

Übersetzt von Nikolaus G. Schneider

In den letzten Jahren ist »Die Zukunft der Arbeit« im Schreiben und Publizieren zu einem unausweichlichen Klischeetitel geworden. Im Gegensatz zu den von vornherein feststehenden Schlussfolgerungen, die aus solchen Überschriften üblicherweise gezogen werden, bietet die in Berlin lebende österreichische Künstlerin Kathi Hofer eine nuancierte Befragung der Begriffe Tätigkeit, Arbeit und Branding, wobei sie verschiedene Blickwinkel einnimmt und die Betrachter*innen an diverse Schauplätze führt. Hofers Praxis umfasst Fotografien, gefundene Objekte und performative Interaktionen und erinnert an den Ansatz des US-amerikanischen Chronisten Studs Terkel in seiner Interview-Sammlung *Working* (1983), in der »Menschen darüber sprechen, was sie den ganzen Tag tun, und wie es ihnen mit dem geht, was sie tun«, wie es im Untertitel des Buches heißt. Nur dass Hofers Untersuchungen aktualisiert sind, um auch Fernarbeit, »Anti-Arbeit«, Prekarität und das, was der Anthropologe David Graeber »Bullshit-Jobs« nennt, zu berücksichtigen – also all das, was in den Jahren seit dem Erscheinen von *Working* neu angekommen ist. Hofer fragt, was Menschen tun/taten und wie sie sich fühlen/fühlten, aber auch, warum sie es tun/taten und für wen, und was sie stattdessen lieber wären beziehungsweise tun würden/getan hätten. Ihre eigene Tätigkeit beschreibt sie als Übersetzung, die zwangsläufig auf etwas folgt, das erst hervorgebracht wurde, um dann von einer zukünftigen Warte aus überdacht zu werden.

Hofers *HOFER* (2016) kommt viele Jahre nach deren Blütezeit noch einmal auf eine inzwischen nicht mehr existierende Handelsmarke zurück. Mit der katalogisierenden Denkweise einer Archäologin widmet sie sich dem Geschäft ihrer Großeltern im österreichischen St. Johann im Pongau, das von 1947 bis 2003 auf die Herstellung und den Verkauf von Walkjacken spezialisiert war. Bei einem Walkjanker handelt es sich um eine traditionelle alpenländische Jacke, die in einem aufwendigen Prozess des Strickens und anschließenden Kochens von Schurwolle hergestellt wird, um das Gewebe möglichst wetterfest zu machen. Für ihren Beitrag zu einer Zwei-Personen-Ausstellung im mumok in Wien (*Hawser/Hofer*, 4. März bis 22. Mai 2016) erstellte Hofer anhand der physischen und werblichen Überreste der Firma eine Biografie der verblichenen Corporate Identity. Die Künstlerin installierte eine Auswahl von Hofer-Gilets und -Jacken an den Wänden sowie an einer Kleiderstange, die unter einem gefundenen Sweatshirt mit der fröhlichen Aufschrift »Best Company« platziert war. Daneben waren mit Leinen bezogene Tafeln in einer Weise angeordnet, die an minimalistische Malerei denken ließ. An den beiden größten Tafeln waren Wollmuster und darauf abgestimmte Krawatten des Modedesigners und Hofer-Enthusiasten Kenzō Takada befestigt. Auf dem Boden standen drei schmiedeeiserne Ausstellungsmöbel mit jugendstilartigen Verzierungen. Eines dieser Möbel war mit einem Spiegel ausgestattet, um die Selbstdarstellung des Unternehmens auf internationalen Handelsmessen zu reflektieren, welche dazu dienen sollte, die Firma in puncto Kundenreichweite über die Alpen hinaus zu »erheben« und ihr zugleich im Rahmen der Markenentwicklung eine noch stärkere Ortsbindung zu verleihen. Einen Kontrast zu den Ergebnissen des Strickens, Nähens, Kochens, Färbens und Versendens – Tätigkeiten, welche die Tage zahlreicher Menschen im Namen des

In recent years, "The Future of Work" has become an inescapable titling cliché throughout publishing. Unlike the foregone conclusions that follow such headings, the Berlin-based, Austrian artist Kathi Hofer offers nuanced questioning of the concepts of work, labor, and branding across shifting perspectives and sites. From photography to found objects to performative interactions, Hofer's practice recalls the approach of the US chronicler Studs Terkel in his interview collection *Working* (1974), where "people talk about what they do all day and how they feel about what they do," as indicated in the book's subtitle. Except Hofer's inquiries are updated to acknowledge the remote work, "anti-work," precarity, and what the anthropologist David Graeber calls "bullshit jobs," which have developed in the years since *Working*. Hofer asks what people do/did and how they feel/felt, but also why they do/did it, for whom, and what they would rather be/have been doing instead. She describes her activity as translation, which necessarily follows something being put forth first to then be considered from a future position.

Hofer's *HOFER* (2016) revisits a discontinued brand years after its heyday. With the cataloging mindset of an archaeological dig, she excavated her grandparents' business in St. Johann im Pongau, Austria, which specialized from 1947 to 2003 in weaving and selling the *Walkjanker* — a traditional Alpine coat made through a laborious process of knitting and then boiling wool fabric to bring the threading closer to weatherproof. A biography of the deceased corporate identity was formed through its physical and promotional vestiges for her contribution to a two-person exhibition at mumok in Vienna (*Hawser/Hofer*, March 4 to May 22, 2016). The artist hung an array of Hofer waistcoats and jackets both on the wall and from a clothing rack, the latter hung low underneath a found sweatshirt cheerily reading "Best Company." Linen-covered panels were mounted in arrangements recalling minimalist paintings, with wool swatches and ties by the fashion designer and Hofer-brand enthusiast Kenzō Takada attached to the two largest. Three wrought-iron pieces of display furniture, reminiscent of Art Nouveau detailing, stood on the floor in between, one featuring a mirror, to reenact the corporation's self-presentation at the international trade fairs that served to both "elevate" the company away from the Alps, in terms of its consumer base, and link it even more forcefully to place via branding. Contrasting these — the end results of the cutting, stitching, and shipping that defined numerous people's days in the name of selling all of these *Walkjankers* — was a solemn *Kettelmaschine* (linking machine) that had been used to combine knitted pieces while assembling the jacket, sitting alone as a relic at the far end of the gallery.

Le Style Autrichien is the eighty-page accompanying artist's book surveying the greatest hits of the jacket's notoriety through celebrity outfitting (Gary Cooper, Ernest Hemingway, Grace Kelly), *Vogue Paris*, and print advertisements featuring photographs of elated *Walkjanker* wearers in the outdoors. Laughing in the snow or enjoying a walk with a lover, no one wearing a Hofer is portrayed at a job. The artist queries these remnants alongside the notion of clothing born of geographic utility being imbued with a touristic sense of leisure. *Le Style Autrichien* emphasizes this detachment between the workers' location and the consumers' locale while pointing to the commonality of such a disconnect among industrial wares. As a whole, *HOFER* functions as a quasi-séance, communing with the spirit of the merchandise: "Are you here with us, Hofer jacket, or did you go



JOSEF HOFER KG



Verkaufs all dieser Walkjanker bestimmten – bildete nun ganz allein, als Relikt, am anderen Ende des Ausstellungsraums eine ehrwürdige Kettelmaschine, mit deren Hilfe seinerzeit die gestrickten Einzelteile der Jacke zusammengefügt worden waren.

Le Style Autrichien ist das 80-seitige, die Ausstellung begleitende Künstlerbuch, das einen Überblick über die größten Hits der bekannten Janker bietet, von der Ausstattung Prominenter (Gary Cooper, Ernest Hemingway, Grace Kelly) über *Vogue Paris* bis hin zu Werbeanzeigen, die Fotografien gut gelaunter Walkjanker-Träger*innen im Freien zeigen. Keine*r dieser Hofer-Träger*innen, ob lachend im Schnee oder beim Spaziergang mit einer geliebten Person abgebildet, ist bei der Arbeit. Die Künstlerin hinterfragt diese Relikte sowie die Vorstellung, dass aus geografischen Nützlichkeitservägungen entwickelte Kleidung mit einem touristischen Freizeitgefühl durchtränkt wird. In *Le Style Autrichien* wird die Distanz zwischen der Position der Arbeiter*innen und den Gefilden der Konsument*innen hervorgehoben und herausgearbeitet, wie verbreitet diese Trennung bei Industriewaren ist. Insgesamt funktioniert *HOFER* wie eine Quasi-Séance, eine Anrufung des Spirits der Ware: »Bist du hier bei uns, Hofer-Janker, oder bist du nachhause in die Alpen zurückgekehrt?« »Gibt es etwas, das du gerne anders gemacht hättest?«

Der Verkauf ortsspezifischer Fantasien ist das Fundament Kaliforniens, und die dortigen Bosse haben die Kluft zwischen »Going West« und dem »Big Break« seit dem Goldrausch aufrechterhalten, um sicherzustellen, dass aus Träumer*innen fügsame Angestellte werden. Andernfalls gäbe es kein Hollywood. Die Location ist nach wie vor zentraler Bestandteil des Marketings des Silicon Valley, doch im Gegensatz zum Walkjanker fußt das Messaging hier auf (einer imaginären) Arbeitskultur. Gründer*innen spornen Mochtegerne dazu an, Unternehmen und Produkt miteinander zu verschmelzen.

Im Kunstraum Lakeside in Klagenfurt, gelegen in einer Gegend, die mit der Wendung »Silicon Alps« für sich wirbt, lud Hofers *Cabin Essence* (2019) die Betrachter*innen zu einem Spaziergang über die »Mane Street« der Filmkulissenstadt Pioneertown ein, die 200 Kilometer von Los Angeles entfernt in der kalifornischen Wüste liegt. Bei dieser in den 1940er-Jahren von Hollywoodschauspielern errichteten Zeitkapsel handelt es sich um den Nachbau einer Siedlung aus dem späten 19. Jahrhundert, in dem Western gedreht wurden.

Die Künstlerin kombinierte das Bild eines *Joshua Tree* und einen atmosphärischen Beach Boys-Song über die Auswirkungen des Eisenbahnbaus auf das Landleben (»Cabinessence«, 1969) mit einer Fotoserie, welche die Architektur entlang der staubigen Durchgangsstraße dokumentiert (*Character Defining Features [Mane Street]*, 2019). Die Prints waren auf Wandkonstruktionen, mobilen Stellwänden und bodentiefen Fenstern angebracht. In Vinyllettern stand »BANK« auf eine bewegliche Trennwand geschrieben und die einstige Büroadresse derjenigen, die von Hollywood aus Pioneertown errichtet hatten, war auf einer Glastür angebracht, die auf den holzverkleideten Campus des umliegenden Lakeside Science and Technology Park führte, wo sich zukünftige Unternehmer*innen mit Hofers flüchtigen Blicken auf einander überlappende Vergangenheiten konfrontiert sahen.

In Hofers *Cabin Essence*-Bildern finden sich keine Menschen, doch jene, mit denen die Künstlerin in *Neorealismo* (2016–2017) arbeitete, könnten dort hingehören. Es handelt sich um die Mitglieder einer Amateurtruppe, die Live-Action-Rollenspiele aufführt, die im 19. Jahrhundert, in derselben High Desert, in der auch Pioneertown liegt, angesiedelt sind. Dargestellt werden Siedler*innen (oder Hollywood-Kompars*innen) ähnlich denjenigen, die sich einst von der Markenpolitik des Staates ködern ließen und zu Rädchen im Getriebe Kaliforniens wurden. Heute *entscheidet* sich diese Gruppe hingegen bewusst für ihre Tätigkeit und findet Sinn im gemeinsamen Nachdenken über Geschichte. Passenderweise lud Hofer sie ein, ihre Performance in den 1930er-Jahre-Modernismus des österreichischen Architekten R.M. Schindler zu versetzen, also in Räumen aufzutreten, die zur Selbstverwirklichung anstelle von Selbsttäuschung anregen.¹

back home to the Alps?“ “Are there things you wish you had done differently?“

Selling location-specific fantasy is California’s foundation, and the bosses have maintained the chasm between “going West” and the “big break” since the Gold Rush to ensure that dreamers become acquiescent employees. There would be no Hollywood without it. Locality remains core to Silicon Valley marketing, too, but unlike a *Walkjanker* it is messaging built upon (an imaginary) work culture. Founders inspire wannabes to coalesce company and product.

Installed at the Kunstraum Lakeside in Klagenfurt, Austria—a region pushing the tagline “Silicon Alps”—Hofer’s *Cabin Essence* (2019) presented viewers with a stroll down “Mane Street” on the film set village of Pioneertown, California, 200 kilometers into the desert outside of Los Angeles. Established by Hollywood actors in the 1940s, the time capsule is a recreated late-nineteenth-century settlement meant for shooting Westerns.

An image of a Joshua tree and an ambient Beach Boys song about railroads impacting rural life (“Cabinessence,” 1969) were paired with the artist’s series of photographs documenting the architecture lining Pioneertown’s dusty thoroughfare (*Character Defining Features [Mane Street]*, 2019). Prints were mounted on structural walls, movable wall segments, and floor-to-ceiling windows. Vinyl lettering on one rolling divider read “BANK,” while the period-specific contact for those in Hollywood who built Pioneertown was listed on a window looking out upon the wood-clad campus of the surrounding Lakeside Science and Technology Park, where future entrepreneurs interfaced with Hofer’s glimpses into overlapping pasts.

There are no people present in Hofer’s *Cabin Essence* images, but those the artist worked with in *Neorealismo* (2016–17) might belong there. Practicing live-action role play set in the 1800s in the same high desert as Pioneertown, the amateur troupe portrays similar settlers (or Hollywood extras) as those baited by the state’s branding in the past who went on to become cogs in the California machine. Today, though, this group *chooses* to do this and finds meaning in musing together about history. Hofer fittingly invited them to perform within the 1930s modernism of the architect R. M. Schindler, spaces proposing self-realization in place of self-delusion.¹

Hofer’s publication “*Grandma*” *Prisbrey’s Bottle Village* (Spector Books, 2021) presents the Gesamtkunstwerk of the artist and collector Tressa Prisbrey (1896–1988), based in Simi Valley, California, who began constructing a complex of shrines, buildings, and paths on a parcel 55 kilometers northwest of Hollywood in 1956. Assembling it herself over two decades from postconsumer, commercially produced materials such as glass, plates, tiles, toys, tires, and more—all in innumerable amounts—Prisbrey’s initial desire was to build storage for her 17,000 pencils. Living in poverty adjacent to her creation, she would cultivate a theme park of so-called trash concurrent with the rise of Disneyland, once quipping that “anyone can do something with a million dollars. Look at Disney . . . But it takes more than money to make something out of nothing, and look at the fun I have doing it.”²

Prisbrey wrote an essay in 1960 to serve as a visitor guide that Hofer has translated into German. The resulting “artist’s artist’s book” offers a facsimile of the original guide, a foreword by Hofer, and historic images of the details and angles that define this network of structures. Some shots zoom in on the assemblages of pencils originally positioned throughout the Bottle Village. Hofer first encountered these on view at the Los Angeles Central Library, piquing her interest in Prisbrey’s life-work. Other photographs capture the romantic glow of the California sun shining through walls of blue, brown, and green glass into a space made entirely by, and for, its maker.

For Hofer, pencils prompt questions of who directs whose labor. In her current exhibition, *Pictures*, at Gabriele Senn Galerie in Vienna, she returns to Prisbrey’s pencils through a series of framed photographs. They are juxtaposed with another grouping that records the state of the Bottle Village today, diminished but still whispering in the ears of weekend visitors that there are only a few kinds of work that are really worth it.



Hofers Publikation *“Grandma” Prisbrey’s Bottle Village* (Spector Books, 2021) präsentiert das Gesamtkunstwerk der im kalifornischen Simi Valley ansässigen Künstlerin und Sammlerin Tressa Prisbrey (1896–1988), die 1956 damit begann, auf einem 55 Kilometer nordwestlich von Hollywood gelegenen Grundstück einen Komplex aus Schreinen, Gebäuden und Wegen zu errichten. Prisbrey, die ihr Dorf innerhalb zweier Jahrzehnte aus gebrauchten, industriell hergestellten Materialien wie unter anderem Glas, Tellern, Fliesen, Spielzeugen, Reifen – alles in unglaublichen Mengen – zusammenfügte, wollte ursprünglich einen Lagerort für ihre 17000 Bleistifte schaffen. In Armut neben ihrer Schöpfung lebend, errichtete sie parallel zum Aufstieg von Disneyland einen Themenpark aus sogenannten »Abfällen«. Sie scherzte in diesem Zusammenhang einmal: »Mit einer Million Dollar kann jeder alles machen – schauen Sie sich Disney an. Aber es braucht mehr als nur Geld, um aus nichts etwas zu machen, und sehen Sie, wie viel Spaß ich dabei habe.«²

1960 schrieb Prisbrey einen Essay, der den Besucher*innen als Lageplan dienen sollte und den Hofer ins Deutsche übersetzte. Das hieraus resultierende »Künstlerinnen-Künstlerinnenbuch« umfasst ein Faksimile des ursprünglichen Textes, ein Nachwort Hofers sowie historische Aufnahmen der Details und Winkel, die dieses Mosaik von Strukturen prägen. Einige Bilder zeigen Nahansichten von Bleistiftassemblagen, die sich ursprünglich über das gesamte Bottle Village verteilten. 2019 in der Los Angeles Central Library ausgestellt, waren sie es, die Hofers Interesse an Prisbreys Lebenswerk weckten. Andere Fotografien halten den romantischen Glanz der kalifornischen Sonne fest, die durch die Wände aus blauem, braunem und grünem Glas in Räume scheint, die ganz und gar von ihrer Schöpferin, und *für* diese, geschaffen wurden.

Für Hofer werfen Bleistifte Fragen darüber auf, wer wessen Arbeit lenkt. In ihrer aktuellen Ausstellung *Pictures* in der Gabriele Senn Galerie in Wien kehrt sie mit einer Serie gerahmter Fotografien zu Prisbreys Bleistiften zurück. Daneben findet sich eine andere Gruppe von Bildern, welche den heutigen Zustand des Bottle Village dokumentiert, das, wenngleich beschädigt, den Wochenendbesucher*innen nach wie vor zuwispert, dass es nur sehr wenige Arten von Arbeit gibt, die es wirklich wert sind, dass man ihnen nachgeht.

Pencils were also center frame in Hofer’s show at Kunstraum Pro Arte in Hallein, Austria, in 2021. Long before the artist was born in the same town, unionized women workers – including the resistance figure and communist Agnes Primocic – were each rolling 600 cigars per day at the local tobacco factory and fighting together for labor rights and against fascism. Hofer recalled an archival image (c. 1912) showing employees crossing the bridge between the city center and their jobs, walking *away* from work much like those stepping out of the frame in the pivotal motion picture *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895). What happened once the women continued out of view and the collective disintegrated? Hofer’s exhibition *Arbeiterinnen verlassen die Fabrik* (Women Workers Leaving the Factory) followed a year of quarantine questioning about the strictures of workplaces and what now defines being at work. While pencils are used and shared across sectors, this presentation’s twelve close-up images of the mark-making tool in the artist’s hand became a document of laboring in isolation. Printed close to DIN A4 size, the images were pinned on either white walls or walls washed in yellow, ocher, or azure. Such colors are found among Hallein’s historical facades, the ones the women on the bridge might have passed as they departed from both the factory and its camaraderie. *Wände* (Walls, 2021) was made in collaboration with the local painter Ernst Muthwill, while a recreation of Hofer’s at-home desk in Berlin – *Mein Schreibtisch* (My Desk, 2021) – was made with the Kunstraum’s in-house technician Lukas Gwechenberger. Atop are pencils sharpened down and painted white (*Tschik*, 2021) that recall the tobacco rolled by the *Arbeiterinnen*, who often worked in pairs.

The pencils in Hofer’s hand in the photographs all faced in the same direction, while a white figure on a backlit green sign ran toward an arrow pointing the opposite way. On the list of works, that became *Fluchtweg* (Exit Route, 2021) and joined *Kein Ausgang Nur Notausgang* (No Exit, Emergency Exit Only, 2021) and *Fenster* (Window, 2021) as appropriated spatial features and suggestions of what exhibition viewers might consider doing on Monday morning if their jobs are lacking in the kind of uplifting solidarity once found in Hallein.

158 / 2022

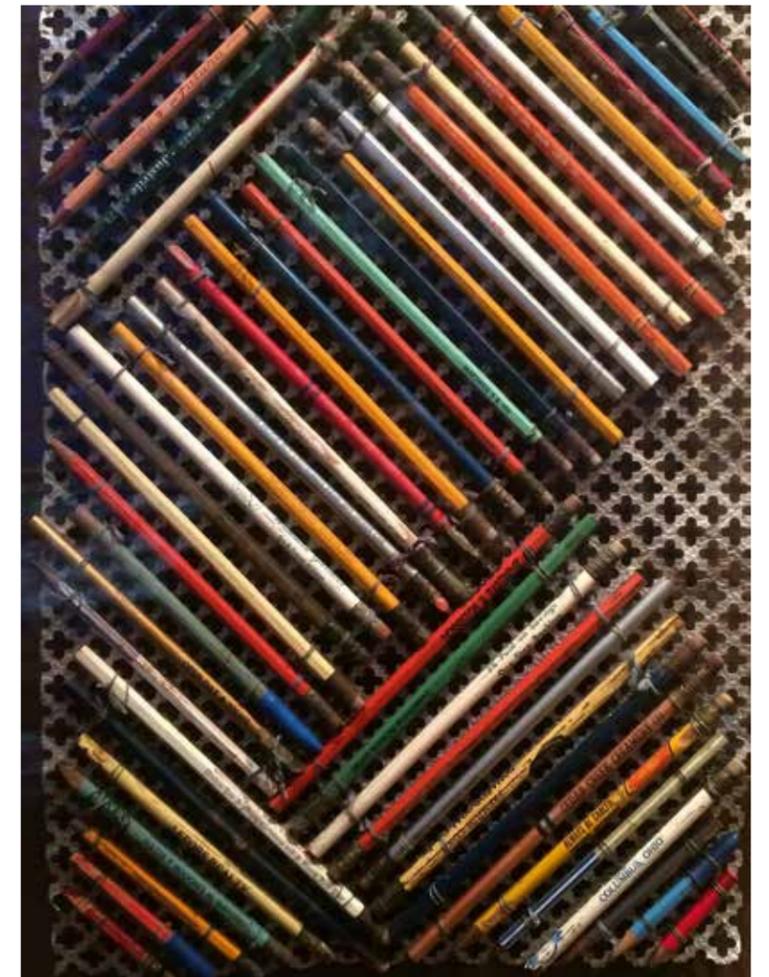
← *Austria Stil*, 1/1991, pp. 72–73. Photo: Howard Daniel, magazine spread from the Hofer archive. Reprography: Lena Deinhardstein / mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna, in Barbara Rüdiger (ed.), *HOFER. Le Style Autrichien* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016).

← Installation views at mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna, 2016. Photos: Hannes Böck.

Likker Barn, Trading Post & Film Museum, Shooting Gallery, and Bank, from the series: Character Defining Features (Mane Street), 2019. Pigment prints on paper, 21 × 31.5 cm each.

→ Still from: *Cinéma Vérité*, 2016. HD video (color, no sound), 2’30’’. From: *Neorealismo*, 2016–17. Performance and mixed media installation.





Stifte standen auch im Mittelpunkt von Hofers Ausstellung im Jahr 2021 im Kunstraum Pro Arte in Hallein. Lange bevor die Künstlerin in ebendieser Stadt geboren wurde, rollten gewerkschaftlich organisierte Frauen, unter ihnen die Widerstandskämpferin und Kommunistin Agnes Primocic, in der örtlichen Tabakfabrik täglich jeweils 600 Zigarren, während sie zugleich gemeinsam für Arbeitnehmer*innenrechte und gegen den Faschismus kämpften. Hofer erinnerte sich an ein Archivbild (ca. 1912), auf dem Angestellte die Brücke zwischen dem Stadtzentrum und ihren Arbeitsplätzen überqueren, um die Arbeit hinter sich zu lassen, ähnlich wie es jene tun, die in dem bahnbrechenden Film *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* (1895) aus dem Bild heraustreten. Was passierte, nachdem die Frauen ihren Weg den Blicken entzogen fortgesetzt hatten und ihr Kollektiv sich aufgelöst hatte? Hofers Ausstellung *Arbeiterinnen verlassen die Fabrik* folgte auf ein Jahr der quarantänebedingten Befragung der Einschränkungen, die ein Arbeitsplatz mit sich bringt, und dessen, was es heißt, bei der Arbeit zu sein. Während Bleistifte über die verschiedenen Arbeitsbereiche hinweg benutzt und miteinander geteilt werden, wurden in dieser Einzelschau zwölf Nahaufnahmen des Zeicheninstruments in der Hand der Künstlerin zu Dokumenten des isolierten Arbeitens. Die etwa DIN-A4-großen Pigmentprints wurden auf weiße, gelbe, ockerfarbene oder blau getünchte Wände gepinnt. Derlei Farben finden sich auch auf den historischen Fassaden Halleins, an denen die Frauen auf der Brücke vorbeigegangen sein könnten, nachdem sie die Fabrik und ihre Kameradschaft hinter sich gelassen hatten. *Wände* (2021) entstand in Zusammenarbeit mit dem ortsansässigen Maler Ernst Muthwill, während eine Reproduktion von Hofers Schreibtisch zuhause in Berlin unter dem Titel

- 1 These are the Mackey Apartments built in 1939, one of three locations of the MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles.
- 2 Steve Harvey, "A treasure trove of trash withers in Simi Valley," *Los Angeles Times*, November 23, 2008.

← 4595 Cochran Street (Always Coca-Cola), 2021/22. Pigment print on paper, wooden frame, found bottle caps, 42 × 29.7 × 2.5 cm and 18 × 3 × 3 cm. Installation view from *Pictures* at Gabriele Senn Galerie, Vienna, 2022. Photo: Manuel Carreon Lopez.

Detail from: Pencils at the Library, 2019/22. Pigment print on paper, wooden frame, 42 × 29.7 × 2.5 cm.

→ Figur 2, 2020. Pigment print on paper, glass, nails, 34 × 24 cm; Fluchtweg (Exit Route), 2021. Plastic, LED light, 9 × 36 × 9 cm. Installation view at Kunstraum Pro Arte, Hallein, 2021. Photo: Sven Buchholzer.

All images courtesy: the artist and Gabriele Senn Galerie, Vienna.

Anthony Carfello is an editor, writer, and exhibition maker. He is an adjunct instructor for Temple University's Los Angeles program (US) and an editor for the online journal *Georgia* (US). Formerly, he was Deputy Director of the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles. He has received support from the Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant (with Shoghig Halajian and Suzy Halajian) and the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.

Born in Hallein (AT), **Kathi Hofer** currently lives and works in Berlin (DE). She received a Magister in Philosophy from University Vienna (AT) in 2008 and an MFA from the Academy of Fine Arts Vienna in 2010. Select solo and two-person exhibitions include Gabriele Senn Galerie, Vienna (2022), Winona, Brussels (BE, 2022), Kunstraum Pro Arte, Hallein (2021), Kunstraum Lakeside, Klagenfurt (AT, 2019), mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna (2016), and MAK – Museum of Applied Arts Vienna (2012). Group exhibitions include the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (US, 2022), Horse & Pony, Berlin (2021), Tokyo Arts and Space, Tokyo (JP, 2019), and Museum der Moderne Salzburg (AT, 2017). Her book "*Grandma*" *Prisbrey's Bottle Village* was published by Spector Books, Leipzig, in 2021.

Mein Schreibtisch (2021) gemeinsam mit Lukas Gwechenberger, dem Haustechniker des Kunstraums, hergestellt wurde. Auf dem Schreibtisch befanden sich kurzgespitzte und weiß bemalte Bleistifte (*Tschik*, 2021), die an jene Tabakwaren erinnerten, die die Arbeiterinnen häufig in Zweiertams rollten.

Die Stifte, die Hofer auf den eben genannten Fotografien in der Hand hält, wiesen alle in dieselbe Richtung, während eine weiße Figur auf einem hinterleuchteten, grünen Schild einem in die entgegengesetzte Richtung zeigenden Pfeil folgte. Auf der Liste der Werke wurde das Letztere zu *Fluchtweg* (2021) und reihte sich unter *Kein Ausgang Nur Notausgang* (2021) und *Fenster* (2021) – jedes für sich ein appropriiertes Raumelement und ein Vorschlag, was Ausstellungsbesucher*innen möglicherweise an einem Montagmorgen machen könnten, wenn es ihren Jobs an jener aufmunternden Solidarität mangelt, die es einst in Hallein gab.

- 1 Es handelt sich um die 1939 errichteten Mackey Apartments, einen der drei Standorte des MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles.
- 2 Steve Harvey, »A treasure trove of trash withers in Simi Valley«, *Los Angeles Times*, 23. November 2008; Übers. der Künstlerin in "*Grandma*" *Prisbrey's Bottle Village*, Leipzig: Spector Books 2021, S. 93.



Michael Mandiberg
Duncan Forbes
Pilvi Takala
Marina Vishmidt
Kathi Hofer
Anthony Carfello
Laura Bielau
Jens Asthoff
Larry Achiampong
Olamiju Fajemisin

A/D/LUX

18,- €

CHF

22,- sFr