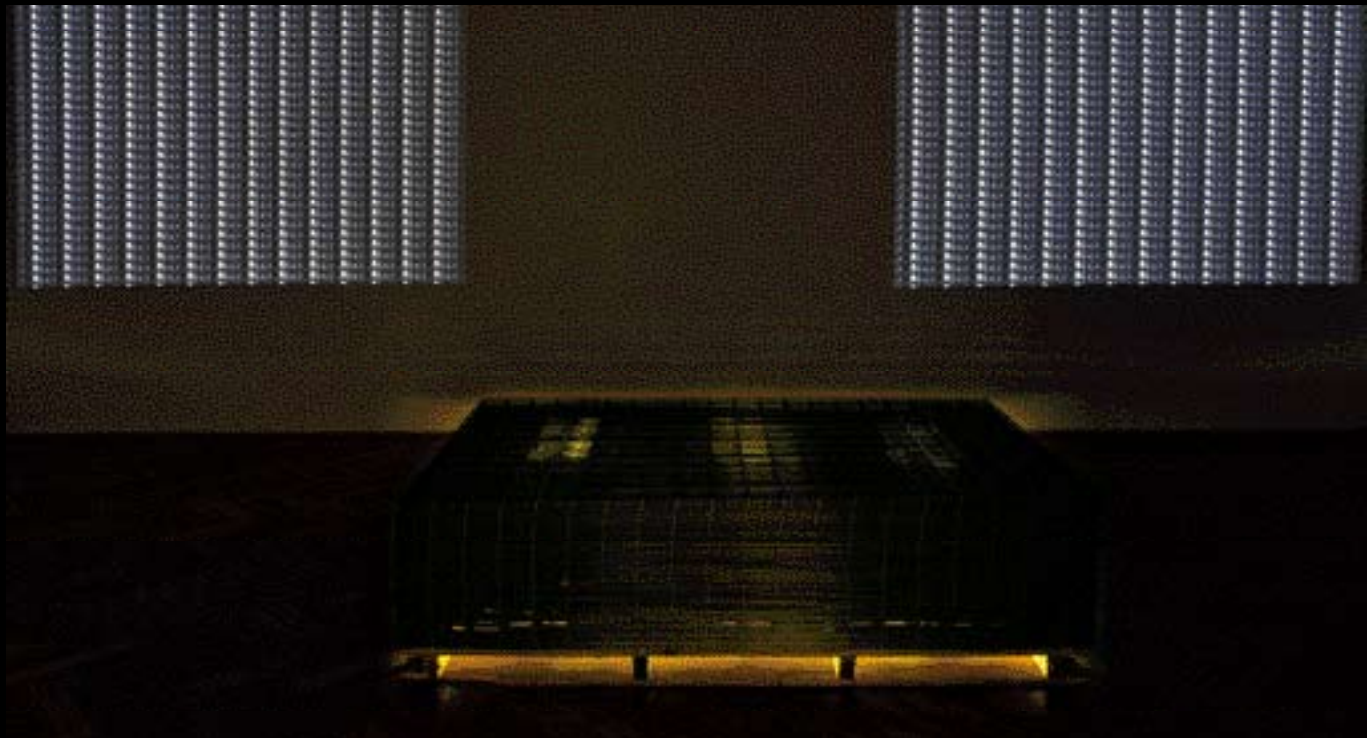
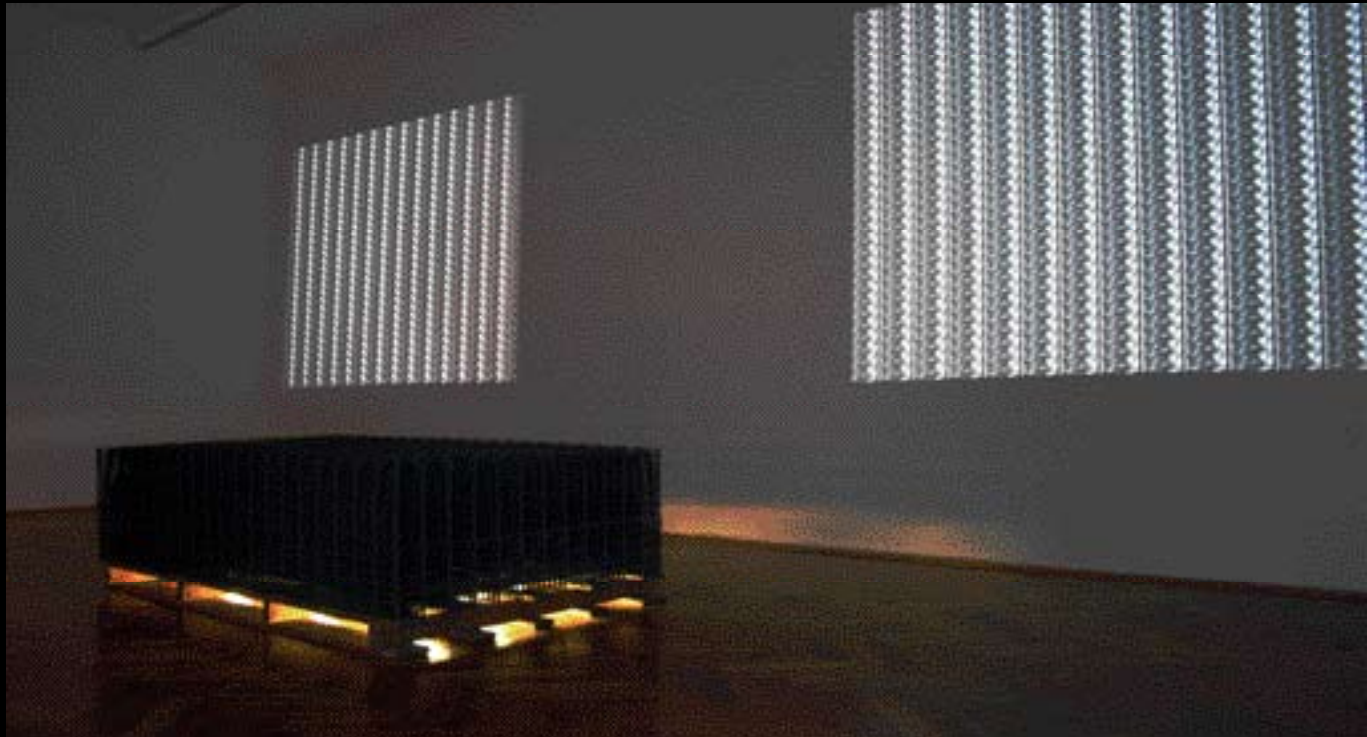
Saskia Sassen: Territory – Authority – Rights. From Medieval to Global Assemblages. Updated Edition. Princeton and Oxford. 2006.

Interactive, mixed media installations









# iGOLI

Mixed media installation, 2008

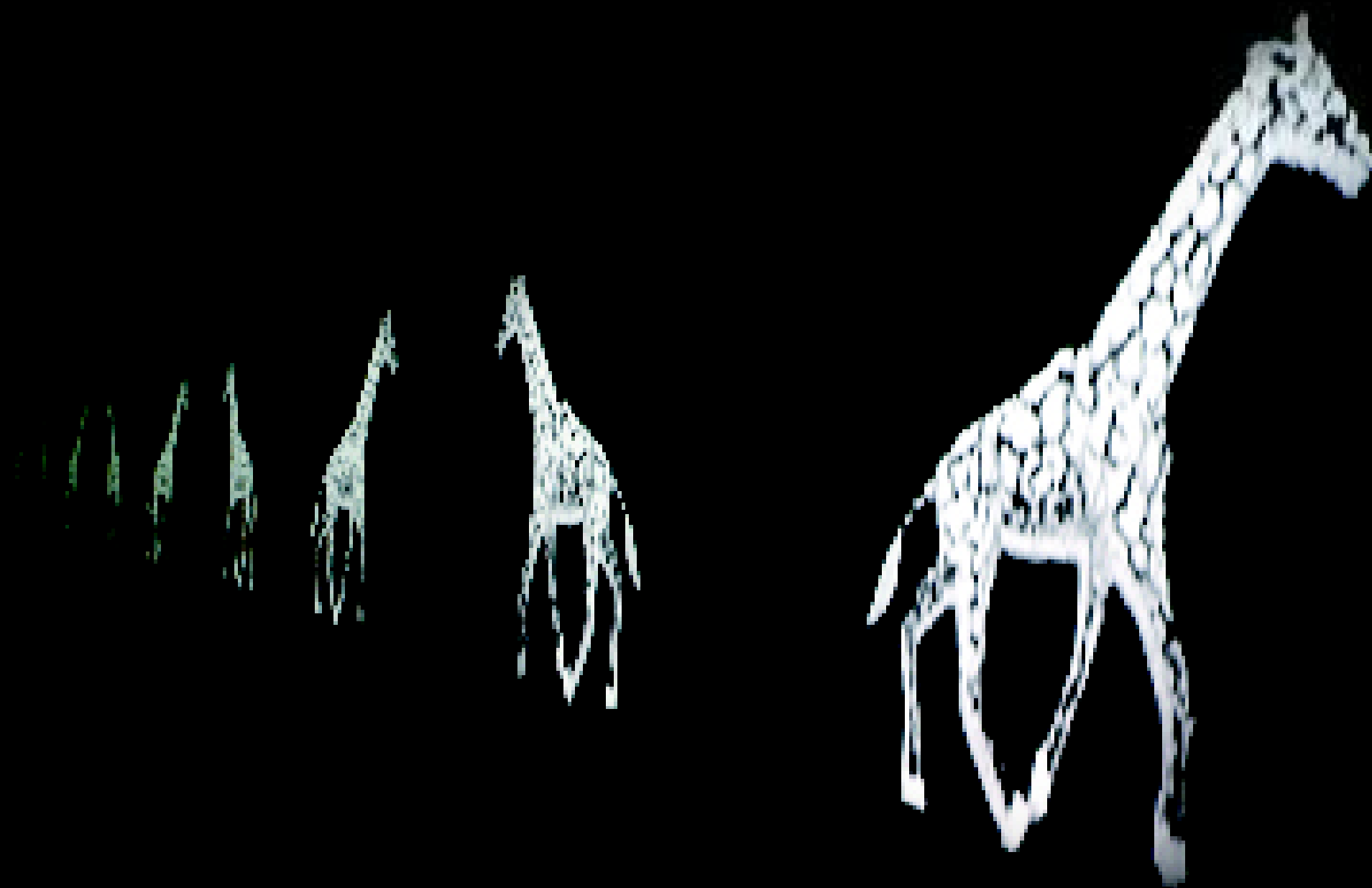
iGoli – Johannesburg’s nickname, a reference to its former gold deposits, long since depleted and replaced by an unemployment rate of 40%, but still in use in the Zulu tongue and meaning „Place of Gold” – lends the name and conceptual background to the installation. The media installation iGoli is based on a film that initially leads through the most notorious township on the outskirts of Johannesburg: Soweto. The film is abstracted by repeating the copying process 16,000 times. The motive remains only as an ideal, hidden within the grid, similar perhaps to the concealment of poverty at the city’s outskirts. The stack of flooring grids appears as a three-dimensional visual pendant and also points towards the country’s construction activities.

Text: Ruth Horak  
Excerpt from the exhibition text

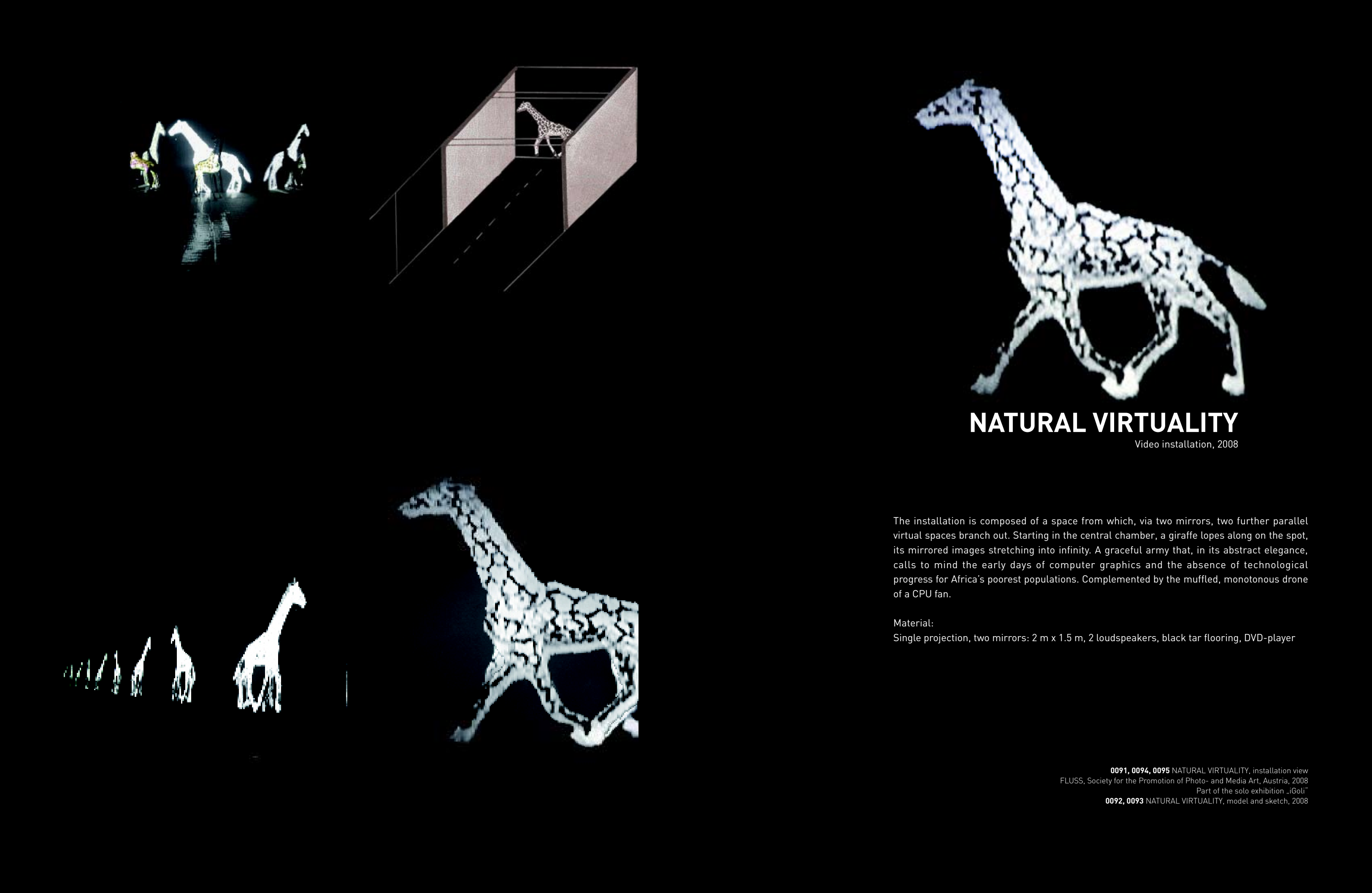


1,000 kilograms of flooring grids broach issues of perception and creative use of various materials, both as symbol and conspicuous statement. In a country where millions of people are homeless and without permanent shelter, these grids are a manifestation of the „new gold”.

Material:  
150 pcs. flooring grids, wooden pallet, dual video projection 2 x 1.2 m, 4 neon tubes







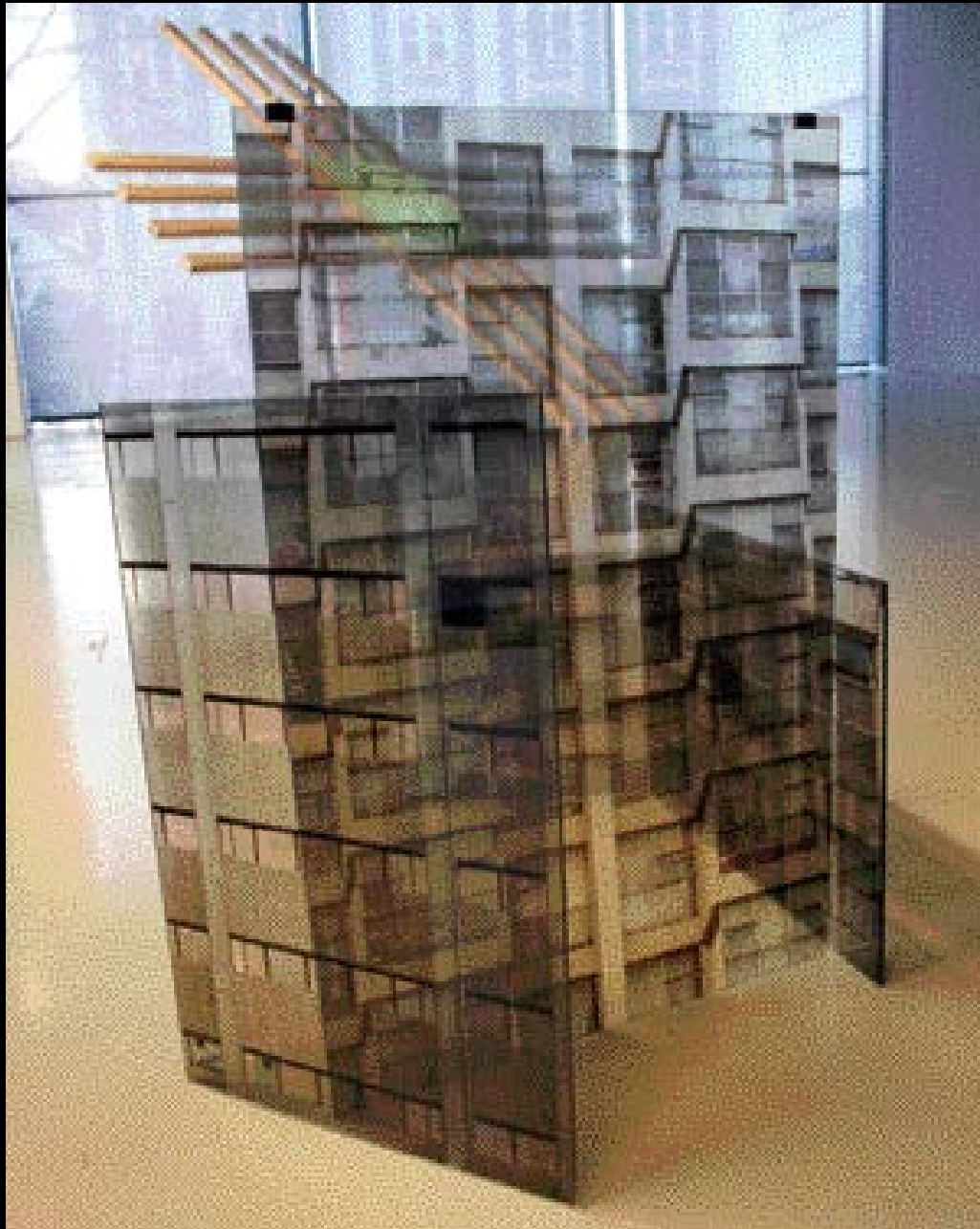
# NATURAL VIRTUALITY

Video installation, 2008

The installation is composed of a space from which, via two mirrors, two further parallel virtual spaces branch out. Starting in the central chamber, a giraffe lopes along on the spot, its mirrored images stretching into infinity. A graceful army that, in its abstract elegance, calls to mind the early days of computer graphics and the absence of technological progress for Africa's poorest populations. Complemented by the muffled, monotonous drone of a CPU fan.

Material:  
Single projection, two mirrors: 2 m x 1.5 m, 2 loudspeakers, black tar flooring, DVD-player

0091, 0094, 0095 NATURAL VIRTUALITY, installation view  
FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Austria, 2008  
Part of the solo exhibition „iGoli“  
0092, 0093 NATURAL VIRTUALITY, model and sketch, 2008



# HILLBROW

Photo installation by Michael Mastrotoaro, 2007

Size: 53 cm x 80 cm,  
 Technique: transparent C-Print on acrylic glass and C-Print on Dibond

Hillbrow is a photo serial about the migrant district in Johannesburg. In times of the apartheid it was the ‚only white‘ centre for rich people of the city. After the fall of apartheid, scores of migrants moved into this area and squatted the abandoned houses. Now most of the citizens of Hillbrow are arrivals from neighboring states such as Zimbabwe, Mozambique or Botswana. This photo serial deals with barriers of communication, space, territory and degrees.



**0094** Hillbrow, installation view  
 Medienkunstlabor | Kunsthaus Graz, Austria, 2007  
 Part of the solo exhibition „JOYES“  
**0095, 0096** Hillbrow, C-prints on Dibond, 53 cm x 80 cm, 2007





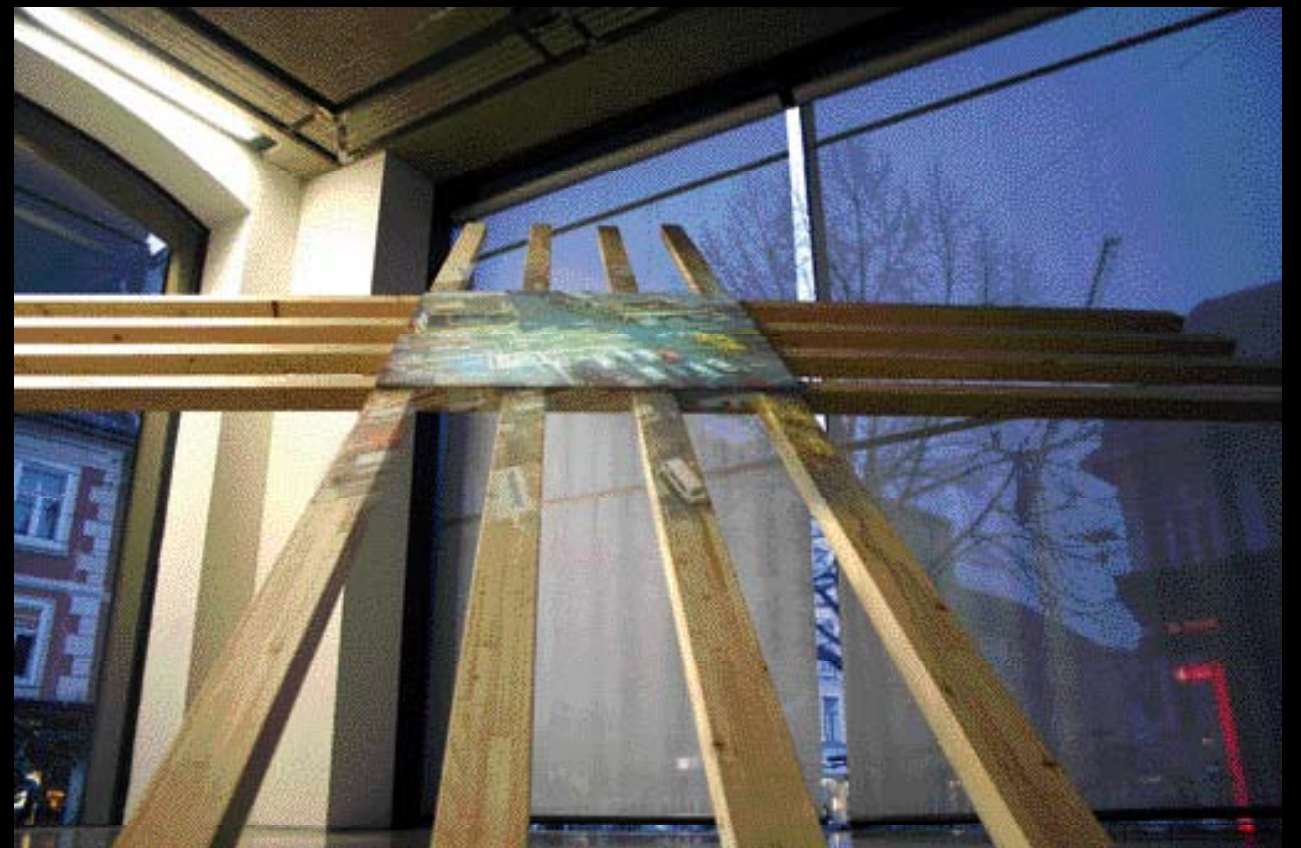
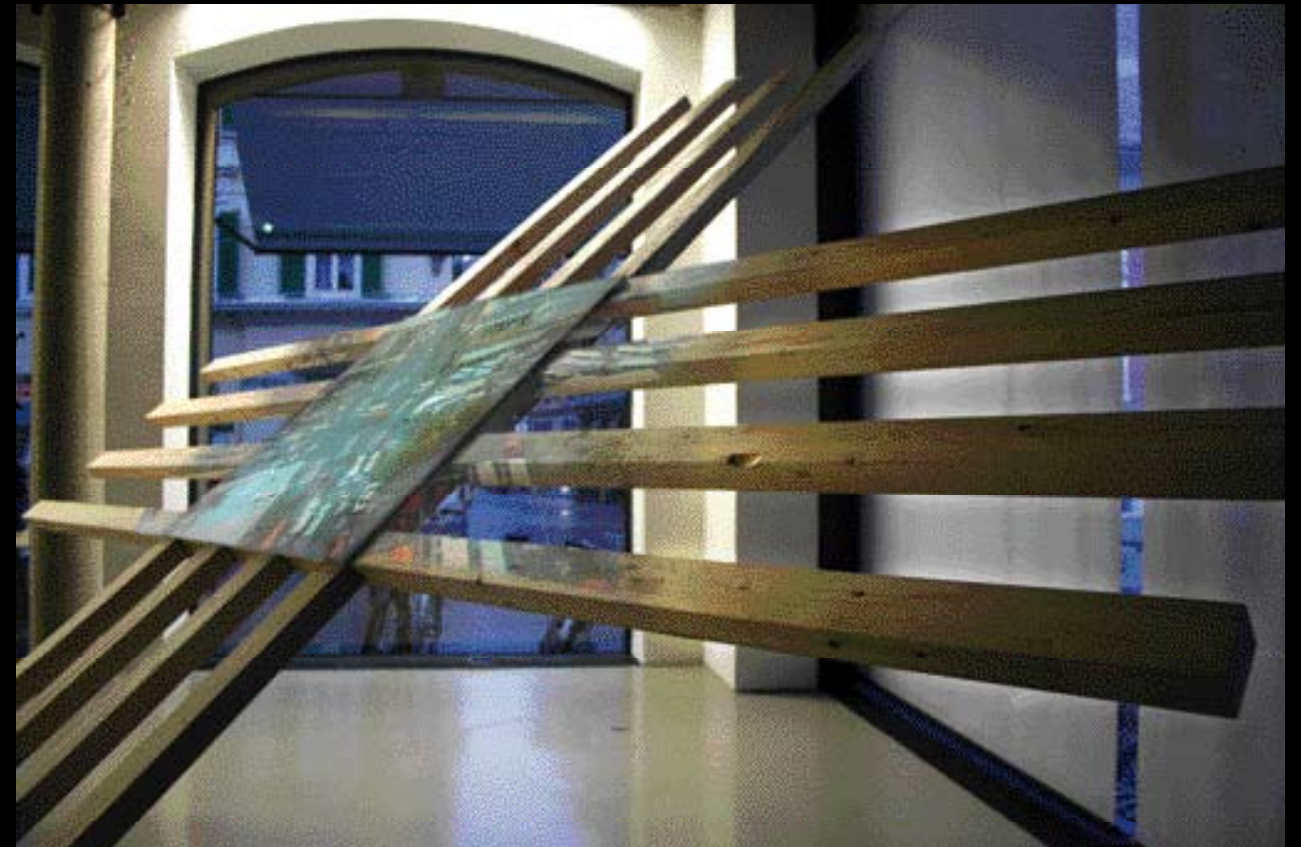
# INTERSECTION

Media installation, 2007

The installation shows a high angle view of the intersection of Bree and Sauer Street in downtown Johannesburg, shot during the early hours of the morning. As with many busy intersections on the city grid, the convergence of pedestrians, taxi buses, business commuters and side walk traders produces an intense space of interaction and communication. Few stop to observe this type of space, but rather move through it with purpose to get to their next destination. The intersection offers clues and leaves traces of the transience of daily urban practices.

A cooperation project by MACHFELD and Marcus Neustetter/Stephan Hobbs, Johannesburg, South Africa

Material: fir wood 3,5 m x 3,5 m, animated videostills



**0097** INTERSECTION, installation view  
FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Austria, 2008  
Part of the solo exhibition „iGoli“  
**0098, 0099** INTERSECTION, installation view  
Medienkunstlabor Graz / Kunsthaus Graz, Austria, 2007  
Part of the solo exhibition „JOYES“

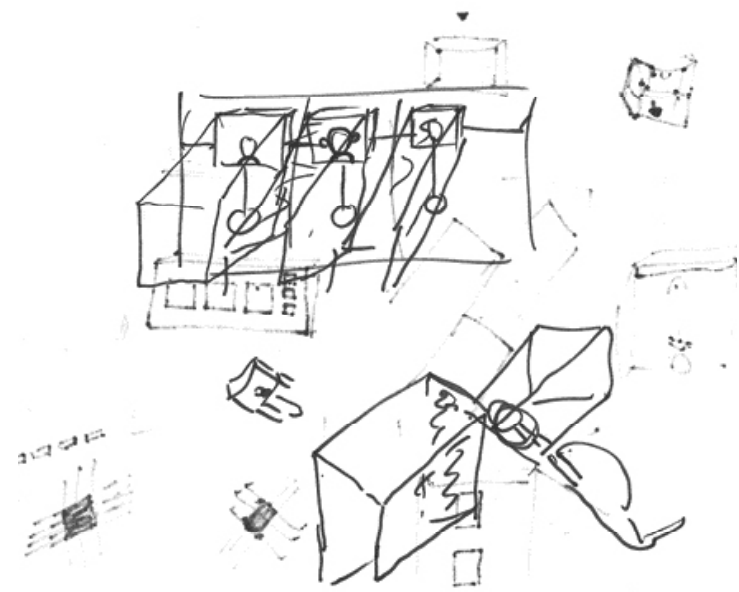


# THE LENOX

Mixed media installation, 2007 – 2008

“The Lenox” is a colonial building established 1906, in former times an outstanding hotel, now a sleazy, not very frequently booked B&B. Time seems to stand still here: even the clocks are out of order. The owner, originally from Germany and an old apartheid proponent, forbids any communication between the employees. They have to speak in whispers amongst each other. Of this fact, the house itself communicates.

MACHFELD has recorded the soul and the thoughts of the house.



- 0100** THE LENOX, sketch, 2007
- 0101** THE LENOX – Mädchen, installation view, C-prints 30 cm x 45 cm, FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Austria, 2008  
Part of the solo exhibition „iGoli“
- 0102** THE LENOX – ROOM, mixed media installation  
Medienkunstlabor, Kunsthaus Graz, Austria, 2007. Part of the solo exhibition „JOYES“
- 0103** THE LENOX, installation view, video box, 110 cm x 55 cm x 44 cm, FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Austria, 2008  
Part of the solo exhibition „iGoli“
- 0104** THE LENOX, installation view  
The Premises Gallery, Johannesburg, South Africa, 2007  
Part of the solo exhibition „VED vs. JOBURG“



# RENT A WRECK

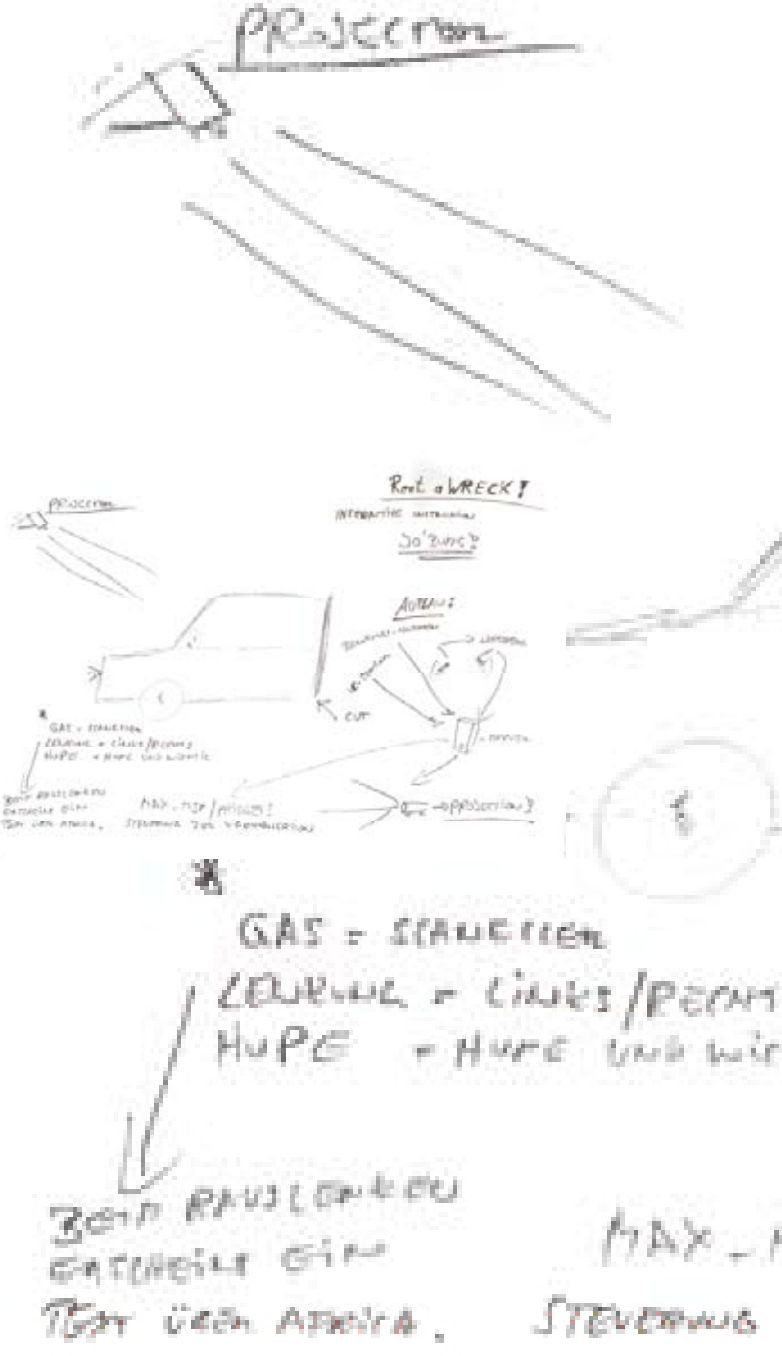
Interactive media installation, 2007

Without means of transport it is virtually impossible to travel around Johannesburg. On the one hand, the city is too vast to be explored on foot, and on the other hand it is not advisable to take a stroll after dark. Rent a Wreck is a cheap rental car alternative in Johannesburg. Besides the affordable costs, it offers the advantage of an absolutely inconspicuous car. The installation RENT A WRECK conveys an impression of the city's traffic situation and offers the players the opportunity to „virtually“ take a drive through Johannesburg.

A projection on the windscreen of the car presents a driver's seat view of a tour through the city. The accelerator pedal speeds up / slows down the projection, and the steering wheel moves the image to the left or to the right. When the driver veers from the path of the image, a text appears, written by Michael Mastrototaro in Johannesburg, which reflects the city. The projection is acoustically enhanced by a soundtrack of the sounds of the city.

Material:  
1/2 Fiat Uno, motion, light and distance sensors, phidgets, computer, video projection, 2 loudspeakers

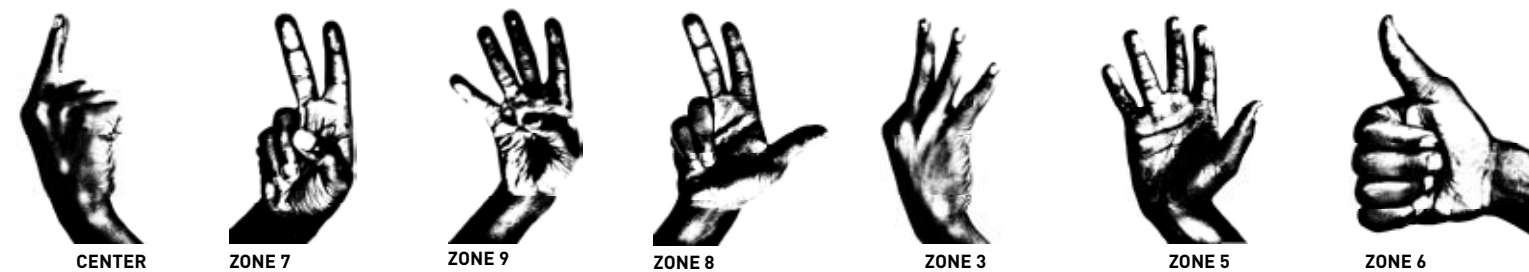
Max MSP programming: Oliver Stotz



0105 RENT A WRECK, scetch, 2007  
0106 – 0108 RENT A WRECK, installation view  
Medienkunstlabor – Kunsthaus Graz, Austria, 2007  
Part of the solo exhibition „JOYES“



**0109** RENT A WRECK, installation view  
 Medienkustlabor – Kunsthau Gra, Austria, 2007  
 Part of the solo exhibition „JOYES“  
**0110** HAND SIGNALS & RENT A WRECK, installation view  
 Medienkustlabor – Kunsthau Gra, Austria, 2007. Part of the solo exhibition „JOYES“  
**0111 – 0117** HAND SIGNALS, C-prints variable sizes, 2007



## HAND SIGNALS

Hand signals are an elaborate system in Johannesburg used by passengers to hail buses travelling along different routes around the city. Holding up a certain number of fingers, pointing at the sky with 2 fingers, shaking a fist at the ground and so on. No matter which language you speak, you get around in Joburg if you know how to use your fingers. A special communication form which has been lost in the western hemisphere.

Prints on display window by Sabine Maier, 2007  
 14 x digiprints & inscription, 25 cm x 15 cm

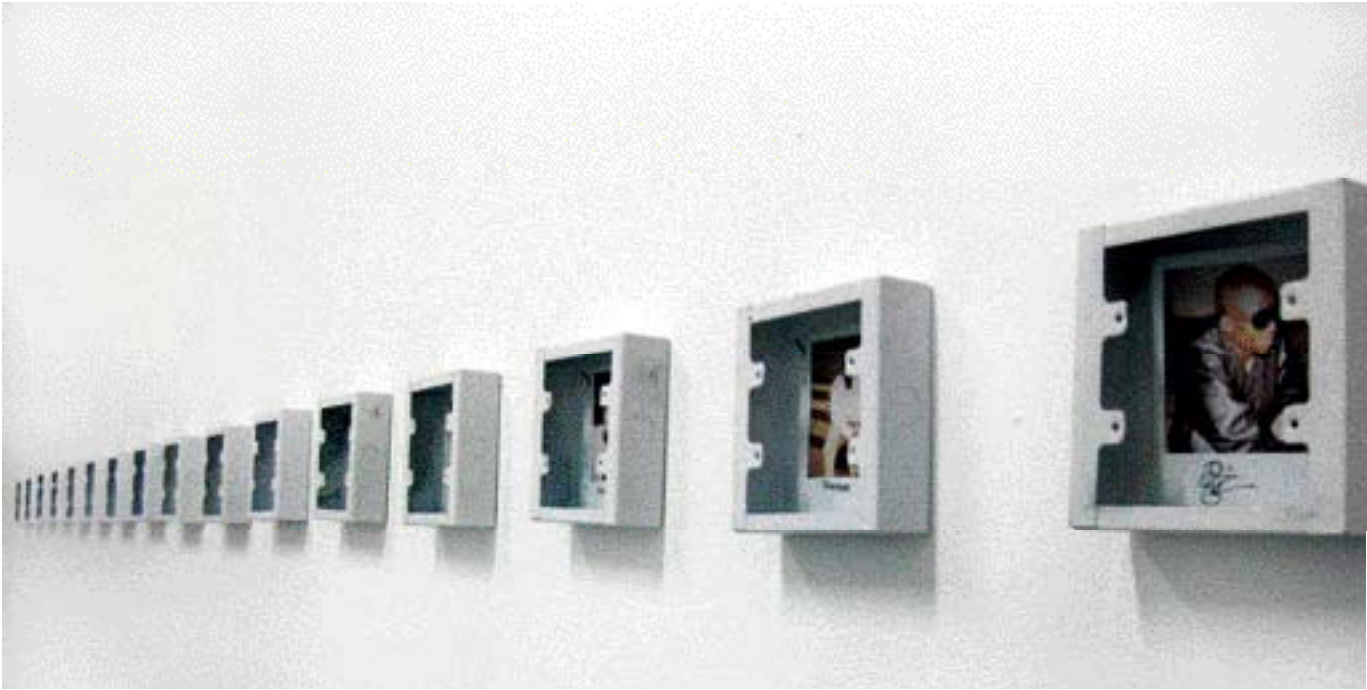


# NO CHOICE

Mixed media installation by Sabine Maier, 2009  
(assisting: Raymond Marlowe, South Africa  
elfriede i.a., Austria)

“Either you are prepared to cross the line or you are not prepared to cross the line.  
From the mere point of view you are not prepared to cross the line --- but you don't have any choice; you have to move out even if it costs you a lot of money or even your life.”

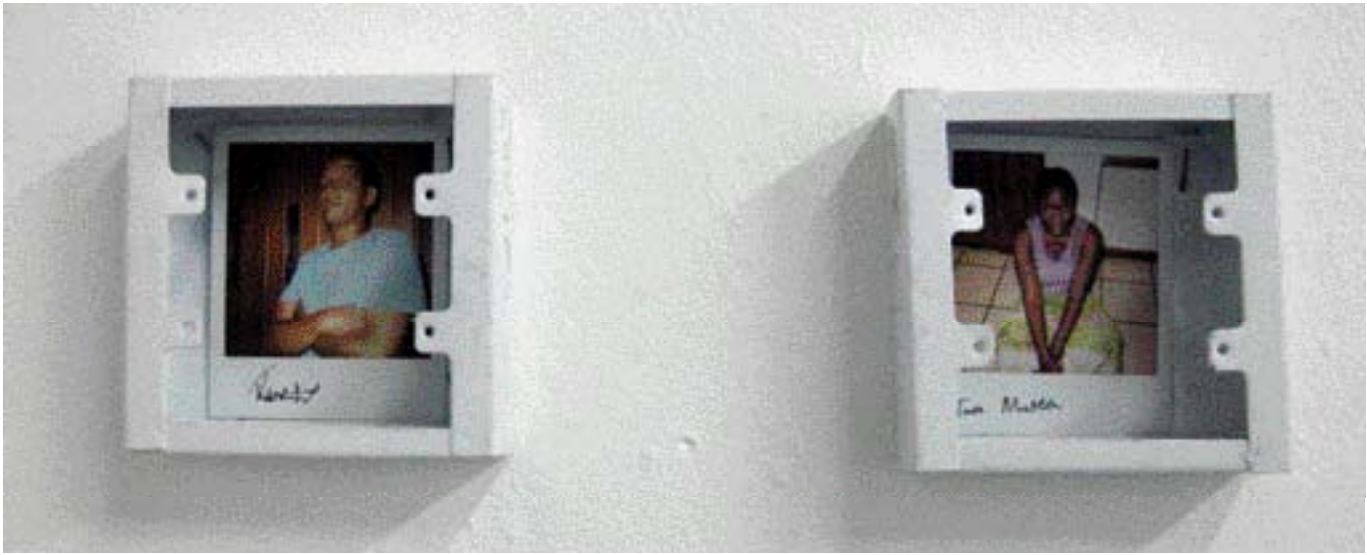
In this work the Zimbabweans are non-passive, depicted as strong individual personalities with stories and conflicts. The objective was to give these people's stories a voice. Many seemed relieved to tell their stories, releasing the trauma, to someone who was willing to listen.



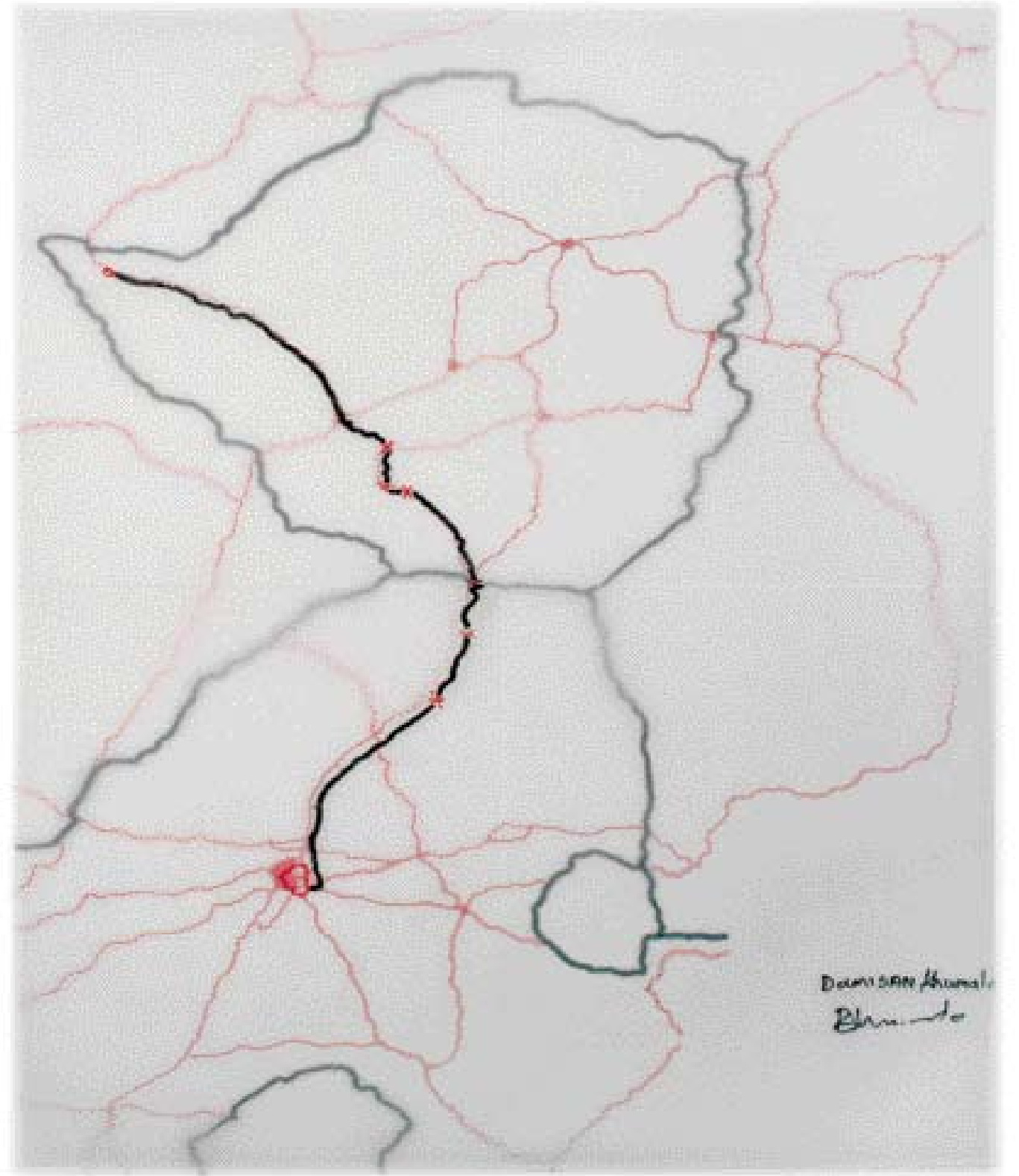
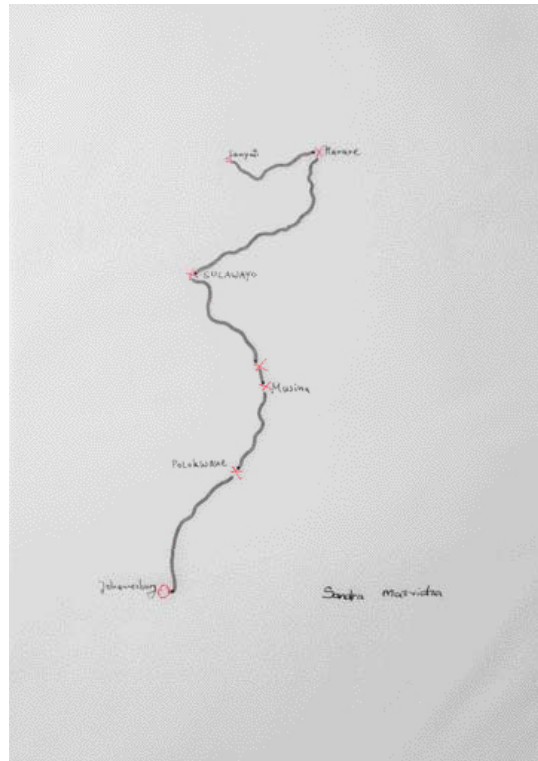
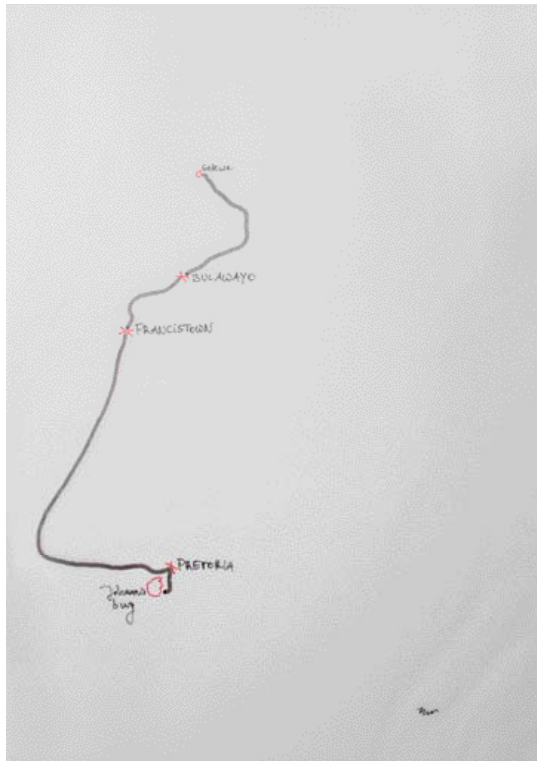
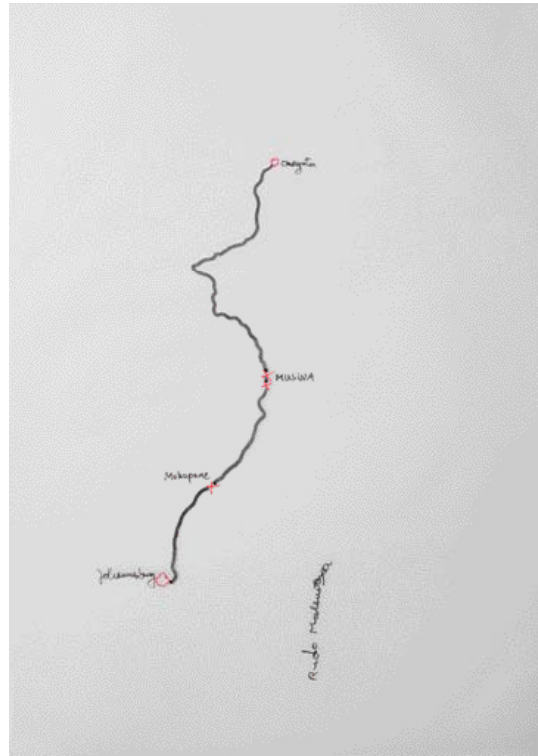
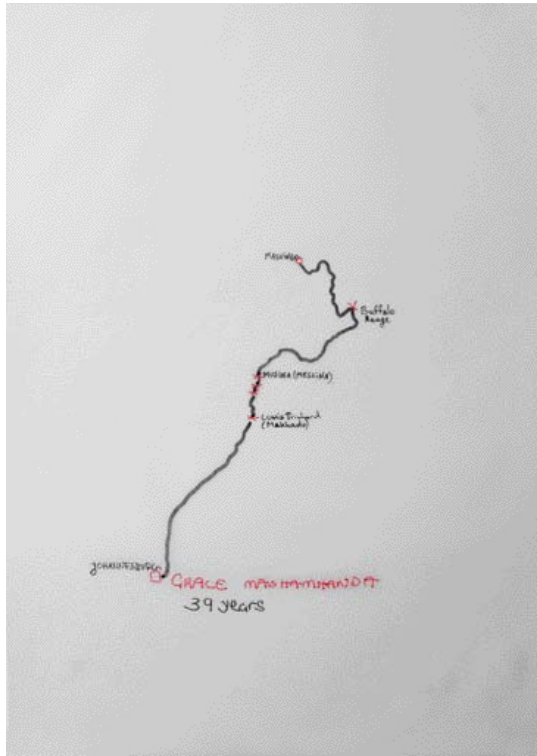
The Central Methodist Church is the only possible home for many Zimbabwean refugees. The church is filled to capacity and more than 2,000 Zimbabweans are now living in the streets around the building.

The project is presented as an installation consisting of the drawings and photographs and as a quiet space in which you can listen to and contemplate their stories.

The project 'No Choice' describes the passages of some of these Zimbabwean refugees from their hometowns to Johannesburg. These passages are depicted in lines drawn on transparent paper and in audio recordings of their recollections of each one's passage across the border. In the process of this project, a form of portrait of the refugees emerged.



**0118, 0121, 0122** NO CHOICE, installation view  
Bag Factory-Artists Studios, Johannesburg, South Africa, 2009  
Part of the artist in residence exhibition „Press the Button“  
**0119, 0120** NO CHOICE, Polaroids  
Bag Factory-Artists Studios, Johannesburg, South Africa, 2009  
Part of the artist in residence exhibition „Press the Button“



0123 – 0127 NO CHOICE, drawings on transparent paper, 29,7 x 42 cm  
 Bag Factory-Artists Studios, Johannesburg, South Africa, 2009  
 Part of the artist in residence exhibition „Press the Button“



# CROSS TALK

Mixed Media Installation  
by MACHFELD & alien productions

Rosemarie Burgstaller

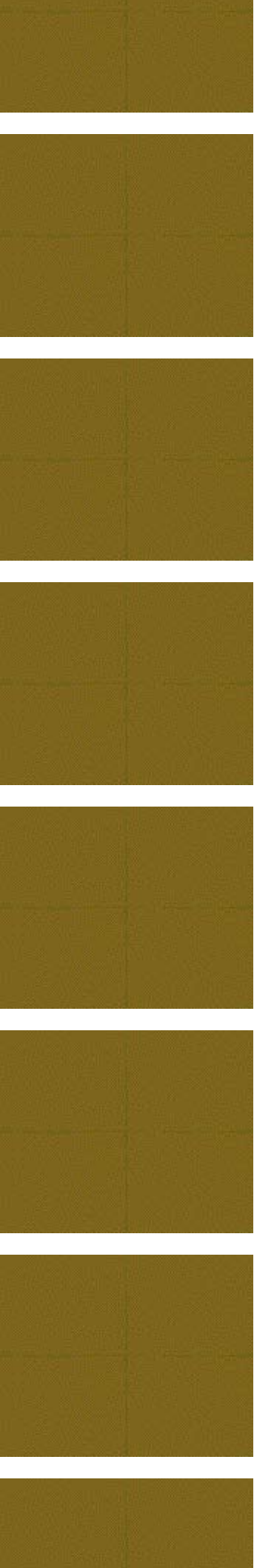
As can be seen everywhere, photography’s possibilities have multiplied quite a bit in the age of electronic and digital media. In the digital landscape of the present, photography moves in equally multi-dimensional as well as discursive alliances with computer technologies. It has long established a visual world of its own between reality and virtuality. Young contemporary photographers operate quite polyvalently, for example, as the director of Maison Européene de la Photographie in Paris Jean-Luc Monterosso says, „The photographer makes uses of all the means available – video, digital art – and integrates approaches from the cinema and the sculptural arts.“ [1] Fotogalerie Wien made the manifestations of this interdisciplinary and transdisciplinary liberation of photography the subject of a series of exhibitions last year. After film and painting, the third part of CROSSOVER was dedicated to photography and media art.

Before the aforementioned background of the heterogeneous layerings of artistic practices as well as complex interactions of the most various academic disciplines and the linked recoding of traditional social notions, the approach to structuring current interdisciplinary art positions in differentiating genre components has an inherently experimental character. It is a common discourse in photography, to thematize its media translations and art immanent transgressions in the sense of expansions of (classical) genre concepts. With a hypothetical contrast to the current media art, photography can also find itself forced into action.

The shared exhibition project of the two artist collectives alien productions (Martin Breindl, Norbert Math, Andrea Sodomka) and MACHFELD (Sabine Maier | Michael Mastrotoaro) leads into the world of computer-controlled

devices, digitally generated visual modules, and digitally altered sound packets that invite us to imagine from the world of media art also photography as history. In three rooms at Fotogalerie Wien, the three installations are assigned to three fields of perception: image, text, and sound. Central in the exhibition, placed in the large exhibition space, is the work Mirrored. The projected interaction between taped journeys through space outside the gallery and the superimposed, virtual interior (of Fotogalerie Wien) discloses itself in a sense through the mirror construction set up in the midst of the actual room. If you place your nose on the right place on the mirror, this allows for a three dimensional stereoscopic perception of the projection. In the small exhibition space, in contrast, early generation dot matrix printers rattle along before a line of computers. It seems as if they might be talking to one another, but in fact they react to electronic signals of recorded small talk fed into the network. Playfully alienated, these printers no longer print text, but „speak“ it in the form of a performance. In the cinema we hear Horse and Hound by MACHFELD, sequences from a Western as a radio play of sounds between other soundscapes that largely emerged under the label Alien Productions. All three projects function in the collaboration of the new digital media with the older analog media, or quotes from them, as the stereoscopic apparatus exemplarily presents in Mirrored. Its presence describes the entire space as a simulation of the principle of a camera. The task is to locate photographic visual production equally as a reminiscence of the historical as well as optional of its continuation. For today as entire visual archives can be stored in pocket format, the symbolic significance of the older media increases. As they successively disappear from everyday culture, they take on a new radiance.

The originally so fascinating, but also trivial notion of photography as a copy of reality emerges in the works most clearly when what is omitted becomes visual or quasi a negative moves to the foreground, as in the five Western chapters by MACHFELD. The great model for this work is the first radio play Week-



end (1930) by Walter Ruttmann, who termed it a „photographic radio play“ [2] – it was produced by editing a film soundtrack. Horse and Hound focuses on the sounds of a film – the dull clacking of boots on the dusty wood floor, the low snap of the revolver, the horses galloping off in the distance. Neither can the dialogues of the actors be heard, nor are the images visible on the screen. Yet, when we enter this soundscape, we easily can visualize a story. It is also the imaginative that accompanies the old media and the mechanically produced images of the real, and perhaps especially impresses us. With an eye on the permanently growing capacities for storing and reloading images, this exhibition sets course for deceleration, and pleasantly suggests a restful look through the objective of a camera.

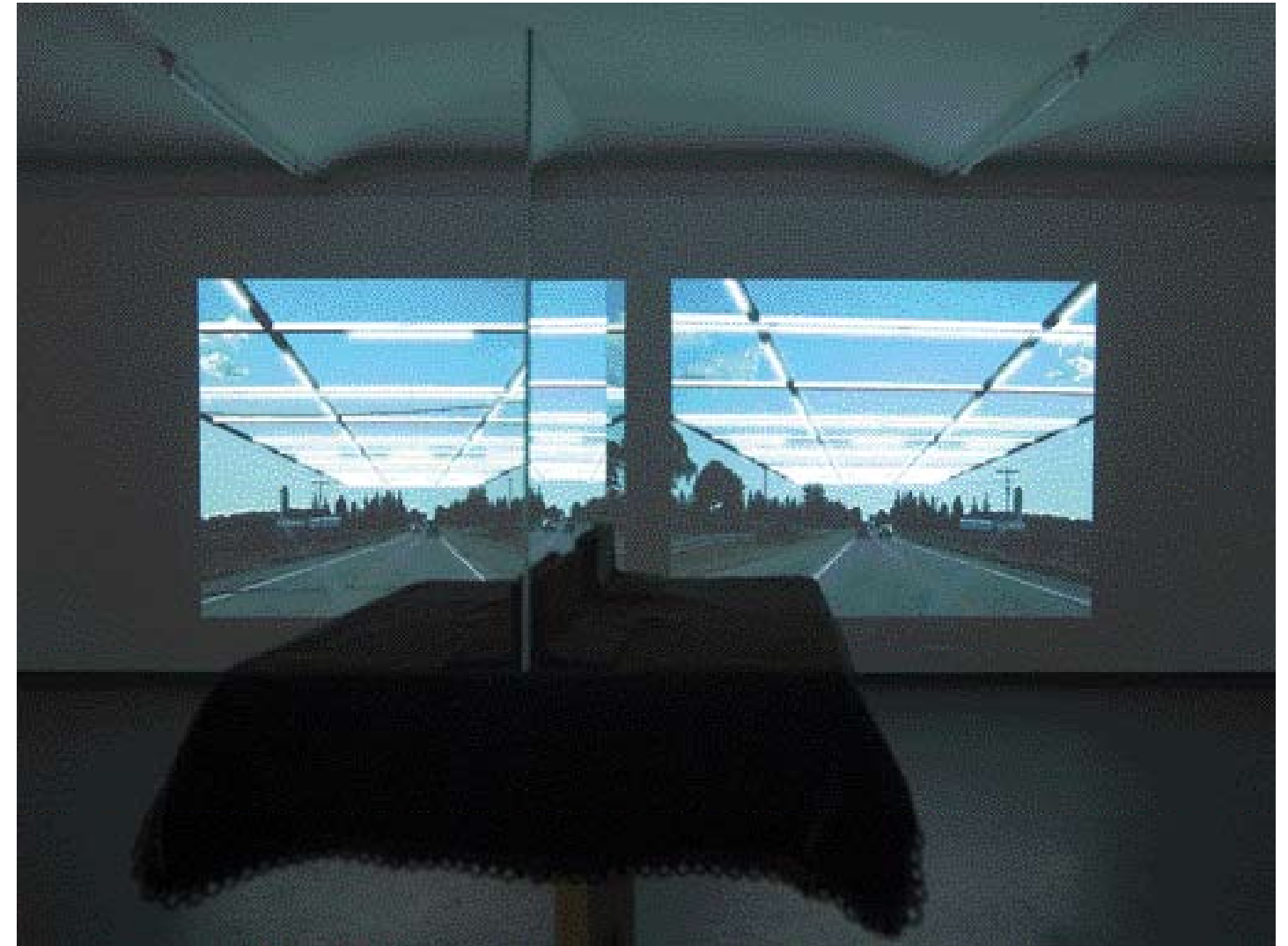
[1] „An interview with Jean-Luc Monterosso by Heinz-Norbea Jocks, The end of photography,“ Kunstforum International, 172 (September/October 2004), p. 180.

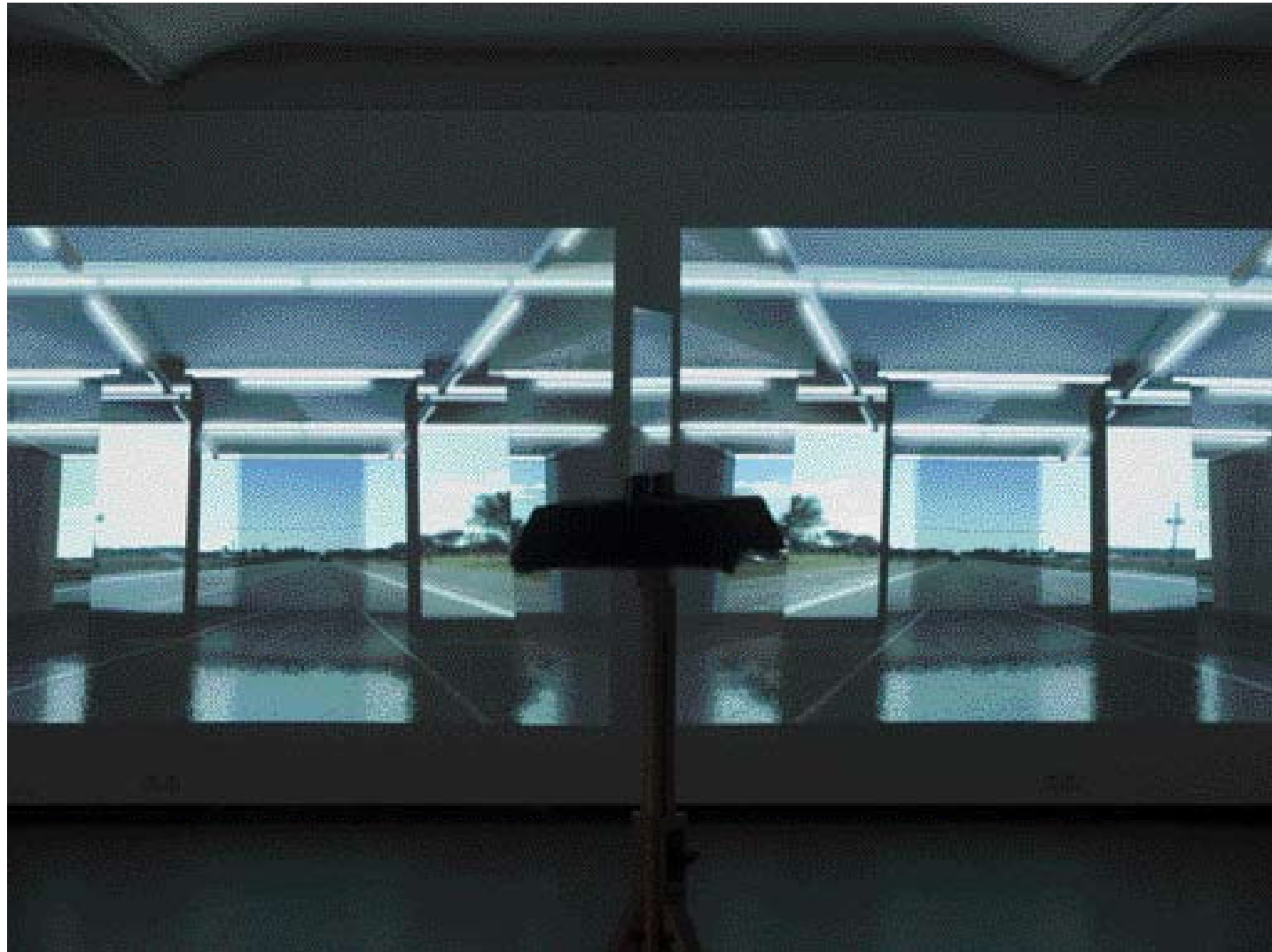
[2] „Walter Ruttmann, „Weekend,“ Film-Kurier (February 15, 1930); quoted in R. Horak, alien productions & MACHFELD. Cross Talk, exhibition brochure, Fotogalerie Wien 2006.

Translation: Brian Currid and Wilhelm Werthern  
First published in EIKON, international magazine for photography and media art, No. 57, March 2007, pp. 70f.

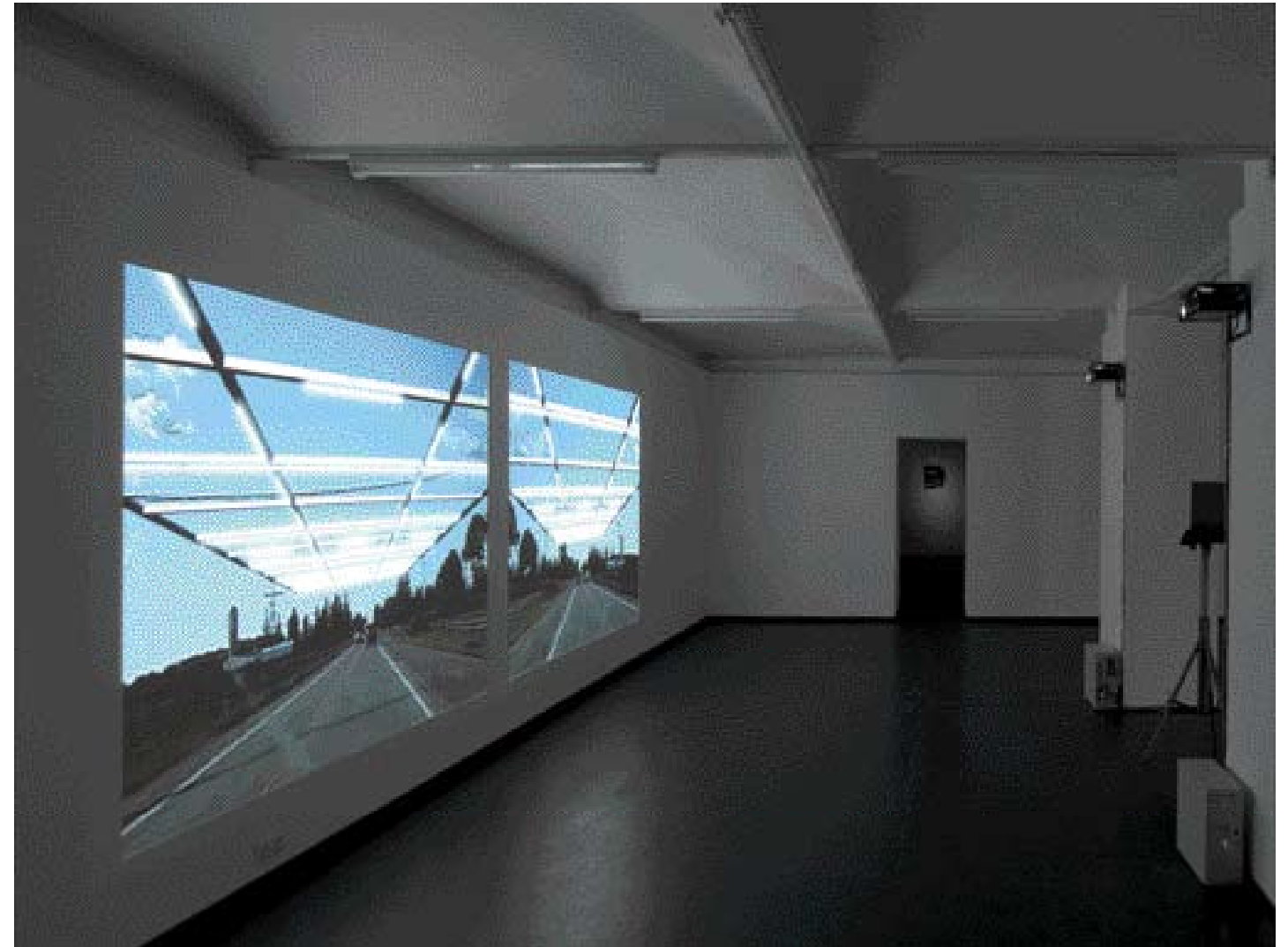


**0135, 0136 MIRRORED**, installation view, Fotogalerie Wien, Vienna, Austria, 2006



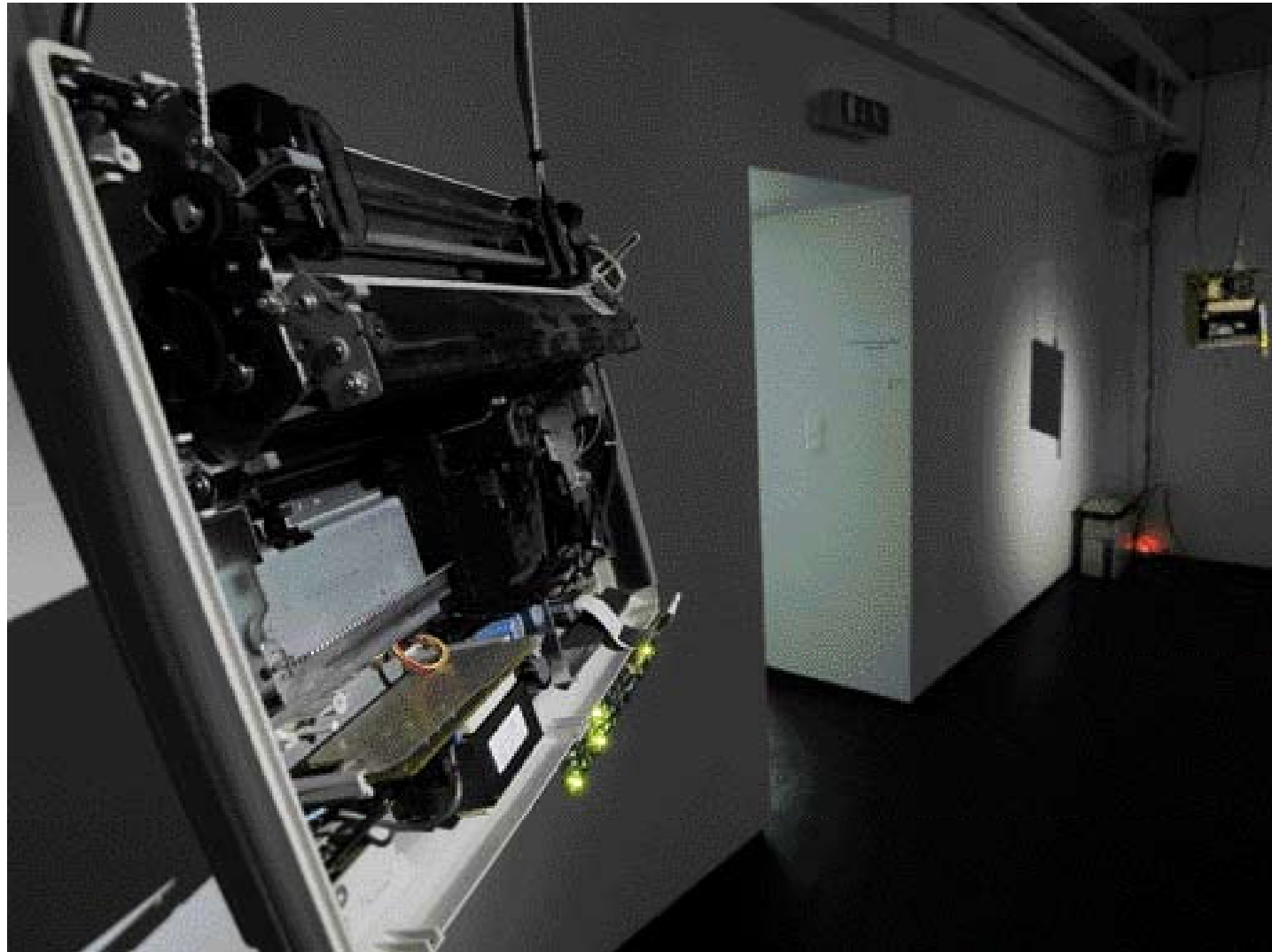


**0137, 0138 MIRRORED**, installation view, Fotogalerie Wien, Vienna, Austria, 2006



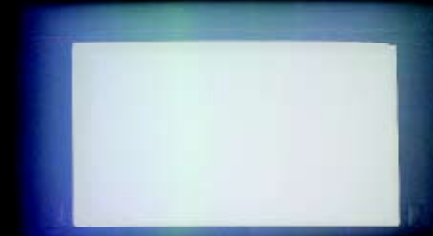
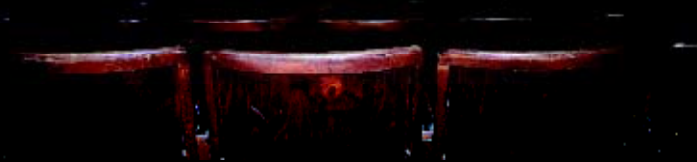


**0139, 0140 MIRRORED**, installation view, Fotogalerie Wien, Vienna, Austria, 2006



**0141, 0142** SMALLTALK, installation view, Fotogalerie Wien, Vienna, Austria, 2006  
**0143 – 0148** TONFILM #1, cinematic projection, Fotogalerie Wien, Vienna, Austria, 2006







## VISP

In the creative process VISP, computer viruses and spam were visualized as part of an artistic project. Similar to a biological virus, the art project mutates during the process. In this regard, one can see the result of the created video projection and net installation as examples of mutation. The result was presented on MACHFELD's project server as well as in the medien.kunstlabor / Kunsthaus Graz.

## NANO | MAILBOX | IMAP GALLERY

Network visualisations

The net art projects NANO and MAILBOX take up the complex of themes around computer viruses and spam. They were presented at the Personale VISP in the Medienkunstlabor (Kunsthaus Graz) 2005. Computer viruses and spam mails that arrived at our project server during the project period were stored and visualized. Data were synchronized automatically, creating an overview over the current number of virus and spam mails.

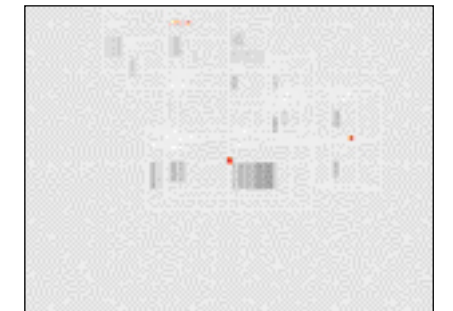
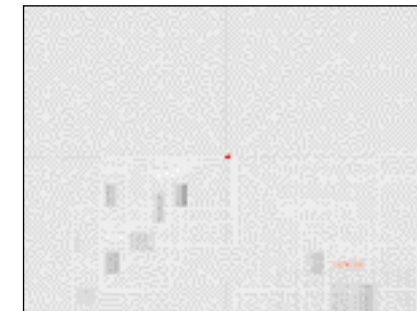
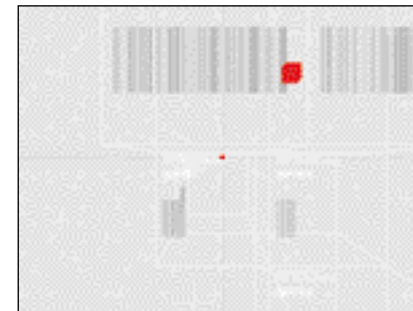
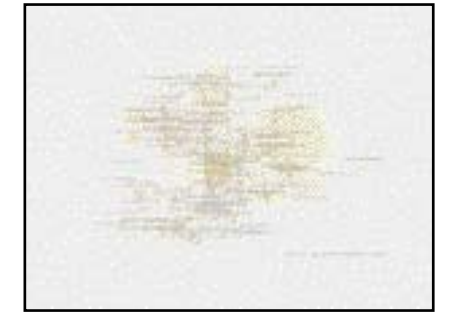
In the IMAP GALLERY, the image content of the spams was presented.

NANO & MAILBOX programming:

Alessandro Capozzo

IMAP GALLERY programming:

Markus Reisenhofer



0149 IMAP GALLERY, screenshot, 2005  
 0150 – 0152 NANO, screenshots, 2005  
 0153 – 0155 MAILBOX, screenshots, 2005  
 0156 MAILBOX & NANO, installation view  
 Medienkunstlabor, Kunsthaus Graz, Austria, 2005  
 Part of the solo exhibition „VISP“

# I LOVE YOU

Mixed media installation

„To remain anonymous can be vital in virtual space. Especially when one is about to circulate a computer virus.“  
Michael Mastrototaro

Bacteria can only live and reproduce in a suitable environment, which must contain nutrients, salts, trace elements and other growth factors. Optimal growth conditions require just the right concentration of oxygen and carbon dioxide, a suitable pH-value and just the right temperature.

To enable intellectual growth in the visitors of an art exhibition, the senses of the observer must be stimulated. Usually, a visual or acoustic stimulus leaves traces within the visitor and inspires further reflections.

The installation GROW is alive and makes use of bacteria and spores in the air of Kunsthaus Graz for its development.



To start with, the object is a simple black box. As it is subjected to the air, the writing I LOVE YOU gradually emerges – grown from the spores and bacteria of the art scene.  
The word refers to one of the most dangerous computer viruses of our time: its rapid spread caused damages of about 5.5 billion euros worldwide.

**0157** I LOVE YOU, installation view, detail (after one month)  
Medienkunstlabor, Kunsthaus Graz, Austria, 2007  
Part of the solo exhibition „VISP“  
**0158** I LOVE YOU, installation view  
Medienkunstlabor, Kunsthaus Graz, Austria, 2007  
Part of the solo exhibition „VISP“



# IVI

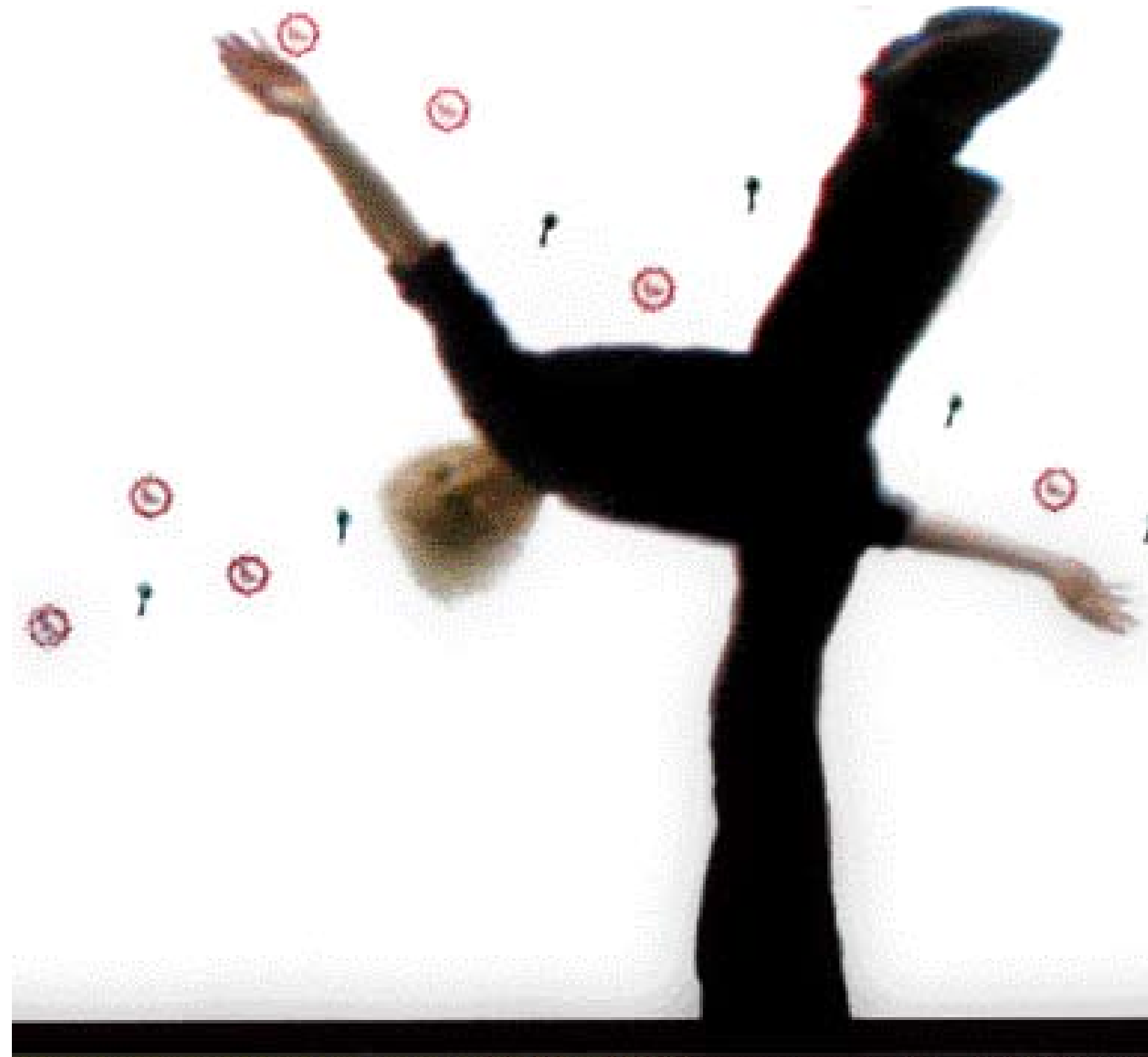
Interactive installation, 2005

For a long time, the moving image was a media of documentation only. This was caused by the time delay between filming and broadcasting, a lack of technological possibilities. The development of live broadcasting has however created a new situation. Today, it is possible to witness an event at the same moment as it happens.

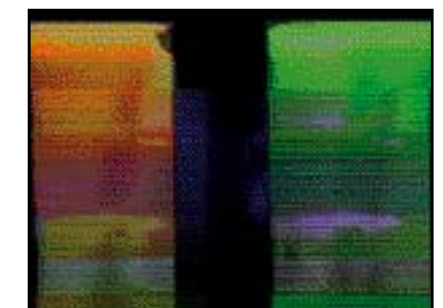
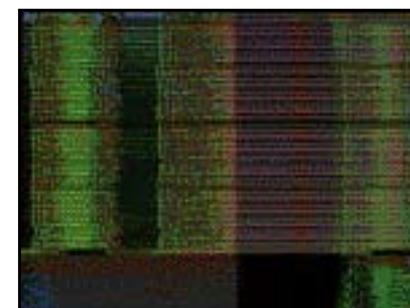
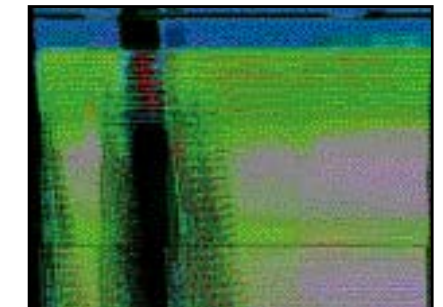
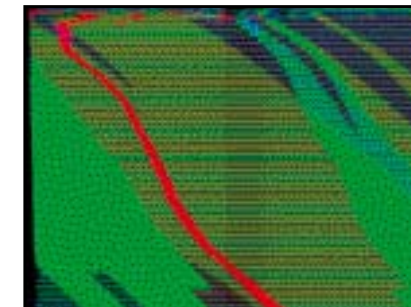
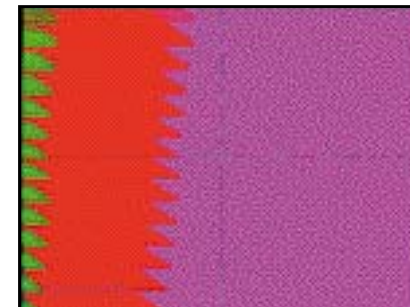
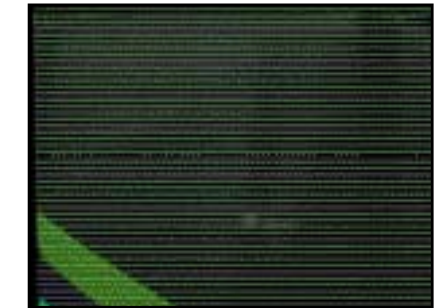
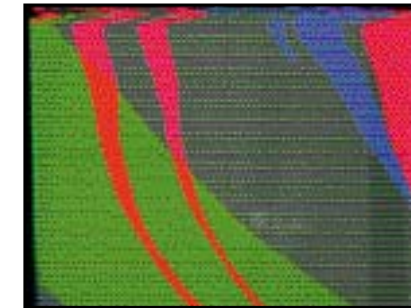
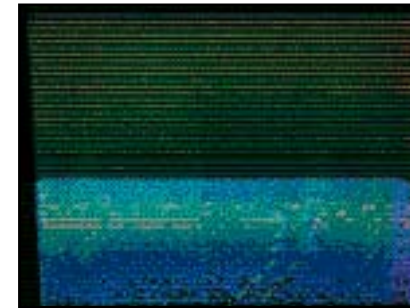
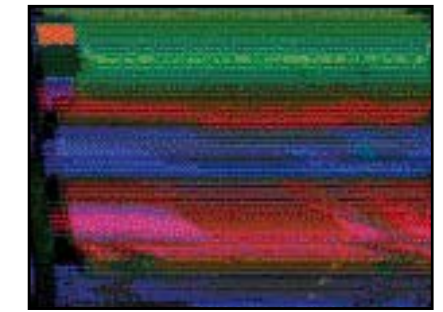
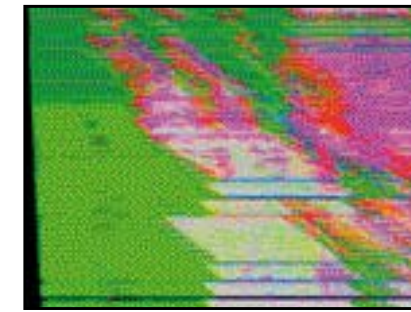
In the interactive installation IVI, the medium video was extended with the support of image recognition. The complex interaction between the media and the human body created a platform of experience. The recipient was a visual part of the installation and an instant instrument of interaction, hence: Collective as well as individual influence became possible.

The substrate of the emotional level is the visual representation of viruses. Playing with the projected picture activates the behavior of biological patterns. The familiar instrument of one's own body becomes a test-tube for visual perception.

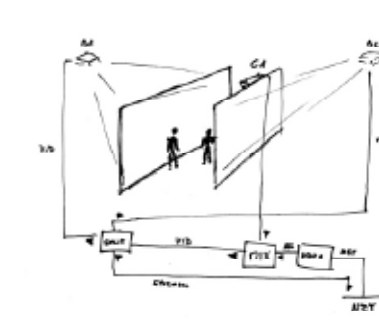
Programming: Hubert Hausegger



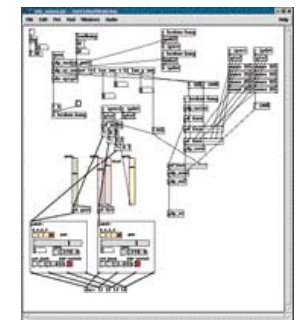
**0159, 0161** IVI, installation view, 2007  
Durham Art Gallery, Durham, Canada  
**0160** IVI, projection view  
Medienkunstlabor, Kunsthaus Graz, Austria, 2005  
Part of the exhibition „VISP“



UDO\_ENTRY, technical overview



UDO\_ENTRY, sketch, 2003



UDO\_ENTRY, PD-patch

0161, 0163 – 0174 UDO\_ENTRY, sketch, 2003  
 0162 UDO\_ENTRY, installation view, Dom im Berg, Graz, Austria, 2003  
 Part of the exhibition „ncc 03“, Graz, Austria. In cooperation with Graz 2003 – European Capital of Culture  
 0175 – 0177 UDO\_ENTRY, projection stills, 2003



# )( PIONEER

Art in public space / 1. Warwalking Contest in Vienna, Austria / Exhibition, 2003

Trading freedom for security

Privacy is restrained in times of increasing security. Biometric data in passports, section control systems and other surveillance technologies have one thing in common: the individual is treated as a suspect, a potential culprit.

For this project we create a convenient spying device, handed out to voluntary participants. While they were under the impression that they were scanning for wireless networks, their tracks were recorded. We acquired their patterns of movement, ready to be interpreted. The )( PIONEER Exhibition connects those tracks to actual events. We worked out profiles of the suspects, linking them to actual crime and fake pieces of evidence, sharpening public awareness.

Material: Things of everyday life, PSU [Pioneer Scanning Unit], PDA, Garmin Geko [GPS-Device], TV ...

Exhibition: Freiraum/Transeuropa Museumsquartier Wien, 2003

[www.machfeld.net/pioneer](http://www.machfeld.net/pioneer)

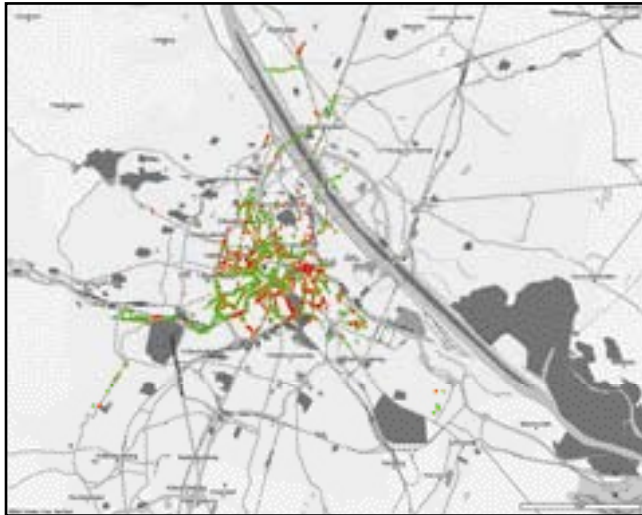


A project in cooperation with:  
Martin Pichlmaier and Simone M. Paischer

**0178, 0179** )(PIONEER, maps ( Routes and WIFI-Spots), 2003  
**0180 – 0181** )(PIONEER, sketches, 2003  
**0182** Radio telescope „Little Star“, Riga, Latvia, 2003



Total Warwalker route

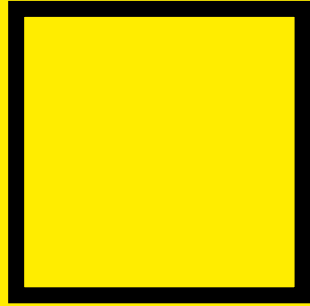


Total hotspots located 2831

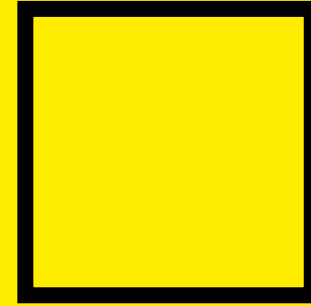
- 1094 with Password
- 1737 without WEP-Encryption







**YES**



**NO**



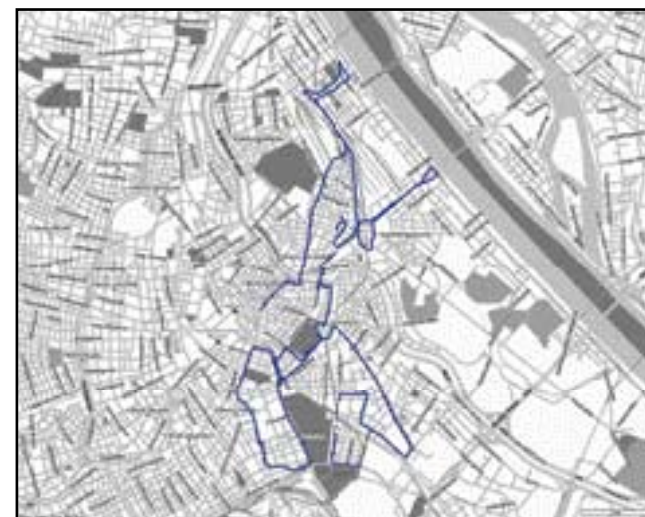
0183 ](PIONEER, 2003 exhibition flyer (Cover)



0184 ](PIONEER, installation view  
Freiraum / MQ, Vienna, Austria, 2003. Part of the solo exhibition ](PIONEER  
0185 ]( PIONEER scanning unit, 2003







0186 – 0189 ]( PIONEER, identikits, 2003  
 0190, 0191 ]( PIONEER, installation view, 2003  
 Freiraum / MQ, Vienna, Austria  
 Part of the solo exhibition ]( PIONEER  
 0192 – 0197 ]( PIONEER, personal maps of the WAR-walker, 2003



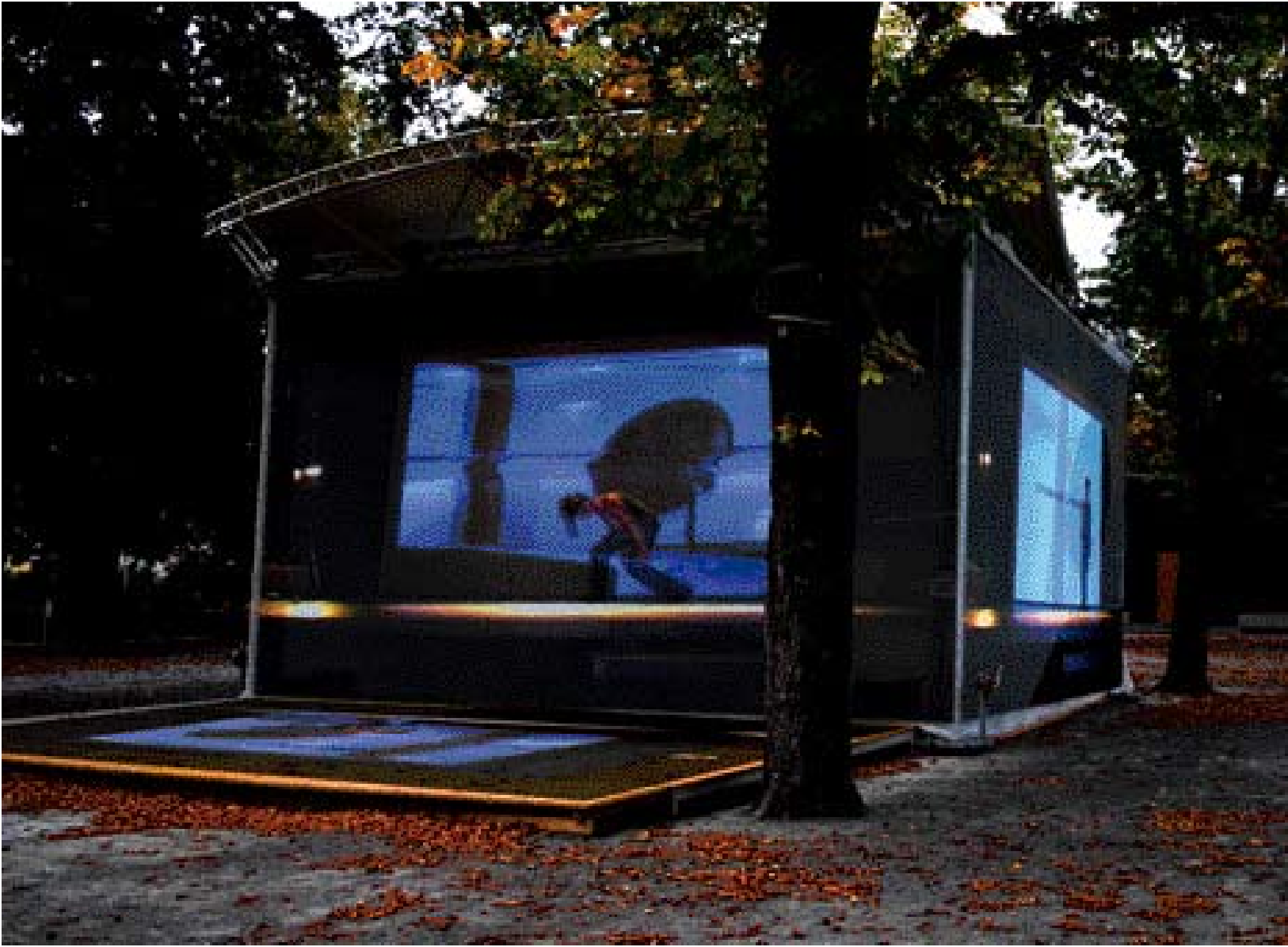
# ELENDSSALLTAG

[Everyday Misery]

20' / media and dance performance, 2007

Starting from the rhythmical prose piece “Kleine Ritterkunde” [Little Lore of Knights], which in three sections negotiates the prevalent impositions of current geopolitical conditions, the media and dance performance combines classical and current forms of expressing this entropic social development. Literature and audio-visual elements in their entanglement introduce a highly reflective environment for the illusion-shattering live dance performance. In the course of the 20 minute performance, the dysfunctional character of the narrative and technical realities is exposed at all levels: from word to body, from image to music. Everyday life is represented in all its eeriness. The terse and temporal concept enables the audience to experience, within these parameters, a range of individual and general experiences of life – whose validity can be perceived from the starting material up into our current times.

Konzept / Videoinstallation: MACHFELD  
Performance: Anna Schrefl  
Text: Thomas Ballhausen  
Live-Sound: Pascal Holper & Herbie Kopitar



**0198** Elendsalltag, live performance, WUK, Vienna, Austria, 2007  
**0199** Elendsalltag, installation in public space, Kulturpark Oberwart, Austria, 2006

# HAYDN IN DER WART

[Haydn in the Wart area]

Art in public space  
in cooperation with Eveline Rabold

“Haydn’s life story [...] is the story of a man [...] who solely through the power of his talent and through tireless toil progressed happily to the rank of one of the most important men in his field.”  
(Georg August Griesinger, Joseph Haydn’s associate)

The year commemorating the 200th anniversary of Haydn’s death cast its shadow as far as the Austrian village Oberwart. Could it be that Joseph Haydn resided in Oberwart and composed one of his symphonies here? Could it be that the regent of 2009 traveled as far as the neighboring villages Güssing, Rotenturm, Unterwart and Spitzzicken?

Under the label „Haydn in der Wart“ [Haydn in the Wart area], the regional capital produced a multi-part art project dedicated to this idea.

The installation „Haydn in der Wart“ is composed of 7 stations presenting artifacts or testimonials of Haydn’s sojourn in the Wart area.

A stroll through the locations of the exhibition with their sculptural, photographic, historical

and magical elements enabled the visitor to dramatically relive Haydn’s residence in the Wart area.

The stations

„Der Knopf des Joseph Haydn“  
[Joseph Haydn’s Button]  
Wooden box, 190 cm x 65 cm, black finish, Joseph Haydn’s original button (found piece), neon tube, perspex, white fabric

„Die Kutsche des Joseph Haydn“  
[Joseph Haydn’s Coach]  
Wooden box, 190 cm x 65 cm, black finish, photo collage, mechanical crank arm, cart-wheel

„Das Tischbein des Joseph Haydn“  
[Joseph Haydn’s Table Leg]  
Wooden box, 250 cm x 250 cm, black finish, original wooden table leg with Joseph Haydn’s engraved initials, cardboard, neon tubing, CD-player, 2 loudspeakers

„Das Herz des Joseph Haydn“  
[Joseph Haydn’s Heart]  
Wooden box, 190 cm x 65 cm, black finish,



0200 – 0204 HAYDN IN DER WART, sketches, 2009



perspex, relic from the days of Joseph Haydn’s sojourn in Oberwart (piece of wood with the artist’s engraving), neon tube

„Fundstellen“ [Places of Recovery]  
2 wooden boxes, 190 cm x 65 cm each, black finish, 2 anaglyph images 20cm x 30 cm, filter foils in red (right) and cyan (left)

„Der Rock des Joseph Haydn“  
[Joseph Haydn’s Frock Coat]

The installation reflects on the figure of Joseph Haydn and grants the audience their wish to slip into Haydn’s body. Upon entering the box, one is met by one’s own reflection. As soon as the curtain is closed, Haydn’s figure seems to magically appear. Adjusting one’s head to fit the figurative target one beholds oneself as the composer and gets a sense of oneself as the great artist.

Wooden box, 250 cm x 125 cm, black finish, Joseph Haydn’s original frock coat, spotlight, CD-player, 2 loudspeakers

0205 HAYDN IN DER WART, installation view, Kulturpark Oberwart, Austria, 2009  
0206 HAYDN IN DER WART, „Joseph Haydn’s Coach“, installation view, 2009  
0207 HAYDN IN DER WART, „Joseph Haydn’s Table Leg“, installation view, 2009  
0208 – 0211 HAYDN IN DER WART, „Joseph Haydn’s Frock Coat“, installation view, 2009







# WONDER

Art in public space, 2006

## Die Fischerstiege [Fishermen’s Steps]

According to an old legend, a „Chapel of Our Lady“ was built through the devotion of fishermen, merchants, and boatmen as early as 882 in Vienna on the hill abutting the river Danube, right at the waterfront and facing the upper Danube Island Roßau – in the place still called Gestatten today by the common people. From the spot at the foot of the hill where ships used to dock and wares were unloaded, in particular salt – giving the place its current name „Salzgries“ [salty grit] – people climbed the narrow track via the little St. Rupert’s Church, or ascended the set of steps constructed by fish merchants, the Fischerstiege, up to this Lady Chapel „am Gestade“, also called Mariastiege [Our Lady’s Staircase].

So, the Fischerstiege in Vienna is the oldest part of the city, from where the fishermen, boatmen and villagers were provisioned, mainly with fish. The name Fischerstiege is ancient and is mentioned in early documents as ad gradus piscatorum. It is still in use today, and was transferred to the front of house number 369, where an ancient mural, restored in 1839, shows a bridge-like staircase and an illustration of the Bible passage relating St. Peter’s miraculous draft of fishes, with the legend:

Dieses Haus steht in Gottes Hand  
Zur Fischerstiege wird es genannt.

[This house in God’s eternal hands  
By the name Zur Fischerstiege stands.]

»Source: Realis [=Gerhard Cockelberghe-Duetzele],  
Geschichten, Sagen und Merkwürdigkeiten aus Wiens  
Vorzeit [Stories, Tales and Curiosities from Old Vienna],  
Vienna 1846, pg. 440;«

**0212** WONDER, installation view  
Fischerstiege, Vienna, Austria, 2006  
Part of the project Fischerstiege

## Seemannsgarn [Sailor’s Yarn]

Sailor’s yarn was originally spun by taking several strands of old cord and twisting them into a new line. Undemanding menial work, it was carried out in fair weather and was well suited to getting the men’s tongues wagging. As the new line of yarn was spun from the old, legends and fables, comic tales and anecdotes were twisted with the storyteller’s reflections and experiences into a new story. Today, the notion of spinning a (sailor’s) yarn refers to the testimonials of old sea dogs, situated somewhere in the grey zone between truth and fantasy, all of them somewhat obscure, yet somehow plausible, and always extravagantly lurid. The enthralled audience is left to wonder whether they are being roped in – or are they? – when minnows evolve into great white sharks and a giant kraken drags whole fleets down to a watery grave. Sailors yarns include eerie stories of the ship’s kobold „Klabautermann“, of magnetic mountains („Magnetberge“) that draw in ships and shatter them against their cliffs or of marine graveyards [originating in the Atlantic Ocean’s Sargasso Sea with its coils of seaweed]. Modern seamen’s yarns frequently tell of UFO sightings and vanished ships in the Bermuda triangle.



The project

Lies are only as good as how their inventors tell them. Lies often contain a grain of truth, and this makes them more plausible. A good lie demands imagination, analytical skills, power of deduction, strategic vision and a long memory. While telling a lie, one has to be able to rely on one's memory. One has to remember the details of one's own narrative – or risk getting tangled up in the threads of the tale. Dramatic ability, a delicate sense of atmosphere and flexibility are all necessary: in spite of perfect planning, uncertainties may arise and stumbling blocks may appear in one's way. Decisiveness and an appetite for risk are indispensable qualities. In Wonder, stories researched on site are fantastically embellished and expanded into serious lies. Perhaps you did not know that, according to a legend from the 11th century, the knight Götz von Berlichingen invented the term „Forelle blau“ [trout au bleu] when he stumbled down Fishermen's Staircase, drunk on wine.<sup>1</sup>

Implementation

A synthetic grass cover, mounted vertically to its usual direction of growth (see illustration), served as a temporal-visual lie.

A plausible lie was written, in parallel to the synthetic grass, onto the sidewalk.

The text fragments that were visible in the public space were spun into new tales by the audience at <http://fischerstiege.mur.at/wonder.html>. New stories emerged, the truth of which is waiting to be explored.

Material: synthetic grass cover, paint

Exhibition: Fischerstiege, Vienna / A

<sup>1</sup>Translator's note: If Austrians (or Germans) are „blau“ (blue), they are inebriated rather than melancholy.



0213, 0214 WONDER, installation view  
Fischerstiege, Vienna, Austria, 2006  
Part of the project Fischerstiege



# VON BESEN UND BÜRSTEN

[Of Brooms and Brushes]

Art in public space

A project by Sabine Maier in cooperation with  
Eveline Rabold, 2008

Preliminary note

THE ANSCHLUSS<sup>1</sup> AND ITS CONSEQUENCES

BURGENLAND

Burgenland, home to illegal Nazi propagandist and later NS-Gauleiter (regional leader in the Nazi regime) Tobias Portschy, was well prepared for the incorporation of Austria into Hitler's Germany. The largest rallies and demonstrations that the province has ever seen took place in the period immediately before and after the annexation, in the capital Eisenstadt, in Oberwart and in other towns and villages. As early as 1931, the "Kleine Anschluss-Denkmal" [Little Anschluss Memorial] was erected in Oberschützen, a town with a protestant academic character. ["So lasst es denn hinausklängen über unsere Heimatgaue ein Gelöbnis gleich 'Deutschland, Deutschland über alles!'" ] [„Let it be heard beyond our homelands, a pledge to you, .Germany, Germany above all!']. Soon after, in 1938, the larger monument for the Anschluss, visible from afar and still standing today, was raised.

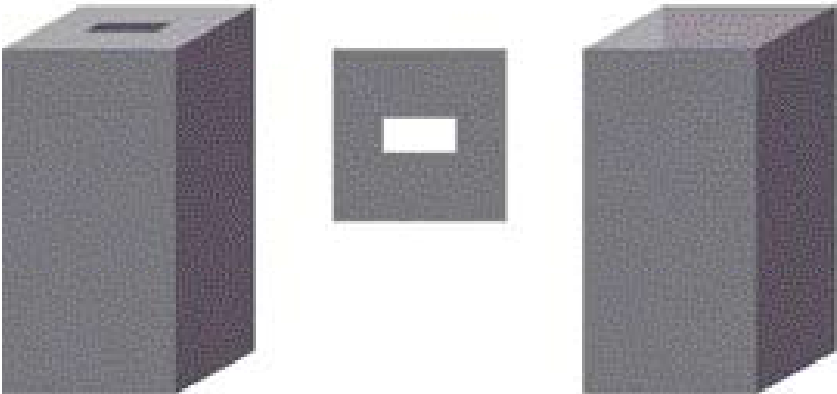
On 13 March 1938, Dr. Tobias Portschy writes to Adolf Hitler: „Burgenland, easternmost bulwark of the protected German realm, German territory since Charlemagne, hails, in these hours of world history that fulfilled our people's hearts' desire, the savior from depths of woe, our Führer. All of Burgenland yearns to pledge allegiance and assert gratitude to the founder of the Greater German Reich that spreads from the Rhine valley to the Neusiedler See Lake, in the coming days and on these lands, where Theodoric's cradle stood and where Joseph Haydn begot the theme of the Germans' song." [Source: Schlag, 12 March 1938, Burgenland, p. 108]

The Grenzmark-Zeitung (Nazi newspaper for the border province Burgenland), originally established by Portschy to campaign for the referendum on April 10, publishes the following:

„Thus, it was possible that as early as March 11 (sic!) at noon, all of Burgenland, with the exception of the capital Eisenstadt, was in the possession of the National Socialists. The population's dedication had, in these last weeks before the change, increased so dramatically that with literally nothing more than the push of a button they would have taken up arms. Our Burgenland peasants are not of the mindset to at one moment reach an enthusiastic boiling point and in the next to fall into deepest resignation. The blood runs slowly in the veins of Grenzmark people, marked by resolve and staunch perseverance." [Source: Grenzmark-Zeitung, vol. 2, series 54, 12 March 1939]

„The days following the Anschluss were marked by excesses against the Jewish population. In Frauenkirchen, for example, as early as the evening of 11 March 1938, the windows of all Jewish-owned homes and shops were broken. Later descriptions by affected Burgenland Jews show that the lootings of the Jewish population started no sooner than one to two weeks after the Anschluss." [Source: Historikerkommission [History Commission], Vienna 2002.]

<sup>1</sup>Translator's note: The annexation of Austria into Greater Germany by the Nazi regime in 1938 is commonly called „Anschluss".

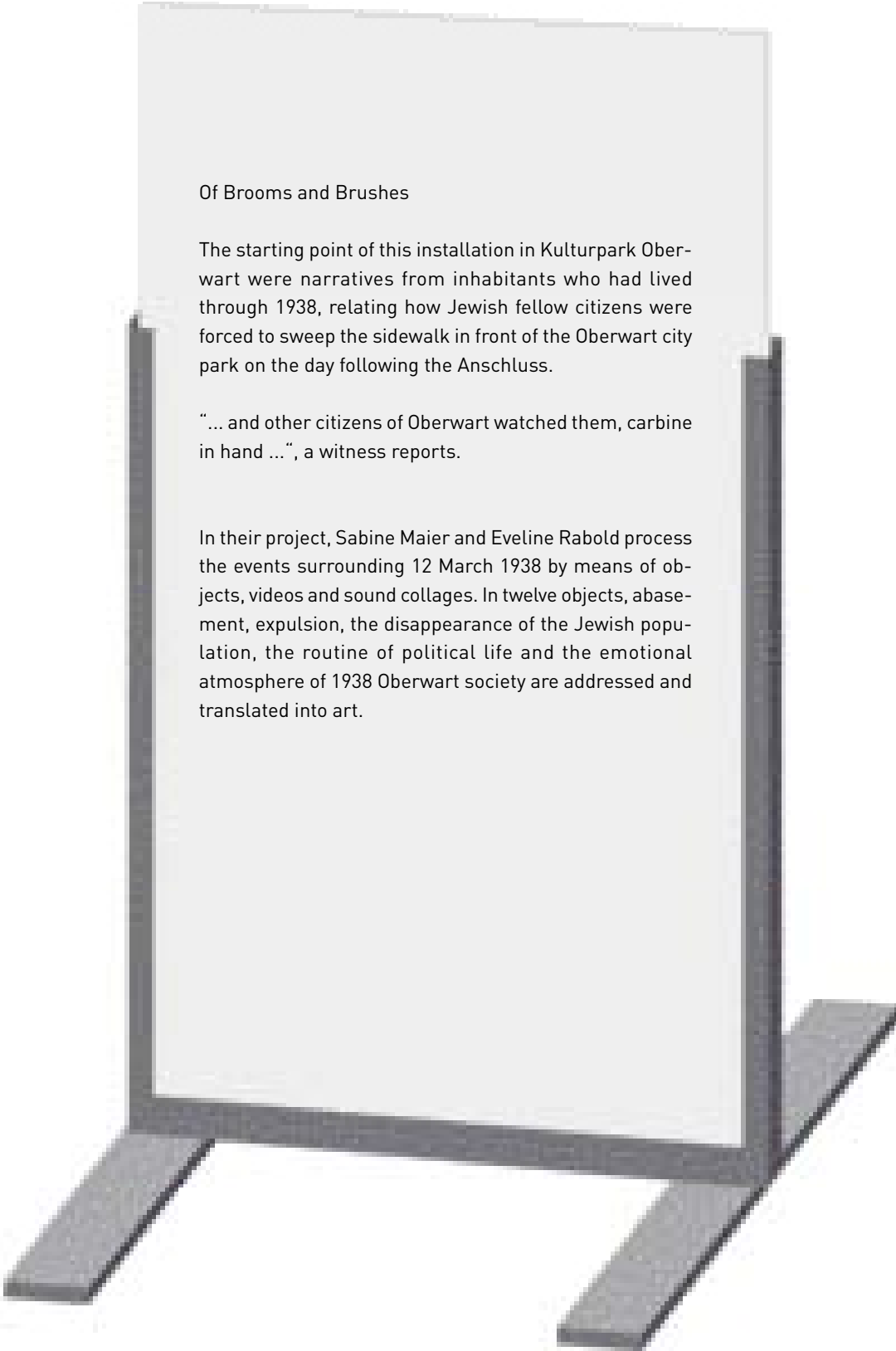


Of Brooms and Brushes

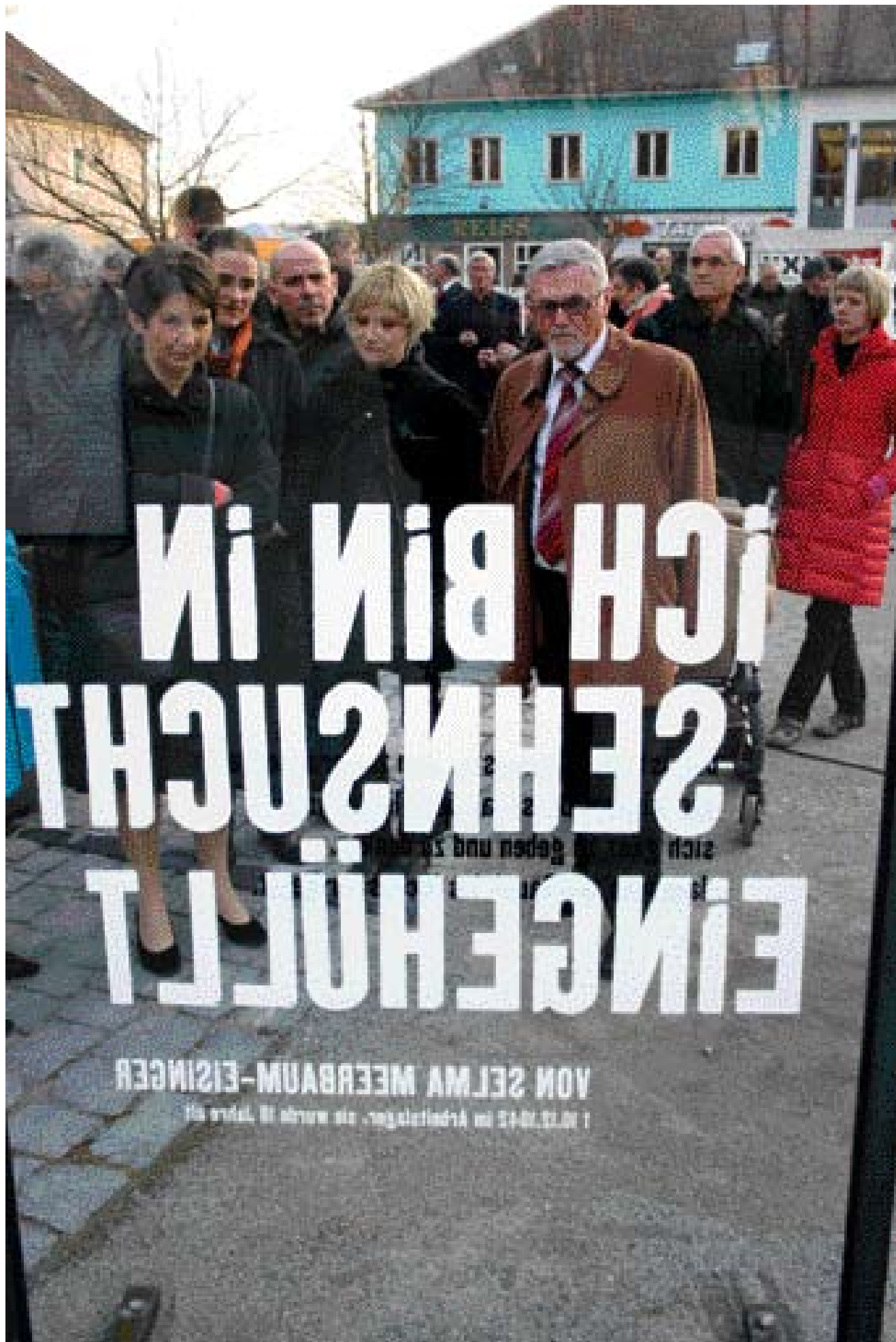
The starting point of this installation in Kulturpark Oberwart were narratives from inhabitants who had lived through 1938, relating how Jewish fellow citizens were forced to sweep the sidewalk in front of the Oberwart city park on the day following the Anschluss.

"... and other citizens of Oberwart watched them, carbine in hand ...", a witness reports.

In their project, Sabine Maier and Eveline Rabold process the events surrounding 12 March 1938 by means of objects, videos and sound collages. In twelve objects, abasement, expulsion, the disappearance of the Jewish population, the routine of political life and the emotional atmosphere of 1938 Oberwart society are addressed and translated into art.







0219 – 0222 VON BESEN UND BÜRSTEN, installation view, Kulturpark Oberwart, Austria, 2008  
Part of the project „Zone 38“

# MACHFELD Radio- und Audioarbeiten

Spuren – Räume – Verknüpfungen

Elisabeth Zimmermann

MACHFELD setzen Audio in ihren narrativen Hörfilmen, minimalistischen Videos, vielschichtigen Installationen, Performances und interaktiven Klangobjekten als Element, als eigenständigen zentralen Aspekt ein. MACHFELD realisierten ihr erstes Ö1 Kunstradio 2004 im Rahmen des Kunstprojektes „Taste um die Ecke“, das sich um, vor und in der Praterstraße 10 im zweiten Wiener Gemeindebezirk Leopoldstadt manifestierte. Die zahlreichen Installationen, Kunstaktionen, Performances und Videos verschiedener Künstlerinnen verstanden sich, in dem von der Bildenden Künstlerin Gertrude Moser-Wagner initiierten und kuratierten Projekt, als prozessuale Annäherung an den Ort und dessen Geschichte. Sabine Maier und Michael Mastrototaro setzten sich in ihrem on air – on line – on site Projekt mit der Ästhetisierung unseres Alltags sowie mit der Umkehrung von zeitlichen Abfolgen auseinander. Auf kunstradio.at konnte für einige Stunden live via Webcam und Audiostream die Entwicklung der interaktiven Installation „LEO\_P“ verfolgt werden. Die Sounds und Bildprojektionen in den Schau fenstern des Erdgeschoßes waren sowohl im Innenraum wie auch im kleinen Park vor dem Haus erlebbar. Aufgenommene Alltagstöne dienten als Steuerungselemente für Audio- und Videosequenzen, die gleichzeitig Ausgangsmaterial für die live Radioversion „pr10“ waren. Als weitere Soundquellen standen MACHFELD alle künstlerischen Projekte von „Taste um die Ecke“ zur Verfügung. In der Dokumentation der Sendung ist beispielsweise die männliche Stimme aus Carla Degenhardts Installationsvideo „blinde taste“ zu hören, in dem zwei blinde Menschen einen begrenzten Ort begehen und ihn kommentieren. MACHFELD arbeiten oft in Kollaborationen und in vernetzten Situationen. So auch bei der live on line – on site Performance und deren on air Version XT, die in Zusammenarbeit mit dem Künstlernetzwerk alien productions (Martin Breindl, Norbert Math, Andrea Sodomka) im

Rahmen ihrer gemeinsamen Ausstellung CROSSOVER III – Fotografie und Medienkunst in der Fotogalerie Wien 2006 realisiert wurde. Die live on line – on site Performance „XT“ fand am Eröffnungsabend der Ausstellung statt, wurde in Zusammenarbeit mit dem Ö1 Kunstradio aufgenommen und diente für die 40-minütige 5.1 Radioversion als Grundlage. Der Titel des Projekts bezieht sich auf den Vorgang des Übersprechens, das auf englisch als crosstalk – abgekürzt als XT bezeichnet wird und ursprünglich einen technischen Effekt in der Telefonie beschreibt. „Die KünstlerInnen sprechen miteinander, sie sprechen übereinander und sie übersprechen einander; und am Ende hören sie den Maschinen zu, was diese zu sagen haben.“ Mit Hilfe ihrer Stimmen steuerten alien productions und MACHFELD technische Geräte wie Synthesizer, Vocoder, Granularsyntheseprogramme und Nadeldrucker, die ihrerseits wieder zu „sprechen“ bzw. zu „übersprechen“ angingen. Für das Publikum waren die Originalsignale der sprechenden PerformerInnen absichtlich ausgeblendet und somit nicht bzw. kaum hörbar. In der Kunstradioversion hingegen sind manchmal Stimmen zu erkennen. Ein wichtiger Aspekt in den Arbeiten MACHFELDs ist der Umgang mit Räumen und Medien. Sie nutzen „alte“ wie „neue“ Technologien gleichzeitig und zeitversetzt, um Kommunikationsräume entstehen zu lassen, in denen sich verschiedene kulturelle Positionen begegnen können. Das auditive Mapping von Johannesburg mit dem Titel „X-com“ aus dem Jahr 2007 wurde aus Aufnahmen der Stadt, unterschiedlichsten Musiken, Geräuschen von Alltagssituationen und Interviews zusammengesetzt. Mit StudentInnen der Cityvarsity Johannesburg und der University of Witwatersrand Johannesburg gingen Maier und Mastrototaro der Frage nach, ob Klangbilder von kulturellen Gegebenheiten beeinflussen sind? Die Erkenntnisse dieser Spurensuche nach einer multikulturellen Identifikation Johannesburgs und nach Möglichkeiten von transkultureller Kommunikation flossen in die Kunstradiosendung ein. Auch bei „X-com“ entwickelten MACHFELD verschiedene Ebenen für den Radoraum, für das universitäre Umfeld und für die Medienkunstausstellung JOYES im medien.kunstlabor Graz. MACHFELD untersucht, kommuniziert, vermittelt, verknüpft.....

# MACHFELD radio and audio pieces

Traces – Spaces – Connections,

Elisabeth Zimmermann

MACHFELD, in their narrative audio films, minimalistic videos, multilayered installations, performances and interactive sound objects, employ audio as an element, as a central, independent aspect. MACHFELD realized their first Ö1 Kunstradio 2004 within the framework of the art project “Taste um die Ecke” („Feel around the corner”) which materialized around, in front of and inside Praterstrasse 10 in the Vienna’s second district, Leopoldstadt. The numerous installations, art activities, performances and videos by various artists assembled in the project (initiated and curated by visual artist Gertrude Moser-Wagner) present themselves as process-oriented approaches to the location and its history. Sabine Maier and Michael Mastrototaro in their on air – on line – on site project deal with the aestheticisation of our everyday life and with the inversion of chronological events. On kunstradio.at, the development of the interactive installation „LEO\_P” was broadcast via webcam and audio stream for several hours. The sounds and the visual projections in the ground floor display windows could be experienced both from inside and from the little park in front of the house. Recorded everyday noise functioned as a controlling device for the audio and video sequences which were also source material for the live radio version „pr10”. As further sound sources, MACHFELD had all the other artistic projects in “Taste um die Ecke” at their disposal. In the documentation of the broadcast, for instance, one can hear the male voice from Carla Degenhardt’s installation video “blind taste” where two blind people circuit and comment on a confined space. MACHFELD frequently work in collaborations and network situations. For example, they did so in their live online – on site performance and it’s on air version XT, which was realized in collaboration with the artists’ network alien productions (Martin Breindl, Norbert Math, Andrea Sodomka) at the occasion of their mutual exhibition CROSSOVER III (photography and media art) in the Fo-

togalerie Wien 2006. The live online – on site performance “XT” took place on the opening night of the exhibition. Its recording was turned into the 40 minute 5.1 radio version broadcast on the Austrian art radio program Ö1 Kunstradio. The title of the project relates to the procedure of crosstalk, short XT, which originally describes a technical effect in telephony. “The artists talk with each other, they talk about each other and they crosstalk amongst each other; and in the end they listen to the machines, to hear what these have to say.” Via their voices, alien productions and MACHFELD controlled technical devices like synthesizers, vocoders, granular synthesis systems and matrix printers who in turn started to „talk” and to „crosstalk”. The original sounds of the performers talking were intentionally faded out for the audience and were not, or barely, audible. In the art radio version, voices can be heard occasionally. An important aspect in MACHFELD’s work is the way they work with spaces and media. They make use of „old” and „new” technologies, both simultaneously and time-delayed, and thereby create communication spaces where different cultural positions may meet. The auditive mapping they created of the city of Johannesburg, entitled “X-com” (2007), is compiled from recordings from the city: different kinds of music, noises from everyday situations and interviews. In collaboration with students from the Cityvarsity Johannesburg and the University of Witwatersrand Johannesburg, Maier and Mastrototaro pursued the question of whether sound impressions are influenced by cultural conditions. The gained insights of their hunt for traces of a multi-cultural identification of Johannesburg and of possibilities for transcultural communication were integrated into the art radio broadcast. Also with “X-com”, MACHFELD developed different layers for radio space, the university environment and for the media art exhibition JOYES in the medien.kunstlabor Graz. MACHFELD explores, communicates, relates, connects.....

# X-COM

Sound composition and installation, 2007

X-com is a sound mapping of Johannesburg. It was developed by MACHFELD during their sojourn in South Africa in 2007. Together with students of the Cityvarsity and of the University of Witwatersrand Johannesburg, the artists explored the multicultural identifications of the city.

Is it necessary to have knowledge about 'the foreigner' in a cross-continental communication process? The approach was to investigate in how far sounds are subject to cultural conditions. MACHFELD applied outdated, analog recording devices as well as new, digital ones in order to develop a cross-continental space of communication for this piece.



X-Com's art radio version was broadcast on 13 January 2008 on Austrian public radio Ö1.

[www.kunstradio.at/2008A/13\\_01\\_08.html](http://www.kunstradio.at/2008A/13_01_08.html)

**0223 – 0225** X-COM, installation view, Hong Kong Arts Center, Hong Kong, China, 2009  
Part of the exhibition „Cities of Desire“







# VED VS. JOBURG

Liveperformance and exhibition, 2007

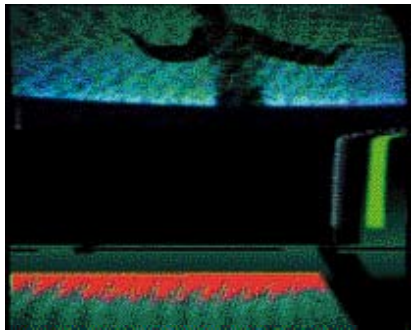
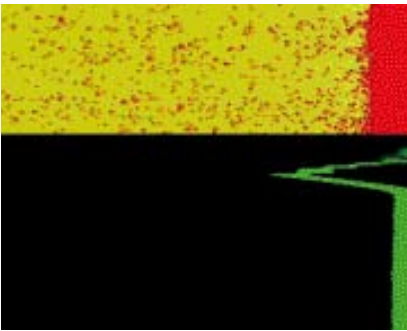
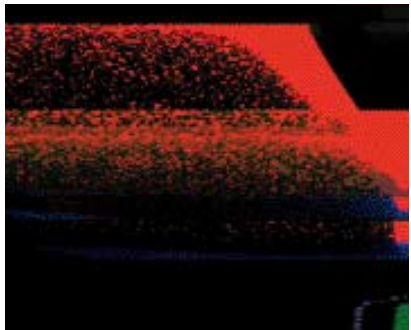
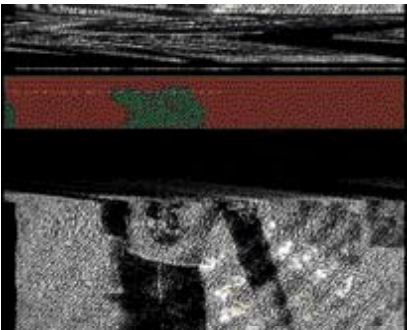
VED 300: an analog control video environment destroyer, specifically designed by MACHFELD.

VED 300 is an attempt to map living systems onto an interactive installation. The aim of this project is to give any number of visitors the opportunity to experience their individual and collective influence on an existing order in a multimedia environment.

The VED 300 is based on video and audio material that refers to the environment of the installation or to certain themes.

The recipient becomes material for a continuing autopoiesis of the system. The presence of visitors has significant influence on the installation's self-renewal. Whenever someone enters the system's technical field of vision, they become not so much a communication partner as a potentially disruptive influence. The participant's actions destroy existing context and interfere with the current reality of VED 300. This opens up possibilities for experimentation. The individual's influence can – and should – be used in spontaneous, free play.

**0226, 0227** VED vs JOBURG, live performance, The Premises Gallery, Johannesburg, South Africa, 2007  
**0228 – 0233** VED vs. JOBURG, video stills, 2007



# P\_O\_N\_G\_!

Interactive sound object, 2007

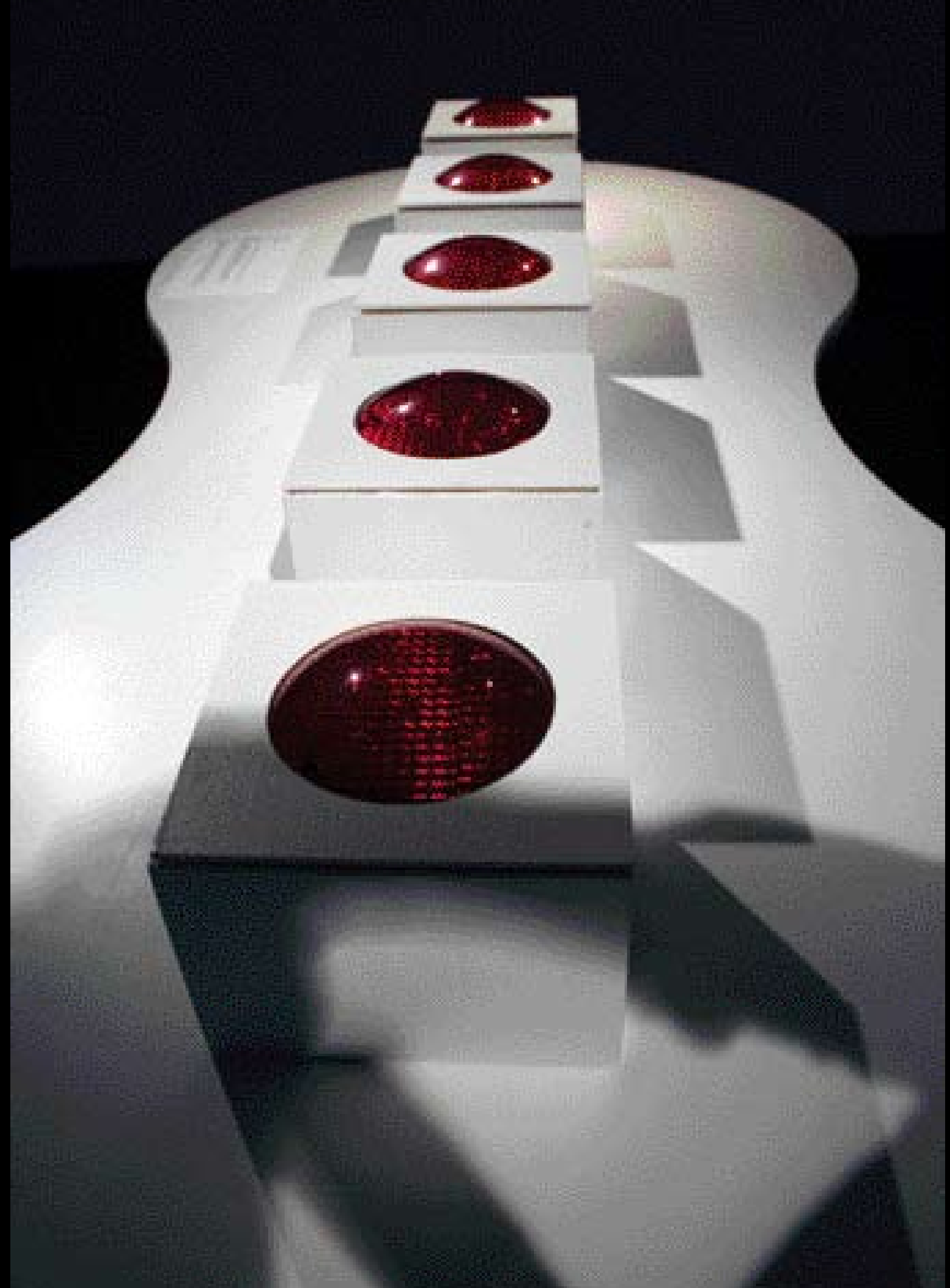
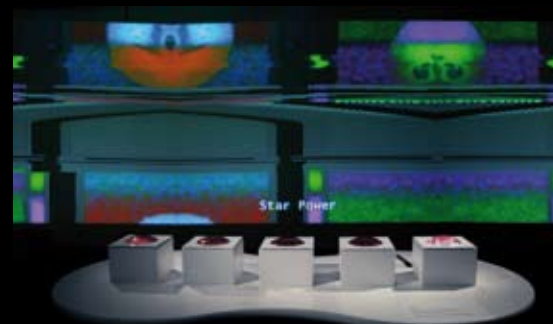
Star Trek, Space Patrol Orion and all the rest!

All of these TV series have one thing in common: the love of playful objects that pretend to be hi-tech devices and are in fact makeshift constructions from wooden crates and cardboard. Pong is a tribute to the early days of science fiction film and its soundscapes.

Playing with the interactive sound object via its functional interface, the participants experience music industry processes. Concise statements contemplate alternative design options via remnants of acoustic traces.

P\_O\_N\_G\_! is a type of musical riddle. Through its elements of play, it places the responsibility for actions in the participants' hands.

Material: Christmas lights, wooden board, microcontroller, sound samples, video projection





PR 10

Art in public space, 2006

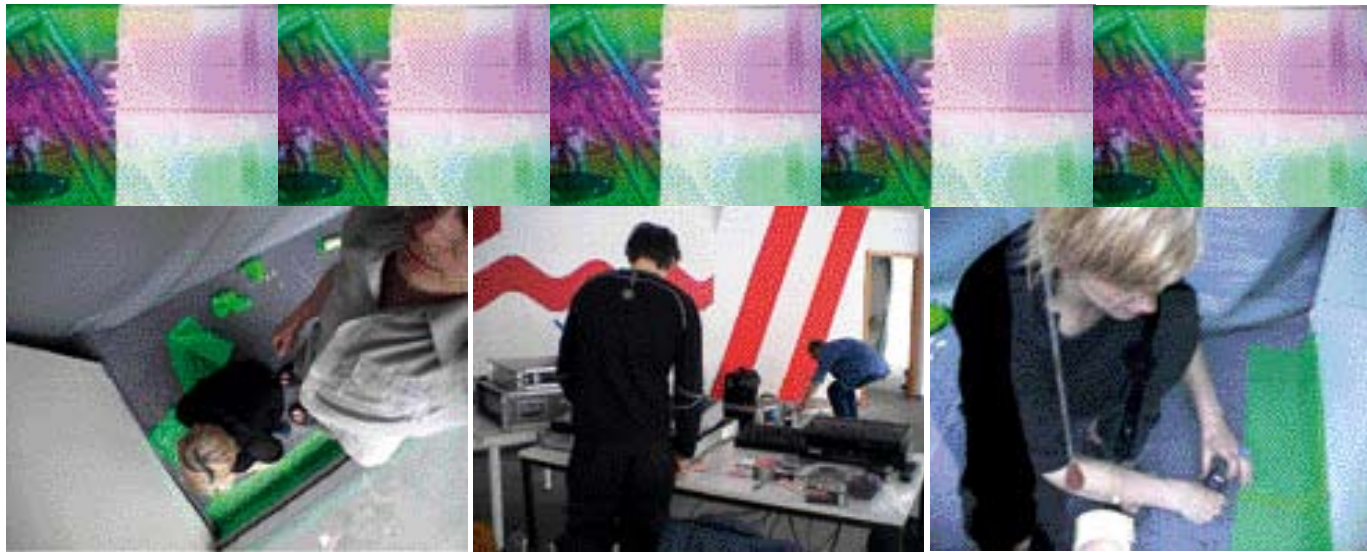
Art in public space and live artradio broadcast

The interactive installation PR10 explored the twists and inversions of time and its sequences, the aestheticization of everyday life and the continuous changes in Vienna’s second district Leopoldstadt (thereby creating a location-specific reference). Starting point for the art radio version of this work was a real-time acoustic image of the little park in front of the house at Praterstraße 10. An original soundtrack of everyday noises in the immediate vicinity, recorded live, served as a tool for controlling further audio sources and video projections installed in the display windows of the house. The different sequences of these soundscapes also triggered various actions, starting for example the sound installation „Pins“ by Norbert Math.

PR 10 was designed as the sum of all auditive presentations within the project „Taste um die Ecke“ („Feel around the corner“) curated by Gertrude Moser-Wagner.



Screenshots 01 Kunstradio live page:  
[http://www.kunstradio.at/SPECIAL/LIVE/13\\_06\\_04/](http://www.kunstradio.at/SPECIAL/LIVE/13_06_04/)



0239 PR10, video stills, 2006  
0240 – 0242 preparing of the installation, Praterstraße 10, Vienna, Austria, 2006  
0243 installation view, Praterstraße 10, Vienna, Austria, 2006







# VED 300 VS. MOZART

Interactive video installation, 2006

Video recordings and found-footage material of Mozart and of the Vienna district Stuwerviertel provided the basic material for this interactive video installation in the display windows and internal spaces of the MACHFELD studio. The abstract video sequences were cut visually, triggered by the presence of their recipients. Interaction gave rise to visual transformation. The analog instruments' instability was a conceptual component as well as a tool/metaphor for change in a social context.

The interactive video installation invoked the spirit of Mozart. In war, the invocation of Mozart's spirit designated an action supporting the soldiers in battle. His name was used to generate the vital force for fighting wars.

The 2nd Vienna district as a battlefield – a display window as a memorial – three-dimensional and expansive.

Mozart, resurrected as an army and cut from discarded cardboard. The conductor's baton as a cudgel. Passers-by influence the battle scene by moving, or by lingering. The video camera draws the observer into the battlefield, and the VED 300 integrates him or her into the carnage.



Preparing the Mozart figure.



Construction of the installation.

0244, 0245 VED 300 VS. MOZART, installation view, MACHFELD | Studio, Vienna, Austria 2006  
Part of the project „Remapping Mozart“

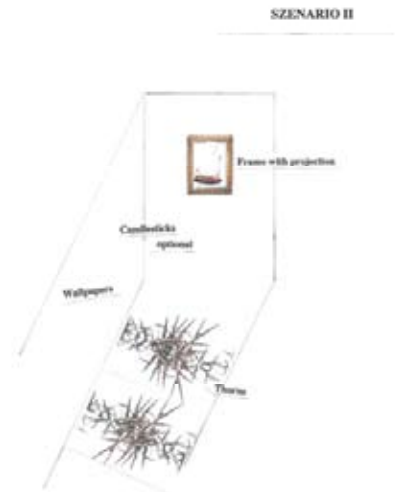
# OPTIMIST

Installation, photo animation  
by Sabine Maier, 2007  
Based on photos, drawings, music  
and found materials.

## The treasure

Search and find. Looking for the treasure of the great love.  
What does treasure mean?  
When I was searching for the sense of treasure I came upon the fact that it has nothing to do with the material world. The real treasure is great luck and for this you have to make a journey within yourself. Into your own world of thoughts, which is full of memories, dreams and desires. Mostly things are only valuable because of the story lying behind them. Small gifts, linked to personal experience, are sometimes the most valuable treasures. The biggest treasure of all is love – not easy to find, hard to keep and even harder to get over it if you lose it.  
That’s all about the installation; it is about love and the feelings you get if you find it, lose it and try to keep it.

The **second scenario** shows how it feels if you have found love, but the way to get it is complicated and painful. The thorns stand for the pain, the long corridor for the way, and the candles for the light, which is not constantly available.



The **third scenario** everything is open. You do not know what the future will bring. Life as a journey, with ups and downs – constantly searching for true happiness.

The **boat** – a metaphor of the constant up and downs.

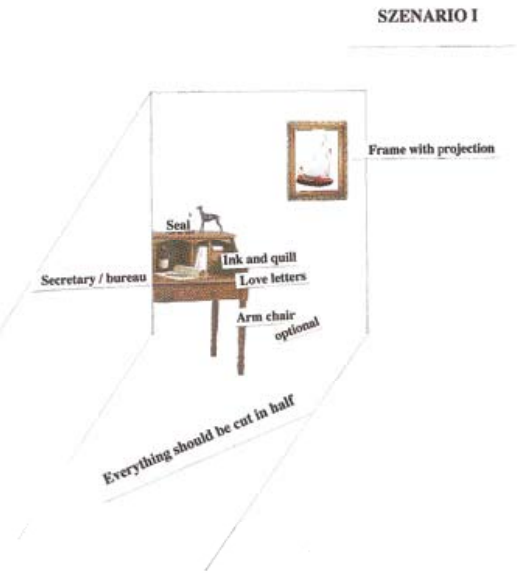
The **woman** – – a metaphor for adolescence, liberty and beauty.

The **frame** – a memory of somebody who is no more.

The **song** – a yearning for great love and happiness.

The whole installation consists of pieces that are worthless for the previous owners. The priority of value changes by the re-organization of the articles.

Worthless became valuable.



The **first scenario** is about how it feels if you have lost love. You are not a whole person anymore, everything is cut in half.



0246, 0247 OPTIMIST, sketches, 2007  
0248 – 0271 OPTIMIST, video stills, 2007  
0272 OPTIMIST, installation view, A4 –  
zero space, Bratislava, Slovakia, 2007  
Part of the project  
„Maybe not so far from each other“

# GATE III

Art in public space, 2001  
In cooperation with Christoph Theiler.

Basic elements of GATE\_III are granulated sounds of natural origin, combined with ultra-low-frequency waves. These sounds are directly digitalized into pictures. In front of a gently moving coloration, a nervous twitching play of picture flows arises in the rhythm of milliseconds.

You see a space, flooded by aggressive and pulsing light and sound events.

In GATE\_III, picture, sound and movement merge into a confusing whole.

Sensory impressions can be experienced in such a way that ‚now‘, ‚before‘ and ‚afterwards‘ overlap many times and light and sound impressions move against each other.

Restlessly vibrating movements culminate in resonance waves with an independent oscillating existence.

GATE III was nominated 2003 by the International Film Festival in Dahlonaga/Atlanta for the best experimental video by John Waters.



0273 – 0275 GATE III, video stills, 2001  
0276 – 0283 GATE III, installation view, Symposium Lindabrunn, Enzesfeld, Austria, 2001





16mm Film & Video

# Was ich im MACHFELD fand

Grundsätzliche Gedanken zu den historischen, medialen und choreographischen Vorbedingungen filmischen Wirkens und Denkens.

Thomas Ballhausen

»Eavesdropping, censorship, recording, and surveillance are weapons of power. The technology of listening in on, ordering, transmitting, and recording noise is at the heart of the apparatus. The symbolism of the Frozen Words, of the Tables of the Law, of recorded noise and eavesdropping – these are the dreams of political scientists and the fantasies of men in power: to listen, to memorize – this is the ability to interpret and control history, to manipulate the culture of people, to channel its violence and hopes.«

Jacques Attali: Noise

(Hier) und (Jetzt)

Es gilt, jetzt im Zeitalter der unausgesetzten Zumutungen vielleicht sogar mehr als zuvor, sich zur ungebrochenen Macht des Films und des Kinos zu bekennen, sich seiner Existenz, seines Lebens und eben auch seiner Lebendigkeit zu versichern. Mit einem gesunden Herzschlag von 24 Bildern pro Sekunde und einer unbändigen, chaotischen Lebensmacht wird Geschichte, dieses Oszillieren zwischen Konfrontation und Kontinuität, gefertigt und Erinnerung gestiftet. Hier (und jetzt) wird vom gelungenen Ausbruch der Künste aus der Haft der anbietenden Repräsentation hinein in das fordernde Feld der Autonomie und Souveränität im 18. Jahrhundert gezehrt, jetzt (und hier) sollten Zäsuren nicht nur retrospektiv gefeiert, sondern auch die aktuellen Scheidewege bemerkt und anerkannt werden. Was leisten also die sechziger und siebziger Jahre des 18. und 20. Jahrhunderts noch für uns? Brachte 1968 filmisch eine erneuerte Absage an klassische

Erzählprinzipien und politische Instrumentalisierung, gesellschaftlich das Aufrollen normierender Verrechtlichungsstrategien und wissenschaftlich den Methodenwandel der Geisteswissenschaften, so bringt das angebrochene 21. Jahrhundert die Wiederaufnahme der immer noch unbeantworteten Fragen (zur Geschichte). Nur sind diese durch den Generationssprung und die zwischenzeitliche Erkenntnis, dass entscheidende Schlachten geschlagen und verloren wurden, geprägt. Erinnern wir uns an Hunter S. Thompson und seine Beschreibung dieser Zwischenbilanz, gehen wir zurück zu dieser prägnanten Fixierung: »Seltsame Erinnerungen in dieser nervösen Nacht in Las Vegas. Fünf Jahre später? Sechs? Es kommt mir vor wie ein Lebensalter, wenigstens wie eine ganze Ära – ein Höhepunkt, der nie wiederkehrt. San Francisco Mitte der Sechziger Jahre – ein ganz besonderer Ort und eine ganz besondere Zeit, wenn man daran teilhatte. Vielleicht geschah etwas von Bedeutung. Vielleicht auch nicht, auf lange Sicht betrachtet ... aber keine Erklärung, keine Collage von Wörtern oder Musik oder Erinnerungen reicht an jenes Gefühl heran, zu wissen, daß man dabei war, dass man jenes Eckchen der Zeit und Welt leibhaftig miterlebte. Was immer es bedeutete ... Erkenntnisse über die Geschichte sind schwierig zu gewinnen, zuviel Scheißdreck wird über sie verzapft – durch Bestechung. Aber auch wenn man sich nicht sicher ist, was »Geschichte« macht, man darf doch getrost glauben, dass dann und wann die Energien einer ganzen Generation sich vereinen zu einem langen feinen Flash, und keiner weiß in dem Augenblick die Gründe dafür wirklich zu verstehen – und im Nachhinein ist niemals zu erklären, was wirklich geschah. [...] Wahnsinn in jeder Himmelsrichtung, zu jeder Stunde. Wenn nicht auf der anderen Seite der Bay, dann oben am Golden Gate oder unten auf der 101 nach Los Altos oder La Honda ... Funken schlagen konnte man überall. Und es herrschte dieses fantastische universale Gefühl, alles, was wir taten, sei richtig, ... keine Zweifel, wir würden gewinnen ... Und das, glaube ich, war der Haken – dieses Gefühl, der Sieg über die Kräfte des Alten und Bösen sei unausweichlich. Ein Sieg, ganz und gar nicht auf niederträchtige

# What I found in MACHFELD

Reflections on the historical, media-related and choreographic preconditions to filmic work and thought.

Thomas Ballhausen

»Eavesdropping, censorship, recording, and surveillance are weapons of power. The technology of listening in on, ordering, transmitting, and recording noise is at the heart of the apparatus. The symbolism of the Frozen Words, of the Tables of the Law, of recorded noise and eavesdropping – these are the dreams of political scientists and the fantasies of men in power: to listen, to memorize – this is the ability to interpret and control history, to manipulate the culture of people, to channel its violence and hopes.«

Jacques Attali: Noise

(Here) and (Now)

The challenge today, perhaps more than ever before in these times of relentless impositions, is to remain true to and embrace the continuing power of film and cinema, and to ensure its existence, its life and, indeed, its vitality. With its healthy heartbeat of 24 frames per second and its irrepressible chaotic vitality, it forges history in its oscillation between confrontation and continuity and creates memory. Here (and now) the successful escape of the arts from the imprisonment of ingratiating representation into the demanding field of autonomy and sovereignty in the 18th century still provides sustenance, now (and here) not only are caesurae to be celebrated in retrospective, but current crossroads are to be perceived and recognized. What, then, have the sixties and seventies of the 18th and 20th centuries accomplished for our times? While 1968 brought about a renewed rejection of classical narrative principles, political instrumentaliza-

tion of film, the unfurling of normative juridification and formalization strategies for society and the revision of methods in the humanities for science, the young 21st century brings about the return to still unanswered questions (in history). But these questions are now marked by the generation leap and by the realization in the meantime that decisive battles have been fought and lost. Let us remember Hunter S. Thompson, who took stock of this in his succinct description: »Strange memories on this nervous night in Las Vegas. Five years later? Six? It seems like a lifetime, or at least a Main Era — the kind of peak that never comes again. San Francisco in the mid-dle sixties was a very special time and place to be a part of. Maybe it meant something. Maybe not, in the long run ... but no explanation, no mix of words or music or memories can touch that sense of knowing that you were there and alive in that corner of time and the world. Whatever it meant ... History is hard to know, because of all the hired bullshit, but even without being sure of "history" it seems entirely reasonable to think that every now and then the energy of a whole generation comes to a head in a long fine flash, for reasons that nobody really understands at the time — and which never explain, in retrospect, what actually happened. [...] There was madness in any direction, at any hour. If not across the Bay, then up the Golden Gate or down 101 to Los Altos or La Honda ... You could strike sparks anywhere. There was a fantastic universal sense that whatever we were doing was right, that we were winning ... And that, I think, was the handle — that sense of inevitable victory over the forces of Old and Evil. Not in any mean or military sense; we didn't need that. Our energy would simply prevail. There was no point in fighting — on our side or theirs. We had all the momentum; we were riding the crest of a high and beautiful wave ... So now, less than five years later, you can go up on a steep hill in Las Vegas and look West, and with the right kind of eyes you can almost see the high-water mark — that place where the wave finally broke and rolled back.«

oder militante Weise: das hatten wir nicht nötig. Unsere Energien würden sich ganz einfach durchsetzen. Es hatte keinen Zweck zu kämpfen – weder auf unserer noch auf ihrer Seite. Hinter uns stand die Naturgewalt; wir ritten auf dem Kamm einer hohen und wunderschönen Welle ... Und jetzt, weniger als fünf Jahre später, kannst du auf einen steilen Hügel in Las Vegas klettern und nach Westen blicken, und wenn du die richtigen Augen hast, dann kannst du die Hochwassermarkierung fast sehen – die Stelle, wo sich die Welle schließlich brach und zurückrollte.«

Geschichte(n)

An diesem Aussichtspunkt angelangt, kann auch zu einer reflexiven Neubetrachtung des Kinos angesetzt werden. Pop und Subversion, Geschichten und Geschichte beginnen zu zirkulieren und verdeutlichen uns die Macht des Kinos. Die Kontinuität von Themen prallt auf die Perspektiven der Nachgeborenen, auf die Positionenpluralität zwischen Resignation und unausgesetztem Bemühen um das subversive Potenzial des Mediums und seiner emanzipatorischen Fähigkeiten. Die Herausforderungen des Populären, seine Wirkungsmacht und die permanenten Zähmungsversuche durch Kommerzialisierung und Vermarktung verweisen uns darauf, dass auch Klassiker populär, ja vielleicht sogar klein angefangen haben. Die Geschichte, die der Film dabei im Antreten seiner medialen Erbschaft als respektable Quelle schreibt, ist, um Jacques Rancière heranzuziehen, eine Geschichte der Macht des Geschichteschreibens. Es ist das Schreiben/Filmen einer selbständigen Historie, einer Geschichte – um Paul Nizon zu paraphrasieren –, die mit ihren Zäsuren und Frakturen allen Prognosen davonzulaufen scheint. Geschichte ist eben nicht linear, sie ist nicht glatt; vielmehr ist sie kurvenreich, von Brüchen durchzogen. Das Wie der Geschichtsschreibung, die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Geschichtsschreibung, führt zur auch für Film gültigen Entscheidung für Perspektive, für einen Modus. Eine Vielzahl von Wegen ist denkbar, von einer der Zeit enthobenen, vielleicht sogar zeitlosen Analyse hin bis zur Geschichtslektion als Geschichtenstunde. Die

Vervielfältigung der Geschichte und ihre darstellenden/vermittelnden Ausdifferenzierungen – dem literarischen Erzählen eines Herodots oder, um John Burrow zu folgen, dem Marxismus als letztem großen Narrativ der Geschichtsschreibung – enthalten aber glücklicherweise auch die Option einer medien-gestützten Gegen-Geschichte. Wenn Hannah Arendt im Zäsurjahr 1968, unter Bezugnahme auf Maurice Blondel, »the strange contradiction between thought and death« notiert, lässt sich dies auch auf Film ummünzen: Film als Geistersehen ist gleichermaßen Evokation und Entwurf. Film ist Geschichte als Herausforderung der Verknappung, der Verdichtung und der Vermittelbarkeit. Die Relation des Films zur Historie findet dabei nicht zuletzt auch in der Filmwissenschaft, die sich aus ihrer von anderen Disziplinen vorgegebenen Determination als Hilfswissenschaft befreien konnte, ihren eigenständigen Ausdruck. In der Analyse von Darstellung und Darstellbarkeit der Geschichte wird klar, wie die Filme der Zäsurjahre vielschichtige, polyphone, ja sogar paradoxe Zeitbilder schaffen, die nicht selten eine Erzählung um einen dokumentarischen Nukleus oder philosophischen Gedanken spinnen. Eben weil diese Filme – denken wir an ein Beispiel wie NIGHT OF THE LIVING DEAD (ausgerechnet aus 1968!) – ästhetisches Produkt und Analyseangebot sind, überführen sie, um Formulierungen Frank Sterns aufzugreifen, die »Ohnmacht der Fakten« in einem neuen ästhetischen Prozess zu einer »cineastischen Geschichtswahrnehmung«. Eine derartige visuelle Imagination, die auf literarisch-historischen Entwürfen fußt und sich nach und nach von diesen Wurzeln emanzipiert hat, ohne sich freilich ganz von ihnen lösen zu können, bezeichnet die Relation zwischen dem zu belebenden Text und den maschinell reanimierten Bildern; Bildern, die zwischen dem Sagbaren und dem Zeigbaren, dem Ungesagten und dem Unsichtbaren angesiedelt sind. Film als Medium, als Möglichkeit des Denkens ist auch eine Erbschaft, die nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten mit sich bringt. Insbesondere in der Auseinandersetzung mit der sogenannten Wirklichkeit und ihrer Spuren und Markierungen, die sich zu einer Geschichte zusammensetzen lassen, manifestiert sich, wie Jean-Luc

(Hi)Stories

From this vantage point we can embark on a contemplative re-evaluation of cinema. Pop and subversion, stories and history begin to circulate, illustrating the power of cinema. The continuity of topics collides with the perspectives of those who have come since and with the plurality of positions between resignation and the never-ending struggle for the subversive potential of the medium and its emancipatory powers. The challenges of the popular, its influence and the permanent efforts to tame the medium through commercialization and marketing point us towards the possibility that even the classics may have come from popular, even minor, beginnings.. The (hi)story that film writes by accepting the medium's heritage as a respectable source is, to cite Jacques Rancière, a history of the power of writing history. It is the writing/filming of an autonomous history, a story – to paraphrase Paul Nizon – which, in spite of all its breaks and fractures, seems to outrun all prognoses. History is simply not linear, not smooth; rather, it is marked by curves and cracks. The how of historiography, the examination of its development generates intentional (film) perspective and narrative mode. A multiplicity of paths emerges, from the time-removed, maybe even timeless analysis to the history lesson as story-hour. The duplication of history and its representative/mediatory differentiations – the literary storytelling of Herodotus or, to follow John Burrow, Marxism as the last grand narrative of historiography – fortunately also contain the option of a media-supported alternative history. When Hannah Arendt records, with reference to Maurice Blondel, in that year of change, 1968 »the strange contradiction between thought and death«, this can be translated for the cinema: Film as ghostly vision is both evocation and concept. Film is history as a challenge via scarcity, consolidation and communicability. The relation of film to history thereby finds independent expression not least in film science (which was able to rid itself of its previous characterization by other disciplines as an ancillary science). Analysis of history's representation and representability reveals the ways in which the films of the

caesura years create multilayered, polyphonic, perhaps even paradoxical images of the time, frequently spinning narrative around a documentary nucleus or a philosophical thought. Just because these films – remember, for example, NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968 of all times!) – simultaneously present themselves as an aesthetic product and propose an analysis – they transform, to take up Frank Stern's formulations, the »impotence of facts« via a new aesthetic process into a »cineastic perception of history«. Such visual imagination – founded on literary-historical concepts and gradually emancipated from, yet still attached to, those roots – designates the relation between the text that is to be animated and the images that are mechanically reanimated; images that reside some place between the sayable and the showable, the unsaid and the invisible. Film as a medium, as a possible way of thinking, brings a heritage that not only brings powers, but also duties. In particular through the examination of so-called reality and its traces and marks which can be assembled to a story, the necessity to believe in a medium which entertains a relation to history that is connected through the narrative (so aptly outlined by Jean-Luc Godard) manifests itself. That this relation is anything but unproblematic emerges upon examination of the – still to be more closely examined – filmic escape into the stories that have history on their backs. An unpleasantly hard bite seems to be the thing to expect, one that might leave more than an allegedly romantic mark at the neck.

Bodies/Relations/Codes

Early cinema, always fascinated by bodies in extreme conditions, already brought dancers to the screen. The erotic and the exotic merge when belly dancers appear, knowing how to inspire the audience just as much as – if not more than – marching soldiers in the first attempts at film documentary. Thomas Edison himself defined cinematography as the invention that would make pictures dance, thereby establishing a fruitful, enduring relationship between dance and film, or rather dance in film. From the very first efforts on, the cine-



Godard es treffend zusammengefasst hat, die Notwendigkeit des Glaubens an ein Medium, das ein über die Erzählung verbundenes Verhältnis zur Geschichte unterhält. Dass diese Relation alles andere als unproblematisch ist, zeigt sich auch in den noch genauer zu untersuchenden, filmischen Fluchtbewegungen in die Geschichten, die die Historie im Nacken haben. Ein unangenehm fester Biss scheint da zu erwarten zu sein, der mehr als ein vermeintlich romantisches Mal am Hals hinterlassen könnte.

Körper/Relationen/Codes

Schon der frühe Film bringt die Tanzenden auf die Leinwand, ist er doch besonders an Körpern in Ausnahmesituationen interessiert. Erotik und Exotik mischen sich, wenn Bauchtänze zu sehen sind und das Publikum ebenso – wenn nicht sogar mehr – zu begeistern wissen als marschierende Soldaten in ersten dokumentarischen Versuchen. Thomas Edison selbst definierte Kinematografie als die Erfindung, die die Bilder zum Tanzen bringen würde, und begründete eine fruchtbare, andauernde Beziehung zwischen Tanz und Film bzw. Tanz im Film. Der Kinematograf bannte und projizierte ab seinen ersten Momenten nicht nur das angeblich Faktische, Dokumentarische, sondern auch – und vor allem, möchte man meinen – das Außergewöhnliche, das Schreckliche und das Verführerische. Film- und Tanzgeschichte erweisen sich einmal mehr als Körperhistorie, als Geschichten der Bewegung und des Lichts. Tanz entwickelte sich vom allgemeinen, zutiefst menschlichen Bewegungswunsch und seiner zumeist sakralen Konnotationen – der Beschwörung mythischer Mächte und mystischer Transzendenz – zur hochreflexiven Kunstform. Die Übersetzung dieses Zaubers unter den Bedingungen des anbrechenden 20. Jahrhunderts ist retrospektiv als eines der notwendigsten Projekte einer dynamischen Moderne zu verstehen. Innerhalb der historischen Darstellungen ist Tanz aufgrund seiner Realisationsformen abwesend, bleibt er nach der Aufführung nur über die Erinnerung, über ausdifferenzierte Notationssysteme oder Speichermedien abrufbar. Hinsichtlich der filmischen Kontexte ist

zumindest als bemerkenswert anzusehen, dass die Erneuerung mit der vorletzten Jahrhundertwende angesetzt werden kann und sich somit der Hinweis auf eine weitere Parallelgeschichte des Mediums Film und seines sich ausbildenden, baulich verfestigenden Aufführungskontextes Kino anbietet. Tanz nahm zu Beginn klassische Strukturen – etwa auch aus dem filmverwandten Gebiet des Vaudevilles – auf, um daraus neue Optionen der Belebung zu schöpfen. Waghalsige Abläufe und Motivsequenzen fördern in diesen aktuellen choreografischen, medienreflexiven Arbeiten radikale ästhetische Praxen im Umgang mit tanzenden Körpern und Repräsentationsmustern zutage.

Der Körper wird im Tanz in eine Bedeutung an sich transferiert, der Tanz wird zur Übertragung, der aus der alltäglichen Bewegungsbeliebigkeit ausschert. Das choreografierte Subjekt strukturiert den Raum, bewegt sich anhand vorgegebener Codes, es stiftet die Umgebung, Bindungen und Verbindlichkeiten. Aufbauend auf der Kondition des Athletischen und Artistisch-Künstlerischen wird der Körper zum Instrument, zum Faktor der Situation. Aus dem grundsätzlich rhetorischen Gefüge aus ausgestaltender elocutio und darbietender actio wird nicht nur ein Repertoire herausgeschält, das mit seinen Zugängen ein Werk erneuert; vielmehr kann auch ein gänzlich neues Werk geschöpft und vorgestellt werden. Aus dem produktiven Abhängigkeitsverhältnis zur Choreografie – oder der Problematisierung desselben – kann der Körper mit seinen Bewegungen im Raum tänzerisch vorausgehen, er kann Bilder vorstellen. Aus einer Außenperspektive eröffnet sich mit dem (modernen) Tanz deshalb wohl auch die paradox anmutende Herausforderung, sich mit dieser Kunst ganz in den Dienst der Vervollkommnung zu stellen – und doch auch spielerischen Umgang mit dem aristotelisch zu lesenden Pathos zu pflegen. Durch diesen gefühlsbetonten Appell kann die Integrität des Tänzers und seiner Schritte – also: die Sache selbst – sinnvoll ergänzt werden. Die Intensität, die dabei in den Augenblick gelegt wird, trägt neben der erwähnten Strukturierung auch zu einer Veränderung der Räume bei, in denen der Körper

matographer captured and projected not only the factual, the documentary, but also – and above all, one would think – the exceptional, the terrible and the seductive. The histories of film and dance once more turn out to be a history of bodies, stories of movement and light. Dance evolved from the fundamental, deeply human desire for movement and its mostly sacral connotations – the evocation of mythical powers and mystical transcendence – to a highly reflective art form. The translation of this magic charm under the conditions of the dawning 20th century is to be understood retrospectively as one of the most significant projects of a dynamic modernity. Within historical representations, dance, due to its forms of production, is absent. After the performance, it can be retrieved only via memory, via complex notation systems or via storage media. In reference to the film context it is at least remarkable that this renewal can be pinpointed to the turn of the 20th century, thereby offering clues for a further parallel history of the medium film and its emerging, gradually consolidating performance context: cinema. In the beginning, dance used classical structures – for example from the film-related area of Vaudeville – in order to thereby create new options for bringing it to life. Reckless maneuvers and motif sequences unearth radical aesthetic practices in dealing with dancing bodies and patterns of representation in these current choreographical and media reflexive works.

In dance, the body is transferred into meaning; the dance becomes transference, veering away from the arbitrariness of everyday movement. The choreographed subject structures space. Its movements are based on specified codes. It generates the environment, interconnections, and commitments. Based on the conditions of the athletic and the artistic, the body becomes an instrument, becomes a factor of the situation. From the basically rhetorical structure of refining elocutio and presenting actio, a repertoire surfaces that not only renews the work with its range of possible approaches; in fact, an altogether new work can be created and presented. From the productive interdependency to the choreography – or from its problematization – the body, in

dance, can move forward into space, it can pre-sent images.

From an outside perspective, (modern) dance thereby opens up the seemingly paradoxical challenge of absolute subordination to the struggle for perfection on the one hand and the continuing playful contact with the Aristotelian pathos on the other hand. Via this emotional appeal, the integrity of the dancer and his/her steps – indeed: the object itself – can be complemented in a meaningful way. This intensity, focused on the moment, thereby contributes not only to the above-mentioned structuring effect, but also to a transformation of the spaces of the body's movements. World, stage and screen topple into a situation of exchange. Strategies of permutation create models that may transcend the classical stage situation. In their impetus towards realization, they virtually challenge the medium film. Within this exchange, the above-mentioned extreme conditions of bodies offer this connection to the observer: Which state of being to prefer, dancing, or marching?

To see and let see

The option of expanding all possibilities should and must be held in view in all of this. Video technology and corresponding and evolving video practice since the 1960s can be seen as such an extension. The shift caused by video as a format, as a constituent of production and reception, is already founded in the etymology of the word: videre means to see. The sustained establishment in the context of film and art finds clarification in the fact that video offers a medium that is able to receive and to integrate all art disciplines and manifestations (and far more). With its permeability, its defenses against uniformly coherent attempts at definition, and its orientation towards reproducibility, we have already named several characteristic phenomena of an art form grounded upon a discrete terminology. The processes of producing and editing call to mind the various creative steps of recording, storing, processing, combining and, indeed, presenting. The synchronicity of recording and storing engenders a convenient dynamic, a gesture of

sich bewegt. Welt, Bühne und Leinwand geraten in eine Austauschsituation, Strategien der Permutation erzeugen Entwürfe, die in ihrer Dimension einer klassischen Bühnensituation mitunter gar nicht mehr entsprechen und in ihrem Streben nach Verwirklichung den Film förmlich (auf)fordern. Es ist also für den Betrachter nicht zuletzt auch die Vertauschung, in der sich die eingangs betonte Ausnahmesituation der Körper als Anknüpfungspunkt anbietet: Sich also zu fragen, ob man lieber ein Tänzer oder ein Marschierender wäre.

Sehen (lassen)

Die Option auf die Erweiterung der Möglichkeiten soll und muss bei all dem im sprichwörtlichen Blick behalten werden. Videotechnik und die entsprechende begleitende und sich weiter ausbildende Videopraxis seit den Sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts ist als eine solche Extension zu verstehen. Die Verschiebung durch Video als Format, als Produktions- und Rezeptionskonstituente sind schon in der Etymologie des Wortes begründet, meint *videre* doch zu sehen. Die nachhaltige Etablierung im Film- und Kunstkontext ist nicht zuletzt dadurch zu erklären, dass mit Video ein Medium zur Verfügung steht, in dem sämtliche künstlerische Disziplinen und Ausprägungsformen (und noch weit mehr) aufgenommen und verarbeitet werden können. Mit dieser Durchlässigkeit, dem Sperren gegen vereinheitlichende bzw. vereinnahmende Definitionen und die Ausrichtung auf Reproduzierbarkeit sind auch schon charakteristische Phänomene dieser Kunstform genannt, die auf einem eigenständigen Vokabular fußt. Die Prozesse des Erzeugens und Edierens lassen immer wieder an die gestalterischen Schritte des Aufnehmens, Speicherns, Bearbeitens, Kombinierens und eben auch Präsentierens denken. Bedingt durch die Synchronizität in Aufnahme und entsprechender Speicherung ergibt sich eine handliche Dynamik, eine Geste der Unmittelbarkeit im bewussten künstlerischen Umgang mit der zeitlichen Dimension – ein Umstand, der sowohl für die primäre Erfassung als auch für die jeweilige Präsentationsform Gültigkeit hat. Video erlaubt dem Medium Film ein erweitertes Vorrücken im

Rahmen kunstgestützter Recherche und im Bereich der Bildenden Künste, insbesondere bei installativen Arbeiten. Geprägt durch den von Veränderungen und Wandlungen bestimmten Charakter des Mediums ist einerseits ein Abhängigkeitsverhältnis zum Stand der Technik und ihrer gesellschaftlichen Implementierung bedingt; die gleichen Eigenschaften aber, die ein technologieimmanentes instant feedback erzeugen, lassen andererseits erneut den Körper und seine physische und psychische Beschaffenheit ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Das Ausbrechen aus klassischen Konzepten ist dabei ein wesentlicher Bestandteil einer umfassenden Wirkungsstrategie. Zur vollen Entfaltung des ästhetischen Arsenal inner halb einer auf Intermedialität und Interdisziplinarität ausgerichteten medialen Strategie des Verschaltens und Verknüpfens gehören nicht nur die Darstellungsmittel sondern auch die mitgemeinten Präsentationsformen. An die Seite des *white cube* tritt die *film-* und *videogerechte black box*, die die künstlerischen Potenziale des dargebotenen Mediums unterstützen, wenn nicht sogar gänzlich hervorbringen soll. Um Juliane Rebentisch zu zitieren: »Das geringste Problem hierbei ist allerdings die buchstäbliche, das heißt körperliche Immobilisierung des Zuschauers im Kino, von der Boris Groys meint, sie schon führe zwangsläufig zu intellektueller Immobilität. Denn die Möglichkeit einer aus der Latenz der Produktivität einer ästhetischen Erfahrung freigesetzten Bewusstseinstätigkeit ist nicht an die körperliche Bewegungsfreiheit des einzelnen Betrachters gebunden. Sie ist selbstverständlich prinzipiell auch im Kino möglich. Dafür steht nicht nur der Experimental- oder Kunstfilm. Die Bewusstseinstätigkeit des Zuschauers kann sich prinzipiell auch im klassischen Erzählkino so steigern, dass die Filmerfahrung vom traumähnlichen Zustand der Unterhaltung schließlich in eine qualitativ andere, eine ästhetische Erfahrung umschlagen mag. (...) Was dadurch, dass der Betrachter der Installation Beziehungen zu dieser beziehungsweise zwischen deren Elementen auch durch seine körperliche Aktivität herstellt, aber in besonderer Weise reflexiv thematisch wird –

immediateness in a consciously artistic approach towards the dimension of time – a factor that is valid for both primary comprehension and the respective form of presentation. Video broadens film’s spectrum of possibilities regarding both art-assisted research and visual arts, in particular regarding installation pieces. The character of the medium, determined by changes and transformations, generates dependency on the technological state of the art and its social implementations. These same characteristics that create a technology-immanent instant feedback on the other hand propel the body and its physical and psychological properties once more towards the center of attention.

The break with classical concepts thereby becomes one crucial element of a comprehensive strategy of effect. To fully develop the aesthetic arsenal within a media strategy of interconnection and interrelation that is oriented towards intermediality and interdisciplinarity, not only the means of representation, but also the forms of presentation must be taken into consideration. The *white cube* is joined by the *film and video-compatible black box*, which is to support – if not to completely generate – the artistic potential of the featured medium. To quote Juliane Rebentisch: »The least problem thereby is indeed the literal, in other words corporeal immobilization of the audience in the cinema, which Boris Groys believes to inevitably lead to intellectual immobility: The possibility of an activity of consciousness that is brought about by the latent productivity of an aesthetic experience is not bound to the bodily mobility of the single observer. Evidently, this is possible in the cinema, at least in principle. Not only experimental or art film stands for this. The audience’s activity of consciousness can in principle also increase in the classical narrative cinema in such a way that the film experience shifts from the dreamlike state of entertainment to ultimately something qualitatively different: an aesthetic experience. (...) The observer creates relations to the installation itself or between its components also through his bodily activity, yet in a particular way starts to reflect thematically. Thereby, the generally self reflexive – performative charac-

ter of the, in our sense, aesthetic (film) experience becomes evident. Just like in the confrontation with minimal art, this main feature of aesthetic experience seems to emerge particularly in film installation.« Here, the challenge to the audience as a whole to participate and interact and the explicit invitation to the single individual to walk through the sculptural space (image) is mirrored. The image itself, which is of alleged immateriality and, in its tilting of temporality and spatiality playfully forms connections – regardless of the archive-theoretical aspects – with three conceptual threads: The threads of the actual artistic act, of the context and ultimately of the previously mentioned respective form of performance. In this borderline situation, new forms of image emerge. The productive interrelation with the medium of classical film is renewed through the reflective potential of video and developed in terms of its relations to all aspects of society. Reflection here ranges from simple retrievability of the installation to tactile performance.

Freedom vs. Virtue

The (biting) time appears in the rear-view mirror, the history in the past imperfect – just like it appears to us in film, like it is again performed in the cinema. Reality confronts us as a web, the resistance opposing it stands in relation to the power that constitutes it. No more web than so-called reality, this resistance is not monolithic, but rather a multitude of points, actions and, indeed, films. What then is fate in the aftershock, what is the fate of the images that threaten to close in on us, that make us remember? Utopia can – regardless of its vividness, so succinctly elucidated by Diedrich Diederichsen in his latest publication – not be materialized without restrictions; it can only ever point in a direction, set a target. This potential of the unmaterialized may be turned to our advantage; it can be applied to animating the images. Not only the arts have much to give to each other, film as a mystery to be constantly explored has something to give to society. Which it gives unreservedly, and occasionally with insolence. Addressing the art-related debate »Freedom vs. Virtue« ultimately leads

also dadurch, dass er sich in ihr bewegt und aus verschiedenen Perspektiven schaut –, ist der generell selbstreflexiv-performative Charakter der in unserem Sinne ästhetischen (Film-)Erfahrung. Wie in der Konfrontation mit der Minimal Art scheint auch in der Filminstallation dieser Grundzug ästhetischer Erfahrung besonders hervortreten zu können.« Hier spiegelt sich die Aufforderung an das gesamte Publikum zur Teilhabe und Interaktivität, die deutliche Einladung an den Vereinzelten zur intellektuellen und körperlichen Begehung des skulpturalen Raum(bild)s. Das Bild selbst, das von vermeintlicher Immaterialität geprägt ist und sich – spart man archivtheoretische Aspekte an diesem Punkt aus –, verbindet sich in seinem Kippen von Zeitlichkeit in Räumlichkeit spielerisch mit drei konzeptuellen Strängen: Es sind die Stränge des eigentlichen künstlerischen Akts, des Kontextes und schließlich der zuvor schon erwähnten, jeweiligen Aufführungsform. In dieser Grenzsituation entstehen neue Bildformen, die produktive Wechselbeziehung mit dem klassischen Filmmedium wird durch das reflexive Vermögen des Videos erneuert und auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge hin ausgebaut. Die Reflexion reicht dabei von der simplen Abrufbarkeit über die Installation hin bis zur hautnahen Performance.

#### Freiheit vs. Tugend

Die (bissige) Zeit taucht im Rückspiegel auf, die Geschichte im past imperfect – so wie sie uns im Film erscheint, so wie sie im Kino wieder aufgeführt wird. Die Wirklichkeit tritt uns als Geflecht entgegen, die ihr entgegengesetzte Widerständigkeit steht in einem Verhältnis zur Macht, aus der sie sich schöpft. Nicht weniger Geflecht als die sogenannte Realität ist diese Widerständigkeit kein monolithisches Massiv, sondern eher eine Vielzahl von Punkten, Aktionen und eben auch Filmen. Was also ist das Schicksal im Nachbeben, was ist das Schicksal der Bilder, die uns einzuholen drohen, uns erinnern? Utopia kann – unabhängig von ihrer Anschaulichkeit, die Diedrich Diederichsen in seiner jüngsten Publikation prägnant herausgearbeitet hat – nicht uneingeschränkt eingelöst werden, es kann immer nur

eine Richtung, eine Zielvorgabe sein. Dieses Potenzial des Uneingelösten sollte zu unserem Vorteil gewendet werden, es kann im Rahmen einer Verlebendigung der Bilder zum Einsatz kommen. Nicht nur die Künste haben einander viel zu geben, Film als ständig neu zu erschließendes Mysterium hat der Gesellschaft etwas zu geben, er gibt es ihr freimütig und manchmal eben auch frech. Sich der die Künste betreffenden Debatte »Freiheit vs. Tugend« zu stellen, macht schließlich auf zweierlei aufmerksam: Einerseits, dass wir wohl nicht leicht davonkommen werden; andererseits, dass wir die Hände frei haben, dass wir also Spuren zu sichern, zu denken und zu fragen haben. Kritischer Blick und gefährliche Frage sind unsere Instrumente, unser (hoffentlich) intellektueller und intelligibler Werkzeugkasten, der das Archiv zum Ort der Wertschöpfung, zur Fabrik des Denkens und Träumens machen kann. Solange wir etwas bewegen können und wollen, wir als Filmmenschen der Öffentlichkeit und dem Medium verpflichtet sind, werden wir auch der Zweiwertigkeit der Bilder – um einen Gedanken von Jacques Rancière aufzunehmen – gerecht werden können: ihrer materiellen, zu bewahrenden physischen Präsenz und ihrer mitunter verschleierten Geschichtsschreibung. Nicht jeder Film nimmt uns in unerwünschte Geiselhaft; so wie der Film uns fesselt, so macht er uns hoffentlich auch freier, leitet zum Denken an, lädt zum Wünschen und Sehnen ein. Die immer noch gültige und wirksame Macht des Zeigens und Bezeichnens transformiert ein problematisches history repeating zur akzentuierten, sich wandelnden repeating history der Filmrollen. Es ist alles sehr ernst geworden, so, als wäre es nicht ohnehin immer schon ernst gewesen. Erinnern wir uns an die Möglichkeit (und Begrenztheit) der Künste, insbesondere Literatur und Film, nicht nur rückwärtsgewandte Prophetie oder Zustandsanalyse zu bieten, sondern auch einen prägnanten Ausblick auf das Kommende. Das an den Anfang gestellte Bekenntnis, die Versicherung der andauernden Lebendigkeit des Mediums Film und des Auführungssystems Kino, kann uns von der past perfect hin zur Zukunft, vielleicht sogar in Richtung einer future (almost) perfect, begleiten. Es liegt (immer noch) ganz bei uns.

to two things: On the one hand, that we probably won't get off lightly, and on the other hand, that our hands will remain free, that we will have to track traces, to think and to ask questions. Critical scrutiny and perilous inquiry are our instruments, our (hopefully) intellectual and intelligible tool kit that will enable us to turn the archive into a space of creating added value, into a factory of thought and dreams. As long as we are willing and able to move something, as long as we, as film people, are committed to the public and to the medium, we will be able to do justice to the two-valuedness of the image. To take up a thought by Jacques Rancière: its material physical presence needs safeguarding, can be veiled historiography. Not every film takes us hostage against our will; just as film captivates, it hopefully also liberates, instigates thought, invites longing and desire. The still valid and potent power of showing and naming transforms a problematic history repeating into an accentuated, dynamic repeating history of film roles. Everything has taken a very serious turn, as if it had not been serious from the start anyway. Remember the possibilities (and restrictions) of the arts, in particular literature and film, to not only offer retrograde prophesy or analyses of the current state, but also a succinct perspective on the future. The avowal from the beginning, the affirmation of the enduring vitality of the medium film and the performance system cinema, may accompany us from the past perfect into the future, perhaps even in the direction of a future (almost) perfect. It is (still) up to us.

#### References

Richard Abel (Ed.), Encyclopedia of Early Cinema, London 2005.  
Hannah Arendt, Denktagebuch 1950–1973. Zweiter Band, München 2002.  
Matthew Barney, Drawing Restraint Vol. V. 1987–2007, London 2007.  
Walter Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1977.  
John Burrow, A History of Histories, New York 2008.  
Diedrich Diederichsen, Eigenblutdoping. Künstlerromantik und Selbstverwertung, Köln 2008.  
Marc Ferro, The Use and Abuse of History, London 2003.

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, o.O. 1999.  
Ernesto Grassi, Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens, Frankfurt a. M. 1992.  
Oliver Grau (Ed.), Media Art Histories, Cambridge, MA 2007.  
Keith Jenkins, Re-thinking History, London 2003.  
Marion Koch, Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes, Hamburg 1995.  
Rosalind Krauss, »Video: The Aesthetics of Narcissism«, in: Gregory Battcock (Ed.), New Artists Video. A Critical Anthology, Toronto 1978, 43–64.  
Gerda Lampalzer, Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge, Wien 1992.  
Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Paris 1997.  
Sylvia Martin/Uta Grosenick (Hg.) Video Art, Köln 2006.  
Paul Nizon, Die Zettel des Kuriers. Journal 1990–1999, Frankfurt a. M. 2008.  
Johannes Odenthal, Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte, Berlin 2005.  
Andrea Pollach/Isabella Reicher/Tanja Widmann (Hg.), Singen und Tanzen im Film, Wien 2003.  
Arthur Maria Rabenalt, Tanz und Film, Berlin 1960.  
Jacques Rancière, The Future of the Image, London 2007.  
Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005.  
Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M. 2003.  
Michael Rush, New Media in Art, London 2005.  
Richard Shusterman, Pragmatist Aesthetics, London 1994.  
Susan Sontag, Worauf es ankommt, München 2005.  
Yvonne Spielmann, Video. Das reflexive Medium, Frankfurt a.M. 2005.  
Frank Stern, »Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung«, in: ÖZG 1, 16, 2005, 59–87.  
Hunter S. Thompson, Angst und Schrecken in Las Vegas. Eine wilde Reise in das Herz des Amerikanischen Traums, Frankfurt a. M., 1996.  
Rolf Tiedemann, Mystik und Aufklärung. Studien zur Philosophie Walter Benjamins, München 2002.  
Stephen Wilson, Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology, Cambridge, MA 2002.



Literaturhinweise

Richard Abel (Ed.), Encyclopedia of Early Cinema, London 2005.

Hannah Arendt, Denktagebuch 1950–1973. Zweiter Band, München 2002.

Matthew Barney, Drawing Restraint Vol. V. 1987–2007, London 2007.

Walter Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1977.

John Burrow, A History of Histories, New York 2008.

Diedrich Diederichsen, Eigenblutdoping. Künstlerromantik und Selbstverwertung, Köln 2008.

Marc Ferro, The Use and Abuse of History, London 2003.

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, o.O. 1999.

Ernesto Grassi, Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens, Frankfurt a. M. 1992.

Oliver Grau (Ed.), Media Art Histories, Cambridge, MA 2007.

Keith Jenkins, Re-thinking History, London 2003.

Marion Koch, Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes, Hamburg 1995.

Rosalind Krauss, »Video: The Aesthetics of Narcissm«, in: Gregory Battock (Ed.), New Artists Video. A Critical Anthology, Toronto 1978, 43-64.

Gerda Lampalzer, Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge, Wien 1992.

Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Paris 1997.

Sylvia Martin/Uta Grosenick (Hg.) Video Art, Köln 2006.

Paul Nizon, Die Zettel des Kuriers. Journal 1990–1999, Frankfurt a. M. 2008.

Johannes Odenthal, Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte, Berlin 2005.

Andrea Pollach/Isabella Reicher/Tanja Widmann (Hg.), Singen und Tanzen im Film, Wien 2003.

Arthur Maria Rabenalt, Tanz und Film, Berlin 1960.

Jacques Rancière, The Future of the Image, London 2007.

Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005.

Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M. 2003.

Michael Rush, New Media in Art, London 2005.

Richard Shusterman, Pragmatist Aesthetics, London 1994.

Susan Sontag, Worauf es ankommt, München 2005.

Yvonne Spielmann, Video. Das reflexive Medium, Frankfurt a.M. 2005.

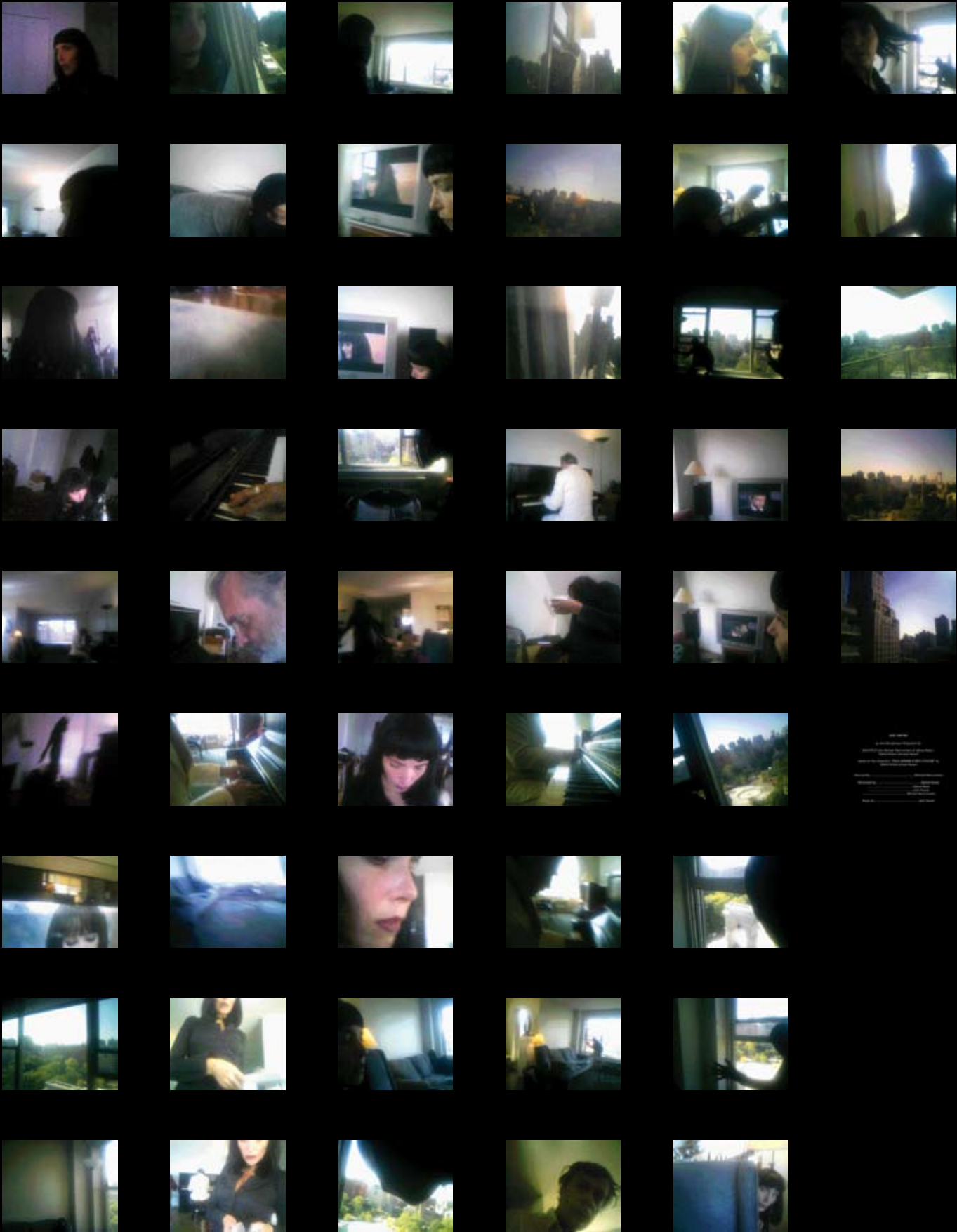
Frank Stern, »Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung«, in: ÖZG 1, 16, 2005, 59-87.

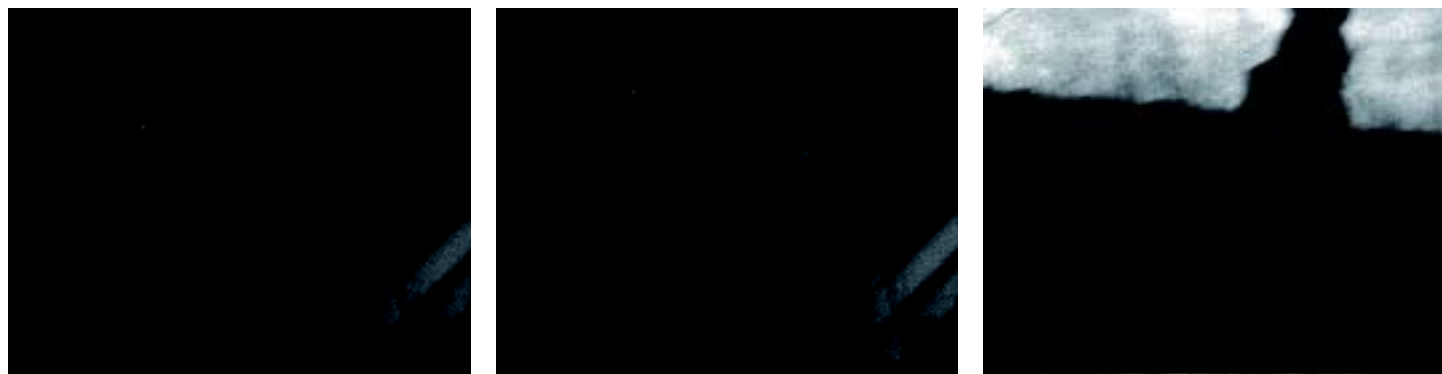
Hunter S. Thompson, Angst und Schrecken in Las Vegas. Eine wilde Reise in das Herz des Amerikanischen Traums, Frankfurt a. M.,1996.

Rolf Tiedemann, Mystik und Aufklärung. Studien zur Philosophie Walter Benjamins, München 2002.

Stephen Wilson, Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology, Cambridge, MA 2002.

0284 – 0334 NEW Y(W)ORK, interdisciplinary film by Michael Mastrototaro, spaycam stills, New York, USA, 2008  
Part of the project M 1+1





## BANSKA

16mm Film, 5 m B&W, stereo, 2008  
by Michael Mastrototaro

Director: Michael Mastrototaro  
Actor: Milan Adamčiak  
Photography: Braňo Špaček,  
Michael Mastrototaro  
Production: Sabine Maier  
Music: Lokai „Tik“ – thrilljockey.com

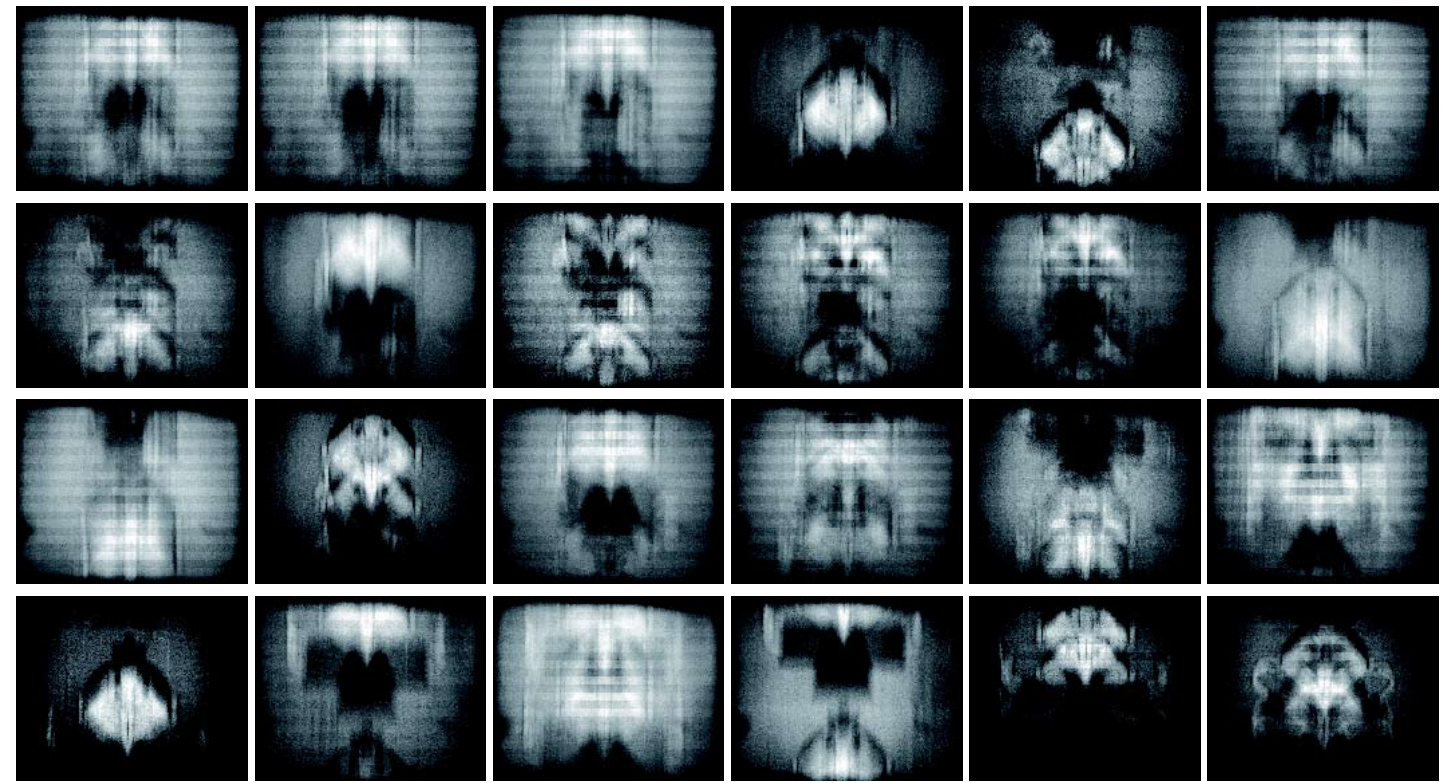
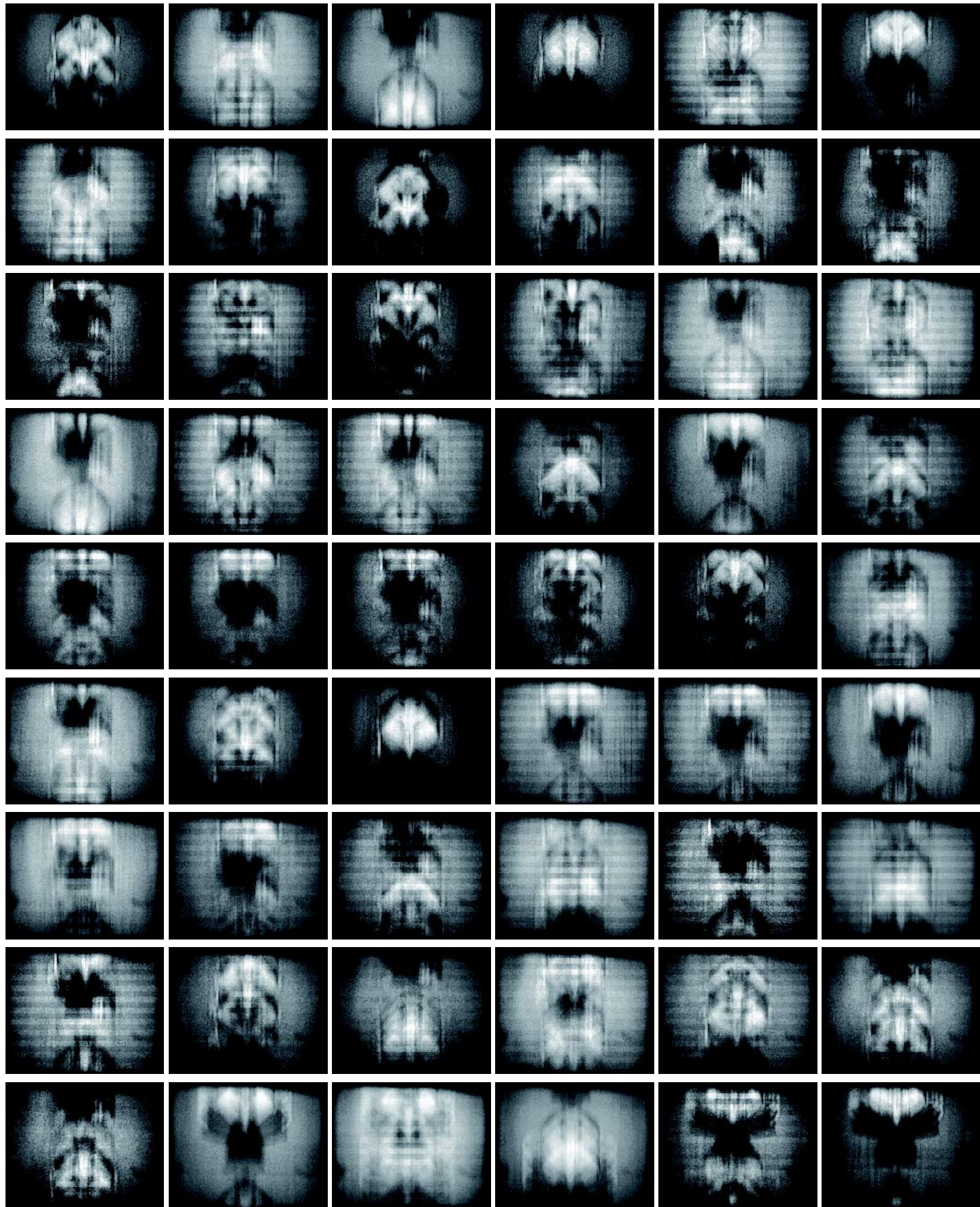
The world of dreams and the representation of a shaky reality shift into a common image, a revealing projection. The soundlessly barking dog at the start cannot drive us away. Our gaze is directed into an open landscape and towards farm animals. Both menacing and graceful, erratic movement is put on the stage. Gestures of the familiar amid the grassy landscape rather heighten the feeling of apprehension. The strangeness of the interruptions, of the arrhythmic, strips the film of its surface layer of illusion. Elements of the substrate

push their way in and claim space outside the dogmatic and traditional regime of the casually accepted machinery. The imminent encounter between human and animal culminates in a show of strength between sinewy arms and brawny legs, never reaching an ultimate conclusion. The merry-go-round of inescapable sequence, both beautiful and horrible, starts anew with unchanged intensity, and no release comes. (tb)

Distributed by:  
Canyon Cinema  
145 Ninth Street, Suite 260  
San Francisco, California 94103  
[www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com)

0335 – 0352 BANSKA, 16mm film stills, 2008





## GNU FOR ZOO

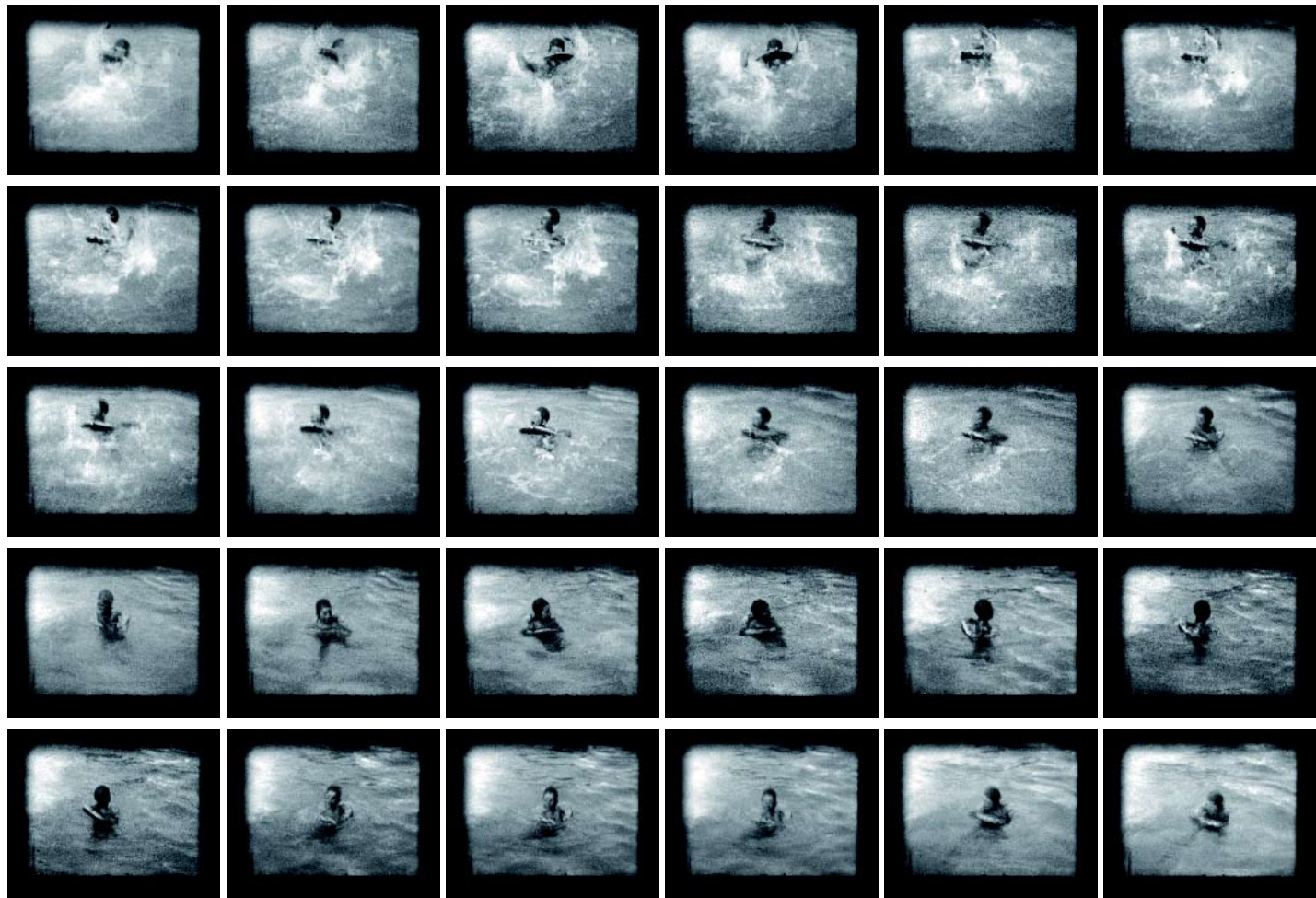
Video, 3 min. 14 sec, B&W, stereo, 2008  
by Michael Mastrototaro

Starting point for this filmic exploration was a 16mm black and white film, found in 2008 in a Los Angeles trashcan. The film was partly ruined and could be reconstructed only through special recording technology and the resulting deceleration of image sequences.

The resulting image sequences „released“ by that procedure provided the basis for the current experimental work. What we see is a cartoon character who in the original 2 1/2 second shot menacingly raises his forefinger as if to demand his own reconstruction and archiving.

0353 – 0430 GNU FOR ZOO, 16mm film stills, 2008





# UNSEEN

Video, 22 min. 20 sec, B&W, stereo, 2008  
by Michael Mastrototaro

Based on an S8 found footage.  
Original duration: 22 seconds. 20 frames

.Unseen´ presents Super-8 found footage material with an original duration of 22 seconds and 20 frames. In the center of the film image, you see a child wearing a floating tire. On the one hand, .Unseen´ examines the question of the machine, its accuracy and receptiveness as well as the technical and physical operations which it contributes to the cinematic reality. .Unseen´ is an analysis of perceptible and available images on film. During the time-based manipulation of the original film sequence, images were set free that cannot be seen at normal velocity, creating an experience of the mechanical method of operating a film camera.

In 2001, an essay by Charles and Rey Eames about multimedia architecture was published. In this publication, Beatriz Colomina says: „In these days, we are surrounded by multiple and simultaneous image-streams. [...] The idea that a single image can attract our attention hardly exists anymore.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Beatriz Colomina, „Enclosed by Images: The Eameses´ Multimedia Architecture“, in: Grey Room, 02 (Winter 2001), pg. 7.

# KÚPELE CENTRAL

16mm Film, 4 min. 36 sec, colour, stereo, 2004 – 2005  
by Sabine Maier

Direction, book, outfit, costume, production management: Sabine Maier  
Actors: Sabina Holzer, Katarína Mojžišová  
Photography: Braňo Špaček  
Photography and Editing: Michael Mastrototaro  
Music: Braňo Špaček  
Producers: MACHFELD, Tanzquartier Wien & Bratislava in Movement

This film was created during a two-week artistic research project in Bratislava.

Hidden away underground, I found an antiquarian bookshop, and there, a postcard: Two children sent their greetings to their parents from the Spartakiad. Not much later, during a tram ride, I discovered a fenced, dilapidated building: Kúpele Central. It turned out to be a former communist swimming pool, where training for the Spartakiad took place.

Intrigued, I and four other artists (Brano Spacek / Katarina Mojzisova /Slovakia, Sabina Holzer / Michael Mastrototaro /Austria) started to explore Kúpele Central. We twisted our way through barbed wire, shrubbery and crumbling rooms to finally discover the bathing hall with its huge pool. The place was turned into our field of experimentation. Dancing like playful children, we made the space our own. We met every day. A project evolved: performances, dance, film and sound experiments as well as dialogues and interviews about the Spartakiad.

While „playing“ in this way, in my mind’s eye (perhaps triggered by the postcard), ever more images as if from the 1950s emerged, of girls with flowers in their hair, swimming in grace

ful synchronicity, a fictional Spartakiad. The idea for my film “Kúpele Central” crystallized. I bought the dancers’ outfits and we worked through a precise choreography and the sequence of film shots. The problem was the budget. To transport the special atmosphere in this ambience, 16mm film was, in my mind, indispensable.

By serendipity, the same evening brought me five minutes of 16mm material, a relic from communist times.

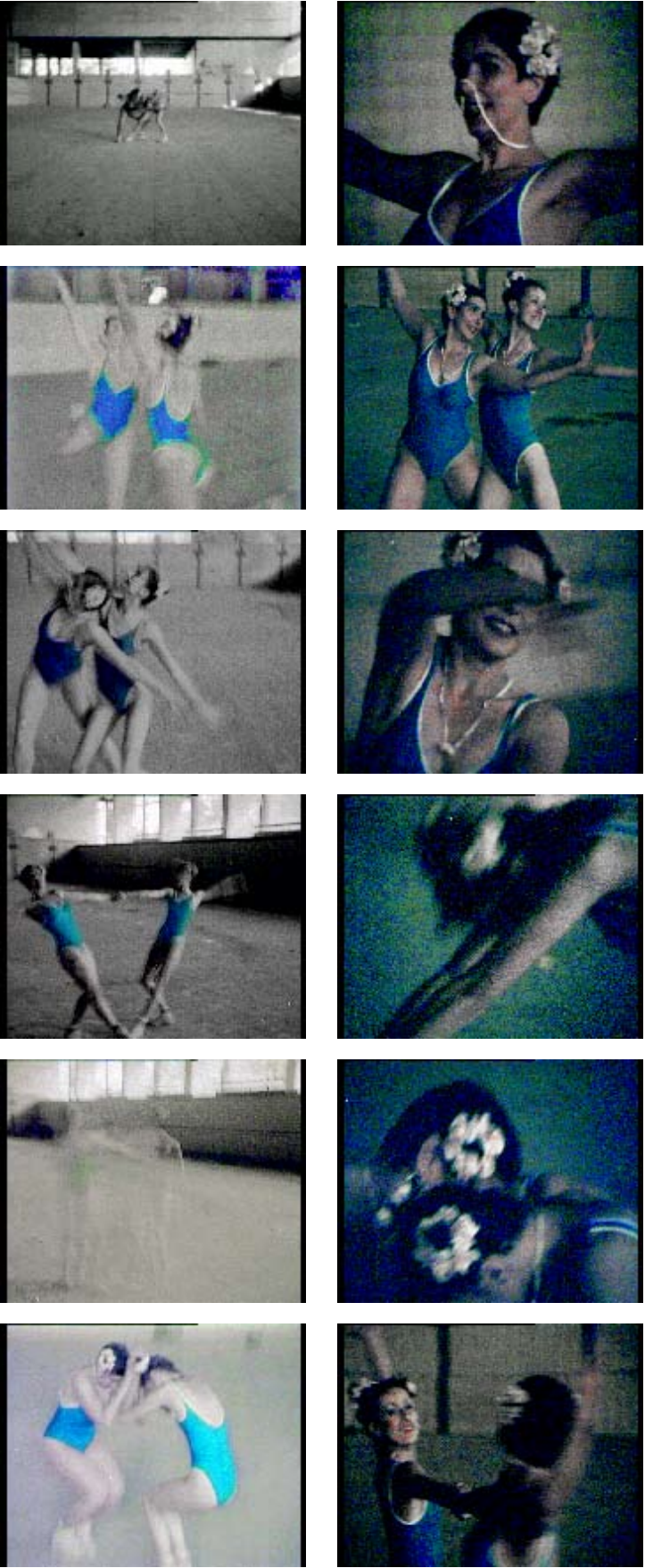
Because of the limitations of the material, the film had to be cut directly in the camera. The effects are calculated F-stop differences and single frame sequences. The sound was improvised on the spot with a portable organ and an old percussion set.

Kúpele Central no longer exists. It was demolished two years ago, and a modern office block now stands in its place.

Sabine Maier



**0461** no swimming sign, Bratislava, Slovakia, 2004  
**0462 – 0473** KÚPELE CENTRAL, video stills, 2005  
Part of the project „Border Control: duty free fiction“  
Tanzquartier Wien, Vienna Austria and Bratislava, Slovakia, 2004



The old swimming pool is a place of the past, a space for ghosts. Like conjured spectres, the participants in a fictitious, retroactive tournament, dancing, claim their place in the filmic modification of the space: a training pool, long since drained. The choreography is austere. Bodies and images move along the parallel path of a retroactive exploration, a reconstruction through the fictitious. Like a distant echo, a garish shadow of reality, the sequence of the probable is offered as an alternative to the decree of prescribed memory. A piece of found mail, a greeting from a past in need of critical interrogation, generates a deeply present-day approach. Materials and materiality are stripped of all masks and veils. Rather, the question of the connotation-rich fusion of composition and fate pervades the film, which in itself is abundant with tenacious energy and concentrated, strategic elegance.

(tb)

Distributed by:  
Canyon Cinema  
145 Ninth Street, Suite 260  
San Francisco, California 94103  
[www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com)



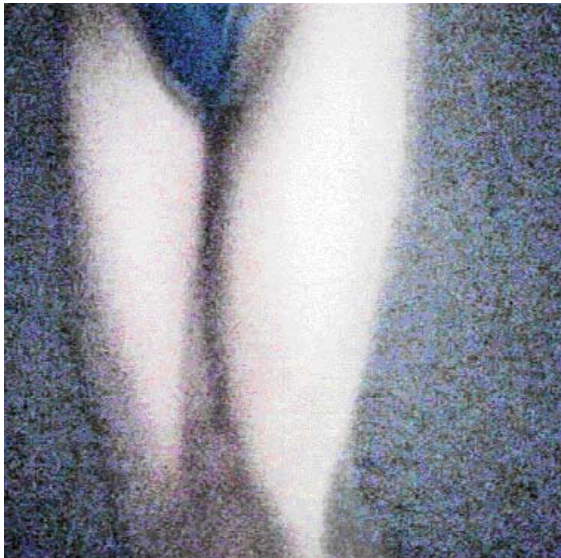
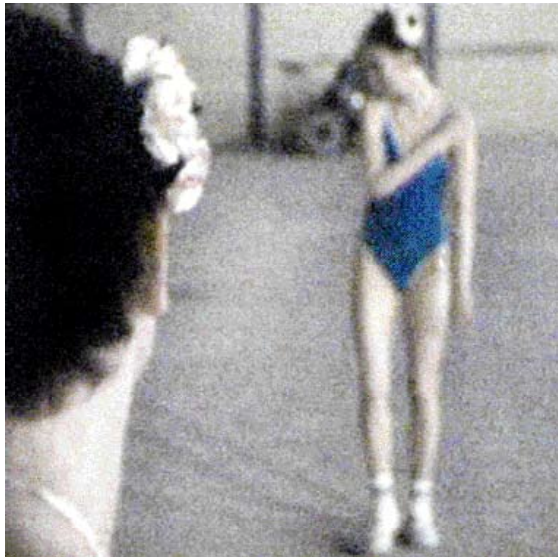
original postcard



# KÚPELE CENTRAL

16mm film stills by Sabine Maier, 2008

Size: 30 X 30 cm  
Technique: artprint on hand made paper,  
with the paper frame







Making of POZOR

# POZOR

Video, 1 min. 19 sec, colour, stereo, 2004  
by Michael Mastrototaro

Concept, realization & camera:  
Michael Mastrototaro  
Performance: Katarína Mojžišová & Sabina  
Holzer

The „Velvet Revolution“ (November 16 – December 29 1989) refers to a bloodless revolution in former Czechoslovakia that saw the overthrow of the communist government there. Started on November 1989 with a peaceful student demonstration in Bratislava. One day later, another peaceful student demonstration in Prague was severely beaten back by the communist riot police. With other communist regimes falling all around it, and with growing street protests, the Communist Party of Czechoslovakia announced on November 28 they would give up their monopoly on political

power. Barbed wire was removed from the border with West Germany and Austria on December 5. On December 10, the Communist President Gustáv Husák appointed the first largely non-communist government in Czechoslovakia since 1948, and resigned.

POZOR was inspired by this subject matter. It directs the view of the beholder and composes a visual output. This view shifts with the interaction of the performers. Audio datives of impressions trigger associations. The sound of laughter is interrupted by the tinkle of glass. Taking flight is possible. The public as a subjected individual forms its own image of the procedures and implements independent chains of associations.

POZOR: Slovak: attention.

**0474 – 0478** POZOR, video stills  
Kúpele Central – Bratislava, Slovakia, 2004  
Part of the project „Border Control:  
duty free fiction“



## S8 1

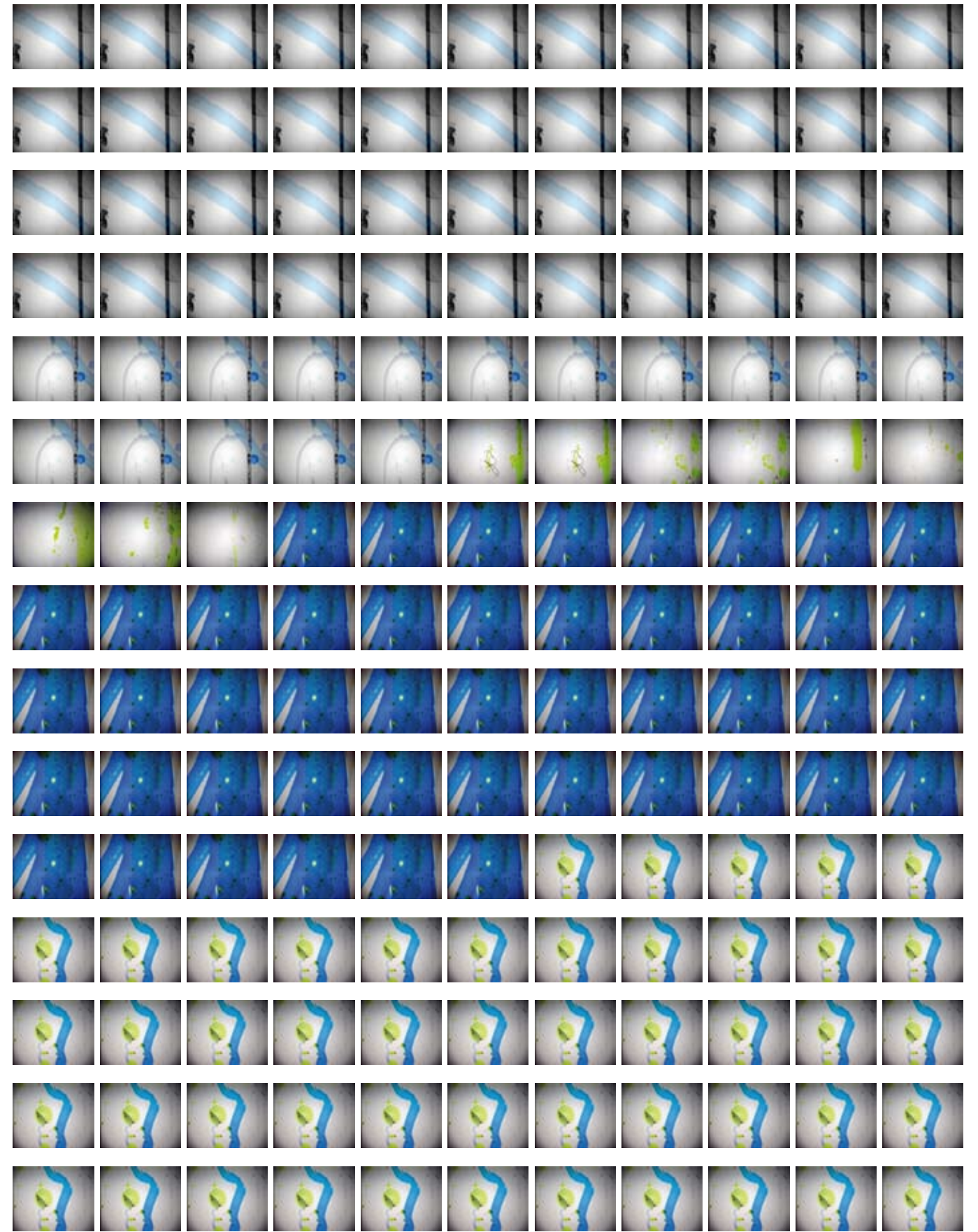
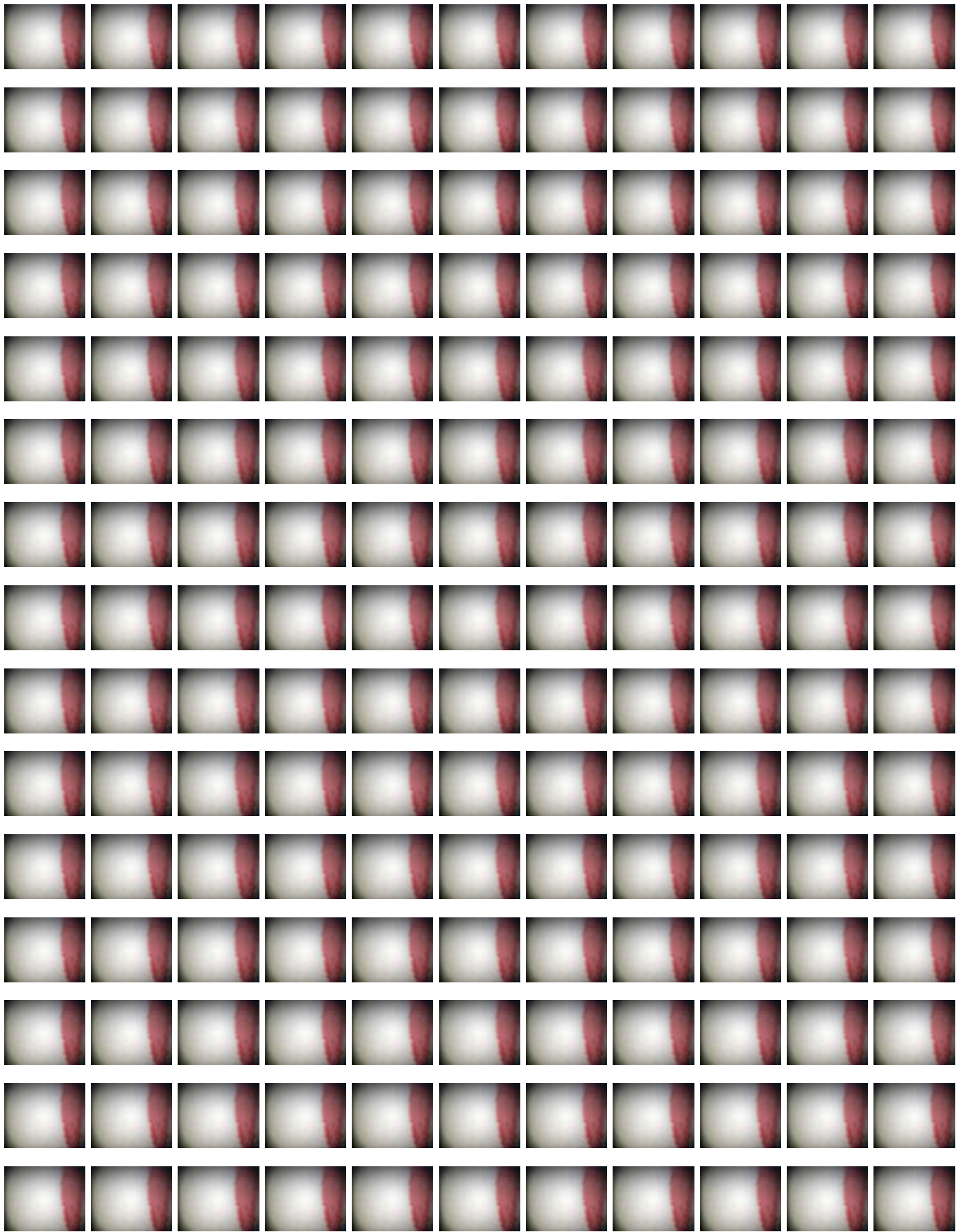
Lines and dots on overexposed Super 8 Film  
(C-Prints, size variable) and  
Super 8 Film, Duration: 2 min. 36 sec.,  
colour, stereo, 2006  
by Michael Mastroianni

What is it that develops an image into a film image, a moving image? S8 1 narrates a colorful history of creation: lines and dots appear on the overexposed material and shift the horizons of premature comprehension and simplified classification. By means of artistic interference, of shifts via intervention and of deliberately laid tracks, a small universe of wonders is created. Figures drift, like biological shapes, across the substrate. The filmic spirit starts its levitation exercise. Written preforms consolidate and unfold, in ways which are never predictable. At the end of the direct animation there appears, almost inevitably – almost a ray of hope – the light: the plain film strip shining through. (tb)

0479 – 0973, S8 1, S-8 stills, 2006











## STRIP – POKER

Super 8 Found Footage on Video  
 Duration: 7 Min. 32, colour, stereo, 2000  
 by Michael Mastrototaro

Winning hands and handsome forms, though always in fertile distortions, find their way into this film. Conventional expectations triggered by the title are quickly undermined. Through momentous shape-shifts of the human body, the piece effectively cannot be appropriated as stimulant or substitute. The body is read as material, as a changing whole that seems to be embedded within social conventions and codes of desire. The absurdity and enrapture of human expression and the urgency of sexual needs are contrasted with the structural offerings of close-up and deformation. The anatomical impositions in which the conventional pornographic repertoire channels actions and registries are invoked – outside of all smooth, ironed standardizations, until the represented and their acts can no longer be

distinguished. The filmic grain of the body image further emphasizes the mostly unacknowledged proximity of beauty and ugliness, of attraction and revulsion. (tb)

0974 – 1027 STRIP – POKER, video stills, 2000

Performance & Action

# ONCE AND ONCE UPON A TIME

(Es war und es ist einmal)

Jack Hauser

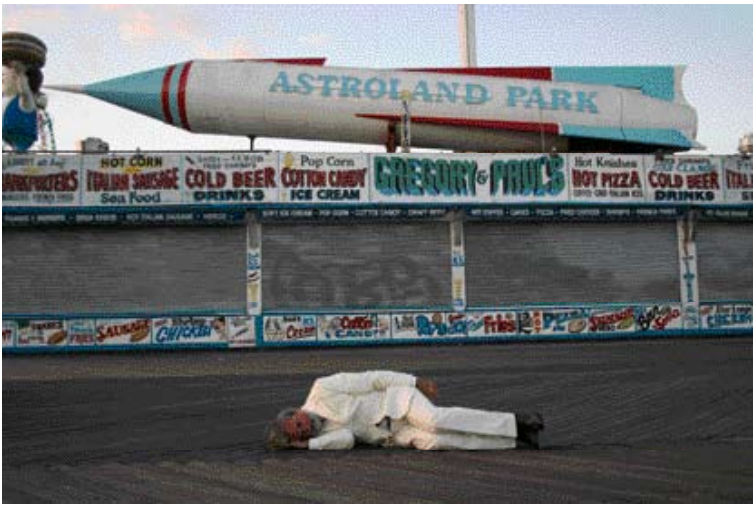
Performance macht aus der Poesie eine Waffe, deren Handhabung jede Person selbst erlernen muss.

*Turner: The only performance that makes it, that really makes it, that makes it all the way is the one that achieves madness!*  
(Donald Cammell/Nicolas Roeg; Performance 1970)

Weit mehr als diese Dinge, die das Unternehmen auslösten: Die Filme *The Last Movie* von Dennis Hopper, *Performance* von Cammell/Roeg und *C'est Vrai (One Hour)* von Robert Frank. Der Blitz, der Blick und der Augenblick. Du wolltest ihn entdecken. Du wolltest ihn begleiten mit anderen. Gemeinsam die Erscheinungen aufsuchen. Sehen, wie sie kommen – wie sie sich zeigen – welche Wirkung sie haben. Die Zusammenhänge erkunden durch Versuchsanordnungen. *Im Abenteuer Ist Alles Mögliche Waffe Und Schmuck Zugleich*. Der Liebe folgen wie blind, denn sie sieht nicht mit den Augen der Macht. Und sie weiß nicht um das Tauschverhältnis, kann weder urteilen noch regieren. Sie ist sich selbst genug und die Poesie ist immer irgendwo. Wie getragene weiße und blaue Arbeitsanzüge sowie hautenge schwarze Trikots tauschen, zusammen arbeiten und weitergeben. Die Kleidung ist Protagonist! Oder durch Schreiben. Der Roman *MACHFELD*. Der Fremde schien getrocknet. Einige Passanten halfen ihm bei dem Verlassen des Brunnens. Angezogen stand er nun in Begleitung der Fremden vor dem Tower. „Sie wundern sich womöglich über mein seltsames Verhalten, aber ich werde verfolgt.“, außer Atem vertraute er sich seinem hübschen Gegenüber an. Voller Neugier fragte die Fremde: „Verfolgt, von wem?“

„Wo können wir ungestört miteinander sprechen?“  
„Kommen Sie, gehen wir in den Produktionshanger, dort habe ich mein eigenes Labor. Begleiten Sie mich?“  
„Gerne, sehr gerne.“

Liebe Leserin, du akzeptierst diese Einladung zur Geschichte. Siehst du ihn nun? Was macht er hier? – Hier im Luna Park auf Coney Island.



Und dann drüben in Gesellschaft am Strand mit dem Helikopter. Wie kommt er hierher? Immer diese Arbeiten, in die man verstrickt ist. Eine Tat führt zu der anderen. Einige sagen *Live: Never Ending Performance*. Wie gut, jemand hat ihre Kameras dabei. Oh, du Erinnerst dich. Ich frage mich: hast du jemals dem Dokumentarfilm gedankt? Dieser Blick. Deine Augen auf die Welt und die Welt performt und blickt damit zurück. Dieser Blick der Welt – ihre Augen auf unsere Verwundbarkeit. Zuerst war die Idee der Einsamkeit – hier unter allen – mit allen anderen ringsherum einsam zu sein. Dinge beginnen zu starten. Zu welchem Herz sprechen sie heute? Du brauchst Seiten und Saiten für die Welt da draußen. Du liest. Du singst. Verfolgst diese Linien, wie bereits einige sagten. Du öffnest den Mund ohne essen zu wollen – ohne schreien zu müssen – ohne Schmerz zu haben. Du öffnest den Mund nur so und jemand sieht oder hört dir zu. Die Welt sieht oder hört dir zu. Liebe Performerin, du folgst den Handlungsanweisungen, um von Welt durchdrungen zu werden. Du streunst durch die Leute und Schwestern. Und durch

# ONCE AND ONCE UPON A TIME

(Es war und es ist einmal)

Jack Hauser

Performance makes a weapon out of poetry whose handling every person has to learn for her/himself.

*Turner: The only performance that makes it, that really makes it, that makes it all the way is the one that achieves madness!*  
(Donald Cammell/Nicolas Roeg; Performance 1970)

Much more than the things which triggered this enterprise: The films *The Last Movie* by Dennis Hopper, *Performance* by Cammell/Roeg and *C'est Vrai (One Hour)* by Robert Frank. The flash, the gaze and the moment. You wanted to discover it. You wanted to accompany it with others. Seeking out the appearances together. See how they come – how they show themselves – what effect they have. Exploring the connections with test arrangements. *In Adventure, All Kinds Of Things Are Weapon And Ornament At The Same Time*. Following love like blind, for it does not see with the eyes of power. And it does not know about the relation of exchange, is neither able to judge nor to govern. It is self-sufficient, and poetry is always somewhere. Like swapping worn white and blue dungarees and skin-tight black tricots, working together and passing them on. The clothing is a protagonist! Or by writing. The novel *MACHFELD*. The foreigner seemed dried. Some passers-by helped him to leave the well. Dressed, he now stood in front of the Tower accompanied by the stranger. “You’re possibly wondering about my strange behaviour, but I’m being pursued,” he confided out of breath to his beautiful vis-à-vis. Out of sheer curiosity, the stranger asked: “Pursued, by whom?” “Where can we talk without being interrupted?” “Come, let’s go to the production hangar, I’ve got my own lab there. Will you accompany me?” “I’d be very glad to.”



Dear readress, you’re accepting this invitation to the story. Do you see him now? What’s he doing here? – Here in the Luna Park on Coney Island. And over there with company on the beach with the helicopter. How did he get here? Always those works in which one is entangled. One action leads to the other. Some say *Live: Never Ending Perfor-*

*mance*. That’s great, someone has taken her cameras along. Oh, you remember. I’m asking myself: have you ever said thanks to the documentary film. This glance. Your eyes upon the world and the world performs and thus looks back. This gaze of the world – its eyes upon our vulnerability. First there was the idea of loneliness – here among them all – being lonely with all the others around. Things start to begin. Which heart are you talking to today? You need things and strings for the world out there. You’re reading. You’re singing. Following these lines, as some have said before. You’re opening your mouth without wanting to eat – without having to scream – without feeling pain. You’re opening your mouth just so and someone is watching you or listening to you. The world is watching you or listening to you.

Dear performeress, you’re following the instructions for getting permeated by world. You’re straying among the people and sisters. And through images and signs. Your love for other worlds like, e.g., those of sounds. What a discrete stupid guitar sound pervades you. There is no taste in it. Like the leap into reality –





Bilder und Zeichen. Deine Liebe zu anderen Welten, wie zum Beispiel jenen der Klänge. Welch diskreter dummer Gitarrenklang zieht durch dich. Es liegt kein Geschick darin. Wie der Sprung ins Reale – immer wieder, immer wieder. Aber auch: der Zustand. Du hier auf der einen Bildhälfte, wie du auf der anderen, unsichtbaren. Über die Wirklichkeit, die wir überleben – möglicherweise. Gut gemacht – schlecht gemacht – nicht gemacht. Du sagtest, dies Dokument ist hier, um beiläufig Diverses zu fangen ...

*Memo From Turner* – he du, wie gehts? – kannst du ihn sehen? – kannst du ihre Lieder hören? – kannst du dich wiedersehen? – kannst du dich wiederholen? – selbstverständlich legst du dich vor die Kamera und schläfst – selbstverständlich legt dich die Kamera zur Rakete – selbstverständlich bist du ein Foto von Irma Vep – du wusstest nichts von deinem Verhältnis – von den Bezugsfallen des Glücks – so helfen dir die Zahlen und die Schere in eine Gleichung – Dinge sehen dich an – du gehörst zu ihnen, wie das Kratzen – festgehalten als Übersetzung bis heute – kein Scherz – es haben alle bisher daran mitgearbeitet – ein wirklicher Wahnsinn – du hörst, sie haben einen Teufel erschaffen, der uns zusieht – was für ein Spaß, sich selbst zu beäugen vor aller

Welt – um Welt zu werden – du steigst in die Limousine und siehst, wie ein anderer an deiner Stelle am Rücksitz sitzt – und so weiter – komm hier her auf einmal – zeige dich jetzt! Du sagst, dieses Vehikel ist ein Text über Performance, um beiläufig Diverses zu fangen. Ja, diese Reise wie dieser Wunsch wie dieser Sprung wie diese Intervention, um es unmissverständlich auszudrücken. Etwas Unmittelbares in das Reale bringen. Es verstecken oder werfen, um weitere Mittel zu finden. Weitere Medien. Weiteres Material. Warten, wer oder was herauskommt. Wie es sich verhält. Momente der Verwundbarkeit. Ihre Kameras auf nie endendem Landeflug. Du spielst eine unbestimmte Rolle in der Fremde. Dort aber erkennst du, dass alles von anderswo herkommt, dass dies jedoch keine Rolle spielt. Kein Akt der Anleihe oder Entlehnung, sondern der Verwandlung. Keine mimetische Kunst, wie du eben noch vermutest, sondern eine Kunst der Gastfreundschaft. Es ist so, als ob allem, was möglicherweise herantritt, Gastfreundschaft gewährt wird.

again, again and again. But also: the condition. You here on the one half of the picture, like you on the other, invisible one. About the reality we survive – possibly. Well done – badly done – not done. You said this document was here to catch diverse things incidentally ...

*Memo From Turner* – hey you, how's things? – can you see him? – can you hear her songs? – can you see yourself again? – can you repeat yourself? – of course you're lying down in front of the camera and sleeping – of course the camera puts you next to the rocket – of course you're a photo of Irma Vep – you didn't know anything about your affair – about the acquisition traps of happiness – so the numbers and the scissors are helping you into an equation – things are looking at you – you belong to them like the scratching – recorded as translation

You're saying that this vehicle is a text about performance, to catch diverse things incidentally. Yes, this journey like this wish like this leap like this intervention, to put it unmistakably. Bringing something immediate into reality. Hiding or throwing it to find further means. Further media. Further material. Waiting who or what will come out. How it will behave. Moments of vulnerability. Her cameras on a never-ending approach. You're playing an undetermined role abroad. There you realise that everything comes from somewhere else, but that it doesn't matter. No act of borrowing or loaning but of transformation. Not mimetic art as you just presumed but an art of hospitality. It is as if all that possibly might approach were granted hospitality.

Translated by David Ender



until today – no prank – until now all have contributed to it – real madness – you hear that they've created a devil who is watching us – what fun to ogle oneself before the whole world – in order to become world – while you're getting into the limousine you see how another is sitting in your place on the rear seat – and so on – come here at once – show yourself now!

...

**1028 – 1031** M1+1 (MACHFELD 1 + 1), performance, Coney Island, New York, USA, 2008

# M1+1

MACHFELD1+1 Die Partitur der Verdoppelung [The Musical Score of Duplication]

M1+1 the companions: Miss Coochie, Jack Hauser, Sabina Holzer, Sabine Maier, Michael Mastrototaro, Paul Sernine, Anton Tichawa, Miryam Van Doren, Irma Vep



M1+1 das begehbare Journal [the accessible journal]

We, M1+1, start our imaginary voyage in the art sphere. The journey takes us through unexplored places. Paths come into view. We enter a clearing, change our point of view and let our minds wander. Our gaze meets our own reflection, or rather, a likeness. Like a phantasmagoria of the stage. We recognize ourselves, it seems. Or is that our companion? As we take our next step, our doppelganger takes another one.

Our backgrounds are diverse. A heterogeneous conglomeration from film, photography and the media, visual and performing arts.

Our interests are varied.

We meet in practice, in joint actions, in doing. Our concepts relate to the ways we work with material. Action arises from specific motivation, is accompanied by it – evolves together with it. In this open space of art, material, objects and actions emerge. A collaboration of pieces of art. We meld the „intimacy“ of physical perception with virtuality when accompanied by our living musicbox Anton der Holzfäller [Anton the lumberjack, from a David Lynch film].

Deutscher Titel
Am Rande des MACHFELDs
Originaltitel:
M1+1 (MACHFELD1+1)
Produktionsstadt:
Wien
Erscheinungsjahr:
Seit 2007
Dauer und Orte:
New Y(W)ork September 2008
Am Neusiedler See 2009
Im MACHFELD   STUDIO 2006/07/08/09
Secret Service (Away From The Stars) in Wohnung Miryam van Doren 7. März 2009
DanceWEBers in Wohnung Miryam van Doren 8. August 2009
Schlafen in Wien – 48 Stunden Permanent Hotel Performance 6 – 8 November 2009
Stab:
Regie, Drehbuch, Produktion, Kamera, Schnitt, Choreografie, mise en scène, Vertrag, Vertrieb
M1+1
Besetzung
Jack Hauser
Sabina Holzer
Sabine Maier
Michael Mastrototaro
Anton Tichawa
At the brink of MACHFELD – original title M1+1 (MACHFELD1+1) – is the science-fiction doppelganger project by MACHFELD (Sabine Maier   Michael Mastrototaro), together with ex-filmmaker Jack Hauser, performer and choreographer Sabina Holzer and living musicbox Anton Tichawa, for the future. Godard’s One Plus One, the 35mm black and white movie La Jetée by Chris Marker (inspired by Alfred Hitchcock’s film classic Vertigo) are just a few of the many materials that make up this physical and mental art space M1+1, this accessible journal.

1032 M1+1 [Machfeld 1 + 1], performance,  
Hotel Fürstenhof, Vienna, Austria, 2009  
Part of the project „Schlafen in Wien – 48 Std. Performance“





We create:

- spaces: architectural, social, spiritual
- We create an art space. Art space versus art market.

Art space as autonomous space.  
Art space, released from the dictum of fashion and market.

We exchange:

- notes
- clothes
- hair
- attitudes
- faces
- works

Notes in pockets

The blue and white Paul Sernine, as well as

Miss Coochie and Irma Vep secretly slip each other little notes on scraps of paper:

First note:

Paul without Paul, again, sends the first text for duplication. Duplication into the uncanny...

says Michael Mastrototaro.

If we consider life, a single existence seems unique and continuous, a movement through change, a becoming. What if this becoming is duplicated at a certain moment? We are familiar with duplications, with the doppelganger from cultural history, from literature via visual arts to film, and more. Doppelgangers follow certain imagined figures who nevertheless serve varied purposes:

- The doppelganger as impostor.
- The doppelganger as phantom.
- The doppelganger as experiment.
- The doppelganger as stuntman.
- The doppelganger as avatar.
- The doppelganger as (self-)portrait
- The doppelganger as proxy.
- The passport, the ID card, as proxy.
- The doppelganger as projection.

Or as a social game of confusion, like in the popular children's book „Das doppelte Lottchen“ [aka Two Times Lotte].

Second note:

In 2008, Paul and Paul, in New York's Coney Island, walk into a blind alley and exchange their clothes.

Doppelganger: doppelganger as motif.  
Doppelgangers were a frequent motif in visual arts and literature, especially in Romanticism, German Expressionism and Film Noir.  
The doppelganger can easily, through similar appearance, similar habits, – similar voice (dubbing artist) lead to phenomena where reality merges into fiction. Similarities influence our perception.

- Mirrored movement.
- Interrupted.
- Possibility of time-shifts.
- The lighting atmosphere changes, forms shadows and variations.
- Space-time curves.
- In the art space, the ear, the gaze and mind.
- Movement.

Third note:

In 2009, Paul as Jack Hauser contemplates M1+1, the accessible journal.  
M1+1 does not mean copying. There, one could have one original and countless copies. Neither does it mean headquarters and subsidiary. No. Not so. To an ←image→, we add another ←image→. In the sense of montage in film. Or the technique of collage. We add one MACHFELD to another MACHFELD, synchronously. Immaterial operations as material for composition. Artistic, material composition of the fictional character. Everything becomes material in the becoming: A reality is added to another reality within reality. Similar to free jazz, punk or noise art, this project dares to enter the uncanny areas of creativity, community and improvisation. Such intensities are to be questioned for and translated into visual art.  
Not a welcome into reality, but a welcome into effectiveness.

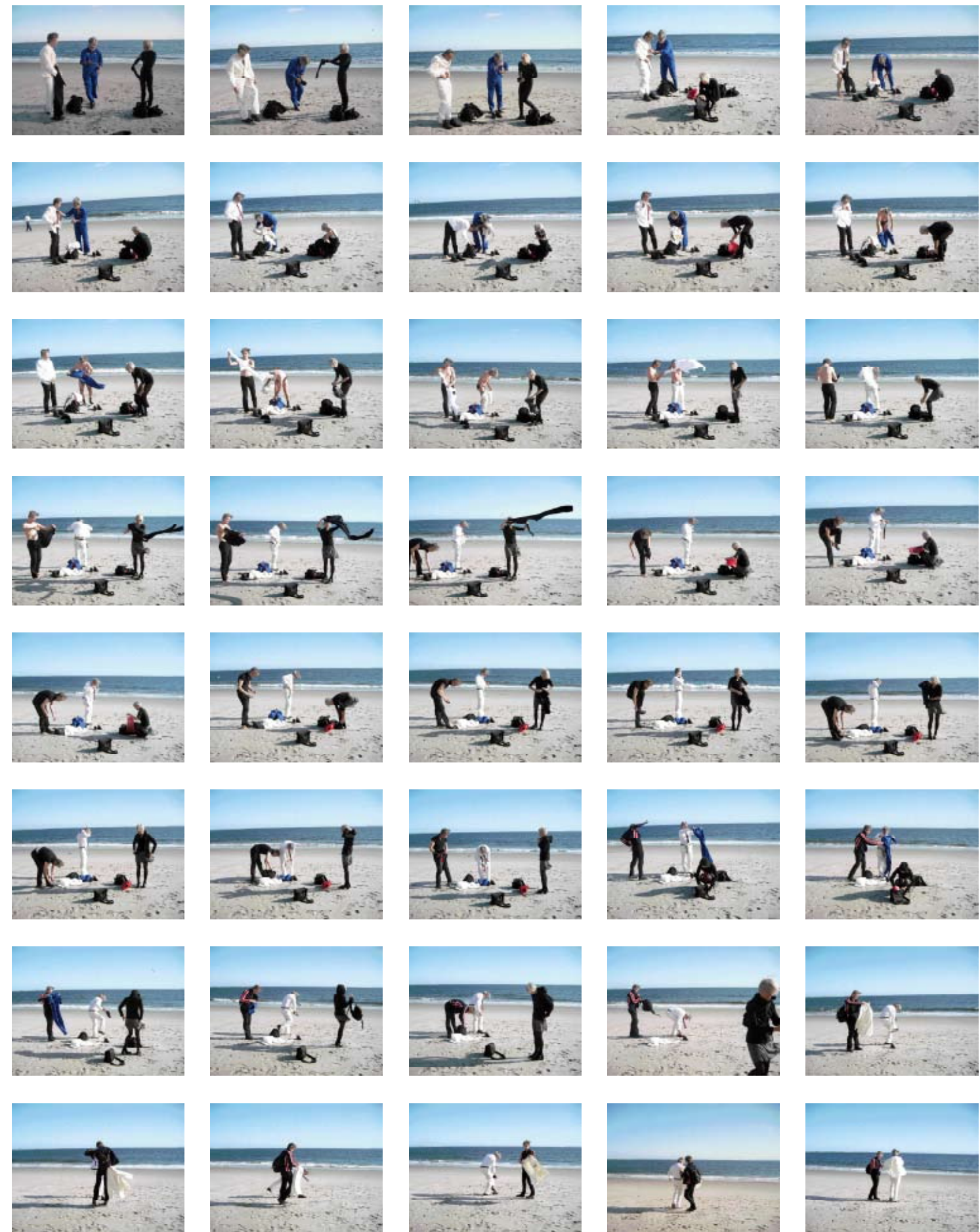


**1033 – 1035** M1+1 (Machfeld 1 + 1), performance, Hotel Fürstenhof, Vienna, Austria, 2009  
Part of the project „Schlafen in Wien – 48 Std. Performance“



# M1+1

**1036 – 1075** M1+1 [MACHFELD 1 + 1]  
Performance in public space,  
Coney Island, New York, USA, 2008



# MITOSE

[MITOSIS]  
(Greek: thread or direct nuclear division. Mitosis provides both daughter cells with an identical number of chromosomes and therefore with identical genetic information.)

MITOSE is translation, transference and game, performed by a triple Irma Vep:  
Sabina Holzer/dance, elffriede i.a./drawing, Sabine Maier/light imagery

MITOSE is a performance where the different artistic practices of dance, drawing and light imagery interact.

Irma Vep is a fictional character in a temporary autonomous zone<sup>1</sup>. Musidora was the first to, in 1915, wear the suit of Irma Vep in the film Les Vampires by Louis Feuillade; she became the 10th muse of the surrealists. She is one of the figures who entered the stage during the modern age of aesthetics. The black (silk) suit of Irma Vep, a silhouette of darkness, a female shadow, has remained the template for all pulp fiction heroines to date. She is an unexpected visitor, who appears and then vanishes. She is imaginary. She is real.

Irma Vep as incarnation of the irrational and of the need for poetry that intervenes, changes and transforms.

The performance is set up with projectors (four slide projectors, one overhead projector, one 16mm film projector) as sole light sources. They do not serve representation purposes. They do not project any images.

The Irma Vep entities move in the shadows, in the night, in the darkness, but also in the light beams shed by the outdated photographic equipment. A figure from times long past, from a film history that created illusions of light and shadow. The shadow that is cast is not identical to the Irma Vep that stands and moves in the light – the radiant being has matured in its shadow.

The mechanism of projection, the „apparatus“ (apparatus theory), the vision machine (Virilio, „Die Sehmaschine“), the gaze (here: into nothingness) in this way quotes itself. The installation/performance in its message – the representation of the unrepresentable, the unexpected, the ephemeral in dealing with the media – fuses body/text, ink/drawing, light/darkness. Medialization, here in the sense of the situationists as enabling that cannot be fulfilled in form and turns towards movement, not fixed in representation or symbolic translation.

Both thematically and technically the installation-performance contains a fine-tuned semiotic doing, a precise collaboration of the three protagonists. Carefully, this semiotics both is kept corporeal/performative and minimalist in its use of media, in order to open a space for the audience’s imagination. This space is to be kept clear of all ornateness. Minimal clues titillate, strong impressions maintain the suspense – not so much to show than to conceal, to insinuate enigma. Shadowed sight. What remains: illusions, archetypes, numerous afterimages in the mind.

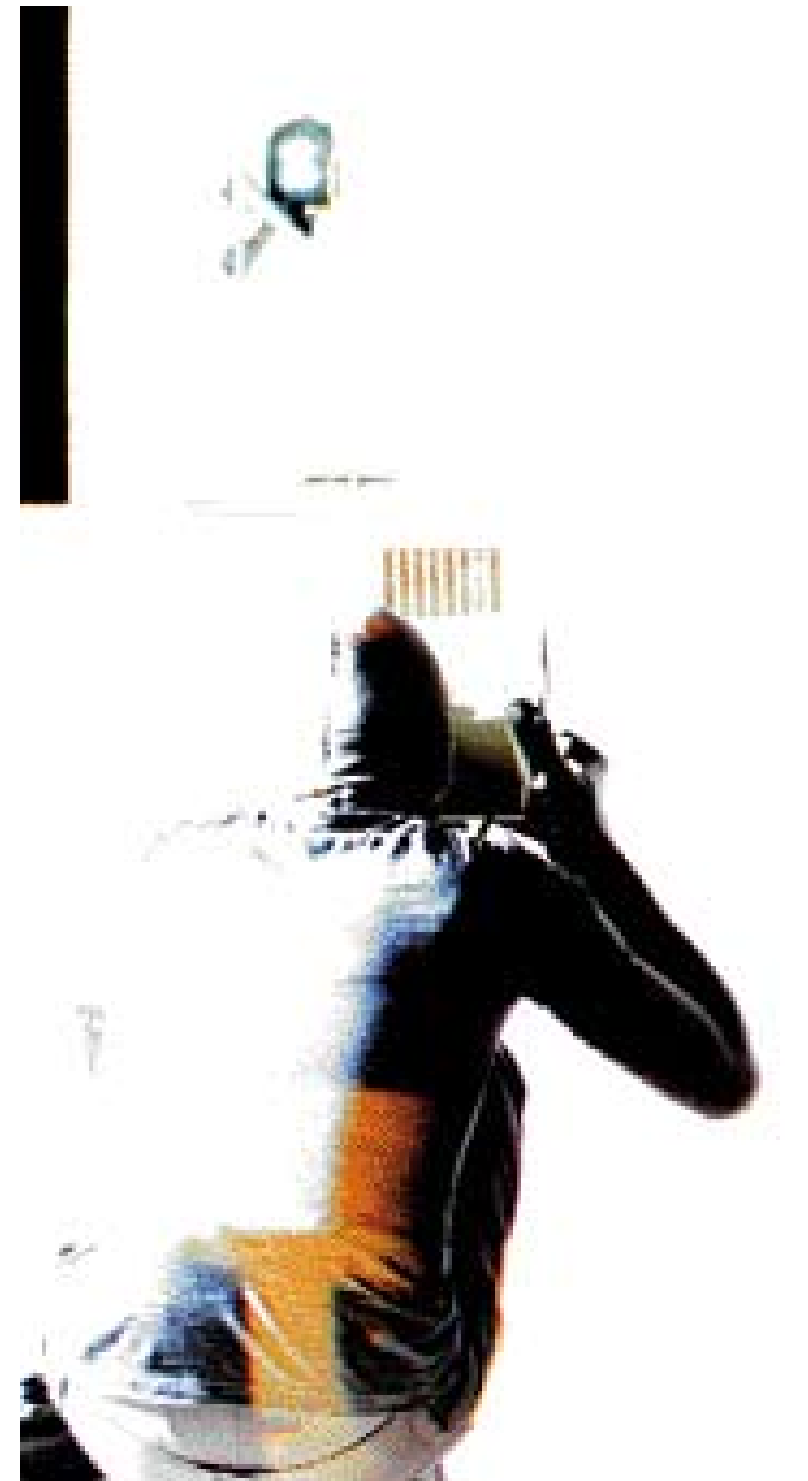
<sup>1</sup> Autonomous Zone: Author Hakim Bey created the term Temporary Autonomous Zone [T.A.Z.] for a situation where prevailing rules and regulations are temporarily and locally suspended, authorities lose their power and unexpected shared encounters and experiences become possible.

**1076** MITOSE, performative installation, WUK, Vienna, Austria, 2009  
Part of the project „Crossbreeds“









**1077, 1778** MITOSE, performative installation, WUK,  
Vienna, Austria, 2009  
Part of the project „Crossbreeds“  
**1079** MITOSE, performative installation,  
Sigmund Freud Privatuniversität, Vienna, Austria 2009

# DIE ENTSTEHUNG DES NICHTS

[The Emergence of Nothingness]

by Sabine Maier in cooperation with elfriede i.a.

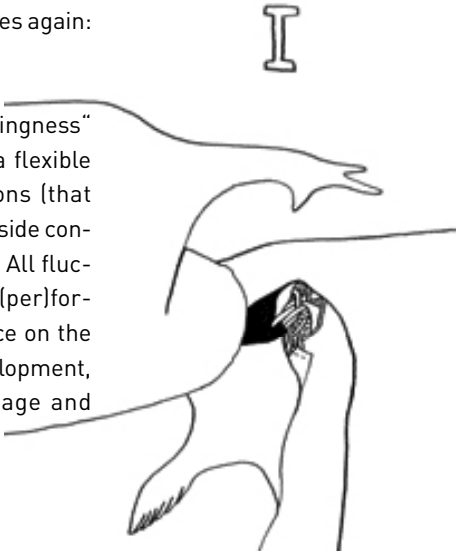
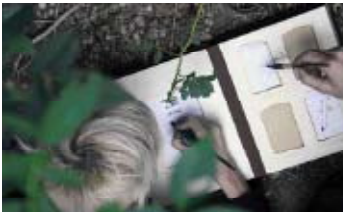
In all areas of the humanities (art, philosophy, literature), nothingness has been a subject of debate. „The Emergence of Nothingness“ explores and critically scrutinizes the creation of signs in our media-dominated society and sounds out the relationship between the permanent reproduction of nothingness and real life.

Signs that neither contain meaning nor intend an artistic result are collected and arranged. The production of this sign-setting is staged in installation-oriented, partly „interactive“ non (per)formances that question the categories of „artists, audience, performance, artistic production“ and their (non )sense by addressing their own nature as projections (technically + regarding the psychology of perception).  
A gap materializes: the gap between something and nothing.

Working process and connection is the medial reworking of audiovisual overload: a taking back, a reduction culminating in dematerialization. The reciprocal release of the performers from self-overuse of media performance and of the recipients from sensory overload through the media. A deceleration and a reduction of the processes of production and reception ebbing even into standstill. An attempt to again meet and touch recipients without manipulating them – the waiting, the almost disappearing until this emerges again: the other side of the projection...

In essence, „The Emergence of Nothingness“ has serial structure and reacts as a flexible tool to the varying outside conditions (that surround the protagonists) and the inside conditions (that move the protagonists). All fluctuations are immanent to the non-(per)formance itself and are put into practice on the spot. In the process of the serial development, a repertoire of media, body language and

props was refined, recombined, linked, transformed, reflected and transported from one series to the next. Within these worlds, semiotically charged signs circulate: texts, a book, photographs, so-called „old media“ such as projection systems (glass slides, outdated projectors), typewriters, dictaphones... . Fusing performing, visual, literary and media art, a separate cosmos is being created which, crossing borders, evades precise categorization. Just as the protagonists, who even in their pure presence remain intangible. Pictorial representations are released from their agony as an art of representation, thus of the museum and the gallery, into an active discourse of communication that catapults them into unimagined spheres of meaning. As part of a separate, imagined world, where the real world, even if reflected, is mercilessly refracted and reduced.  
Who is touched has found them without ever having had to search for them.



1080 DIE ENTSTEHUNG DES NICHTS, sketch by elfriede i.a., 2009  
1081 – 1085 DIE ENTSTEHUNG DES NICHTS V, non-(per)formance, Purpur Architektur, Vienna, Austria, 2009  
Part of the exhibition „Ohne Gnade“  
1086 DIE ENTSTEHUNG DES NICHTS II, „Frau Holle“, Bag Factory, Johannesburg, South Africa, 2009  
Part of the exhibition „Press the Button“  
1087 DIE ENTSTEHUNG DES NICHTS IV, materials, MUSA, Vienna, Austria, 2009



# KOLIBA

Performance in cooperation with Katarína Mojžišová, 2007



Is there an ongoing exchange of ideas, culture and art of two generations today in Austria and Slovakia? And is there a connection, across a border that, if compared to the situation

only a few years back, is not really a border any more, that turns the border crossing into a harmless routine with bilateral border checks and officials whose most exciting official action is to wave passers through? The project investigated these questions, and to this end exceptional people, remarkable places and inspiring conditions were found in Bratislava. Workshops, performances and presentations took place, movements were translated into art, loops were short-circuited.

Text: Gertrude Moser Wagner



In this performative action, a communication archive and several communication boards were developed. They presented core and fringe vocabulary in the Slovakian and the Austrian linguistic meanings. Performed by two seemingly identical people, one from each country, the place was included via gestures and words and the countries were addressed.

The persons were two-dimensional systems. Dependent on each other and entangled with each other via signs that, even if used in connection with spoken language, had their own visual logic.

„It is often very difficult to say in words what the eye sees clearly. We do not need to say in words what we can show in images.“



1088 – 1090 KOLIBA, performance  
Part of the project „Maybe not so far from each other“, Bratislava, Slovakia, 2007





## SLEEPING PERFORMANCE

by Michael Mastrototaro, 2007

„Sleeping Performance“ was a spontaneous action at the occasion of the project „Vielleicht gar nicht soweit voneinander Entfernt“ („Perhaps not all that removed from each other“). While performances were staged in the theatre of the art center A4 in Bratislava, Michael Mastrototaro installed his body for several hours in the lobby and remained frozen until the last spectator had left, mapping the geometry of the space with his own body.



Photography

# AUSSCHNITTE AUS DER GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Rosemarie Burgstaller

Für die Malerei bedeutete das Aufkommen der Photographie im 19. Jahrhundert eine tiefgreifende Zäsur. Die Rivalität der beiden Bildmedien hatte ein diskursives Spiel eröffnet, das sich unter veränderten Vorzeichen mit Ende des 20. Jahrhunderts zwischen analoger und digitaler Photographie erneut anbahnte. Wiederum wurde ein Ende des „alten“ Bildmediums effektiv verkündet und ostentativ debattiert. Und wieder begleitete den Abgesang an eine vermeintlich Verschwindende die Entfaltung neuer, künstlerischer Perspektiven derselben. Dabei sind es vielmehr Ideologien, die ausgemacht und durchschaubar werden, als dass Medien tatsächlich „sterben“. Denn jene utopischen Bilder, welche das heraufkommende Neue begleiten, tragen das Vergangene stets weiter, so der Philosoph Walter Benjamin (Benjamin: 1983).

In ihren photographischen Arbeiten spielt das Künstlerkollektiv MACHFELD unterschiedliche Formationen von analoger und digitaler Photographie in Verbindung mit Malerei, Film und Video durch. Die Photographie bildet dabei Ausgangsmaterial für interdisziplinäre Installationen, spezifische Arbeiten reflektieren historische, soziale und ideologiekritische Aspekte des Mediums.

Die Photographie als Wahrheit: Sabine Maier knüpft in *The Grass is Always Green On The Other Side* (2009) die Praxis der digitalen Bildstellung an Mythen der Analogphotographie. Die Bilder bleiben unbearbeitet und auf Papier kaschiert während durch digitale Voreinstellungen der Kamera Adjustierungen von Farbeindrücken im Nachhinein obsolet scheinen.

Photographische Bilder gelten, so pointierte es die Photographietheoretikerin Susan Sontag, als „Miniaturen der Realität, die jeder-mann anfertigen oder erwerben kann“ (Sontag:

1980). Photographien, visuelle Zeichen einer beginnenden Demokratisierung und Industrialisierung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert, sollten jedem Menschen das Portrait von sich und der Welt leistbar machen. Eine Faszination des Mediums lag in seinem Potenzial visuelle Fakten zu erzeugen. Der apparative Prozess versprach die objektive Bestandsaufnahme von Realität; Authentizität, Echtheit und Augenblicklichkeit waren zentrale Eigenschaften, die sogleich an die Photographie herangetragen wurden. Photos besitzen Beweiskraft: „Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‘bestätigt’, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt.“ (Sontag: 1980) Durch den Einzug der Digitalkamera und die umfassenden Bildbearbeitungsmöglichkeiten am Computer wurde besonders das neu bemessen, was die Photographie nie unwidersprochen für sich in Anspruch nehmen konnte: die Wahrheit ihres Abbildes.

Die Photographie als Abbild: In der Serie *Effigi* (2009) überlagert Michael Matrototaro digitale Aufnahmen mit ihren eigenen, nachträglich entstandenen Skizzen. Nach einem Stromausfall auf Bleistift und Papier zurückgeworfen, zeichnete der Medienkünstler Erlebnisse aus Mozambique, Simbabwe und Südafrika nach den digitalen Erinnerungsfotos auf Pauspapier.

Mit ihrer Verbreitung im 19. Jahrhundert begann die Photographie, konstituierende Begriffe der bildenden Kunst zu sabotieren. Der Prozess des Photographierens schien sich zwar dem Diktum der künstlerischen Interpretation und des Intuitiven zu widersetzen. Doch lieferten die technisch erzeugten, seriellen Bilder glaubhaftere Abbilder der Welt als es die Malerei je vermocht hätte. Das voreilige Bild eines Schocks suggerierte der französische Historienmaler Paul Delaroche, der angesichts photographischer Bilder die Malerei für tot erklärt haben soll. Ein Ende für die Malerei zeichnete sich hingegen auf einer anderen, ökonomischen Ebene ab: Für viele Graveur-, Miniaturisten- und Malerateliers etwa, die sich im 19. Jahrhundert auf die Portraitkunst spezialisiert hatten, bedeutete die Photographie tatsächlich den existenziellen

# EXCERPTS FROM THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY

Rosemarie Burgstaller

The advent of photography in the 19th century gave rise to radical changes in the art of painting. The competition between the two visual media set in motion a discursive game that was reopened under changed circumstances in the late 20th century between analog and digital photography. Once more, the demise of the “old” visual medium was announced eloquently and discussed ostentatiously. And again, the swan song to the vanishing one was shadowed by a flowering of new artistic perspectives for the mourned one. Yet what consistently comes to pass is rather the identification and revelation of ideologies than the actual death of a medium. For those utopian images that shadow any dawning change unfailingly carry forward the past, in keeping with Walter Benjamin (Benjamin: 1983).

In their photographic work, the artists’ collective MACHFELD bring into play various formations of analog and digital photography combined with painting, film and video. Photography acts as the starting point for interdisciplinary installations; specific works reflect aspects of the medium that are historical, social or critical of ideology in nature.

Photography as truth: In her piece *The Grass is Always Green On The Other Side* (2009), Sabine Maier links the practice of digital imaging with legends of analog photography. The images remain raw and laminated onto paper, while the camera’s digital presets seem to retrospectively make adjustments of color impressions obsolete.

Photographic images are considered to be, as pointed out by photography theoretician Susan Sontag, “miniatures of reality that anyone can make or acquire” (Sontag: 1980). Photographs, as visual signs of the emerging democratization and industrialization in 19th century soci-

ety, were to make portraits of oneself or of the world affordable for everyone. Especially alluring was the medium’s potential for reproducing visual facts. The technical process promised an objective inventory of reality; authenticity, verisimilitude and instantaneousness were central properties and directly transported into photography. Photos furnish evidence: “Something we hear about, but doubt, seems proven when we’re shown a photograph of it.” (Sontag: 1980) The arrival of the digital camera and the computer with its extensive image processing possibilities gave rise to the reassessment of something that photography was never able to assume for itself beyond question: the truth of its image.

Photography as image: In his series *Effigi* (2009), Michael Mastrototaro superimposed digital photographs with subsequently drawn sketches of themselves. Recoursing to pencil and paper after a power cut, the media artist drafted experiences from Mozambique, Zimbabwe and South Africa from digital souvenir photos onto tracing paper.

With its distribution in the 19th century, photography began to sabotage constituting concepts in the visual arts. The photographic process seemed to contradict the dictum of artistic interpretation and the role of intuition. Yet the technically produced, serial prints delivered images of the world that were more believable than any painting. The premature image of shock was suggested by French historical painter Paul Delaroche, who, faced with photographic images, is said to have pronounced the art of painting dead. However, the end of painting loomed on another level, the economic: For many miniaturists’ and artists’ studios specializing in the 19th century art of portrait, photography actually heralded a collapse of their livelihood (Freund: 1993). In artistic practice, on the other hand, mutual formal and aesthetic stimulations and allusions have advanced the relationship between painting and photography up to the present day. Whether photography (Sontag: 1980) or painting (Schwarz: 1985) prevailed was something to be ultimately negotiated with the advent of digital photographic practice: Digi-



Zusammenbruch (Freund: 1993). In der künstlerischen Praxis hingegen hatten wechselseitige, formale und ästhetische Anregungen und Anlehnungen die Beziehung von Malerei und Photographie bis in die Gegenwart vorangetrieben. Ob dabei nun die Photographie die Oberhand behielt (Sontag: 1980) oder die Malerei (Schwarz: 1985) war schließlich mit der digitalen Photopraxis neu zu verhandeln. Denn die Digitalisierung schuf Bedingungen, die beide Bildprozesse strukturell gleichermaßen anregen konnten.

Die Photographie als Inszenierung: In Arbeiten wie Intersection (2008) animieren Sabine Maier und Michael Mastrototaro Photographie zum Film, um die projizierten Bilder mit Holzbalken wieder in der Materialität zu verstreben. Während die Holzbalken Fahrbahnen der zu sehenden Kreuzung in Johannesburg formal weiterzuführen scheinen, entwickeln sie ihre eigene Ikonographie zwischen simplen Fundstücken und Symbolen eines westlichen Blickregimes. Die Photographien sind eigentlich Videos, mehrdimensional erweitert und als Thema dieser anderen Medien präsent.

Der Kunsthistoriker Heinrich Schwarz verknüpfte die Photographie des 19. Jahrhunderts mit einem seit der Renaissance verstärkt forcierten Interesse der perspektivischen Abbildung der Welt (Schwarz: 1985). Als eine Allianz von Kunst und Wissenschaft rückte er die Photographie an das Ende einer von Wiedergabe geprägten Strömung der Malerei (Reproduction), welche Cézanne und ein neues Konzept des künstlerischen Blicks (Representation) in Richtung 20. Jahrhundert (at least for some time) ablösen sollte. Die künstlerischen Praktiken des 20. Jahrhunderts erwiesen sich zunehmend unbeeindruckt von definitorischen Kategorisierungen zwischen Reproduktion und Repräsentation, wie zwischen Realität und Simulation oder Wahrheit und Fiktion. Aktuelle Debatten um photographische Annäherungen haben Realismus, Authentizitäts- und Repräsentationsdiskurse unter Paradigmen des Politischen, Sozialen, Ökonomischen und Kulturellen gestellt. Für die Beschreibung der Photographie als offenes, visuelles Zeichenrepertoire einer interdisziplinären, künstlerischen

Praxis erhält jene sich gerade erst ausdifferenzierende, von Zäsuren bestimmte Historizität des Mediums eine zunehmend wichtigere Rolle.

Literaturhinweise:

Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Hg. von Rolf Tiedemann, 2 Bd., Frankfurt am Main 1983 [1982].

Das Ende der Fotografie, Kunstforum International, Bd. 172, Ruppichteroth 2004.

Fotografie nach der Fotografie, Hg. von H. Amelunxen, St. Iglhaut, F. Rötzer, Göttingen 1995.

Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, Hamburg 1993 [1974].

Heinrich Schwarz: Art and Photography. Forerunners and Influences, London 1985 [1949].

Susan Sontag: Über Photographie, Hamburg 1980 [1977].

talization created conditions that structurally stimulated both imaging processes to the same degree.

Photography as dramatization: In works like Intersection (2008), Sabine Maier and Michael Mastrototaro animate photography into film and then, using wooden beams, anchor the projected images within physical reality. Even as the beams seem to formally continue the driveways of the depicted intersection in Johannesburg, they develop a distinct iconography somewhere between simple found pieces and symbols of a western regime of gaze. The photographs in fact are videos, extended into several dimensions and present as a theme of these other media.

Art historian Heinrich Schwarz drew a parallel between 19th century photography and an interest in depicting the world in an artificial perspective, something that had advanced since the Renaissance (Schwarz: 1985). As an alliance between art and science, he moved photography to the end of a trend in painting characterized by reproduction, superseded by Cézanne, and a new concept of the artist's gaze (representation) towards the 20th century (at least for some time). 20th century artistic practice became indifferent to such definitional categorizations as reproduction and representation, reality and simulation, or truth and fiction. Current debates on photographic approaches have positioned discourses about realism, authenticity or representation within the framework of political, social, economical and cultural paradigms. For the portrayal of photography as an open, visual repertoire of signs within an interdisciplinary artistic practice, this evolving, fragmented historicity of the medium has increasingly gained importance.

References:

Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Hg. von Rolf Tiedemann, 2 Bd., Frankfurt am Main 1983 [1982].

Das Ende der Fotografie, Kunstforum International, Bd. 172, Ruppichteroth 2004.

Fotografie nach der Fotografie, Hg. von H. Amelunxen, St. Iglhaut, F. Rötzer, Göttingen 1995.

Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, Hamburg 1993 [1974].

Heinrich Schwarz: Art and Photography. Forerunners and Influences, London 1985 [1949].

Susan Sontag: On Photography, New York 1977. German version: Über Photographie, Hamburg 1980.

# OUTSIDE/R

2000 – 2002 by Sabine Maier

Size: 30 X 40 cm and 60 x 80 cm

Technique: analog photography, unique prints, developed and framed manually.

The series Outside R documents the view from my former flat in Vienna’s second district.

To look, protected, at the world through the interior space. Outside: something safe and beautiful, to be viewed at leisure; safe because one remains at rest within oneself. The window functions as a film projector of the outside world. Passing residents as actors who reflect the atmosphere of the poorer population’s life in winter.

This work also exists as a combined installation and as a literature clip for the text „In Zeiten wie diesen“ [„In Times Such as These“] by Michael Mastrototaro which was awarded the literary prize “Schreiben Zwischen den Kulturen” [„Writing Between the Cultures“], 2002.

Im Besitz des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst & Kultur, Österreich



## IN ZEITEN WIE DIESEN

Street.

“Excuse me, young man.”

I turned, and saw an old lady, who gave me the gift of a few slight words of proven truth.

She did this without reluctance as well. Told of her daughter, the three grandchildren and her indifferent husband.

Upon parting, I clasped her wilted hand, overcome inside.

Further down the street.

Children.

Dogs.

A man with a wound and a bandage on his right hand.



He asked me where the Prater is.

Foam.  
Beater.  
Egg.

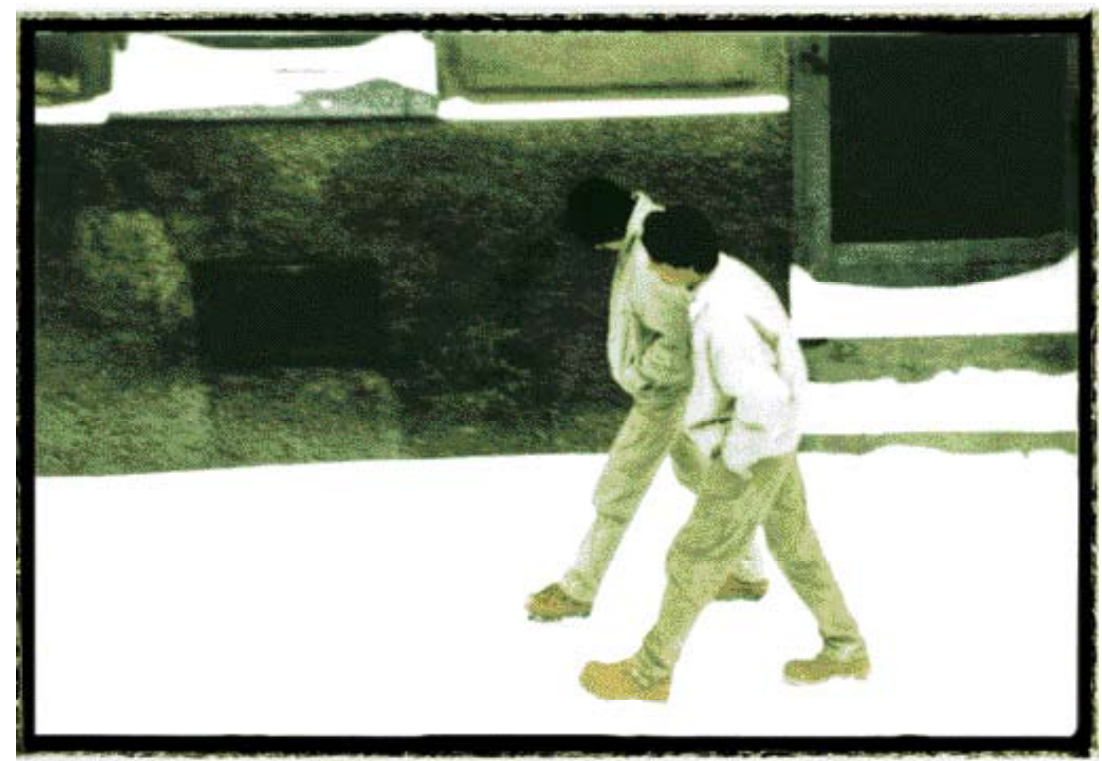
One answer, sidelong glances.

At home, I made myself coffee, hot with milk no sugar and therefore no spoon.  
My gaze followed the poured milk and I watched it drawing intricate patterns in my coffee.

I sat at home, bored. Alone the thinker, useless from meaningless talk.

A glass of wine, a biscuit.

Radio on.  
Radio off.



A glass of wine, a biscuit.  
TV on.  
TV off.

Good night.

I lay awake,  
amid motionless resistance.

Text excerpt from the short story "In Zeiten wie diesen" ["In Times Such as These"], by Michael Mastroianni © 2000  
Published in the anthology: Fremdland [Alien Country], edition exil, Vienna 2000, ISBN: 3-901899-08-1



# WO/MAN

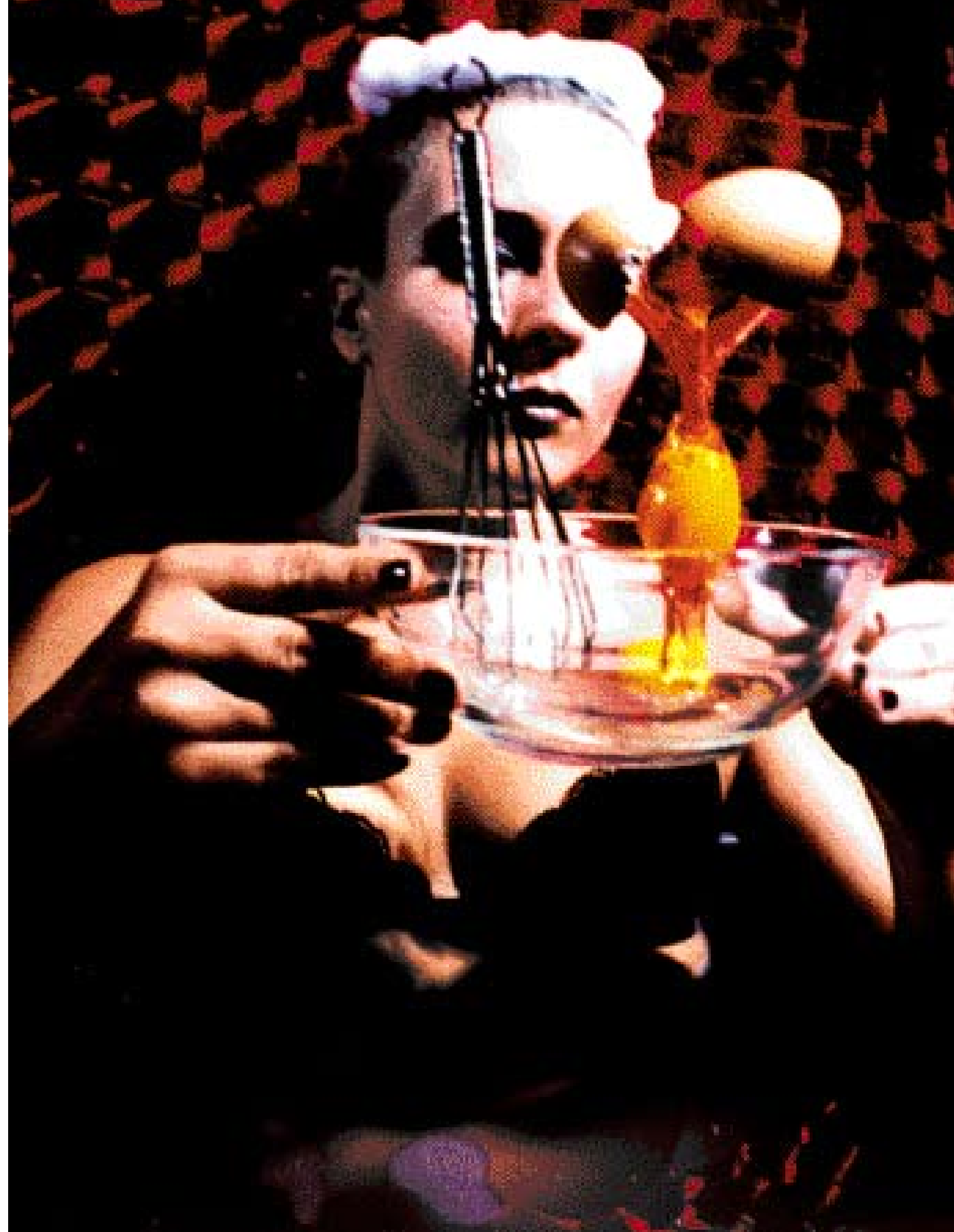
1998 – 2000 by Sabine Maier

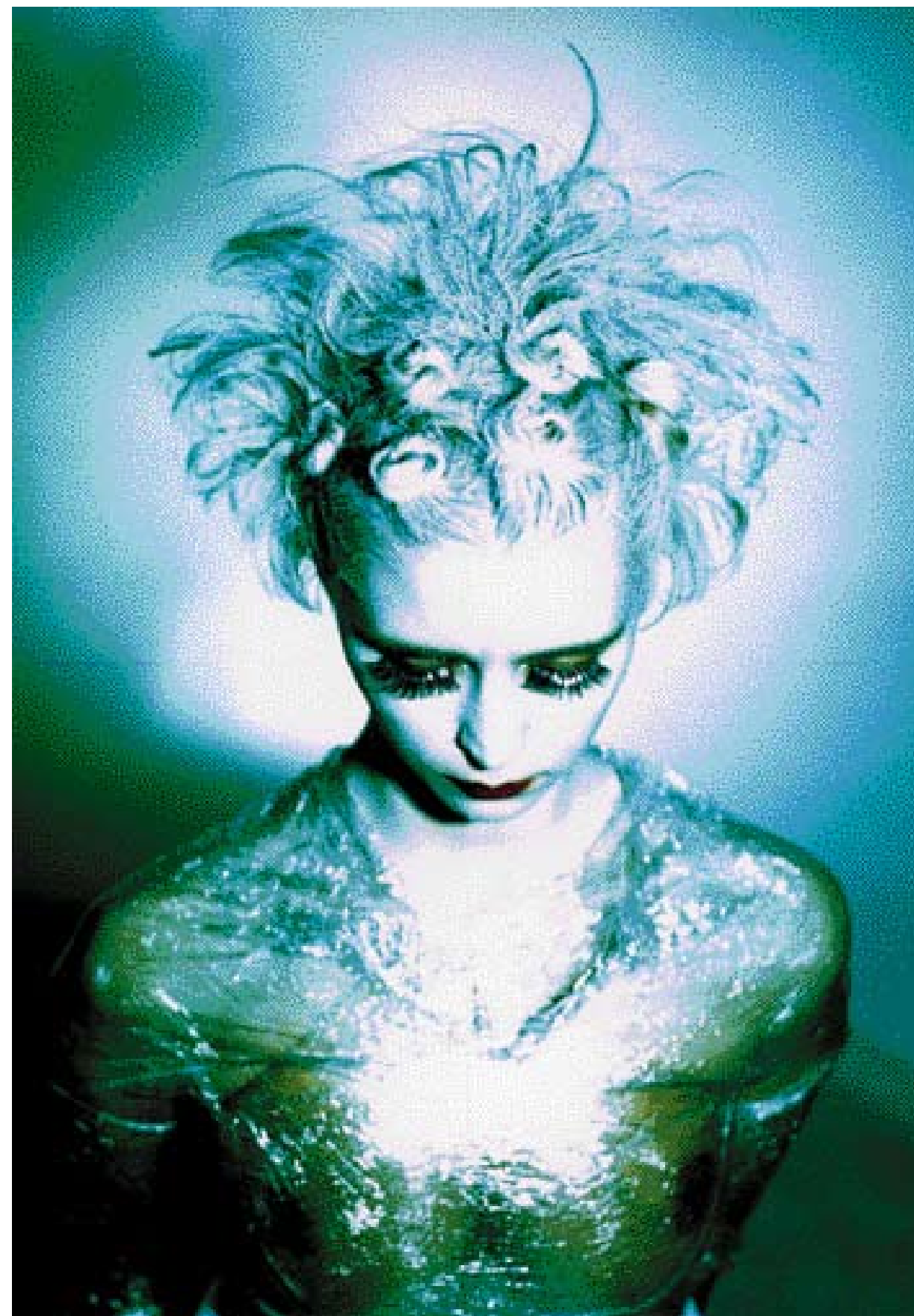
Size: 30 x 40 cm

Technique: analog photography, unique prints, developed manually, mounted on metal frames of the artist's design.

WO/MAN provides insights into my life in the 1990s, when I and my friends lived in a fairytale world, far removed from reality and created by ourselves. In this world, we were free to play, to slip into a variety of roles that had no relation with the world outside. Viewing those photographs, one gets the impression that all of them are staged; but not the photographs were staged, our lives were dramatized. Snapshots of our reality, of our identities – an innocent, childlike exploration of gender and sex. The resulting pieces are not only my „personal diary“ which revolves around my life with my friends, but rather a chronicle of otherness. Lost children in the forest of society. A confrontation with identity and the allegedly alien „dream-“identities within ourselves.

1097 – 1099 WO/MAN, analog photography, 1998 – 2000





# COMMO – NICE

2002 – 2005 by Sabine Maier

Size: 30 X 45 cm

Technique: analog photography, developed by hand.

The photos were created during my exploration of the former Eastern European countries, Serbia, Bosnia, Albania and Latvia.

My fascination with Eastern Europe goes back to my childhood. It started with pictures, names, books, television news, and so on. And the fact that those countries were so far away.

So, bit by bit my curiosity about this part of the world grew.

Back then, the Iron Curtain made these countries seem so far away, and yet they were so near.

When I am there, something happens outside of me.

I still do not know what this ‚something‘ is, but it is definitely related to the people, the buildings and historical change.

The possibility of beauty is everywhere.

Travel is very important to me, and I always find arriving at an unknown place very beautiful.

I try to see things from a different perspective, or from a special point of view... There are trees, buildings, there is the sky, there are humans in the world.

I like to think that I can deal with anything beyond myself.

The possibility of beauty is everywhere.

1100 – 1105 COMMO – NICE, analog photography, 2002 – 2005









# PINS

2004 – 2007 by Sabine Maier

Size: 20 x 30 cm and post cards 10 x 15 cm.

Technique: Each photo is an individual single print.

At the turn of the 20th century, men were already attracted to pictures of beautiful and well-positioned girls in both painting and photographic form. Starting in the 30s, this trend boomed especially in the United States: pretty young women on calendars, centerfolds, or magazine covers were displayed in various work places, garages, and locker rooms. The name 'pin-up' originates in the way in which the pictures were 'pinned' or taped to the wall. Against the grain of a protestant and prudish United States, the US army also supported pin-ups among soldiers, having noticed that it boosted the men's morale.

Taking inspiration from pin-up photography and paintings of the 50s, I asked women who embodied this aesthetic to pose for my camera.

Through analogue development and special photographic treatment and in some cases via coloring the images by hand, I tried to connect the two types of pin-ups and thereby develop a new aesthetic formula.

**1106 – 1108** PINS, analog photography, 2004 – 2007





# YI ER SAN

2009 by Sabine Maier

Size: 60 x 80 cm

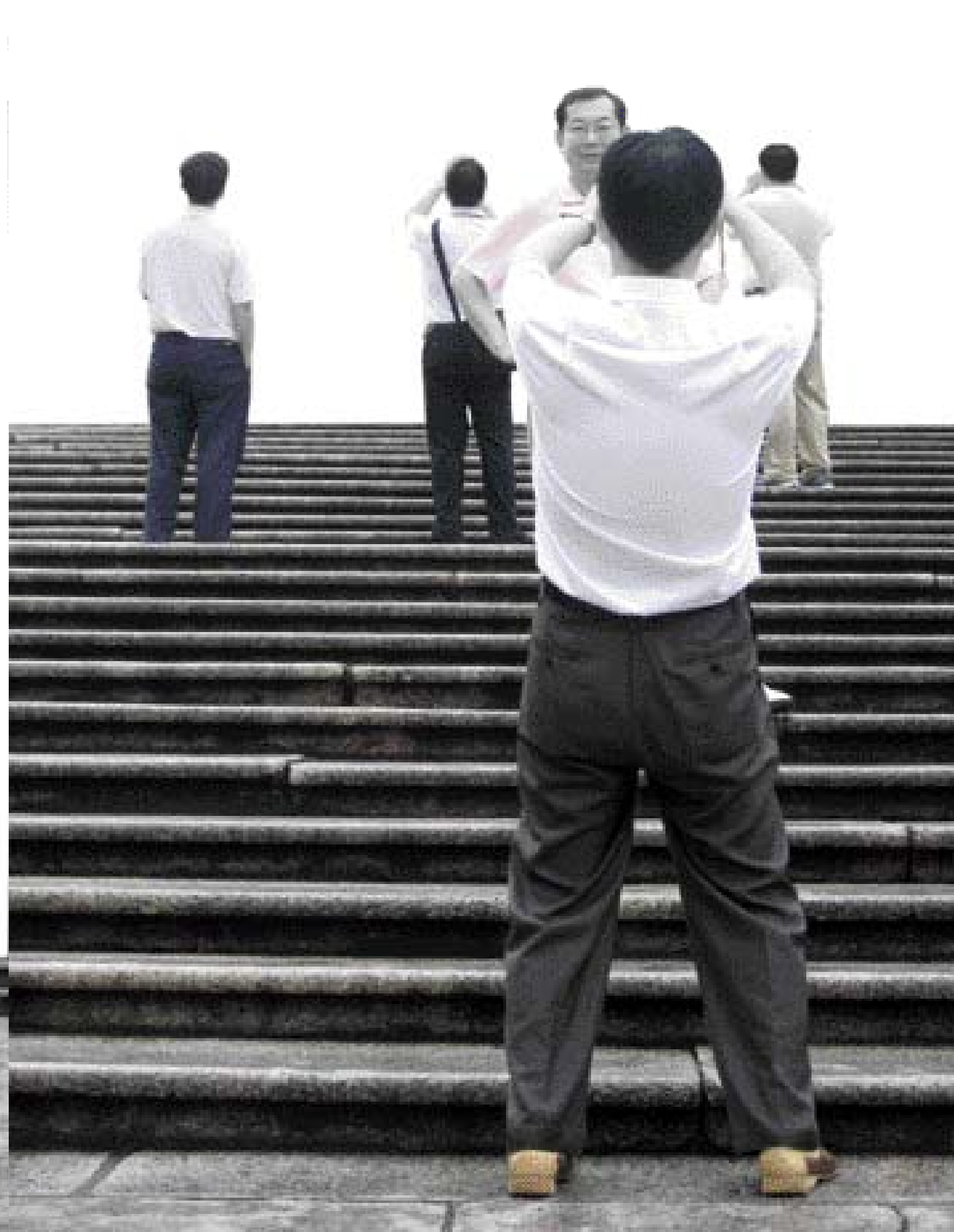
Technique: Art print on alu dibond

Posing in front of sights is common practice. Not only in China. Any place and any time, people seem to strike poses, no matter how, where and who else is standing in the way. Yi – er – san (Chinese for one two three) – and click. The photographer clutches the camera and with outstretched arms peers at the display. The subject raises two fingers forming a V-sign or strikes a pose from an advertising brochure or a video clip. As if they were on stage or at a photo shooting, tourists lounge in front of sights, strike affected poses and so crowd out the background. An artificial stage situation emerges, where not the sights, but rather the visitors, play the lead.

The prominence of the posers is heightened by reducing the photos' backgrounds. Real space is transformed into an artificial studio atmosphere and the protagonists' expressions are set within a depth of placelessness.

1109 – 1111 YI ER SAN, digital photography, Macau / Hong Kong, China, 2009





# AHAMAY

2008 by Sabine Maier

Size: 42 x 60 cm special suspension arrangement

Technique: C-Prints on perspex

Photo series of self-portraits.

An ideational realization in a spontaneous action of photography – without staging – without a set. Creation. The camera acts as an implant of the body.

Colors and effects were generated during the shot, and not by any form of manipulation with a computer program.







#### Interpassiv

Ahamay erwachte im Gehirn Kojungys. Manchmal konnte sie nicht genau ordnen, zu wem ihr Geist nun wirklich gehörte. Sie fühlte sich schlecht in diesem Körper, und als sie gerade in den ihren übertreten wollte, sah sie deutlich eine grauenhafte Fratze aus dem Nichts der Gedankenlosigkeit auftauchen.

„Das Sinnbild des Blutgerätes erinnert mich an auf Holztischen herumlaufenden Ameisen auf ihrem Weg zum Glück.“, begann die Fratze ihr Gespräch.

Text excerpt from the Cyber Novel "MACHFELD", by Michael Mastrototaro, 1999  
Self-published, 50 signed artist books, 2009

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

**1112** AHAMAY, installation view, FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Austria, 2008  
Part of the exhibition „Die Neuen“  
**1113 – 1114** AHAMAY, digital photography, 2008

# THE GRASS IS ALWAYS GREEN ON THE OTHER SIDE

2009 by Sabine Maier

Size: 60 x 80 cm

Technique: Digital photography with special adjustments, reflecting the atmosphere of Kwa-Zulu-Natal. No subsequent digital processing.

Digital print on hand-made paper: 56 cm x 42 cm, edition: 5 prints

The quiet isolation of nature with the slender life-line of a road linking you to your home and comforts brings a sense of awe and contemplation. „The Grass Is Always Green On The Other Side“ is a series of photographs expressing and enhancing the vivid contrast between nature and man’s ascendance over nature. They express the bittersweet longing to be rejoined with the very thing we aspire to control. The camera is hidden and the subject, unaware of its presence, is unaffected by the photographer.

This series was shot in South Africa on the occasion of my artist’s residency at the „Bag Factory“ in Johannesburg. Travelling through KwaZulu-Natal, the oldest part of South Africa, the view of the landscape, the humans and the traces of evolution unveiled a hidden romanticism in me: a longing for timelessness, an uncertainty whether everything happening around me did indeed happen at the very same moment I was passing it.

The colors I chose to document this feeling, the vivid greens and yellows, represent the dominant colors in this landscape; the colors that so to say remain burnt into one’s memory, even after all other shades of color have faded to grays and blacks: a remembrance of the „black continent“.

The entire series was made using a special color adjustment of a digital camera. The images were neither reworked nor altered on the computer. The series is presented as digital prints on hand-made paper.

**1115 – 1120** THE GRASS IS ALWAYS GREEN ON THE OTHER SIDE, digital photography, Kwa-Zulu-Natal, South Africa, 2009  
Part of the exhibition „Press the Button“, Bag Factory, Johannesburg, 2009









# EFFIGI

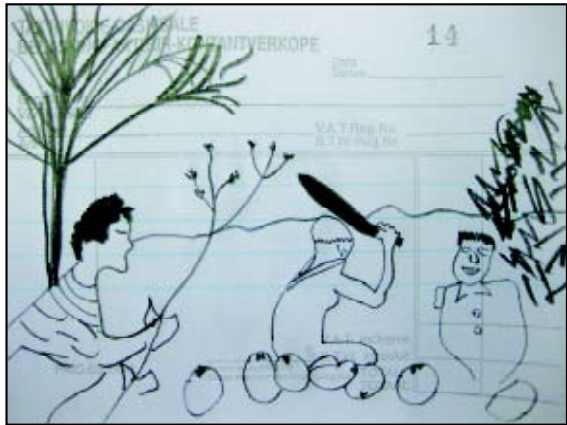
2009 by Michael Mastrototaro

Size: 13 x 18 cm  
Technique: Digital photography and copys of drawings on C-Prints.  
Drawings on tax invoice cash sale paper.

The photo series EFFIGI connects the inner and the outer view of reality. It was realized while travelling through Zimbabwe, Mozambique and South Africa.

Where is the border between the inner and the outer view of a scene? Where is the real reality for us? Everybody lives in their own world. We create an understanding of our surroundings through our social and acquisitioned memories. The feeling we get from a moment and its acceptance depends on all the memories of our lives.

EFFIGI is a photographic experiment, with the aim of presenting two perspectives of one experience. It connects drawings (inner view) with copies (photography) of reality. It is an examination of reality and a media reflection of photography itself.



Original drawing on tax invoice cash sale paper #14

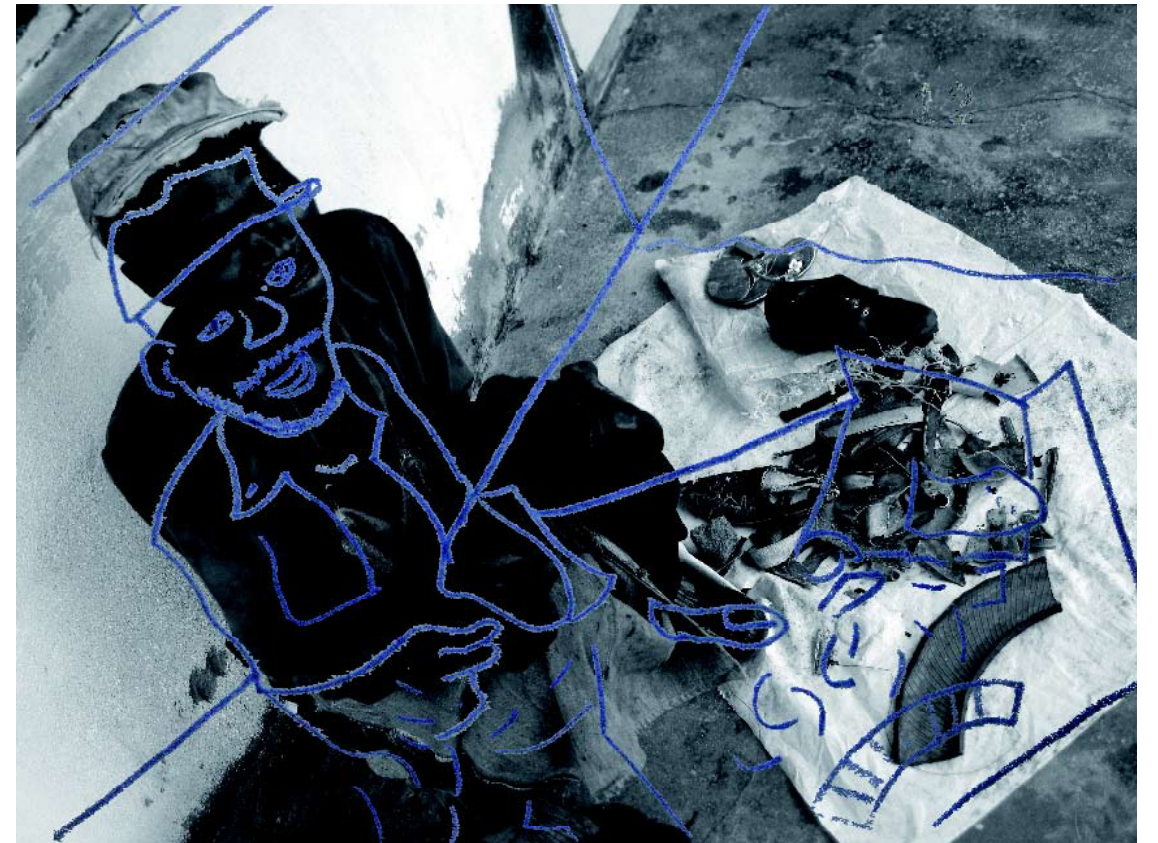
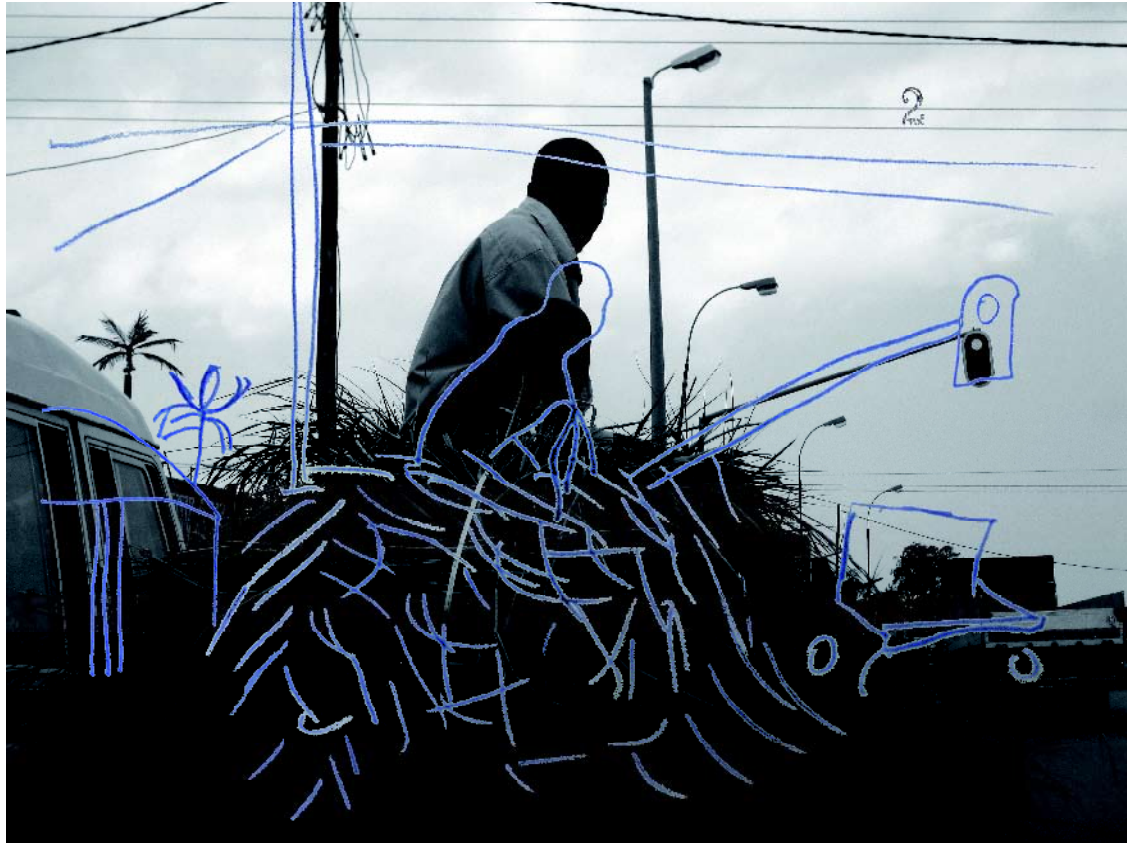


Installation view, Bag Factory, Johannesburg, South Africa, 2009



**1121 – 1125** EFFIGI, digital photography and copys of drawings on C-prints  
Mozambique, South Africa and Zimbabwe, 2009  
Part of the exhibition „Press the Button“, Bag Factory, Johannesburg, 2009





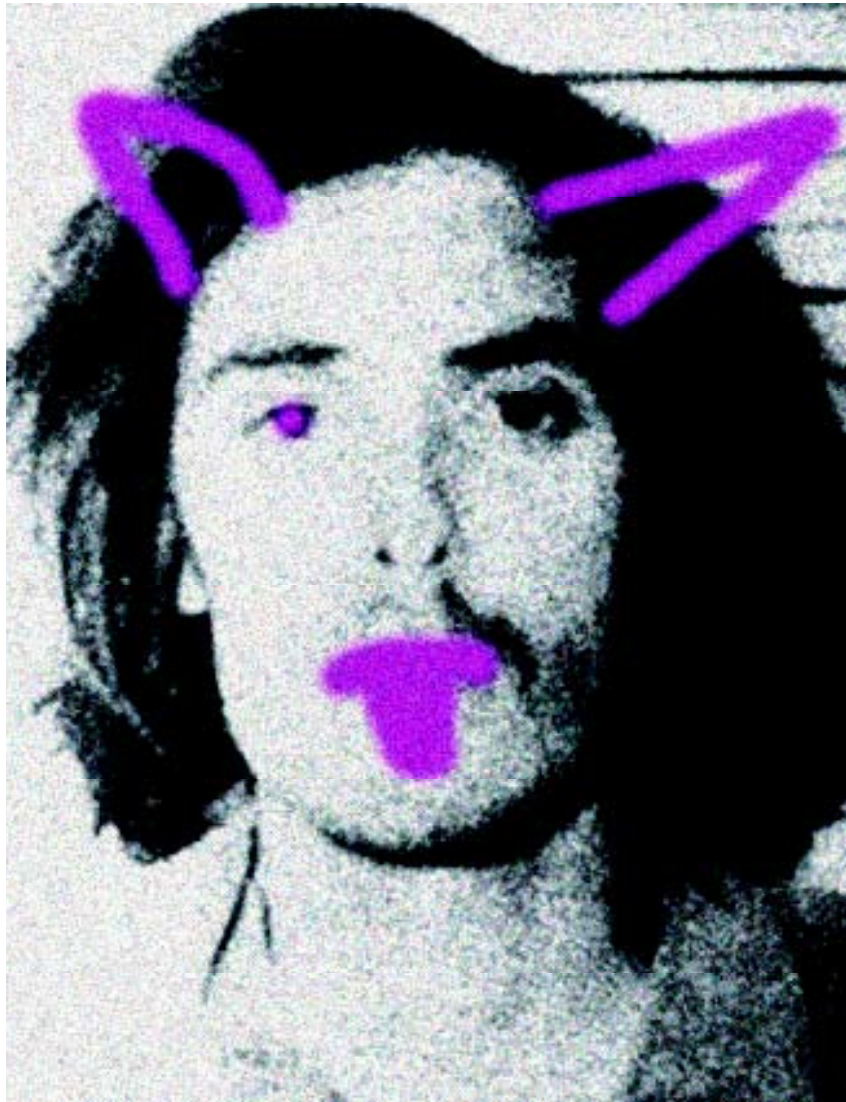


# AMERICAN CANNIBALS

2008 by Michael Mastrototaro

Size: 15 cm x 10 cm  
Technique: Digital photography and drawings on paper

The images series „American Cannibals“ relates to the media representation of American mass murderers. They question the sensationalism of the public and use a digital paint to display the murderer as a ridiculous person.

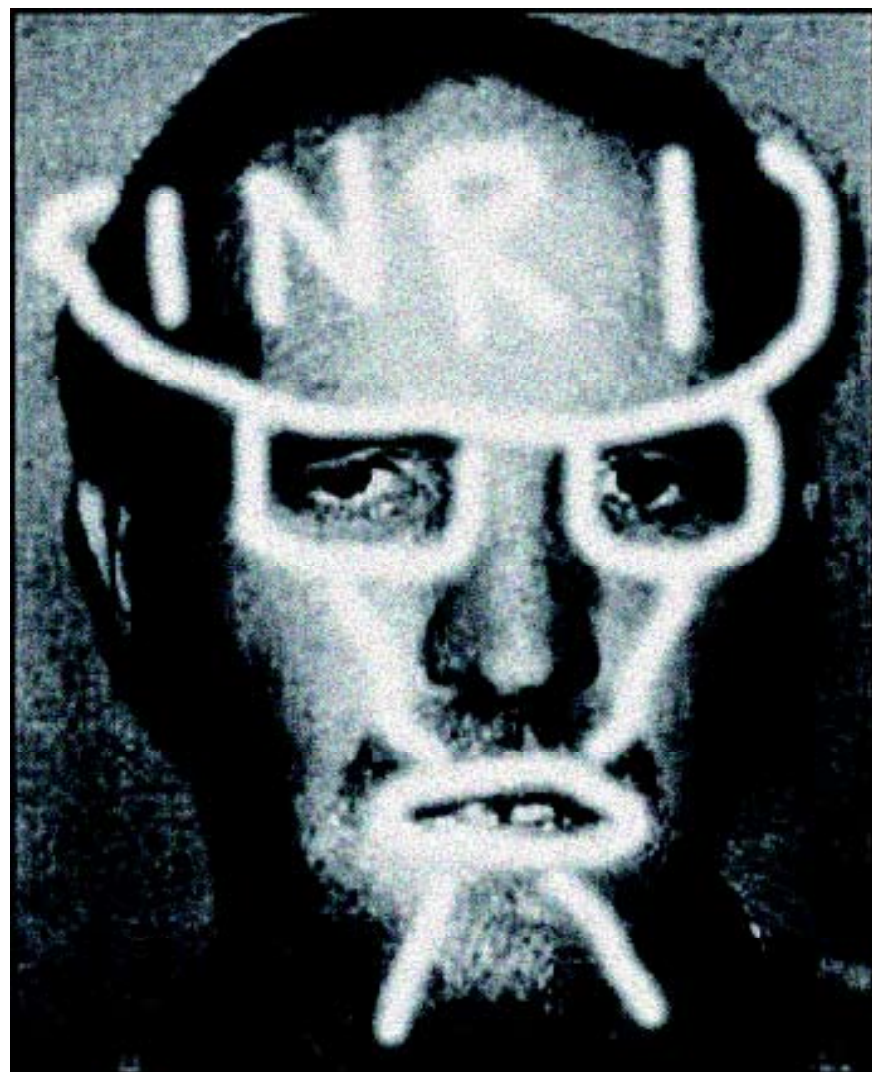


Richard Chase  
Number of victims: 6

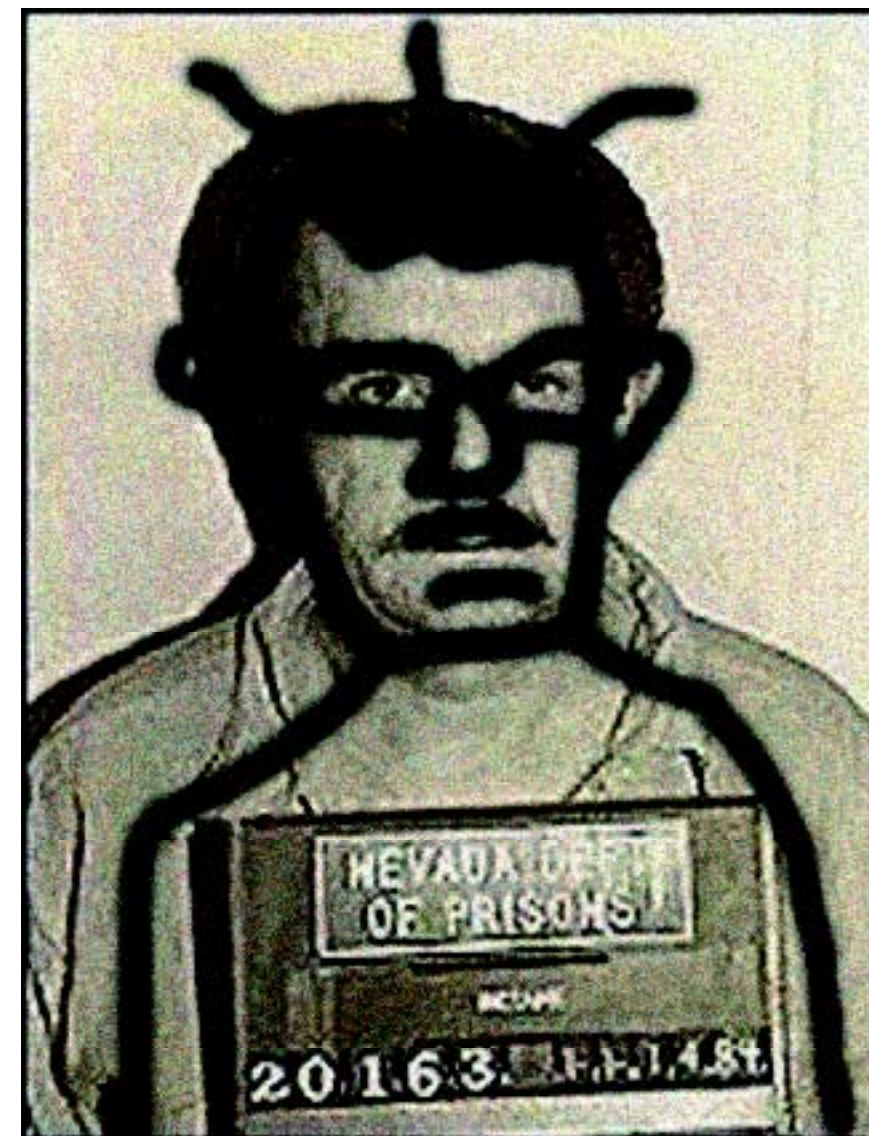
**1126** AMERICAN CANNIBALS, digital photography and drawings on paper, 2008  
**1127** AMERICAN CANNIBLAS, installation view, FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art Austria, 2008  
Part of the exhibition „Die Neuen“





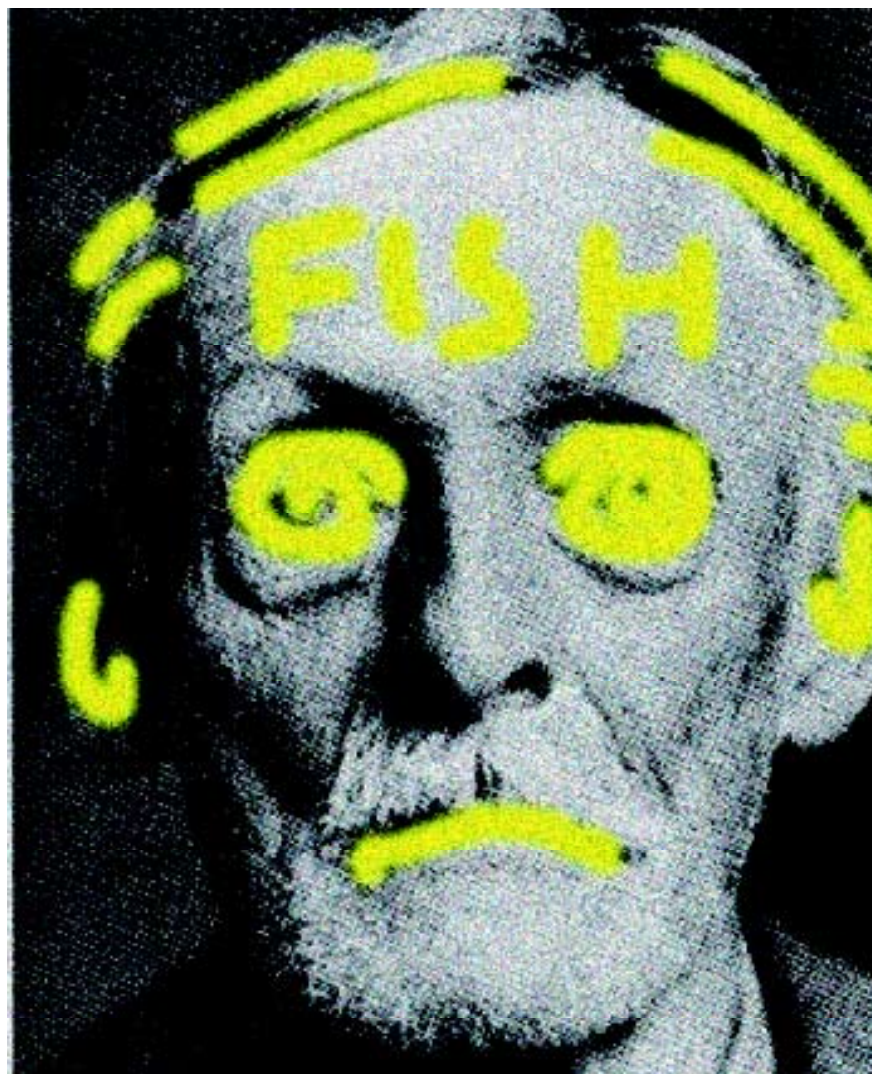


Ottis E. Toole  
Number of victims: at least 3



Carroll Cole  
Number of victims: 16





Albert Fish  
Number of victims: 3 – 100



Alfert Packer  
Number of victims: at least 4



# INWORLD

2009 by Michael Mastrototaro  
C-Prints, variable size

Starting point for the anaglyph images were framegrabs from the computer game SECOND LIFE, an online world whose users are free to construct their own virtual world. What is special about the game is that the operators of the online game (Linden Lab) place no limits or restrictions on the individual design. A world evolves solely through the creativity of its users. The picture series INWORLD, whose title relates to the designation on the gaming interface of Second Life, sets a virtual world via anaglyph images as 3D into real space. It visualizes depth and space and so reveals the dimensionality of the game's hyper space outside of the virtual interface.

At first glance, the images seem blurred: the anaglyph image consists of two stereoscopic half frames. Only after putting on special anaglyph glasses which merge the two half frames, tinted in complementary colors, the impression of three-dimensional space emerges. The "Deep Vision" technology, patented in the late 1970s by Stephen Gibson, is commonly still used today for viewing anaglyph images. The two eyeglasses are covered with red (right) or cyan (left) foil. Cyan consists in equal parts of blue and green and enables better representation of true colors than the previously used colors red and green or red and blue respectively.







## Streaming-Projects

# AKKUMULATION

Virtual Mailart

LIVE STREAMING – aktion!  
In cooperation with: elfffriede i.a.

Mail art is art that uses the postal system as a medium. The term „mail art“ can refer to an individual message, the medium through which it is sent, and an art movement. Mail artists typically exchange ephemera in the form of illustrated letters; zines; rubber-stamped, decorated, or illustrated envelopes; artist trading cards; postcards; artist amps; faux postage; mail-interviews; naked mail; and three-dimensional objects. An amorphous international mail art network, involving thousands of participants in over fifty countries, evolved between the 1950s and the 1990s from the work of Ray Johnson. It was influenced by other movements, including Dada and Fluxus. One theme in mail art is that of commerce-free exchange; early mail art was, in part, a snub of gallery art, juried shows, and exclusivity in art. A saying in the mail art movement is „senders receive,“ meaning that one must not expect to receive mail art unless one also actively participates in the movement. As an art form, the early genre produced low and high-minded works ranging from the comic and satirical through commercial and industrial advertising to the promotion of social causes such as free trade, world peace and brotherhood, and the abolition of slavery. Examples exist of pictorial propaganda envelopes with patriotic motifs produced by both sides during the American Civil War.

[www.machfeld.net/studio/aufzeichnungen](http://www.machfeld.net/studio/aufzeichnungen)

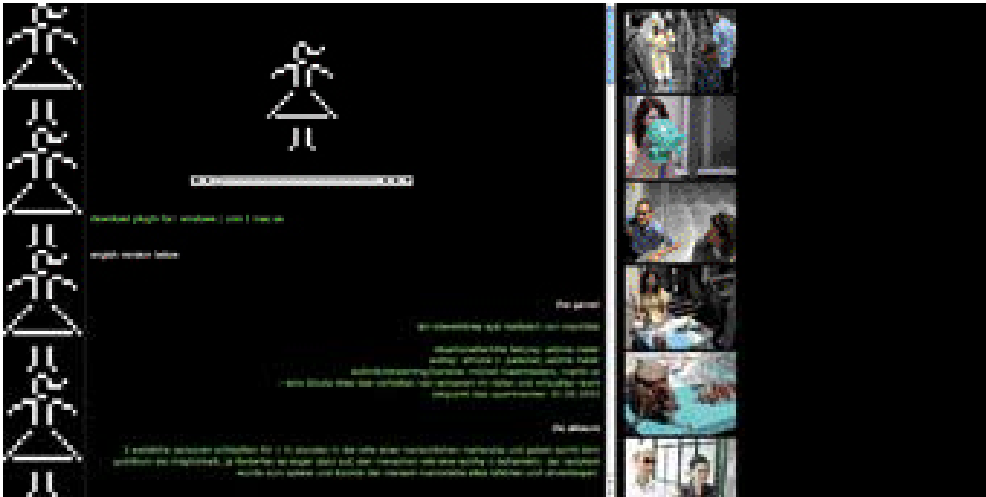
1135 – 1204 AKKUMULATION, excerpts from the book, 2006



Online participants

Lisa Spalt [AT], Ulrike Sippel [FI], Christiane Labusga [DE], Riho Kall [EE], Rolf Hinterecker [DE], „Umtier“ [?], Ernst Reitermaier [AT], Florian Kmet [AT], Andrea Heyer [AT], Corinna Vetsch [AT], Sabina Holzer [AT], Sylvia Koechl [AT], Achim von Boxberg [DE], Evamaria Karpfen [DE], Nicolas Strachwitz [DE], esel [AT], Gottfried Gusenbauer [AT], Sibylle Küblböck [AT], Jörg Piringer [AT], Das fröhliche Wohnzimmer [AT], Günter Vallaster [AT/H], Jürgen Marschal [AT], Brandstifter [D], Jack Hauser [A], David Kassl [A], Tina Wimmer [A], cym / wd8 [A], Grit [DE], Derk Müller [DE], Letizia Werth [A], Roland Schifferegger [A], Candice Marie [UK], Katarina Mojzisova [IRLAND/SK]





# GAME 1 & 2

Artistic research about the social behavior of humans in real and virtual space.  
2002-2003

## Puppets

2 female persons slipped for 1 1/2 hours into the roles of female puppets, enabling the public to command and control them, even persuading them to take command. The recipient = participant slipped into the role of the controller of human presence.

## Parameters

The plot was determined by the available space and the tools provided.

## 1 real world

The first puppet was located in part of the real world (Abelegasse 2, part of the SOHO in Ottakring festival). Recipients were invited to interact with the puppet. Close contact was possible through perception, yet touching was forbidden.

## 2 virtual world

The second puppet was located at a place that was only accessible through the internet.

The participant was to send requests, commands, wishes (desires) online and then received the results the same way. Screen interaction, two steps away?

Part 1 was projected visually onto the background of part 2, so that comparison became possible.

## Part 3: reflection

A discussion of the results was streamed after part 2. What were the requests by the players in direct contact with the puppet? What were the commands in the anonymized environment of the web?

## Abstract

The game was a comparative experiment about the social behavior of individuals as a function of the media context. Comparison took place between the real and the virtual world: participating people thought themselves safe as art recipients (consumers), while they were really objects of investigation (and also victims of their own desires and emotions). Lack of scientific accuracy created liberty – there was no claim to extensive explanatory power.  
A game abides a game / is not a game?



**1205** THE GAME 1, screenshot of the interactive art portal, 2002  
**1206, 1209** THE GAME 2, online performance, 2002  
**1207, 1208** THE GAME 1, online performance, 2002  
**1210** THE GAME 1, screenshot of the interactive art portal, 2002

## Results

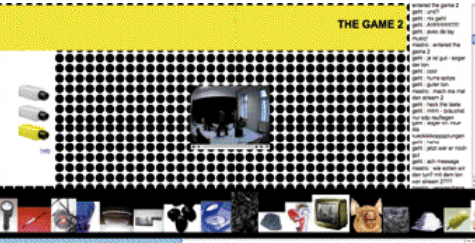
Fear of contact was one of the most remarkable aspects of the visitors in the real area (public space). Sensations of fear and ignorance appeared. All participants took the interaction very seriously. Quickly a socially coordinated group was formed; internal dynamics emerged. The playful aspect shifted from the basic situation of playing with the object/subject to playing with the rules and regulations of the group. They analyzed the borders of the game and tested it with the example. Temporal power over the others was investigated, particularly on the main question of whether the puppet is a subject – or an object. Does she have her own volition or is the game situation outside of ethical frameworks? Will and perceived victim status lead to compassion and libidinal behavior. The atmosphere was charged as (provoked by passive puppet behavior) plainly sexual instructions led to intensive discourse within the group + from feminist basic approaches to the Third Reich – (eat a strawberry!).

## Totally different the on-line game

Here, borders were neither tested nor taken into the discourse. Playful aspects came to the fore. Creativity became related to action, not to reflection. Chains of action ensued, which passed into one another, showing overflowing narrative microstructures. References to the material world were set up (Osama bin Laden!). Stagnation that might have been caused by rivalry and compunction was avoided by playful collaboration.  
Here, the game was a game every time.

## Conclusion

The desire for a continuation of the games was expressed. Restrictions via the interface were to steer creativity in a new direction. The next game was to be purely virtual and difficult to access, although presenting itself more opulently.  
Game 2 took place in the year 2003 and was a purely virtual game.



[www.machfeld.net/interactive/game\\_1](http://www.machfeld.net/interactive/game_1)  
[www.machfeld.net/interactive/game2](http://www.machfeld.net/interactive/game2)





[www.machfeld.net/projects/fffff](http://www.machfeld.net/projects/fffff)

## DOES FISH FRITZ EAT FRESH FISH?

only in the kitchen, but also at the computer do not play fishes a ever more larger rolls cannibalism in its original form stands in glaring contrast to obstruction the box of the rivalitae-ren individual this quibbelige comparison limps as schadouf swings perfectly overdeveloped zoo-fishes meet in a deadly duel fffff is an experiment one on the other in the wahreren sense. translated by balbel fish

## HORRIBLE OCTOPUS VS. SUPERB SNAKE

A 72-HOUR STREAMING EXPERIMENT DEDICATED TO ALL THOSE GREAT MOVIES OF THE 30s AND 40s. MONSTERS OF ALL KINDS AND QUALITIES UNITED. A LOW FIDELIOUS MASTERPIECE OF CONTEMPORARY CONTRADICTION. A NERVOUS SYSTEMATIC ENTANGLEMENT. A MISUSE OF TIME AND SPACE.

PRODUCED BY MACHFELD 2003



[www.machfeld.net/projects/octopus](http://www.machfeld.net/projects/octopus)

## LIVEDRAWING

In cooperation with Michael Jordan

Very often, ideas emerge simultaneously in different places in the world. In this project, a story was developed in collaboration with the viewers of the live streaming, which was broadcast simultaneously in Bangkok and Vienna. The users were free to influence the narrative live.

[www.machfeld.net/farang/live](http://www.machfeld.net/farang/live)

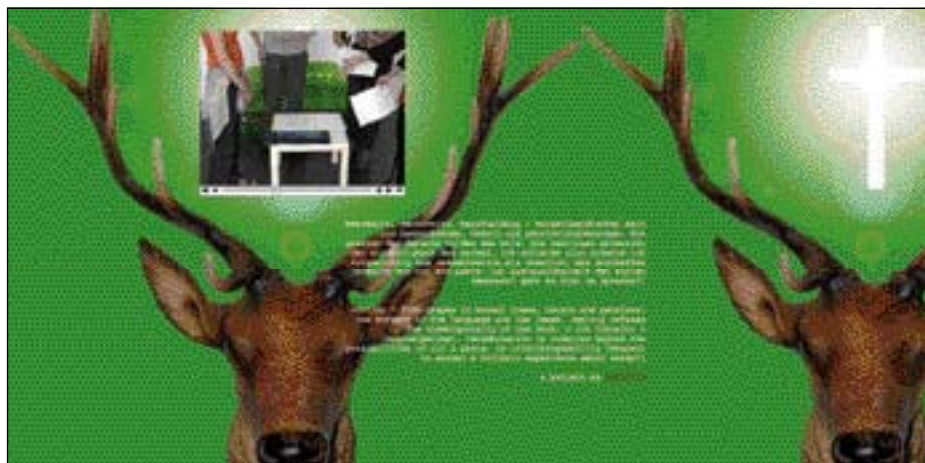


Channel Bangkok, live from the KMTL, King Munkut 's Institute of Technology, Bangkok, Thailand



## LIVEDRAWING

(Channel Vienna), live from the MACHFELD | STUDIO, Vienna, Austria



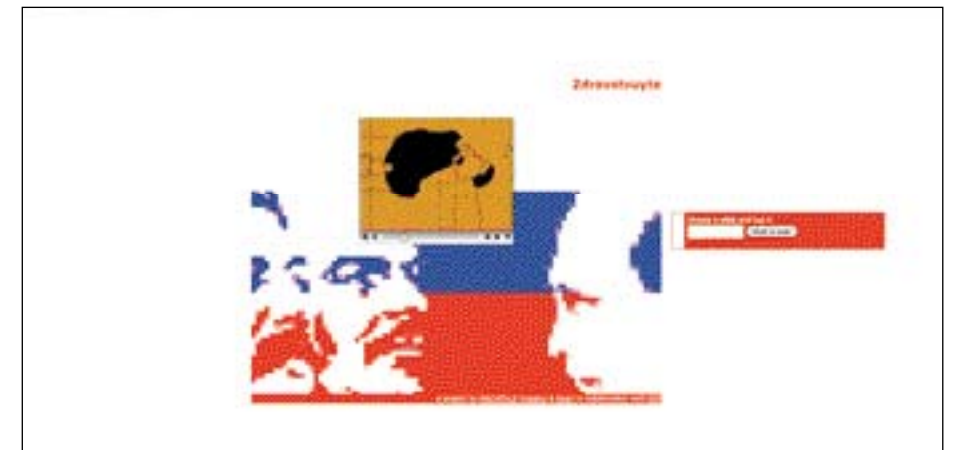
[www.machfeld.net/projects/wolperding](http://www.machfeld.net/projects/wolperding)

## WOLPERDING

cut back, cut off, cut away – Burgenland wine and bonsai trees, cocaine and retirement benefits. The borders of language form the image. Reality escapes from the unambiguity of the verb. I cut therefore I recognize the recombination as creation, the conception beyond cut and paste. Is exchangeability immanent to words? Is all this about language?!

## ZDAVSTVUYTE

This streaming project combined the online viewing of Russian short movies with the possibility to chat with the producers of the films in real-time. A project in cooperation with ESF (Extra Short Film Festival, Novosibirsk, Russia.)



[www.machfeld.net/projects/russia](http://www.machfeld.net/projects/russia)



MACHFELD | STUDIO



The MACHFELD | STUDIO is an aesthetic/interdisciplinary laboratory and serves as a comprehensive learning, research and production-lab for artists, technicians and organizers. It arose from the area of media and digital art and aims at bringing together various artistic professions with their different perspectives and methods into an integrative higher perspective and a common project bracket.

Artists from varied areas get the opportunity to explore and develop their own as well as less familiar strategies of thought and action.

Studio MACHFELD sees itself both as a shelter for the exploration of newly developed forms and practices of art and as a resource center and research laboratory for artistic collaboration.

The MACHFELD Studio focuses on art that is able to address, question, represent and reflect contemporary issues of society and time; on art that actively participates in the design and exploration of the human condition. It is a healthy breeding ground for creativity and

thought, where artists and technicians actively explore a wide range of culture and thereby deal with the topics and worries of our time.

In this milieu of an open studio, collaboration is encouraged. An ongoing multidisciplinary dialogue takes place. Society is invited to participate in exhibitions, discussions, lectures and events.



**1210 – 1290** Renovation of the MACHFELD | Studio, Vienna

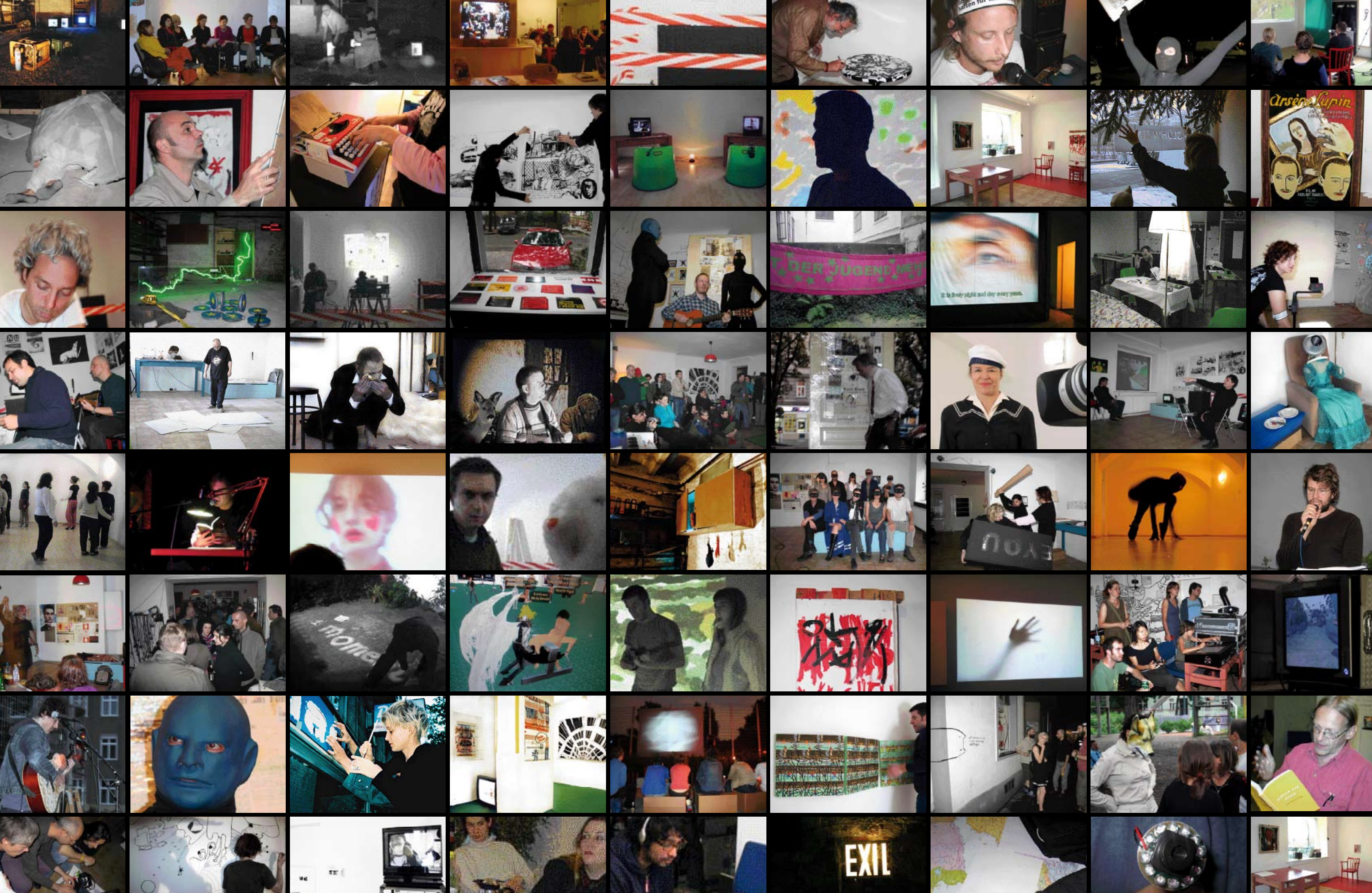
#### Artists & Groups taking part in our STUDIO

Florian Absenger (A), Carmen Armbruster (E), Daniel Aschwanden (A/CH), Kerry Baldry (UK), Silke Bake (D), Thomas Ballhausen (A), Magda Bielez (PL), Bilderwerfer (A), August Black (USA), BOB (A), Achim von Boxberg (GER), Brandstifter (GER), Guido Braun (GER), Karl Bruckschwaiger (A), Verena Brückner (A), Michael Brynntrup (GER), BULBUL (A), Nattaha Buloyd (TH), Thomas N. Burg (A), Alessandro Capozzo (I), J. R. Carpenter (CA), Panompon Choosak (TH), Clélia Colonna (VA), cym / wd8 (A), Das fröhliche Wohnzimmer (A), Das Schau- fenster (A), Gerhard Daurer (A), Hagen Decker (GER), Timothy Didymus (UK), Annegien van Doorn (NL), George Drivas (GER/GR), elfriede i. a. (A), Ericailcane (I), esel (A), Bettina Fabian (A), Pascal Fendrich (GER), Georg Flachbart (GER), Thomas Fuerhapter (A), Gester (A), D. Greaney & Abigail Howe (UK), Grit (GER), Emil Gruber (A), Gottfried Gusenbauer (A), Sol Haring (A), Jack Hauser (A), Andrea Heyer (A), Rolf Hinterecker (A/GER), Stephan Hobbs (ZA), Martina Höfler (A), Anita Hofer (A), Reini Hof- müller (A), Sabina Holzer (A), Heidrun Holz- feind (A), Ana Husman (HR), Harald Jokesch (A), Michael Jordan (GER), Riho Kall (EE), Hel- mut Kaplan (A), Evamaria Karpfen (GER), David Kassl (A), Suwanee & Khae (TH), Ursula Kies- ling (A), Ilse Kilic (A), Florian Kmet (A), Hélène Kocken (NL), Sylvia Koechl (AT), Christoph Kolar (A), Birgit C. Krammer (VA), Brendan Kronheim (A), Martin Krusche (A), Wolfgang Kschwendt (A), Sibylle Küblböck (A), Peter Kuthan (A), Christiane Labusga (GER), Anita Land (A), Jean-Francois Lanthier (CA), Petra Lehmkuhl (GER), Robert Lepenik (A), Leonore Linza (RUS), Ina Loitzl (A), Antal Lux (GER), Valerian Maly & Klara Schilliger (A/CH), Can- dice Marie (UK), Jürgen Marschal (A), Sabine Marte (A), Anna Mendelssohn (A), Lukas Meu- li (GER), Peter Mörtz (A), Katarina Mojzisova (SK), Sabine Mooibroek (NL), Peter Moosgaard (A), Gertrude Moser-Wagner (A), Derk Müller (GER), Georg Nawratil (A), Marcus Neustetter (ZA), Hans Nevidal (A), Petra Nickl (A), Jonas Nilsson (SE), Andrea Nitsche (A), Komson Noo- kiew (TH), Eva Olsson (SE), Eva Pervolovici (RO), Michael Pinter-Koschel (NL), Jörg Piringer (A), Pistole: Peng! (A), Renate Pitroff (GER), Helmut

Ploebst (A), Erwin Stephanie Posarnig (A), Andrea & Ivan Redi (A), Markus Reisenhofer (A), Ernst Reitermaier (A), Paper Resistance/mini- malab/M. Regen (I), Davide Saraceno & Davide Ragona (I), Nikolaus Scheibner (A), Philip Scheiner (A), Roland Schifferegger (A), Andrea Schlemmer (A), Akasak Schnang (TH), Birgit Schwaner (A), Sabine Schwenk (A), Sorasak Sekelo (TH), Ulrike Sippel (FI), Kitti Sormanee (TH), Brano Spacek (SK), Lisa Spalt (A), Squaz (I), Peter Stammer (D), Daniel Staudigl (A), Maki Stolberg (A), Oliver Stotz (A), Nicolas Strach- witz (GER), Edda Strobl (A), Jerome Symons (KR), Andreas Tempin (GER), Christoph Theiler (A), Anton Tichawa (A), Quinten Tren-telman (NL), Norbert Trummer (A), Alexey Tscherniyi (UA), „umtier“ (?), Eva Ursprung (A), Günter Vallaster (A), VAP (A), Chris Veigl (A), Corinna Vetsch (AT), Wasergasse (A), Letizia Werth (A), Frith Widhalm (A), Tina Wimmer (A), Jill Wiss- miller (USA), Noman T. Withe (CA), Hannes P. Fishy Wurm (A), Arun Yaithong (TH), Jun Yang (A), Gerald Zahn (A), Dean Zahtila & Xena L. Zupanic (HR), Jörg Zemler (A), Alexander Zo- graf (SER)

and much more...







EPILOG

# DIE WELT VON MACHFLD

Ruth Horak

“Wir erzeugen die Welt, in der wir leben, buchstäblich dadurch, dass wir sie leben.”

(Humberto Maturana)

Wenn wir Humberto Maturana, einem chilenischen Biologen und Philosophen, weiter folgen, konstruieren wir die Welt praktisch erst durch unsere Wahrnehmung. Gleichzeitig kann es dadurch keine vom Betrachter unabhängige, „objektive“ Welt geben, weil Betrachter und Betrachtetes immer in einer eigentümlichen Wechselbeziehung stehen und somit das Bild erst im Auge des Betrachters entsteht. Auch bei Arthur Schopenhauer, ca. 150 Jahre früher, heißt es: „Die Welt ist meine Vorstellung“ – „dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; [...] Es wird ihm dann deutlich und gewiss, dass er keine Sonne kennt und keine Erde, sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand die eine Erde fühlt, dass die Welt, welche ihn umgibt, nur als Vorstellung da ist, d. h. durchwegs nur in Beziehung auf ein anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist.“

Diese beiden kurzen Auszüge könnten eine Grundlage für die künstlerischen Arbeiten von MACHFELD sein. Das 1999 von Sabine Maier und Michael Mastrototaro formierte Künstlerteam mit Niederlassung in Wien (MACHFELD, International Arts and Culture Society, [www.machfeld.net](http://www.machfeld.net)) legt nämlich seine Projekte als Wahrnehmungskonstellationen an. Mit „MACHFELD“ bezeichnen die beiden KünstlerInnen ein weißes Feld auf einer Landkarte, das es noch zu entdecken gilt. Dorthin locken sie uns, indem sie uns herausfordern, verschiedene Wahrnehmungsfelder zu verknüpfen, die sie aber schon im Vorfeld verdreht oder durch Auslassungen gestört haben. MACHFELD arbeitet dabei zu-

nehmend interdisziplinär, um möglichst viele Sinne anzusprechen. Denn wenn man etwas wirklich erkunden will, dann mit allen Sinnen und in allen Dimensionen, wie einen Fremden, in den man sich verliebt.

In einer Performance von 2002, „The Game“ etwa nimmt eine Frau die Rolle einer Marionette an, d. h. sie ist entsprechend entindividualisiert, willenlos, von außen lenkbar und damit eine Visualisierung jener Metapher, bei der eine lebende Person wie ein Werkzeug von anderen benutzt wird. Das Publikum war aufgefordert, der Marionette Befehle zu erteilen. Körperkontakt war verboten. Eine weitere Marionette war nur am Bildschirm, aber dort genauso für Anweisungen empfänglich. Im Vergleich gingen die Live- und die Internetversion sehr unterschiedlich aus. Letztlich galt das Experiment nämlich den Verhaltensweisen der interagierenden Personen im realen und im virtuellen Raum und wie ihre Vorstellungen divergierten: Wie sehr kann sich die Marionette zurücknehmen und wie ausgesetzt ist jemand bei der Befehlsausübung im Realraum, während er am Bildschirm anonym bleibt, wie sind die Berührungsängste hier und dort, kommt es zum Ausspielen von Macht, wie provokant werden die Befehle? Betrachter und Betrachtete, Spieler und Spielfiguren, Anweisung und Ausführung, der vorgegebene Rahmen und seine Grenzen führten zu einem Wechselspiel, das von jedem Mitspieler anders wahrgenommen wurde und dadurch nach Spielende auch zu teilweise heftigen Diskussionen führte.

In „Elendsalltag“ (2007) – hier bildeten durch ein analoges Videodevice zerstückelte Alltagsbilder aus der Stadt die Kulisse für eine Performance und mischten sich mit den Live-Bildern der Tänzerin – zeigt MACHFELDS Interesse an konzeptuellen Ansätzen:

„Ausgehend vom rhythmischen Prosatext „Kleine Ritterkunde“, der über die Schablonen des Arthus-Mythos in drei Abschnitten die herrschenden Zumutungen der gegenwärtigen geopolitischen Zustände verhandelt, werden in der Medien- und Tanzperformance zur Darstellung ebendieser entro-

EPILOG

# MACHFELD’S WORLD

Rruth Horak

“We create the world we live in by literally living it.”

(Humberto Maturana)

If we further follow the Chilean biologist and philosopher Humberto Maturana, we construe the world practically only through our observation. At the same time, this means that „objective“ reality, independent from the observer, cannot exist. Observer and observed are always correlated in a strange way, and therefore, the image is created only in the eye of the observer. Arthur Schopenhauer, approximately 150 years earlier, observed: „The world is my idea“ – “this is a truth which holds good for everything that lives and knows, [...] It then becomes clear and certain to him that what he knows is not a sun and an earth, but only an eye that sees a sun, a hand that feels an earth; that the world which surrounds him is there only as idea, i.e., only in relation to something else, the consciousness, which is himself.”

These two excerpts could be seen as the basis for the artistic works of MACHFELD. This artists’ team, formed in 1999 by Sabine Maier and Michael Mastrototaro and established in Vienna (MACHFELD, International Arts and Culture Society, [www.machfeld.net](http://www.machfeld.net)), designs its projects as constellations of perception. In the artists’ terminology, “MACHFELD” denotes a blank area on a map, a space awaiting exploration. They lure us in with the challenge to connect different areas of perception – which, however, they have previously twisted, or disrupted via omissions. MACHFELD prefer interdisciplinary methods which appeal to as many senses as possible. The desire to deeply explore something must include all senses and dimensions, like falling in love with a stranger.

In the 2002 performance “The Game”, a woman takes on the role of a marionette. She

becomes deindividualized, without any will of her own, controllable from outside. She is a visualization of the metaphor of a living person being used like a tool by others. The audience was invited to issue commands to the marionette. Physical contact was prohibited. Another marionette was visible on a screen, just as receptive for commands. The live and the internet version turned out very differently. Ultimately, the experiment was aimed at exploring the behavioral patterns of the interacting persons in real and virtual space, and the ways in which their performances diverged: To what extent can the marionette restrain herself, and to what extent is she exposed when carrying out orders in real space – while remaining anonymous on the screen? In what ways does fear of contact manifest itself here and there? Does power come into play? How far does the person in command go – to provoke? Observers and observed, players and game pieces, command and execution, the specified setting and its limitations led to an interplay that was perceived differently by each player, sparking (occasionally fervent) discussions after each game.

In “Elendsalltag” [Everyday Misery] (2007), images of everyday urban life, fragmented via an analog video device, form the backdrop for a performance and are mixed with live images of the dancer. The approach is a conceptual one:

“Starting from the rhythmical prose piece “Kleine Ritterkunde” [Knights Tales] which in three sections negotiates the prevalent impositions of current geopolitical conditions, the media and dance performance combines classical and current forms of expressing this entropic social development. Literature and audio-visual elements in their entanglement introduce a highly reflective environment for the illusion-shattering live dance performance. In the course of the performance, the dysfunctional character of the narrative and technical realities is exposed. Everyday life is represented in all its eeriness.” (Thomas Ballhausen)

On occasion, MACHFELD’s conceptual ap-



pischen Gesellschaftsentwicklung klassische und aktuelle Kunst- und Ausdrucksformen verbunden. Die Literatur und die audiovisuellen Elemente bieten dabei in ihrer Verschränkung eine hochreflexive Umgebung für eine nicht weniger illusionsbrechende Live-Tanz-Performance. Im Verlauf der Performance werden auf allen Ebenen – vom Wort über den Körper, vom Bild zur Musik – die narrativen und technischen Gegebenheiten in ihrer dysfunktionalen Beschaffenheit enttarnt, der Alltag in all seiner Unheimlichkeit dargestellt.“ (Thomas Ballhausen)

Der konzeptuelle Ansatz von MACHFELD kann manchmal auch ganz abstrakt werden: „Horse and Hound“ (2006), einer ihrer zahlreichen (Kurz)filme, bietet den Augen nur eine Farbe (Gelb), den Ohren dafür die turbulente Geräuschkulisse eines Western. Allerdings sind sämtliche gesprochene Dialoge aus dem Film geschnitten, die Geräusche übernehmen dafür das Geschehen. Oder bei „Wolperding“ (2003) wurden „4 Texte über das Schneiden in 4 Teile geschnitten und von 4 Personen gleichzeitig 4-mal vorgelesen“ (MACHFELD). MACHFELD greift oft auf bestehende Materialien zurück, die direkt bearbeitet werden (Visuelles wird in Akustisches übersetzt) oder die transformiert werden, wie ein für unser Medienzeitalter denkwürdiges Ereignis, jene Webcam der ersten Generation, die die Bilder einer Kaffeemaschine („Trojan Coffee Room“) aus dem Computerlabor der Universität Cambridge an die Mitarbeiter sendete, damit diese immer über den aktuellen Kaffeestand informiert waren. Ein anderes erwähnenswertes Found Footage Stück ist „Schreckliche Krake gegen großartige Schlange“, ein 72-Stunden-Streaming, das sämtliche Monster aus 30er- und 40er Jahre- Filmen vereint hat.

Ein Ausgangspunkt für MACHFELD ist auch oft die zunehmende Durchdringung des Alltags mit Technik, wie „Pioneer“ (2003), einem Projekt, bei dem MACHFELD Überwachungstechnologien und Privatsphäre einander gegenüberstellten. Unter dem Slogan „Lieber sicher als frei“ fanden Workshops zu den Themen Funkstörung, Wireless Scanner

und Phantombildzeichnen statt. „Bei einem öffentlichen Warwalking Contest in Wien wurden von den Pionieren mittels Pioneer Scanning Units (PSU: GPS-System und PDA) 2831 drahtlose Funknetzwerke (Wireless LANs) aufgespürt. 1737 verfügten über keine Wep-Verschlüsselung. Weiters wurden die Wege der Pioniere aufgezeichnet. Die künstlerische Umsetzung erfolgt in der Darstellung eines Wienplans, neun Täterprofilen und einer Video- und Soundinstallation.“ (MACHFELD).

MACHFELD sind Medienkünstler, die nicht nur mit den Medien arbeiten, sondern an den Medien, an den vielen Dimensionen des Medialen, den technischen Bedingungen von alten und neuen Medien, dem kommunikativen Hintergrund, der sich oft in Kooperationen mit anderen Künstler{teams} niederschlägt, der Unordnung, die die verschwenderische Fülle von Informationen in unser Wissen bringt, der unmittelbaren und mittelbaren Auswirkungen auf unsere Gesellschaft oder eben den unterschiedlichen Wahrnehmungsformen. Und dabei gelingt es ihnen, ein bisschen Welt zu erzeugen, die es bis dahin noch nicht gab.

proach surfaces in a truly abstract way: “Horse and Hound” (2006), one of their numerous (short) films, provides our eyes with nothing but one color (ochre) – and our ears with the turbulent soundscape of a western. All spoken dialogue is edited out. Instead, the sounds illustrate what happens. Or take the case of “Wolperding” (2003), where „4 texts about editing are cut into 4 parts and recited simultaneously by 4 persons 4 times“ (MACHFELD).

MACHFELD frequently resorts to existing material which is either processed directly (the visual being translated into the acoustic) or transformed, as for example in one event that is significant for our media age, that first-generation webcam which transmitted current images of a coffee machine (“Trojan Coffee Room”) from Cambridge University’s computer lab to the staff’s computer screens in order to inform them of the current coffee status. Another piece of found footage worth mentioning is “Schreckliche Krake gegen großartige Schlange” („Monstrous kraken versus magnificent snake”), a 72-hour streaming that compiles all of the monsters from 1930s and 1940s cinema.

One recurring starting point for MACHFELD is the increasing permeation of everyday life by technology, as for example in “Pioneer” (2003), a juxtaposition of surveillance technologies and privacy. Under the slogan “Lieber sicher als frei” [„Better safe than free“], workshops on topics like radio interference, wireless scanners and identikitting took place. “In a public warwalking contest in Vienna, the pioneers, using pioneer scanning units (PSU: GPS-System and PDA), traced 2831 wireless LANs. 1737 lacked Wep-encryption. Also, the pioneers’ paths were traced. The artistic implementation was achieved via the representation of a map of Vienna, nine criminal perpetrator profiles and a video and sound installation.” (MACHFELD).

MACHFELD are media artists who not only work with the media, but on the media, on the many dimensions of the media, the technological conditions of both old and new media,

the communicative background which is frequently reflected in cooperation with other (teams of) artists, the disorder in our knowledge patterns induced by the profuse abundance of information, the direct and indirect ramifications for society or, indeed, the different forms of perception. And so, they create a little bit of world that was not there before.

## Curriculum Vitae



Definition

MACHFELD is an entity that practices media art and is defined conceptually (1). As such, it introduces autonomy into the art space and acts independently from its creators. Condition for the MACHFELD is the conceptual work of its operators (Sabine Maier | Michael Mastrototaro) which is obliged to the forms of photography, film, spatial and video installation and performance as well as to the process-oriented interactive systems in traditional art from which it has grown.

MACHFELD’s method as a synthetic being serves the development of a liberated concept of art and its representation in the media and in personal life. The advantages of media-related art concepts are their aptitude for easier perception and their facility for better general comprehension. MACHFELD is subject to the dependencies of the artists who work on it and therefore to permanent change. MACHFELD’s works of art situate themselves within the artists themselves and thus do not automatically lead to physical objects. Numerous works therefore exist solely in the subjective reality of those who are able to perceive them. Not always do they materialize as constructs in art space. Since art is a subjective statement and as a center holds the truth, artistic existence in communication space may oscillate.

The human dignity that thereby takes shape, the absolute position of individual freedom that thereby emerges and their aesthetic essence is MACHFELD’s foundation – of the spirit that inhabits a work of art and transcends its work concept.

MACHFELD is the immateriality of conceptual and interdisciplinary forms of art that share roots with concrete poetry and some variants of medial folklore.

©Sabine Maier 2008

(1) entity [from Latin entitatem] in philosophy: the beingness of an object, with emphasis on the fact „that“ it is, as opposed to „what“ it is (quidditas).

MACHFELD

(Sabine Maier | Michael Mastrototaro) was founded in 1999 in Vienna. Based on Michael Mastrototaro´s identically named cyber novel, they developed an art-label that focuses on: web-art, short- and experimental films, streaming-projects, interactive installations and works for the public space. Projects, exhibitions and installations | screenings in Africa, Europe, Central-America and in the USA were realized under the MACHFELD label.

EDUCATION

Sabine Maier, born 1971 in Friesach | Austria, studied photography at the Federal Training and Research Institute of Graphic Arts, Vienna, Austria

Michael Mastrototaro, born 1970 in Graz | Austria, studied computer music and electronic media at the University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria

GRANTS, AWARDS & DISTINCTIONS (selection)

Grant for Media Art (Austrian Government) to Sabine Maier, 2009  
Promotion Award for Video and Media Art (Austrian Ministry for Education, Arts and Culture) to MACHFELD, 2008  
Nomination for Best Experimental Film by John Waters (Dahlonga Film Festival, USA) to MACHFELD, 2003  
„Schreiben zwischen den Kulturen“, literature award (Edition Exil, Vienna) to Michael Mastrototaro, 2002

SOLO EXHITIBITONS AND PROJECTS (selection)

- 2010

M1+1, performance in cooperation with Jack Hauser, Sabina Holzer and Anton Tichawa  
LENTOS Kunstmuseum Linz, part of the Linz Triennale 1.0, Austria  
IVI, interactive installation  
LIQUID MUSIC 2010, Judenburg, Austria
- 2009

HAYDN IN DER WART, interactive installation  
Art in Public Space, Cultural Park Oberwart, Austria  
PRESS THE BUTTON, photo | media exhibition  
Bag Factory Artists Studios, Johannesburg, South Africa  
MITOSE, reformativ installation in cooperation with elffriede i.a. & Sabina Holzer  
WUK, Vienna, Austria  
THE BINGA HILBROW PROJECT, artistic research,  
Binga/Zimbabwe, Maputo/Mozambique and Johannesburg, South Africa
- 2008

JOYES, photo | media exhibition  
Medienkunstlabor Graz | Kunsthaus Graz, Graz, Austria  
X-COM, acoustic map composition of Johannesburg  
Kunstradio – Radiokunst, Ö1, Austria  
VON BESEN UND BÜRSTEN, installation in public space  
Cultural Park Oberwart, Austria

	IGOLI, photo   media exhibition FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Wolkersdorf, Austria NEW Y(W)ORK, interdisciplinary film project, 5th Avenue, New York, USA DIE ENTSTEHUNG DES NICHTS, performance in cooperation with elfffriede i.a. Reheat Festival, Nickelsdorf, Austria MUSA, Vienna, Austria Bag Factory Johannesburg, South Africa
2007	VED VS. JOBURG, media exhibition The Premises Gallery, Johannesburg, South Africa CROSSOVER III, photo   media exhibition and performance with alien productions Fotogalerie Wien, Vienna, Austria (Ex)Pose, artist in residence and photo   media exhibition Durham Art Gallery, Durham, Canada TRANSMITTER, interactive installation, part of the project Next Code Love Steirischer Herbst, Gleisdorf, Austria VIELLEICHT GARNICHT SO WEIT VONEINANDER ENTFERNT, transdisciplinary art project Viertelfestival NÖ, Bratislava, Slovakia LIVE (POSSESION & POETRY) performance with Sabina Holzer and Jack Hauser Tanzquartier Wien, Vienna, Austria ELENDSSALLTAG, transdisciplinary performance, part of CROSSBREEDS WUK, Vienna, Austria
2006	WONDER, art in public space, part of the project Fischerstiege Fischerstiege, Vienna, Austria KÖRPERCHEN, interactive analog installation Fleischerei, Vienna, Austria
2005	DEBAJO EL MISMO CIELO, documentary film Nebaj, Guatemala VISP, media exhibition Medienkunstlabor Graz   Kunsthaus Graz, Graz, Austria
2004	KÛPELE CENTRAL, POZOR, VEGETABLE RESEARCH, CHIKEN, installations Galleria Medium, Bratislava, Slovakia
2003	( PIONEER, media exhibition Museums Quartier, Vienna, Austria UDO, network data sniffing project, part of Graz 2003, Cultural Capital of Europe and NCC 03 Dom im Berg, Graz, Austria
2002	EW3+, installation Wasserturm, Vienna, Austria
2001	GATE III, video installation in cooperation with Christoph Theiler Symposium Lindabrunn, Enzesfeld, Austria MACHINATION 01, short film presentation and live streaming in cooperation with Michael Jordan and Gerhild Resch Schikaneder Cinema, Vienna, Austria

	<b>GROUP EXHITIBITONS AND PROJECTS (selection)</b>
2010	KÛPELE CENTRAL, video, part of Videorama, Art Clips from Austria Museum der Moderne, Salzburg, Austria Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, China Austrian Cultural Forum, New York, USA Gallery Henze & Ketter, Berne, Switzerland Para Site – art space, Hong Kong, China KONSTRUKTE & KONSTRUKTIONEN, installations and art in public space, part of the exhibition Dunkelschwarz OH0, Offenes Haus Oberwart, Oberwart, Austria THE MYSTERY BOX (DER HAUFEN), performance in cooperation with Milli Bitterli Brut, Vienna, Austria
2009	KÛPELE CENTRAL, video, part of Videorama, Art Clips from Austria Kunsthalle Wien, Vienna, Austria MOTHER TRIGGER, composition Art in Public Space, Bad Radkersburg, Austria CITIES OF DESIRE, exhibition   workshop Hong Kong Arts Centre, Hong Kong, China COMMO – NICE, photography, part of the Fotofestiwal ´09 Yours Gallery, Warsaw, Poland Lodz Art Center, Lodz, Poland BANSKA, 16mm film and C-prints, part of the exhibition Postalternativ Kunstraum Niederösterreich, Vienna, Austria SOLLBRUCHSTELLE, reading Literaturhaus, Vienna, Austria BANSKA, 16mm film, part of the exhibition Working Memory Tranzit, Bratislava, Slovakia P_O_N_G_!, interactive sound object with Christph Veigl Liquid Music 2009, Judenburg, Austria 20 JAHRE FLUSS, photo exhibition FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Wolkersdorf, Austria PARADE, intervention in public space, part of LINZ 09, Cultural Capital of Europe, Linz, Austria
2008	BANSKA, C-prints 9th international Biennial of Miniature Art, Gornji Milanovac, Serbia DIE NEUEN, photo   media exhibition, FLUSS, Society for the Promotion of Photo- and Media Art, Wolkersdorft, Austria GNU FOR ZOO, video screening, part of FLUSHNIK Flushing Avenue, New York, USA AMERICAN CANNIBALS, part of the exhibition Beinhart K2 – Kunsthalle Semriach, Austria
2007	WORKSHOP X-Cape, African Biennale, Cape Town, South Africa P_O_N_G_!, interactive sound object with Chritoph Veigl, part of Stop Spot, OK, Linz, Austria XT, Austrian contribution to the European Art Radio Festival Portuguese Radio Corporation, Lisbon, Portugal



	RED LINE SURVEILLANCE, intervention in public space Festival of Extreme Building and New Generation Arts Festival, Birmingham, UK KEINE VERBINDUNG   BEZ SPOJENIA, workshop in cooperation with Elisabeth Schimana IMA, Institut für Medienarchäologie, Hainburg, Austria
2006	KÛPELE CENTRAL & POZOR, screenings 25th VIPER International Film, Video and New Media Festival, Basel, Switzerland CAYE CAULKER, screening Museum of the World Ocean, Kaliningrad, Russia KÛPELE CENTRAL, screening Witte de With - Center for Contemporary Art, Rotterdam, The Netherlands LA Free waves, 10th Biennial for Film & Media Art, Los Angeles, USA Lausanne Time Film Festival, Lausanne, Switzerland POZOR, screening Vdance, International Dance Festival, Tel Aviv, Israel VED 300 VS. MOZART, interactive installation, part of Remapping Mozart MACHFELD   Studio, Vienna, Austria
2005	KÛPELE CENTRAL, screening Corner house, Manchester, UK Diagonale Festival of Austrian Film Whitechapel Art Gallery, London, UK POZOR, screening WRO 05, 11th international Media Art Biennale, Wroclaw, Poland FLIEG NICHT RÜCKWERTS, screening International bac! 05 Festival for Computer Art, Barcelona, Spain FLIEG NICHT RÜCKWERTS & KÛPELE CENTRAL, screening Whitechapel Art Gallery, London, UK
2004	FLIEG NICHT RÜCKWERTS, screening International Film and Video Festival, Vilnius, Estonia PPP VIENNA, 12h performance in cooperation with Bilderwerfer MAK Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna, Austria PR 10, installation   art radio broadcast Praterstraße 10, Vienna, Austria and Ö1 Radio INCUBATION, installation, part of Arts Birthday Radiokulturhaus   Klangtheater Ganzohr, Vienna, Austria
2003	BALKANIZ IT!, travel- and net art project through the Balkans (Croatia, Serbia, Bosnia, Albania, Bulgaria i.e.) organized by Eva Ursprung, Mihael Milunovic, part of Graz 2003, Cultural Capital of Europe, Dom im Berg, Graz, Austria Gallery Media Nox, Maribor, Slovenia
2002	16V, exhibition Galerie 5020 Salzburg, Austria ZDRAVSTVUYTE, live streaming MACHFELD   Studio, Vienna, Austria
2000	OHNE TITEL, photo exhibition Museum of Modern Art, Detroit, USA

1999	MACHFELD, cybernovel <a href="http://www.machfeld.net/machfeld">www.machfeld.net/machfeld</a>
------	--

DISTRIBUTION | 16mm film

Canyon Cinema  
145 Ninth Street, Suite 260  
San Francisco  
California 94103, USA

INTERNATIONAL WORKSHOPS | ARTIST TALKS (selection)

University of Witwatersrand, Johannesburg, South Africa, 2009  
Academy of Arts in Banska Bystica, Slovakia, 2008  
University of California, Santa Barbara, USA, 2008  
California State University, Los Angeles, USA, 2008  
University for Applied Sciences Vienna, Austria, 2008  
University of Western Ontario, London, Canada, 2007  
Tom Thomson Art Gallery, Canada, 2007  
Cityvarsity Johannesburg and University of Witwatersrand, Johannesburg, South Africa, 2007  
Webster University, Vienna, Austria, 2007  
Daghda Performance, Limerick, Ireland, 2006

## Authors

**Thomas Ballhausen**, researcher at the Filmarchiv Austria (Ausrian Film Archive) and teaches Comparative Literature and Film Studies at the University of Vienna. His research centres on intermediality, film history and media theory. He has published several literary and scientific books, his collection of essays „Dilirium und Ekstase. Die Aktualität des Monströsen“ (Dilirium and Ecstasy. On the Actuality of Monstrosity) was published in 2008.

**Rosemarie Burgstaller**, art historian, curator and writer on 20th century and contemporary art and media. Studies at the Karl-Franzens-University of Graz. Internship at the P.S.1 Contemporary Art Center – MoMA New York. Assistant for the exhibitions Jack Smith – Flaming Creature and Cities on the Move. Scientific collaboration in international research projects, among them Gravity. Art – Religion – Science (2003–2005). Co-curator for the exhibition Mozart – Experiment Aufklärung (Mozart – The Experiment Enlightenment) at the Albertina, Vienna 2006. Since 2008 staff member at the Institute of Contemporary History, currently research fellow at the University of Vienna. Contributions to contemporary photography in EIKON – International Magazine for Photography and Media Art.

**Jack Hauser**, born in Horn/Austria. After working as a chemist he studied electroacoustic music at the university of Vienna. Strongly interested in media-related improvisation and co-operative working situations. Founding member of the Viennese performance group Lux Flux. Many influential collective projects as initiator and partner with David Ender, Karlheinz Essl, Anne Juren, Krööt Juurak, Barbara Kraus, Elke Krystufek, MACHFELD, Markus Schinwald, Oleg Soulimenko and others. Since 2003 working with choreographer/dancer Milli Bitterli and since 2005 many projects together with choreographer/dancer Sabina Holzer. Moreover, he is an editorial member of [www.corpusweb.net](http://www.corpusweb.net) Under the title „The Name. The Cover. The Adventure“, Jack Hauser explores performative choreographic interventions and experimental visual art with various media. Since 1999 he has been searching for „Wohnung Miryam van Doren“ – a work between cinema and the unwritten. Exhibited at Museum Lentos Linz/Galerie Hohenlohe Vienna/Studio Various Artists Berlin/MACHFELD | Studio Vienna/Hotel Fürstenhof Vienna/Luther Blissett All Over The World ... [www.essl.at/Jack/](http://www.essl.at/Jack/)

**Ruth Horak**, born 1972, art historian, curator, writer and teacher on contemporary art and photography. Publications: Image: /images, Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien: Passagen Verlag, 2002, Rethinking Photography Narration und neue Reduktion in der Fotografie, Salzburg: Edition Fotohof, 2003, Arrêté Über die Neutralisierung der Zeit, Wien: Kunstraum NOE, 2005, as well as various text contributions, i.e. Die Autonomie der Mittel. In: Simultan, Zwei Sammlungen österreichischer Fotografie, Museum der Moderne Salzburg, 2005, Alles ist irgendwo dokumentiert, aber niemand erinnert sich mehr daran. In: Traces, Künstlerhaus Wien 2008, There is no photo. In: (Not) a photograph, Obalne galerije Piran 2008

**Roland Schöny**, born 1961 in Vienna, studied history, german literature and linguistics. Curator for contemporary art, cultural scientist and historian, teaching position and guest professor 2010 for sound and media theory at the University of Applied Arts Vienna. Collaborations with Centre Pompidou, Kunsthalle Luzern, Kunsthalle Krems, Vancouver Art Gallery a.o., Contributions to springerin, camera austria, artmagazine.cc, derive, IDEA, spike, positionen, skug a.o., Culture journalist for ORF Radio Österreich1, member of the editorial board of skug - Journal für Musik. 2001-02 artistic director, Klangturm St. Poelten, 2002-05 senior curator at the OK Centrum for Contemporary Art, Linz: series of sound and media installations OK spectral (CM Housewolff, MESO / Involving systems, Benrhard Gal, Christof Kurzmann, Michaela Grill a. o.), Exhibitions (selected): 2000 “sound and files” (in the collective SPK), k-house, Vienna; 2004 „Open House“; 2003 „The Promise, the Land, Jewish-Israeli Artists in Relation to Politics and Society“ (w. Th Edlinger and St. Rollig), OK Centrum, Linz. 2004-07 director and senior curator of the initiative of the city of Vienna „art in public spaces Vienna“. Projects (selected): 2006 „Pi“ Ken Lum, media installation, Karlsplatz Vienna, 2006 „Stories on the ground“ (with M. Koleczek and M. Makovec), Volkertmarkt, Vienna. [www.artfile.at](http://www.artfile.at)

**Elisabeth Zimmermann** is a cultural manager living in Vienna. She studied at the International Centre for Culture and Management (ICCM) in Salzburg and has been involved in organizing, coordinating, and curating radio art projects, symposia, CDs, publications, and international telematic art projects. She has held various presentations and lectures on radio art projects at national and international festivals. Since 1998, she has been the producer of the weekly radio art programm Kunstradio – Radiokunst (<http://kunstradio.at>) on the cultural channel of ORF (Austrian National radio). In 1999, she founded werks – an art association dedicated to the realization of artistic projects in telecommunications media.



Credits

© images by MACHFELD except:

- 0088 – 0089 © Ernest Pointner
- 0135 – 0142 © Michael Michlmayr
- 0227 © Stephen Hobbs
- 1036 – 1075 © Sabina Holzer
- 1076 – 1077 © David Ender
- 1078 – 1080 © Martin Breindl
- 1088 – 1090 © Norbert Math
- 1094 – 1120 © Sabine Maier
- 1121 – 1134 © Michael Mastrototaro

Der Kalender sollte wenigstens heute Recht behalten.  
Auf den warmen Regen war der hellste Sonnenschein gefolgt, im Getümmel entfloh das leichte Volk der Wolken und machte einem Heere Lerchen Platz, die unter schmetternden Liedern aus den grünen Saaten gegen das Firmament aufstiegen.



Textauszug aus MACHELD | excerpt from MACHFELD  
Cyberroman | cybernovel by Michael Mastrototaro, 1999

Thanks to the main sponsors, supporters and founders of our projects and this publication:

