

**THE CUCKOO  
SYNDROME  
DAS KUCKUCK-  
SYNDROM**

\*\*\*\*\*  
INTRODUCTION  
\*\*\*\*\*

**KATHARINA  
BLAAS-PRATSCHER**

4

**CHRISTIANE  
KREJS**

5

\*\*\*\*\*  
CURATOR  
\*\*\*\*\*

**THE CUCKOO  
SYNDROME  
DAS KUCKUCK-  
SYNDROM**

**ULI MARCHSTEINER**

7

\*\*\*\*\*  
AUTHORS  
\*\*\*\*\*

**MARTÍ GUIXE  
PARK LIFE**

16

**MISCHER'TRAXLER  
THE IDEA  
OF A TREE**

24

\*\*\*\*\*  
**CURRO CLARET**

**TABURETE 300**

**KIRCHENBANK /  
CHURCHPEW**

30

\*\*\*\*\*  
**ANDREAS STRAUSS**

**HOTPOT  
SOCIAL BATHING**

38

\*\*\*\*\*  
**SANTIAGO CIRUGEDA**

**KUVA, SC**

42

\*\*\*\*\*  
**PIEKE BERGMANS**

**CRYSTAL  
VIRUS**

50

\*\*\*\*\*  
**BIOGRAPHY**  
59

\*\*\*\*\*  
**CREDITS**  
62

## KATHARINA BLAAS-PRATSCHER

Das Interesse am Thema Design ist in Niederösterreich unübersehbar: Seit einigen Jahren bildet die New Design University in St. Pölten StudentInnen in den verschiedensten Bereichen aus. Das Land Niederösterreich vergibt einen Sonderpreis für Design. Uli Marchsteiner konzipierte und realisierte in der Kunsthalle Krems mehrere Ausstellungen, die Fragestellungen von „Error Design“ bis „Haltbar bis“ auf den Grund gehen.

In diesem Jahr ergab sich erstmals eine Kooperation des Landes Niederösterreich mit der Vienna Design Week. Gastland des diesjährigen Projekts ist Spanien.

Uli Marchsteiner, der in Barcelona lebt und arbeitet, hat die Ausstellung „The Cuckoo Syndrome – Design parasitärer Produktionsprozesse“ entwickelt.

The interest in the issue of design in Lower Austria is immense: for some years now the New Design University in St Pölten has been training students in the most varied fields. The province of Lower Austria awards a special prize for design. In the Kunsthalle Krems, Uli Marchsteiner has conceived and staged several exhibitions that go to the roots of questions ranging from “error design” to “use by”. This year for the first time there was a cooperation between the province of Lower Austria and the Vienna Design Week. The guest country of this year’s project is Spain.

Uli Marchsteiner, who lives and works in Barcelona, has developed the exhibition “The Cuckoo Syndrome – Design of Parasitic Production Processes”.

## CHRISTIANE KREJS

Mit experimentierfreudigen und gattungsübergreifenden Ausstellungsprojekten hat sich der Kunstraum Niederoesterreich zu einer künstlerischen Forschungsstätte und gleichzeitig zu einem lebendigen Ort der Kommunikation für Kunstinteressierte entwickelt. Gezeigt werden aktuelle Tendenzen der Gegenwartskunst junger österreichischer und internationaler Künstlerinnen und Künstler, die Fragen zu kunsttheoretischen und gesellschaftspolitischen Themen aufwerfen. Genreübergreifende Projekte aus den Bereichen Performance, Musik, Architektur, Literatur, Mode und Design und Kooperationen mit Kuratorinnen und Kuratoren sowie Institutionen aus dem In- und Ausland regen Diskurse zu alternativen Kommunikationsstrategien im Kulturbereich an.

Im Rahmen der Vienna Design Week ist der Kunstraum Niederoesterreich Plattform für ein Ausstellungsprojekt von kunst im öffentlichen raum niederösterreich, das künstlerische Positionen an der Schnittstelle von Bildender Kunst und Design reflektiert. Kurator Uli Marchsteiner zeigt eine Auswahl von Arbeiten junger spanischer und österreichischer Designerinnen und Designer. Sie entstanden aus einer subversiven Gegenbewegung zur Funktionalität des Industrial Design und oszillieren als „Parasitäres Design“ zwischen künstlerischer Aussage und Gebrauchsgegenstand.

With adventurous and cross-genre exhibition projects, the Kunstraum Niederoesterreich has developed into an artistic research workshop and at the same time into a lively communication venue for art lovers. It shows current trends in contemporary art by young Austrian and international artists that raise questions on art-theory and socio-political issues. Cross-genre projects from the fields of performance, music, architecture, literature, fashion and design and cooperation with national and international curators and institutions encourage discourse on alternative communication strategies in the field of culture.

In the framework of Vienna Design Week, the Kunstraum Niederoesterreich is a platform for an exhibition project on art in public space in Lower Austria, which reflects artistic positions at the intersection of fine art and design. Curator Uli Marchsteiner shows a selection of works by young Spanish and Austrian designers. They have arisen out of a subversive counter-movement to the functionality of industrial design and as “parasitic design” they oscillate between artistic statements and everyday objects.

# THE CUCKOO SYNDROME

## DAS KUCKUCK-SYNDROM

ULI MARCHSTEINER

So bekannt uns sein herzerwärmender Ruf aus dem Wald ist, so moralisch zweifelhaft ist sein Ruf als Brutparasit. Kuckucksweibchen legen ihre Eier in die Nester anderer Spezies und entziehen sich so der Aufgabe des eigenen Brütens und der Aufzucht ihrer Nachkommen. Das Kuckucksjunge wird so zum ungeladenen Gast in den Nestern anderer Vogelarten. Der „Schwindel“ wird meist nie oder zu spät von den „Opfern“ entdeckt. Zumeist wird die Nachkommenschaft der eigenen Jungen von dem immer größer werdenden Kuckuck verdrängt.

Der Begriff Parasit kommt aus dem Griechischen und bezeichnet den, der sich neben einer Mahlzeit befindet (altgriechisch: παρά para „neben“, σίτειν sitein „mästen, sich ernähren“). Er, der „Gast“ ist ein Organismus, der sich, um sich zu ernähren, eines anderen, meist größeren Organismus bedient, der im Allgemeinen als „Wirt“ bezeichnet wird. Der Parasit als Schmarotzer – ein aus dem Altdeutschen stammendes Synonym für Bettler – besitzt auch heute noch im allgemeinen Sprachgebrauch die Bedeutung eines störenden, bedrohenden, ja krankheitserregenden Antagonisten der Gesellschaft. Im Gegensatz zu den tätig handelnden und führenden Agonisten, die in ihrer Vielzahl den Zusammenhalt des bestehenden Systems garantieren.

Der französische Philosoph Michel Serres erkennt im Wesen des Parasiten eine andere, prominentere Aufgabe des Parasiten im Mechanismus gesellschaftlicher Veränderungsprozesse. Er sieht den Parasiten als einen Erreger, der „weit davon

As familiar to us as its heart-warming call from the woods, so morally dubious its reputation as a brood parasite. Cuckoo females lay their eggs in the nests of other species and thus avoid the task of incubating them and bringing up their own offspring. The young cuckoo thus becomes an uninvited guest in the nests of other bird species. The “trick” is usually never discovered or discovered too late by the “victims”. Usually its own young are forced out by the ever larger growing young cuckoo.

The term parasite comes from the Greek and describes one who eats at another’s table (ancient Greek: παρά para “beside”, σίτειν sitein “feeding”). He, the guest, is an organism that uses another, usually larger organism – usually described as the “host” – to feed off. The parasite as a scrounger one of the old German synonyms for beggar – in general usage still has the meaning of a disturbing, threatening, even disease-spreading antagonist of society. In contrast to the active and leading agonists, who in their multiplicity guarantee the cohesion of the existing system.

The French philosopher Michel Serres sees another, more prominent task in the nature of the parasite in the mechanism of societal processes of change. He sees parasites as an agent that “is far from changing the nature, form, elements, relations and methods of a system”, but nevertheless “in gradual steps it gets it to change its condition. It introduces a gradient. It leads to a fluctuation in the equilibrium or the energy

entfernt ist ein System in seiner Natur, seiner Form, seinen Elementen, Relationen und Wegen zu verwandeln (...)“ und doch „(...) bringt er es dazu, seinen Zustand in kleinen Schritten zu verändern. Er bringt ein Gefälle hinein. Er bringt das Gleichgewicht oder die Energieverteilung des Systems zum Fluktuieren. Er dopt es. Er irritiert es. Er entzündet es. Oft hat dieses Gefälle keine Wirkung. Es kann Wirkungen hervorrufen – und durch Verketzung oder Reproduktion sogar gewaltige.“ <sup>1</sup>

■ Hierbei bezieht sich Michel Serres auf die Entwicklungstheorie von Darwin: „Die Evolution hat eine parasitäre Struktur. Sie würde die Parasiten nicht derartig begünstigen, wenn sie nicht ihrerseits mehr oder weniger von ihnen begünstigt würde. Mit ihr entsteht eine Ordnung, eine Ordnungsstruktur, eine Abweichung, aufgrund des Rauschens und der Selektionsöffnung (...). Wenn die Evolution eine Ordnung ist, so ist der Parasit ihr Element. Er unterbricht eine Wiederholung, er führt eine Verzweigung in der Reihe des Identischen herbei.“ <sup>2</sup>

■ Der biologische „Schädling“ des Systems wird zum operierenden „Agenten“, der die Rolle eines Katalysators übernimmt und so ein existierendes organisches Modell in Bewegung bringt und in ein anderes, neues überführen kann. Wobei sich hier auch das ursprüngliche Verhältnis von Gast und Wirt wandeln kann. Der Gast kann zum Wirt eines anderen Parasiten werden und der wiederum ist Gastgeber eines dritten Nutznießers etc. Daraus entsteht ein System, das Serres „kaskadenförmig parasitär“ nennt, und in dem sich die Rollen und auch deren moralische Wertschätzung, ob gut oder schlecht für das System, permanent vertauschen können.

■ Der französische Philosoph Jaques Derrida zitiert in diesem Zusammenhang den heiligen Augustinus, der den mitspeisenden Tischgenossen als *Collactaneus*, als Milchbruder, bezeichnete, der von derselben Amme mitgestillt wurde. Ihr Verhältnis beschreibt Augustinus als „quasi ursprüngliche

distribution of the system. It drugs it. It irritates it. It inflames it. Often this gradient has no effect. It can evoke effects – and through linking or reproduction even violent ones.“ <sup>1</sup>

In this connection, Michel Serres is referring to Darwin's theory of evolution: “Evolution has a parasitic structure. It would not favour parasites if they were not for their part more or less favoured by it. With them an order develops, an ordering structure, a deviation based on the noise and the opening up of selection . . . If evolution is an order, then the parasite is its element. It interrupts a repetition, it introduces a branching in the series of the identical.” <sup>2</sup>

■ The biological “pest” in the system becomes the operating “agent” that assumes the role of a catalyst and thus gets an existing organic model moving and thus can convert it into a different, new one. Although here the original guest-host relationship can change. The guest can become the host of another parasite, and that again is the host of a third beneficiary etc. From this a system develops that Serres describes as “cascade-like parasitical” and in which the roles and also their moral estimation, whether good or bad for the system, can constantly exchange.

■ In this connection, the French philosopher Jacques Derrida quotes Saint Augustine, who described the person who shared his table as a *collactaneus*, as a foster brother who was weaned from the same wet nurse. Augustine described their relationship as “as it were the original scene of jealousy”. As with a pair of lovers, one or the other can quickly turn the loved one (through an argument for example) into a rejected, driven away or despised person. “The transition from good foreigner to bad foreigner, from good immigrant to bad immigrant, is a role that one simultaneously integrates and does not wish to call integrated. This transition is obviously not accidental... The bad is not the opposite of the good.

<sup>1</sup>. Serres, Michel: *Le parasite*; ed. Grasset et Fasquelle, Paris 1980; from: *Der Parasit*, German trans. Michael Bischoff, Suhrkamp Frankfurt, 1981, p. 293–294 [own trans. from the German].

<sup>2</sup>. Ebd., S. 285.

<sup>3</sup>. Derrida, Jacques: *Die Signatur aushöhlen: Eine Theorie des Parasiten*; in: Jäck, Hans Peter (ed.) and Krapp, Peter (trans.): *Eingriffe im Zeitalter der Medien*, Lübeck, 1995; quoted from: <http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/die-signatur-aushohlen/> (25.5.2012)

Szene der Eifersucht“. So wie bei einem Liebespaar kann der oder die Geliebte sich rasch (durch Streit zum Beispiel) in eine zurückgewiesene, vertriebene oder geächtete Person verwandeln. „Der Übergang vom guten Fremden zum bösen Fremden, vom guten Immigranten zum schlechten Immigranten, ist eine Rolle, die man zugleich integriert und nicht integriert nennen möchte. Dieser Übergang ist offensichtlich nicht zufällig. (...) Das Schlechte ist nicht das Gegenteil des Guten. (...) Mit der Grenze überschreitet der Parasit somit die Bedeutung. Er wirft die Bedeutung selbst über den Haufen. Er verwirrt die Einheit oder die universelle Identität der Bedeutung.“ <sup>3</sup>

■ Das Wesen des Parasiten liegt in dieser offenen, unbestimmten Position. Er hält sich an den Grenzen des Systems auf und kann dort rasch die Seiten wechseln. Er bewirkt Veränderung im organischen Gefüge, er erregt und entzündet schwache Strukturen und fördert die körperliche Assimilation seines „Gastgebers“. In den späten 1980er Jahren formulierte Jean Baudrillard, ebenfalls französischer Philosoph und Medientheoretiker, unter dem Eindruck des erstmalig entschlüsselten genetischen Codes des Menschen, der verheerenden Auswirkungen der Immunkrankheit Aids und der aufblühenden Informationstechnologie des Internets seine Virustheorie.

■ Er geht von der Idee aus, dass Viren in dominanten, hoch perfektionierten Systemstrukturen entstehen. Das System produziert somit seine „feindlichen“ Agenten selbst. Je konsolidierter und kontrollierter das System, desto empfänglicher wird es für virale Infektionen und desto mehr fördert es das Entstehen seines eigenen Untergangs. Viren sind im Vergleich zu Parasiten unvergleichlich kleiner und haben weder eigene Zellen noch besitzen sie einen eigenen Stoffwechsel. Als infektiöse Partikel verbreiten sie sich in fremden Wirtszellen, indem sie „gesunde“ Zellen durch ihr eigenes genetisches Programm umkodieren. Wie wir von Krebs und Aids wissen, kann in weiterer Folge durch Ausbreitung im Organismus das gesamte System gestört und destabilisiert werden.

<sup>3</sup>. Derrida, Jacques: *Die Signatur aushöhlen: Eine Theorie des Parasiten*; in: Jäck, Hans Peter (Hrsg.) und Krapp, Peter (Übers.): *Eingriffe im Zeitalter der Medien*, Lübeck, 1995; zit. aus: <http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/die-signatur-aushohlen/> (25.5.2012).

... With the boundary the parasite thereby exceeds the meaning. He overthrows the meaning itself. He confuses the unity or the universal identity of the meaning.” <sup>3</sup>

■ The nature of the parasite lies in this open, undetermined position. It stays on the boundaries of the system and can rapidly changes sides there. It effects change in the organic structures, it excites and inflames weak structures and encourages physical assimilation by its “host”. In the late 1980s under the impression of the first decoding of the human genetic code, the devastating effects of the Aids immuno-deficiency sickness and the burgeoning information technology of the internet, Jean Baudrillard, likewise a French philosopher and media theoretician, formulated his virus theory. He proceeds from the idea that viruses emerge in dominant, highly perfectionised system structures. The system thereby produces its “enemy” agents itself. The more consolidated and controlled the system, the more receptive it will be to viral infections, and therefore the more it promotes the emergence of its own downfall. Viruses are incomparably smaller in comparison to parasites and have neither their own cells nor their own metabolism. As infectious particles they spread in foreign host cells by recoding “healthy” cells through their own genetic program. As we know from cancer and Aids, subsequently through the spread within the organism the whole system can be disrupted and destabilised.

■ “If a thing, a system, a person functions per se, if it is completely independent, that is, completely free, completely autonomous, it is simultaneously destabilised or virtually destabilised. The economy, as soon as it acts completely independently, as soon as it functions through the stock markets, the international exchange systems, the financial exchange systems, as soon as it is completely autonomised beyond economics, it is destabilised and leads to a stock-market crash.” So viruses do not emerge suddenly and accidentally, but exist everywhere in the logical and supralogical processes of the present-day systems. <sup>4</sup>

<sup>4</sup>. Baudrillard, Jean: *Virustheorie – Ein freier Redefluss*; in: *Kunstforum International*, vol. 97, Nov./Dec. Cologne, 1988, p.249

„Wenn ein Ding, wenn ein System, wenn ein Mensch an und für sich funktioniert, wenn er ganz autonom, also ganz befreit, ganz autonomisiert ist, ist er gleichzeitig destabilisiert oder virtuell destabilisiert. Die Ökonomie, sobald sie ganz frei handelt, sobald sie durch die Börse, die internationalen Austauschsysteme, finanzielle Tauschsysteme funktioniert, sobald sie über die Ökonomie hinaus ganz autonomisiert wird, wird sie destabilisiert und führt zum Börsenkrach (...)“ Viren entstehen also nicht plötzlich und zufällig, sondern sind in den logischen und überlogischen Prozessen der heutigen Systeme überall vorhanden. **4**

Die Idee einer viralen Gesellschaft, in der körperliche Echtheit einer komplexen Simulation gewichen ist, bezeichnet Baudrillard als einen modernen Prozess. Die Simulation von Realität neutralisiert den Unterschied zwischen wahr und falsch. Die Grundfragen können nicht mehr gestellt werden. Wir befinden uns in einer Matrix der Technik, in der Welt einer Produktion, die „bis ins äußerste getrieben (...) fast alle Wege durchschritten hat (...) die Ereignisse selbst müssen revoltieren, müssen sich empören und ihre eigene Revanche haben, und da sind wir vielleicht in diesem Zustand, wo also die Viren, die Viralität usw. die Revanche wäre, die objektive Revanche gegen alle Menschen, gegen das ganze menschliche Unternehmen des Herrschens und der Überbeherrschung der Welt.“ **5**

Heute, fast 25 Jahre nach seiner Veröffentlichung, besitzt die baudrillardsche Metapher des Virus als subversive Systemstörung, als „terroristischer Akt der Dinge selbst“, mehr Aktualität denn je. Parasitäre Strategien, subversive Vereinnahmung und Manipulation existierender visueller Codes werden zu einer vielseitig diskutierten und artikulierten Guerillamethode in der Kunst und im Design der 1990er und 2000er Jahre – von der viralen Grafik umkodierter Markenlogos (Shell=Hell) bis hin zu unzähligen Kunstausstellungen und Projekten im öffentlichen Raum. Eine regelrechte Epidemie viraler Kunst breitete sich aus. Die Faszination der ersten Stunde hat sich zwar gelegt, jedoch wird auch heute die Rolle des Parasiten als kreatives Gegenmodell eines überkontrollierten globalen Machtsystems gerade von jener Künst-

Baudrillard describes the idea of a viral society in which physical reality has given way to a complex simulation as a modern process. The simulation of reality neutralises the difference between truth and falsehood. The basic questions can no longer be posed. We find ourselves in a matrix of technology, in a world of production which “is driven to the extreme . . . has gone down almost every path . . . the events themselves have to revolt, need to rebel and have their own revenge, and here perhaps we are in this situation, where the viruses, the virality etc. would be the revenge, the objective revenge against all people, against the whole human enterprise of the rule and domination over the world.” **5**

Today, almost 25 years after its publication, the Baudrillardian metaphor of the virus as a subversive system disruption, as a “terroristic act of the thing itself”, is more topical than ever. Parasitical strategies, subversive monopolising and manipulation of existing visual codes are becoming a widely discussed and articulated guerilla method in the art and the design of the 1990s and 2000s – from the viral graphics of recoded brand logos (Shell=Hell) to the innumerable art exhibitions and projects in public space. A full-blown epidemic of viral art is spreading. The initial fascination has perhaps subsided, but the role of the parasite as a creative counter model to the over-controlled global power system is today being continued precisely from the artist and designer generation who were finishing their education at the end of the 1980s and, for their working life, were so to say born into Baudrillard’s viral thesis.

The “cuckoo syndrome” describes a form of parasitical production that emerges through the appropriation of the exhibition site and a temporary change in the way it is used. The projects exhibited use the gallery as an independent production site outside the usual industrial locations, outside the responsible social institutions and outside the profit-oriented sale and purchase of commodities. Parasitical productions address themselves directly to the user, to the visitor to the gallery and invite him or her to participation, to an exemplary activation of his or her own productive

lerInnen- und DesignerInnengeneration weitergeführt, die Ende der 1980er Jahre noch in ihrer Ausbildung stand und in die virale These Baudrillards sozusagen beruflich hineingeboren wurde.

Das „Kuckuck-Syndrom“ bezeichnet eine Form von parasitärer Produktion, die durch die Vereinnahmung des Ausstellungsorts und dessen temporäre Umnutzung entsteht. Die gezeigten Projekte benutzen die Galerie als autonome Produktionsstätte außerhalb der üblichen industriellen Standorte, außerhalb der zuständigen sozialen Institutionen und außerhalb des profitorientierten Kaufs und Verkaufs von Handelsware. Parasitäre Produktionen wenden sich direkt an die BenutzerInnen, an die BesucherInnen der Galerie und fordern sie auf zur Teilnahme auf, zu einer modellhaften Aktivierung ihrer eigenen produktiven Möglichkeiten, bei denen es zumeist kaum um eine rein ökonomische Kosten-Nutzenrechnung geht, sondern eher um Profite anderer Natur. Beim Design parasitärer Produktionsprozesse geht es nicht um die Entwicklung und den Verkauf eines fertigen Produkts, sondern um die Ausbreitung und „Ansteckung“ einer Methode. Gerade das sogenannte Industriedesign versteht sich als eine Disziplin, die sich stets den produktiven wie ökonomischen Gesetzmäßigkeiten des Markts unterzuordnen hat. Funktionalismus fungiert hier noch immer als ein kapitalistischer Modernitätsbegriff, der weniger eine benutzerfreundliche und dauerhafte Gestaltung eines Produkts verfolgt als vielmehr seine Markteffizienz und Fähigkeit neuen Konsumbedarf zu wecken. Der parasitäre Designer entwirft keine Produkte mehr im Sinne von Einzelobjekten, sondern er schafft produktive Freiräume – Freihandelszonen, wie in diesem Fall eine Kunstgalerie, in der er, modellhaft und von den üblichen institutionellen Zwängen des Markts entledigt, neue Methoden von lokaler Produktivität und somit auch neue Lebensformen temporär erproben kann.

Im Projekt „Park Life“, das Martí Guixé zwischen 2003 und 2010 entwickelte, geht der katalanische Designer von der Idee aus, dass in naher Zukunft die Begriffe Arbeit und Alltag nicht mehr als monotone und körperlich ermüdende Tätigkeit, sondern in Form eines Erlebnisparks als unterhaltensreiche Freizeitgestaltung wahrgenommen werden. Die modellhaft abstrakten Teile, die Guixé hierfür entwickelt, beschäftigen sich mit primären menschlichen Bedürfnissen wie Feuer oder Essenzuberei-

possibilities, in which it is usually hardly a matter of a pure economic cost-benefit analysis but rather about a different kind of profit. In the design of parasitic production processes it is not a question of the development and sale of a finished product but about the spread and “infection” of a method. It is precisely industrial design that sees itself as a discipline that constantly has to subordinate itself to the productive and economic laws of the market. Functionalism is here still a capitalist concept of modernity, less intended to pursue a user-friendly and lasting design of a product than its market efficiency and ability to arouse new consumer needs. The parasitic designer no longer designs products in the sense of individual objects but creates productive free spaces – free-trade zones – as in this case an art gallery in which he, in an exemplary way and free from the usual institutional pressures of the market, can temporarily test methods of local productivity and thereby also new life forms.

In the Park Life project, which Martí Guixé developed between 2003 and 2010, the Catalan designer proceeds from the idea that in the near future the concept of work and everyday life will no longer be understood as monotonous and physically tiring activity but in the form of an adventure park, as entertaining organisation of leisure time. The exemplary abstract components that Guixé developed concern themselves primarily with human requirements such as fire or the preparation of food but also – interesting for our theme – with the social function of human labour and productivity in a late capitalist society that has almost completely replaced the people in present-day industrial production by computer-controlled manufacturing processes. The satisfying feeling of having done a day’s work thus has to be created artificially, or as Baudrillard would put it, as a simulacrum in the Park Life. In his work Hidromel Factory, which is exhibited and used in the exhibition, Martí Guixé has created an arrangement for the production of mead, i.e. honey wine. In the form of an installation reminiscent of an alchemistic experiment, he uses the gallery as a production workshop and free-trade zone for an alcoholic drink that has been forgotten, which was already known 3,500 years before our calendar. In a consciously parasitical way he uses the mythological-narrative coding of mead as

**4.** Baudrillard, Jean: Virustheorie – Ein freier Redefluss; in: Kunstforum International, Bd.97, Nov./Dez. Köln, 1988, S. 249.  
**5.** Ebd., S.251.

**5.** ibid. p.251



tung; aber auch, für unser Thema interessant, mit der sozialen Funktion von menschlicher Arbeit und Produktivität in einer spätkapitalistischen Gesellschaft, die den Menschen in der heutigen industriellen Produktion fast zur Gänze durch computergesteuerte Herstellungsprozesse ersetzt hat. Das befriedigende Gefühl von getaner Arbeit muss somit künstlich oder, wie es Baudrillard ausdrücken würde, als Simulacrum im „Park Life“ erzeugt werden. In seiner Arbeit „Hidromel Factory“, die in der Ausstellung gezeigt und verwendet wird, hat Martí Guixé ein Dispositiv zur Herstellung von Met, also Honigwein, geschaffen. In Form einer an alchemistische Versuchsanordnungen erinnernden Installation benützt er den Galerieraum als Produktionsstätte und Freihandelszone für ein in Vergessenheit geratenes alkoholisches Getränk, das bereits 3500 Jahre vor unserer Zeitrechnung bekannt war. In bewusst parasitärer Weise nutzt er die mythologisch-narrative Kodierung von Met als Opfer und Trank der Götter, ohne visuell direkt darauf hinzuweisen. Als zweite Arbeit von Guixé wird „Bee Roaming“ in der Ausstellung gezeigt. Es handelt sich um einen transportablen Bienenstock, der es ermöglicht, bestimmte lokale Spezies von Blüten, Gräsern oder Getreidesorten durch die Arbeit der Bienen einzufangen, um sie dann als Geschmacksnoten und Düfte im Honig selbst zu speichern, ähnlich der Methode des romantischen Landschaftsmalers im Freien, der versucht sinnliche Eindrücke der Natur mit Pinsel, Farbe und Leinwand einzufangen und so in ein kulturelles Produkt zu verwandeln.

■ Ebenfalls im Kontext Natur–Kultur steht das Projekt „The idea of a Tree“ des österreichischen Designerduos Mischer+Traxler. Auch hier wird Produktivität von den ökonomischen Gesetzmäßigkeiten des „Time-to-Market“ ausgelagert und in ein anderes, viel langsames System gebracht, dem des natürlichen Stoffwechsels und des Klimas. Eine temporär in der Landschaft installierte „Maschine“, die durch einen Sonnenkollektor betrieben wird, produziert je nach Wetter und Licht ein zylinderförmiges Objekt aus einem gefärbten Baumwollfaden, der im Verlauf der Herstellung durch Tischlerleim gezogen, auf einer zylinderförmigen Achse aufgespult und nach dem Trocknen und Abnehmen zu einem nutzbaren Sitzobjekt wird. Jedes einzelne Stück, das so entsteht, sieht farblich wie strukturell anders aus. Je nachdem, wie die Sonnenein-

strahlung war, wickelt sich der Faden langsam oder schneller auf den Zylinder und verändert durch die Geschwindigkeit auch seine Farbgebung. Der Wachstumsprozess des dabei entstehenden Objekts erinnert an die Dynamik eines wachsenden Baums, durch dessen Ringe im Stamm bestimmte meteorologische Situationen in seinem Leben gespeichert sind und für immer dort abgelesen werden können. Irgendwie wird man dadurch auch an die Einzigartigkeit des menschlichen Fingerabdrucks erinnert.

■ Die Arbeiten von Curro Claret beschäftigen sich mit Produktionsformen, die in Zusammenarbeit mit sozialen Hilfsprojekten entstehen. In seinem Projekt Taburete 300 gibt Claret Menschen in Not die Möglichkeit mit einem einzigen zentralen Metallteil und aus wiederverwendeten Füßen und Platten ausrangierter Möbel eine Vielzahl von Hockern, Tischen und Leuchten einfach und kostenfrei zu produzieren. Das parasitäre Phänomen, das in diesem Projekt auftritt, ist die Verbindung einerseits der Ästhetik eines „Designobjekts“ als systematische Montage ausgewählter, alter Möbelteile, wie sie bereits oftmals im Avantgardedesign der 1990er praktiziert wurde, und andererseits der realen menschlichen Hintergrund einer sozialen Institution, die den Betroffenen durch die Produktion und den Verkauf dieser Objekte in der Kunstgalerie ein kleines finanzielles Einkommen bieten kann. Clarets zweites Projekt in der Ausstellung nimmt Bezug auf die aus dem Mittelalter stammende Tradition der katholischen Kirche, Vertriebene, PilgerInnen und Heimatlose vorübergehend im Kirchengebäude aufzunehmen und übernachten zu lassen. Dafür entwickelte Curro Claret eine zu einem Liegebett umfunktionierbare Kirchenbank. Auf den ersten Blick wirkt die Idee ironisch, doch ist sie ganz direkt und ehrlich gemeint.

■ Eine andere mittelalterliche Tradition, auf die sich der oberösterreichische Designer Andreas Strauss in seiner Arbeit bezieht, ist die des kollektiven Badens. Die Badehäuser als soziales Zentrum sind in den orientalischen Ländern stets offen und zugänglich geblieben, das Hammam genauso wie die traditionellen japanischen Bäder. Für Strauss entsprechen diese traditionellen Modelle in keinsten Weise der konsumorientierten Wellnesskultur. Das „soziale Baden“ bedeutet eher ein Ritual, ein Zelebrieren des alltäglichen Lebens ohne Firlefanz, die freie Zusammenkunft

strahlung war, wickelt sich der Faden langsam oder schneller auf den Zylinder und verändert durch die Geschwindigkeit auch seine Farbgebung. Der Wachstumsprozess des dabei entstehenden Objekts erinnert an die Dynamik eines wachsenden Baums, durch dessen Ringe im Stamm bestimmte meteorologische Situationen in seinem Leben gespeichert sind und für immer dort abgelesen werden können. Irgendwie wird man dadurch auch an die Einzigartigkeit des menschlichen Fingerabdrucks erinnert.

■ Die Arbeiten von Curro Claret beschäftigen sich mit Produktionsformen, die in Zusammenarbeit mit sozialen Hilfsprojekten entstehen. In seinem Projekt Taburete 300 gibt Claret Menschen in Not die Möglichkeit mit einem einzigen zentralen Metallteil und aus wiederverwendeten Füßen und Platten ausrangierter Möbel eine Vielzahl von Hockern, Tischen und Leuchten einfach und kostenfrei zu produzieren. Das parasitäre Phänomen, das in diesem Projekt auftritt, ist die Verbindung einerseits der Ästhetik eines „Designobjekts“ als systematische Montage ausgewählter, alter Möbelteile, wie sie bereits oftmals im Avantgardedesign der 1990er praktiziert wurde, und andererseits der realen menschlichen Hintergrund einer sozialen Institution, die den Betroffenen durch die Produktion und den Verkauf dieser Objekte in der Kunstgalerie ein kleines finanzielles Einkommen bieten kann. Clarets zweites Projekt in der Ausstellung nimmt Bezug auf die aus dem Mittelalter stammende Tradition der katholischen Kirche, Vertriebene, PilgerInnen und Heimatlose vorübergehend im Kirchengebäude aufzunehmen und übernachten zu lassen. Dafür entwickelte Curro Claret eine zu einem Liegebett umfunktionierbare Kirchenbank. Auf den ersten Blick wirkt die Idee ironisch, doch ist sie ganz direkt und ehrlich gemeint.

■ Eine andere mittelalterliche Tradition, auf die sich der oberösterreichische Designer Andreas Strauss in seiner Arbeit bezieht, ist die des kollektiven Badens. Die Badehäuser als soziales Zentrum sind in den orientalischen Ländern stets offen und zugänglich geblieben, das Hammam genauso wie die traditionellen japanischen Bäder. Für Strauss entsprechen diese traditionellen Modelle in keinsten Weise der konsumorientierten Wellnesskultur. Das „soziale Baden“ bedeutet eher ein Ritual, ein Zelebrieren des alltäglichen Lebens ohne Firlefanz, die freie Zusammenkunft

real human background of a social institution that can offer those affected a small financial income through the production and sale of these objects in an art gallery. Claret's second project in the exhibition relates to the tradition of the Catholic Church in the Middle Ages of temporarily taking in refugees, pilgrims and homeless people and allowing them to stay in the church overnight. For this Curro Claret developed a church pew that can be converted into a couch. At first sight the idea seems ironic, but at the same time it is nevertheless intended very directly and honestly.

■ Another tradition of the Middle Ages, which the Upper Austrian designer Andreas Strauss refers to in his work, is collective bathing. The bathhouses as a social centre have continued to remain open and accessible in oriental countries, the hammam as much as the traditional Japanese baths. For Strauss these traditional models do not remotely correspond to the consumer-oriented wellness culture. „Social bathing“ rather signifies a ritual, a celebration of everyday life without frippery. The free gathering of family and friends in a relaxed but also respectful atmosphere. Strauss temporarily nests a large wooden bathtub for six people with a separate cleaning unit and circulating warm-water cycle in the rooms of the gallery. His Hotspot project corresponds to the parasitic idea of temporarily recoding defined areas, such as here the art gallery, which mutates into a bathhouse. Its free use in the gallery is allowed on particular days so long as the bathing rules are adhered to.

■ The parasitical strategies of the Spanish architect Santiago Cirugeda do not aim at the alien use of the gallery but at the whole surrounding city-centre area. Cirugeda's projects operate in legal loopholes, such as for example the project Andamios, in which he quite legally obtained permission from the municipal council in Seville to erect a scaffold and then to construct a roofed emergency accommodation for homeless people and immigrants, which was accessible from the adjoining rooms of the scaffolded house. In a similar way Cirugeda used public space in the project Kuva S.C., which after Seville he is also exhibiting in Vienna: permission for the placing of a construction-rubble skip was obtained. But instead of the usual use, Cirugeda built a platform on top

von Familie und FreundInnen in einer entspannten, aber auch respektvollen Atmosphäre. Strausnistet temporär eine große hölzerne Badewanne für sechs Personen mit getrennter Reinigungseinheit und zirkulierendem Warmwasserkreislauf in die Räumlichkeiten der Galerie ein. Sein Projekt „Hotpot“ entspricht der parasitären Idee temporärer Umkodierung definierter Bereiche wie hier die Kunstgalerie, die zum Badehaus mutiert. Die freie Benutzung wird an bestimmten Tagen unter Einhaltung der Baderegeln in der Galerie ermöglicht.

Die parasitären Strategien des spanischen Architekten Santiago Cirugeda zielen nicht auf die Fremdnutzung der Galerie, sondern auf den gesamten umliegenden innerstädtischen Bereich. Cirugedas Projekte bewegen sich in gesetzlichen Leerräumen, wie beispielsweise das Projekt „Andamios“, bei dem er einen temporären Unterschlupf für Obdachlose und mittellose Einwanderer erdachte, indem er ganz legal eine Erlaubnis für die Aufstellung eines Baugerüsts bei der Stadtgemeinde in Sevilla einholte, um dann darauf eine überdachte Notunterkunft zu bauen, die vom anliegenden Zimmer des eingerüsteten Hauses aus zugänglich war. In ähnlicher Weise nutzt Cirugeda den öffentlichen Raum im Projekt „Kuva S.C.“, das Cirugeda nach Sevilla auch in Wien zeigt: Eine Genehmigung für die Aufstellung einer Bauschuttmulde wird eingeholt. Statt der üblichen Nutzung baut Cirugeda darauf eine Plattform mit einer alten spanischen Kinderschaukel. Mehr als zur direkten Nutzung einzuladen, stellt das Projekt die Forderung nach mehr Spielplätzen und sozialen Begegnungsräumen für die lokale Bevölkerung. Cirugeda liefert keine fertigen Bauprojekte, sondern entwickelt vielmehr „urbane Rezepte“, die von jedem Interessierten ohne architektonische Vorbildung ausgeführt und verbreitet werden können. Auch hier wird der subversive Aspekt des Parasitären deutlich erkennbar.

In der Arbeit „Crystal Virus“ zeigt die niederländische Designerin Pieke Bergmans Möbelobjekte, die von einer glühend brennenden, flüssigen Glasblase erfasst und entfunktionalisiert wurden. Es geht bei diesem Projekt um ein „Treffen“ zwischen den traditionellen Blastechiken der alten königlichen Glasmanufaktur in Leerdam und seiner zweckentfremdenden Verwendung als parasitär-invasives Material in Bergmans Arbeiten. Bei diesem Treffen direkt am Ort der Herstellung

of it with an old Spanish children's swing. More than being for direct use, the project represented a demand for more playgrounds and social meeting spaces for the local population. Cirugeda does not provide finished building projects but rather develops “urban recipes”, which can be carried out and disseminated by anyone interested without architectural training. Here, too, the subversive aspect of the parasitical becomes clearly recognisable.

In the work Crystal Virus the Netherlands designer Pieke Bergmans shows furniture objects that have been caught in a glowing, burning, fluid gas bubble and defunctionalised. This project is about a “meeting” between the traditional blowing techniques of the old royal glassmaking in Leerdam and its use in a way for which it was not intended, as a parasitical invasive material in Bergmans' works. With this meeting directly at the place of manufacture, she invites people who are interested to bring a personal piece of furniture with them and to have it “infected” by glass drops burning into it. A symbolic branding that shows the sensual fascination of glass and its arts and crafts manufacture and takes us away from the virtuality of the screen and global networking. Here we recognised a newly aroused interest in the physical-sensual quality of analogue materials and objects. Her virus project attracted great attention and Bergmans subsequently “infected” a whole collection of mother-of-pearl furniture objects and also some modern design classics in the Vitra company.

Brief mention should also be made here of the graphic project that was developed for this exhibition by Miquel Polidano +2. The basis for the development were till receipts, tram tickets and the like printed on heat-sensitive thermopaper. This already-used support is overwritten with typography of the exhibition in a similar way to a Middle Ages palimpsest. This calligraphic process is applied by hand with a hot poker, transferred 1:1 to the thermo-sensitive till receipt and only then scanned in. The proofs of our consumer culture, which have been defamiliarised into a drawing ground, are used parasitically and thereby reassessed in their function.

Finally it should be mentioned that no definite answer can be given regarding the social effect of such parasitic production models. As

lud sie interessierte Menschen ein, ein persönliches Möbelstück mitzubringen und durch einen sich darauf einbrennenden Glastropfen „infizieren“ zu lassen. Ein symbolisches Brandzeichen, das die sinnliche Faszination von Glas und seiner kunsthandwerklichen Fertigung zeigt und uns wegführt von der Virtualität der Bildschirme und globaler Vernetzung. Wir erkennen hier ein neu erwachtes Interesse an der physisch-sinnlichen Qualität analoger Materialien und Objekte. Ihr Virus-Projekt fand große Aufmerksamkeit und Bergmans „infizierte“ in der Folge eine ganze Kollektion von Möbelobjekten aus Perlmutt und auch einige moderne Designklassiker der Firma Vitra.

Kurz erwähnt werden sollte hier auch das graphische Projekt, das für die vorliegende Ausstellung von Miquel Polidano+2 entwickelt wurde. Als Grundlage für die Entwicklung dienten auf hitzeempfindlichen Thermopapier bedruckte Kassenzettel, Fahrscheine und Ähnliches. Dieses bereits benutzte Material wird ähnlich einem mittelalterlichen Palimpsest mit der Typographie der Ausstellung überschrieben. Dieser kalligrafische Prozess wird mit einem Brennkolben per Hand und 1:1 auf die thermosensiblen Rechnungszettel aufgetragen und erst dann eingescannt. Die so zum Zeichengrund verfremdeten Zeugen unserer Konsumkultur werden parasitär genutzt und somit in ihrer Funktion umgewertet.

Abschließend sollte darauf hingewiesen werden, dass auf die Frage nach der gesellschaftlichen Wirksamkeit solcher parasitärer Produktionsmodelle keine eindeutige Antwort gegeben werden kann. Wie bereits am Anfang ausgeführt, können Parasiten in ihrer Bedeutung und Effizienz oszillieren, unterschiedliche Interpretationsformen annehmen oder einfach wieder verschwinden. Sie suchen meist auf undogmatische Weise andere mögliche Gestaltungs- und Lebensformen vorzuskizzieren, ohne Garantie auf wirklichen Erfolg. Das Parasitäre will uns nicht erziehen oder uns argumentativ von etwas überzeugen. Es dringt vielmehr unter die Haut des rationalen Denkens und infiziert es mit der Idee des Wandels, mit der Möglichkeit etwas Starres in Bewegung zu bringen. Oder bleibt es doch meist nur eine vom bestehenden Designmarkt gierig assimilierte Kunstfigur? Die Frage bleibt ganz im Sinne des parasitären Wesens unbeantwortet.

mentioned at the beginning, parasites can oscillate in their meaning and efficiency, assume different forms of interpretation or simply disappear again. They usually seek to sketch out other possible design and life forms in an undogmatic way and without any guarantee of real success. The parasitic does not seek to educate us or argumentatively convince us of anything. Rather, it gets under the skin of rational thinking and infects it with the idea of change, with the possibility of getting something rigid to move. Or does it nevertheless usually remain only an art figure greedily assimilated by the existing design market? Completely in line with the parasitical nature, the answer remains open.





# MARTÍ GUIXE

\*\*\*\*\*

# PARK LIFE

\*\*\*\*\*



### PARK LIFE (LEBEN IM PARK)

„Park Life“ bemüht sich, den Alltag als luxuriösen Freizeitsport zu sehen. Seit 2003 in Entwicklung, wurde die Arbeit in Teilen im MARTa Herford (2009), im Grand-Hornu, Belgien (2008), in der Fondazione Arnaldo Pomodoro, Mailand (2008), und im mudac – Musée de design et d'arts appliqués contemporains, Lausanne (2003), ausgestellt. Für das Centre d'Art la Panera wurden neue Werke in Zusammenarbeit mit Espai Zer01, Olot, produziert, wo das Projekt auch im Januar 2010 präsentiert wurde.

Die Ausstellung „The Cuckoo Syndrome – Design parasitärer Produktionsprozesse“ zeigt zwei Arbeiten von diesen letzten beiden Ausstellungsorten: „Hidromel Factory“ (Hidromel Fabrik) und „Bee Roaming“ (Bienen-Roaming). Sie wurden im Rahmen eines Langzeitprojekts konzipiert und produziert, an dem zahlreiche Menschen aus unterschiedlichen Disziplinen und sozialen Kontexten beteiligt waren. Diese Zeitspanne des Projekts von mehr als einem Jahr war konzeptionell und in praktischer Hinsicht sehr wichtig für mich und bildete eine neue Basis für mein persönliches Verständnis von Handwerk, Design, Kultur und Kunst, alles in Beziehung zum Konsumismus und zur Wahrnehmung der Wirtschaftswelt. Vermutlich ist dies der Ursprung des Ansatzes, mit dem ich unbewusst derzeit in meiner Praxis experimentiere. Octavi Rofes beschreibt die beiden Werke in seinem Buch „Park Life“ wie folgt:

„Hidromel Factory“ ist eine Reaktion auf den Aufruf „Redesign the world of art“, den Martí Guixé 2003 in der vom Kunstzentrum Arteleku organisierten Diskussion „Tranzaktio Dembora“ äußerte. Indem er die Kunstinstitutionen als „Freihandelszonen“ mit sehr viel Deregulierung der durchgeführten Aktivitäten konzipiert, macht Guixé La Panera zum Zentrum von Produktion und Marketing von Honigwein. Dieses alkoholische Getränk, das heute auf traditionelle und Erholungsmarktsegmente verbannt ist, profitiert durch Designkriterien sowohl hinsichtlich der Optimierung des Prozesses als auch von den klar definierten Werten von Prestigeprodukten, die durch die Verbindung zur Hochkultur eingebunden werden. „Bee Roaming“ ist das letzte Element von Park

### PARK LIFE

„Park Life“ seeks to reconsider everyday life as a luxury leisure sport. In progress since 2003, it has been exhibited in parts in MARTa Herford (2009), Grand-Hornu, Belgium (2008), Fondazione Pomodoro, Milan (2008) and Mudac, Lausanne (2003). For the Centre d'Art la Panera new pieces were co-produced in collaboration with Espai Zer01, Olot where the project was also presented later on January 2010.

„The Cuckoo Syndrome“ exhibition shows two pieces from these last two venues: „Hidromel Factory“ and „Bee Roaming“. They were conceived and produced as a long-term project that involved many people from different disciplines and social contexts. This period of over a year was very important for me conceptually and in practical terms, making up a relevant new basis for my personal understanding of craftsmanship, design, culture and art, all in relation to consumerism and the perception of the economy, and probably originating the turn that I am unconsciously experimenting with in my practice at the present time.







Life und eröffnet ein neues Feld in der Entwicklung von Nahrungsmitteldesign, einer interdisziplinären Bewegung, die von Martí Guixé 1997 durch die Schaffung von Nahrungsmitteln ohne bemerkenswerten gastronomischen Wert, aber mit starkem symbolischem und ideologischem Inhalt initiiert wurde. Bei dieser Produktion von Espai ZER01 in Olot führt die optimierte Bienenhaltung, die bei der Produktion von Buchweizenhonig angewendet wurde, zur Konvergenz einer einzigartigen Landschaft mit historischen und künstlerischen Elementen und zu einem hybriden Produkt, das zwischen den Kategorien von Natur und Kultur vermittelt.

Im gleichen Buch kontextualisiert Rofes diese Werke wie folgt:

„Das Projekt Park Life, entwickelt von Martí Guixé zwischen 2003 und 2009, besteht aus 14 Elementen, die einen Vergnügungspark bilden, in dem der Alltag zum Thema der Ausführung körperlicher Aktivitäten wird. Ursprünglich standen diese Aktivitäten mit dem Überleben in Verbindung und werden heute als Objekt der Unterhaltung und des Sports neu eingesetzt. Park Life nimmt verschiedene, in Martí Guixés vorhergehender Arbeit bereits vorhandene Projekte wieder neu auf und artikuliert sie im Rahmen eines Einheitssystems, bei dem die

In the book “Park Life” Octavi Rofes describes these two pieces as follows:

“Hidromel Factory” responds to the call to “re-design the world of art” expressed by Martí Guixé in the debate “Tranzaktio Dembora” organised by Arteleku in 2003. Conceiving the art institutions as “free-trade areas” with a high degree of deregulation of the activities carried out, Guixé turns La Panera into a centre of production and marketing of mead. This liqueur, today limited to traditionalist and recreationist market segments, benefits from both the optimisation of the process through the application of design criteria and the distinct values of products of prestige that he incorporates through the link with high culture.

“Bee Roaming” is the last element of Park Life and opens a new field in the development of food design, an interdisciplinary current initiated by Martí Guixé in 1997, with the creation of foods without notable gastronomic values but with strong symbolic and ideological content. In this production by the Espai ZERO1 in Olot, the optimised system of seasonal beekeeping applied to the production of buckwheat honey results in the convergence of singular landscape, historical and artistic elements in a hybrid product, which becomes an agent of mediation between the categories of nature and culture.



Neuerfindung von Tradition, die Bändigung der Natur und die Wirtschaft der Emotionen sowie die Produktion von Modellen eines Trainings in neu entstehenden politischen Werten den Rahmen einer zeitgenössischen, sozialen Choreografie definieren.“ Die europäische Wirtschaftskrise verdeutlicht, dass die Einbettung von Park Life in unser Alltagsleben unser Leben in nächster Zukunft darstellt.

In the same book, putting these pieces into context, Rofes writes:

“The project Park Life, developed by Martí Guixé between 2003 and 2009, has resulted in 14 elements that make up an amusement park where everyday life becomes the theme for carrying out physical activities linked in their origin to survival and, today, recovered as an object of entertainment and sport. Park Life resumes different subjects already present in Martí Guixé’s previous work and articulates them forming a unitary system where the reinvention of tradition, the taming of nature, the economy of emotions and the production of models for training in emerging political values define the framework for a contemporary social choreography.” The European economic crisis makes it clear that the embedding of Park Life in our daily life is our near future life.



# MISCHER'TRAXLER

\*\*\*\*\*

# THE IDEA OF A TREE

\*\*\*\*\*







### THE IDEA OF A TREE

Dieses Projekt entstand durch die Faszination für Maschinen und Natur.

Ein Baum ist ein Produkt seiner Zeit und der Umgebung, in der er wächst. Er reagiert auf – und verändert sich durch – natürliche Einflüsse und speichert diese kontinuierlich in seinem Wachstum. Jeder Baum erzählt seine eigene Entstehungsgeschichte.

Das Ziel des „The idea of a tree“-Projektes war es, die Aufzeichnungsqualitäten eines Baumes und seine Abhängigkeit von natürlichen Zyklen in ein Produkt zu bringen.

„The idea of a tree“ ist ein autonomer Produktionsprozess, der Natur und mechanische Verarbeitung miteinander verbindet. Er wird durch Sonnenenergie angetrieben und übersetzt direkt die Sonnenintensität in ein Objekt pro Tag. Das Resultat spiegelt die verschiedenen Sonnenverhältnisse dieses Tages wider. Wie ein Baum wird das Objekt zu einer dreidimensionalen Aufzeichnung des Prozesses und der Zeit seiner Entstehung.

Die Maschine „Recorder One“ produziert von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Am Abend kann man das fertige Objekt „ernten“. Dieses wächst langsam, indem Viskose- oder Baumwollfäden durch ein Farbbad gezogen, in Leim getränkt und auf eine Form aufgewickelt werden. Die Länge/Höhe der resultierenden Objekte ist abhängig von der Tageslänge (Sommer – länger, Winter – kürzer).

### THE IDEA OF A TREE

This project arose out of a fascination for machines and nature.

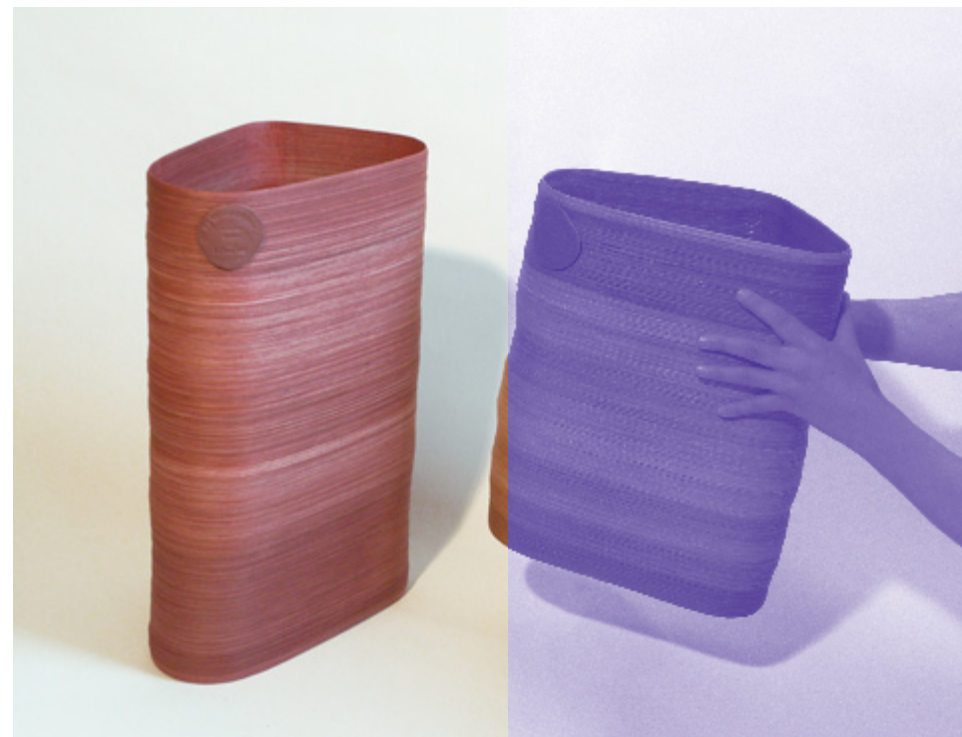
A tree is a product of its time and the environment in which it grows. It reacts to – and changes through – natural influences and continuously saves these in its growth. Each tree tells the history of its own genesis.

The aim of The idea of a tree project was to bring the recording qualities of a tree and its dependence on natural cycles into a product.

The idea of a tree is an autonomous production process that combines nature and mechanical processing. It is driven by solar energy and translates the sun's intensity directly into one object a day. The result reflects the various sunshine conditions of this day. Like a tree, the object will become a three-dimensional record of the process and time of its creation. The “Recorder One” machine produces from sunrise to sunset. In the evening the finished object can be “harvested”. This grows slowly by rayon or cotton threads being drawn through a colour bath, soaked in glue and coiled up on a mould. The length/height of the resulting objects is dependent on the length of the day (summer – longer, winter – shorter).

The colour intensity and strength of the wall of the wound object changes according to the intensity of the sunshine (a lot of sun – thicker wall strength – lighter colour; little sun – thin wall strength – darker colour).





Je nach Sonnenintensität wechselt die Farbintensität und Wandstärke des gewickelten Objekts (viel Sonne – dickere Wandstärke – hellere Farbe; wenig Sonne – dünne Wandstärke – dunklere Farbe). Der direkte Zusammenhang von Sonnenintensität und den resultierenden Farb- und Dickenunterschiede macht es möglich, vom Objekt zu „lesen“. Das Produkt wird zu einer dreidimensionalen Repräsentation des Tages an dem Ort seiner Produktion und vermittelt dadurch eine gewisse Lokalität. Dies bringt auch eine neue Sichtweise von Produktionsorten mit sich. Diese „industrielle Lokalität“ hat weniger mit Kultur, Handwerk oder Materialien zu tun, sondern vielmehr mit den klimatischen Faktoren der Umgebung des Prozesses. Am Äquator hätten die Objekte beispielsweise immer dieselbe Länge, während in Nord- und Mitteleuropa die Jahreszeiten die Objekte mitgestalten. Diverse Objekte (Bank, Lampenschirme, Beistelltisch, Behälter ...) sind möglich.

The direct connection of the intensity of sunshine and the resulting colour and thickness differences makes it possible to “read” from the object. The product becomes a three-dimensional representation of the day at the place of its production, and thereby conveys a certain locality. This also entails a new perspective on production locations. This “industrial locality” has less to do with culture, handicraft or materials than with climatic factors in the surroundings of the process. On the equator, for example, the objects would always be the same length, whereas in northern and central Europe the seasons would influence it. Various objects are possible (bench, lampshade,



# CURRO CLARET

\*\*\*\*\*

## TABURETE 300

KIRCHENBANK / CHURCHPEW





### TABURETE 300 (HOCKER 300)

Menschen, die eine Zeit lang auf der Straße gelebt hatten, realisierten im Zuge ihrer Resozialisierung diese Hocker als Teil ihrer „Gesundung“. Das Projekt überträgt ihnen die Verantwortung dafür, die Hocker zu bauen, die sie selbst in einer temporären Wohngemeinschaft verwenden werden. Dies soll ein erster Schritt im Prozess ihrer Rehabilitation sein, durch den sie die Erfahrung der Produktion von Besitz auf verschiedenen Ebenen machen können.

Gemälde, Tanz oder Theater wurden immer wieder als therapeutische Mittel für Menschen in problematischen Situationen eingesetzt. In diesem Fall soll auch das Designen einiger Hocker einen helfenden Faktor im Zuge der Rehabilitation darstellen. Die Tatsache, dass die Betroffenen einen Gegenstand mit konkretem Nutzwert herstellen und dadurch darüber mitentscheiden können, wie ihre Umwelt aussehen soll, sowie die Möglichkeit, persönliche „Dinge“ auf unterschiedlichen Ebenen auszudrücken, kann für sie eine wichtige Anregung sein.



Die Hocker wurden rund um ein zentrales Metallstück gebaut, das als verbindendes Mittelstück fungierte und die Anbringung dreier Beine und eines Sitzes aus Materialien „von der Straße“ ermöglichte. Die Konstruktion der Sitzgelegenheiten war für die ehemaligen Obdachlosen ein erster Schritt auf dem Weg zu neuem Selbstvertrauen. Gleichzeitig führten die an dem Projekt Beteiligten auch eine „künstlerische“ Handlung aus, durch die sie

### TABURETE 300

These stools are made by people who are in the process of social rehabilitation (after living on the street) as part of their recovery. The project makes them responsible for making the stools they will use in a provisional shared flat, as a first step in their process, so that it can allow them to have a wealth-producing experience at different levels.



Painting, dance and theatre have long been used as therapeutic tools for people with various problems. In this case, the design of a few stools, it also seeks to act as means of assisting people in their rehabilitation process. Doing something of specific use, deciding part of how it is going to fit in with their environment and the opportunity to express personal “things” at different levels, can provide them with an important stimulus.

The stools were built around a central metal structure that functioned as a connecting knot permitting the application of three legs and a seat, made from materials found on the street. For the homeless people, the construction of the stools was a first step in building self-confidence while experiencing “artistic” participation and connection with their new apartment.

The project won first prize in the “Design against poverty and social exclusion” competition of the Spanish Ministry of Culture in 2010. With the Arrels Foundation we began to commercialise the first stools, and at the moment we are researching the possibility of expanding the project to include new applications.





sich mit ihrer neuen Wohnung verbanden. Das Projekt gewann 2010 den ersten Preis beim Wettbewerb „Design against poverty and social exclusion“ des spanischen Kulturministeriums. Mit der Arrels Foundation begannen wir, die ersten Hocker zu kommerzialisieren, und im Augenblick prüfen wir die Möglichkeiten, das Projekt zu erweitern, damit neue Anwendungen integriert werden können.

#### **EINE KIRCHENBANK, DIE SICH IN EIN BETT VERWANDELN LÄSST**

Früher waren Kirchen und Kathedralen rund um die Uhr geöffnet. Die Kathedrale von Santiago de Compostela in Galizien (Spanien) zum Beispiel erlaubte es PilgerInnen vom Pilgerweg „El camino“, sich ausruhen und im Inneren des Gotteshauses zu schlafen, wie im Übrigen jeder anderen Person auch.

In vielen Zeitphasen fungierten Kirchen bei Kriegen oder Naturkatastrophen als Schutzorte, als improvisierte Krankenhäuser oder als Zentren für Übergangswohnstätten. In jüngerer Zeit haben verschiedene Gemeinschaften sie mit ganz bestimmten Zielsetzungen besetzt; beispielsweise nutzten StudentInnen im Rahmen der Bewegung „La Caputxinada“ während des Franco-Regimes die Kirche von Caputxins de Sarriá für heimliche Treffen und im Jahr 2001 wurden mehrere Kirchen in Barcelona von ImmigrantInnen okkupiert, die auf eine Regelung ihrer Situation drängten.

In einigen Kirchen Spaniens gab es auch in den letzten Jahren Initiativen, sie rund um die Uhr geöffnet zu lassen, damit jeder sie zum Beten nutzen oder einfach eine Weile dort verbringen konnte. Ich habe auch gehört, dass einige Kirchen in New York vor Jahren (vielleicht immer noch) in sehr kalten Nächten für Obdachlose geöffnet blieben. Und ich bin mir sicher, dass es in vielen anderen Ländern ähnliche Aktionen gibt. Ich glaube, dass sich die Kirche häufig auch auf das Kirchengebäude als ein „Haus für alle“ bezieht.

Auch heute gibt es noch eine Menge Gründe, warum manche Menschen kurzzeitig eine Unterkunft benötigen. Dabei handelt es sich nicht nur um Gruppen, die traditionell marginalisiert sind (Obdachlose, Drogenabhängige, verlassene Menschen...), sondern auch um andere Personenkreise mit wenig Ressourcen wie neu angekommene Im-



#### **A CHURCH PEW THAT CONVERTS INTO A BED**

It is been said that in the past the churches and cathedrals stayed open 24 hours a day. The Cathedral of Santiago de Compostela in Galicia, for example, allowed pilgrims who had walked there for el camino [The Way of St. James] to rest and sleep inside, like any other person who needed shelter.

In many periods, in wars or natural disasters, the churches have been often used as places of shelter, as improvised hospitals or as centres of temporary accommodation.

More recently, distinct communities have occupied them for specific ends; during the Franco era, la Caputxinada in the Church of Caputxins de Sarriá was occupied by a group of students for a clandestine meeting, or in 2001 particular churches in Barcelona were peacefully occupied by immigrants demanding the regularisation of their situation.

Also in recent years some Spanish churches have taken the initiative and test to open 24 hours a day for anybody to pray or simply spend time there. I have also heard that on very cold days some churches in New York used to stay open at night for the homeless (and maybe still do). And





migrantInnen, junge BesucherInnen von Messen oder Musikfestivals, PilgerInnen, TouristInnen, die bestohlen wurden, usw.

Dieser Projektvorschlag will den immer wieder offenen Geist der Kirche neu beleben, der es in der Vergangenheit ermöglichte, vorübergehend in Kirchen zu übernachten. Vor diesem Hintergrund wurde eine Kirchenbank mit einer zurückklappbaren Rückenlehne gestaltet, die auf ganz einfache Weise zu einem Bett werden kann.

Diese neue Nutzung, die – wie schon erwähnt – früher tatsächlich zum Einsatz kam, gilt als perfekt kompatibel mit der Philosophie und den Aktivitäten der Kirche und als diese respektierend. Der Vorschlag befasst sich auch mit der Möglichkeit, die existierenden Einrichtungen der Kirchen besser auszulasten, da diese heutzutage in vielen Fällen nur wenig oder nur punktuell genutzt werden. Das Originalstück wurde nur ein einziges Mal präsentiert, und zwar eine Woche lang in der Galeria H2O in Barcelona im Januar 2010. Es befindet heute sich im Besitz eines Privatsammlers.

I am there are similar actions in many countries. I believe that the church often refers to the church building as it does to the house of everybody.

Today there are many reasons why particular people need accommodation from time to time. And not only communities that are traditionally marginalised (the homeless, drug addicts, people abandoned) but others with few resources, such as recent immigrants, young visitors to a fair or a musical festival, pilgrims, tourists who have had their belongings stolen etc.

This proposal is aimed at recovering this open spirit the church has had in many periods, to allow temporary accommodation. To do this, a church pew has been redesigned, with a reclining backrest so that it easily converts into bed.

As already pointed out, this new use already existed in other times and is perfectly compatible with and respectful to the philosophy and proper activities of the church. It also involves the possibility of exploring making more use of the existing facilities of the church, as nowadays they are in many cases infrastructures with low or sporadic use.

The original piece was presented only once (for one week) in Galeria H2O in Barcelona in January 2010. This first piece is in the collection of a private collector.

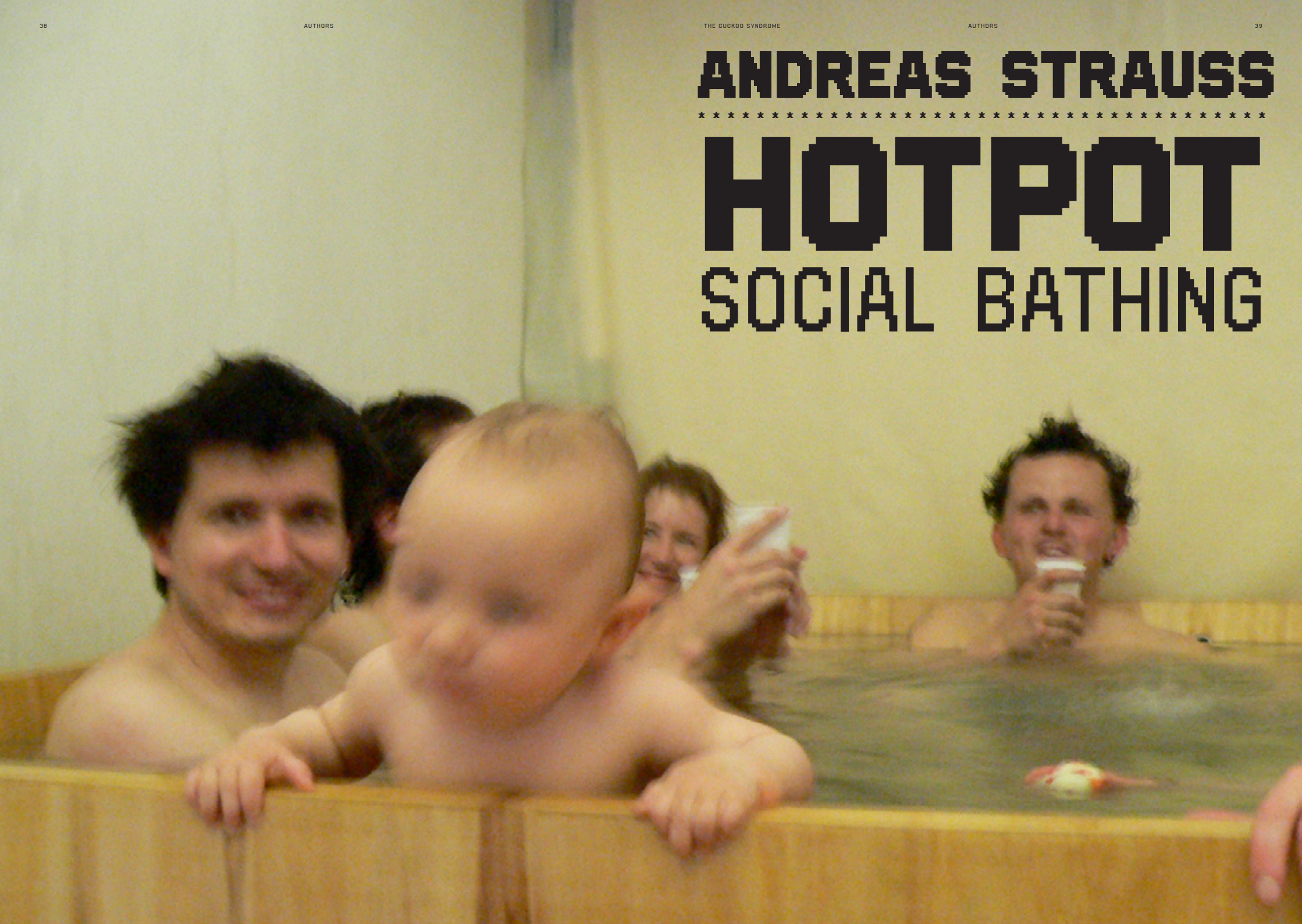


ANDREAS STRAUSS

\*\*\*\*\*

# HOTPOT

## SOCIAL BATHING







### HOTPOT – SOZIALES BADEN

Baden als eine der effizientesten Methoden, die halbe Welt und die gesamte Gegenwart hinter sich zu lassen. Baden als Form sozialer Interaktion jenseits des ausufernden Wellnesswahnsinns. Eine in Europa immer mehr in Vergessenheit geratene Form des sozialen Badens, des gemeinschaftlichen Entspannens in heißem Wasser, soll durch die Installation Hotpot für einen begrenzten Zeitraum wiederbelebt werden. Eine Form der gemeinschaftlichen unkomplizierten Entspannung, die zu bestimmten Zeiten auch in mitteleuropäischen Breiten geradezu als Mediationsmethode zwischen unterschiedlichen Personen und Gruppen verwendet wurde. Eine soziale Tradition, die von Andreas Strauss in diversen Varianten, unterschiedlichen Setups und Ausprägungsformen kontinuierlich neu interpretiert wurde und mittels einer in der Art der japanischen Onsen-Bäder (= heiße Quelle) gebauten, großen Holzbadewanne nun abermals neu belebt werden soll. Ein Baderaum im Stil eines japanischen Thermalbads, bei dem die Kunstinstitution durch eine „Warmwasserspender“ mittels Gartenschlauchleitungssystem ein kollektives Baderlebnis in einem vom Gemeinschaftsraum behutsam abgeteilten Bereich ermöglicht. Ein Baderlebnis, bei dem das Zusammenspiel von heißem Wasser in einem großen hölzernen Becken, in einem durch nur geringfügige Eingriffe sensibel adaptierten Kunstraum eine ganz besondere Art von Kommunikation für bis zu sechs Personen gleichzeitig ermöglicht. Die Galerie wird so für kurze Zeit de facto zur öffentlichen Badeanstalt, in der man sich nach den Baderegeln in Tradition der Onsens an einem sehr besonderen Ort Zutritt zu ganz spezieller Entspannung verschaffen kann. Sich behutsam annähernd an die Ursprünge der europäischen Badekultur der Antike, als öffentliche Badehäuser jenseits des derzeit aktuellen industrialisierten Wellnesskults auch noch eine sehr wichtige soziale Funktion hatten...

### HOTPOT – SOCIAL BATHING

Bathing as one of the most efficient methods of leaving half the world and all of the present behind. Bathing as a form of social interaction beyond the escalating wellness craze. A form of social bathing, of communal relaxation in hot water, which has increasingly been forgotten in Europe, is to be revived for a limited period by the installation Hotpot. A form of uncomplicated communal relaxation, which in particular periods in central European latitudes, too, was used precisely as a method of mediation between different people and groups. A social tradition that has been continuously reinterpreted by Andreas Strauss in diverse variants, different set-ups, shapes and forms and now, with a kind of Japanese onsen bath (=hot spring), a large wooden bathtub, is to be revived again. A bathroom in the style of a Japanese thermal bath, which through a “hot-water donation” from the garden-hose system makes a collective bathing experience possible in the art institution in an area carefully partitioned off from the common room. A bathing experience that, with the interplay of hot water in a large wooden basin in a gallery that has been sensitively adapted through only limited intervention, facilitates a very special kind of communication for up to six people at the same time. In this way the gallery will for a short time become a public baths, in which, according to the bathing rules in the tradition of the onsens, one can create access to a very special relaxation at a very special place. Cautiously approaching the origins of the European bathing culture of antiquity, when public bathhouses beyond the current industrialised wellness cult also had a very important social function . . .



# SANTIAGO CIRUGEDA

\*\*\*\*\*

# KUVA, SC







## BESETZUNGEN

Ich bin es leid, wie dieses Wort in Diskussionen über Kunst und Architektur verwendet wird, an denen ich in der letzten Zeit teilgenommen habe – häufig in Verbindung mit Begriffen wie Transplantation, Verseuchung, Prothesen usw.

Die meisten Menschen, die diese Worte als Teil ihrer Planungsstrategie nutzen, denken an sie im Sinn von Raum, aber nie als ein Weg, Würde zu erwerben. Vielleicht weil sie annehmen, dass sie diese Würde bereits besitzen. Aber vielleicht ist es an der Zeit, kritisch zu fragen: Warum halten es die InitiatorInnen so vieler Projekte für angebracht, mit der Idee einer Besetzung zu arbeiten? Real ist, dass eine große Zahl dieser Projekte de facto nicht realisiert, konstruiert und bewohnt wird. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Freizeitvergnügen für Intellektuelle, die versuchen, verschiedene Unterkunftsformen auf Idealen zu gründen, die so hochtrabend wie möglich sind. In „entwickelteren“ Ländern, in denen der Staat zur Kontrolle fast aller sozialer Phänomene umfassende Regeln und Gesetze anwendet – in denen die BürgerInnen in allen Aspekten ihres (perfekt dokumentierten und geleiteten) Lebens scheinbar vom Staat geschützt werden – ist es meiner Ansicht nach modisch geworden, diesem Thema wenig Aufmerksamkeit zu schenken. Und in vielerlei Hinsicht stimmt es auch, es gibt nichts Würdevolleres, als in der Lage zu sein, ein Haus zu kaufen, mit einem Schlüssel in der Hand durch die Tür zu wandern und den Ort mit IKEA-Möbeln zu füllen sowie mit neuer Kleidung, neuer Musik und all den anderen Dingen, die uns zu dem machen, was wir sind.

Schließlich sind wir dann in der Lage zu sagen: „Dies ist mein Haus.“ Natürlich haben wir es uns verdient und es ist genauso logisch wie das Konzept der Würde selbst, denn genau dies verlangen wir auch in unseren Leben. Wenn wir im Gegenteil an selbstgemachte Häuser, HausbesetzerInnen-Siedlungen, Barackendörfer oder einfache Hütten denken, scheinen uns diese armen Menschen würdelos zu sein. Dabei vergessen wir aber, dass durch den Prozess des Eigenbaus eine einzigartige Beziehung zu jedem Element des Hauses entsteht, und zu den unterschiedlichen Menschen, die zu

## OCCUPATIONS

I am getting tired of the way this word has been used in discussions on art and architecture that I have recently been a part of – frequently in connection with ideas such as transplantation, contamination, prostheses, etc.

Most people who use these words as part of their planning strategy think of them in terms of space but never as a way of acquiring dignity – perhaps because they assume that dignity is something they already have. But perhaps it is time to ask critically: Why do so many projects feel the need to refer to the idea of occupation?

The reality is that a large number of these projects have no intention of actually being realised, constructed and lived in. It is more a pastime for intellectuals trying to base various forms of accommodation on the loftiest ideals possible. In “more developed” countries, where the state uses comprehensive rules and laws to control almost all social phenomena – where the citizen appears to be protected by the state in all of the aspects of his or her (perfectly documented and directed) life – it has, in my opinion, become fashionable to pay little serious attention to this topic. And in many ways it is true, there is nothing more full of dignity than being able to buy a house, walk in through the door with a key in one’s hand and to fill the place up with IKEA furniture, new clothing, music and all of the other things that make us into what we are. We are then finally able to say: “This is my house.” Naturally, we have earned it and it is logical, like the concept of dignity itself, because it is what we demand for our own lives. In contrast, when we think about self-built houses, squatter settlements, shanty-towns, or even mere huts, we think that these poor people are living without dignity.

We forget that the process of building something by oneself creates a unique relationship to each element of the house and to the different people who are part of the whole situation. It is impossible to compare this entire process to purchasing a house. The lack of certain amenities that would nominally improve the overall quality of life does not imply a lack of dignity. I suppose the reason that I insist on this fact is that I have spent the past 13 years think-





dieser Gesamtsituation gehören. Dieser gesamte Prozess ist nicht mit dem Kauf eines Hauses vergleichbar. Das Fehlen gewisser Annehmlichkeiten, die nominell die Gesamtqualität des Lebens verbessern würden, impliziert kein Fehlen von Würde. Ich glaube, dass ich deswegen so auf dieser Tatsache beharre, weil ich die letzten 13 Jahre damit verbracht habe, über die Bedeutung unserer Projekte nachzudenken, bei denen wir die Straßen, Plätze, Fassaden, Balkone oben an den Häusern, Bäumen und Gebäuden und Baustellen mit einer Reihe von Pollos [Hühnern] besetzt haben – wie ich sie gerne nenne.

Ich befinde mich in Europa nicht in der Situation, aus einer Notlage heraus auf die Besetzung eines Raums oder eines Gebäudes zurückgreifen zu müssen. Ich glaube einfach, dass immer irgendetwas über den Bau an sich hinausgeht und ihm gleichzeitig inhärent ist. Ich habe schon immer gefühlt, dass uns dies zu einer Art spiritueller oder intellektueller Emanzipation führt oder, zumindest auf einer gewissen Ebene, uns gelehrt hat, über die Situation zu lachen. Schließlich ist es vielleicht meine eigene Würde, nach der ich suche, und ich behaupte, dass diese kollektiven Aktivitäten bei Weitem alles übertrafen, was PolitikerInnen und ExpertInnen hätten planen können. Sie schlagen andersartige und unabhängige Wege ein und zeigen die Rolle, die jedes Individuum bei der Entwicklung und beim Bau seiner eigenen Umgebung spielt.

Es gibt so viele Gründe für diese Besetzungen, wie es BürgerInnen gibt, die gewillt sind, das Risiko auf sich zu nehmen, sie zu initiieren. Die Interventionen schaffen zeitweilige Zonen der Emanzipation von den ordnenden und limitierenden Strukturen des städtischen Lebens. Der vorherrschende Zustand der Entfremdung zwischen verschiedenen Menschengruppen innerhalb dieser perfekt programmierten Gesellschaft wird schnell durch jene subvertiert, die zusammen an verschiedenen Formen der Besetzung teilnehmen, was nicht nur zu Veränderungen der Strukturen von Kontrolle und Selbstvalidierung führt, sondern sich auch zu einer kritischen Parodie entwickelt, welche die fundamentale Unfähigkeit genau dieser Strukturen noch weiter hervorhebt, der zugrundeliegenden Komplexität der Realität Grenzen zu setzen.

ing about the significance of our projects, occupying the streets, plazas, facades, roof-top balconies, trees, buildings and construction sites with a series of pollos [chickens] – as I like to call them.

Naturally, for me, in Europe, I am not put in the situation where I must resort to occupying a space or building out of necessity. I simply believe that there is always something that goes beyond the construction but at the same time is inherent to it. I have always felt that this leads us to a kind of spiritual or intellectual emancipation, or, on a certain level at least, has taught us to laugh about the situation. In the end, it is perhaps my own dignity that I am looking for, and I maintain that these collective activities went well beyond anything that could have been planned by politicians and experts. They go down paths that are marked by a difference, by their independence, showing the role every individual plays in the development and construction of their own environment.

There are as many reasons for these occupations as there are citizens who are willing to take the risk of instigating them. These interventions create temporary zones of emancipation from the ordering and limiting structures of urban life. The prevalent state of alienation between groups of people within this perfectly programmed society is quickly subverted by those who act together in different forms of occupation, and this not only leads to changes in the structures of control and self-validation, it also becomes a critical parody that further accentuates the fundamental inability of these same structures to place limits on the underlying complexity of reality.

#### URBAN SITUATION 4

Citizen reviews, reinterpretations and re-uses a city ordinance to create an Urban Public. Calle San Luis y plaza de santa Marina, Seville, 1997.

#### EXECUTION UNIT 4

A citizen who reviews, reinterprets and re-uses a city ordinance of the Seville General Urban Zoning Plan governing rubbish-skiplocation on public roads. He creates an Urban Public Ground Reserve, using the skips as the physical base for installing temporary equipment that can be run

URBAN SITUATION 4 (URBANE SITUATION 4)

Ein/e BürgerIn überprüft eine Stadtverordnung, deutet sie um und schafft mit ihr eine urbane Öffentlichkeit.  
Calle San Luis y plaza de santa Marina, Seville, 1997

EXECUTION UNIT 4 (AUSFÜHRUNGSBEREICH 4)

Ein/e BürgerIn, der/die eine Stadtverordnung des städtischen Flächennutzungsplans von Sevilla überprüft, sie neu interpretiert und neu einsetzt. Dieser Plan regelt die Aufstellung von Müllcontainern an öffentlichen Straßen. Der/die BürgerIn gründet eine städtische Sonderzone auf öffentlichem Boden. Dafür dienen die Müllcontainer als physische Basis, denn hier können vorübergehend genutzte Geräte und Anlagen untergebracht werden, welche die EinwohnerInnen der Gegend ohne institutionelle Kontrolle verwenden. Auf diese Weise können BürgerInnen ihr Recht ausüben, an der Entwicklung der Stadt mitzuwirken. Das Projekt beinhaltet die Sammlung von Müllcontainern mit Stahlbalken und Stahlblech, die Bemalung dieser Container in auffälligen Farben sowie deren angemessene Etikettierung gemäß der entsprechenden Verordnung. Anstatt mit Schutt füllen die BürgerInnen die Müllcontainer jedoch mit Geräten ihrer Wahl, zum Beispiel mit einem Holzboden, der als Flamenco-Bühne dient, mit Stahlbänken und Tischen für einen Lesebereich und Tischspiele, verschiedenen Bäumen und Pflanzen für einen Garten, einer plastifizierten EPDM-Folie mit Wasser und einem Trampolin für einen Swimming-Pool sowie Balance-Balken für Kinder als Teil eines Spielbereichs.

THEMA.....BÜRGERINNEN  
MITARBEITENDE.....FREUNDINNEN, TECHNIKERINNEN  
DES CENTRO ANDALUZ DE TEATRO,  
BESONDERS DOMI.  
MATERIALIEN...GENEHMIGUNG ZUR BESETZUNG, PROFILE UND  
STAHLBLECH, HOLZTADEL, FARBE ZUM BEMALEN.  
BESCHREIBUNG.....CONTAINER MIT MÖBELN FÜR  
DEN ÖFFENTLICHEN GEBRAUCH  
UNGEFÄHRES FLÄCHENAUSMASS.....4 BIS 12 M2,  
ABHÄNGIG VOM MODELL.

Texte und „explodierte“ Bilder aus dem Buch  
„Situaciones Urbanas“, herausgegeben von TENOV S.L,  
Barcelona, 2007, ISBN: 978-84-611-8342-5

autonomously by neighbourhood residents without institutional control. In this way, citizens can practise their right to participate in the city’s development. The project involves collecting the skips holding steel girders and sheets, painting them in striking colours, and labelling them appropriately, just as the ordinance demands. In place of rubbish, the citizens fill the skips with a variety of equipment of their choosing, such as: a wooden floor used to build a Flamenco stage, steel benches and tables to form an area for reading and table games, various types of trees and plants for a garden, plasticised EPDM film with water and a trampoline for a swimming pool, and children’s balance beams as part of a play area.

SUBJECT.....CITIZEN  
COLLABORATORS.....FRIENDS, TECHNICIANS OF THE  
CENTRO ANDALUZ DE TEATRO,  
ESPECIALLY DOMI.  
MATERIALS....OCCUPATION LICENSE, PROFILES AND STEEL  
SHEETS, WOOD PANEL, PAINTING.  
DESCRIPTION...CONTAINERS WITH FURNITURE FOR PUBLIC USE  
APPROXIMATE SURFACE AREA.....FROM 4 TO 12 M2  
DEPENDING ON MODEL.

Texts and “exploded” images from the book  
“Situaciones Urbanas”, edited from TENOV S.L, Barce-  
lona, 2007, ISBN: 978-84-611-8342-5

STRATEGIES FOR SUBERSIVE OCCUPATION  
TAKING THE STREET.....HOW AND WHY

SKIPS  
HOW

1. Apply to the urban planning department of your town for a permit to install a skip on the chosen site. Your application should include a detailed sketch (pavements, road, position, etc.), along with the XX euros it costs. The guarantee of the concession of the license is given by the simultaneous justification from a supposed inner reform, which involves filling out a minor-works application form (no technical design is required), with its corresponding cost.  
2. Once the permit for installation has been granted (a month later), proceed immediately to install the skip. You should preferably build it yourself, as in this way you will avoid any possible misunderstandings with the firm contracted.

STRATEGIEN FÜR EINE SUBVERSIVE BESETZUNG  
AUF DIE STRASSE GEHEN.....WIE UND WARUM

CONTAINER  
WIE

1. Beantragen Sie bei der Abteilung für Stadtplanung Ihrer Stadt eine Genehmigung, einen Container auf dem ausgewählten Gelände aufzustellen. Ihr Antrag sollte eine Detailzeichnung enthalten (Gehsteige, die Straße, die Position usw.) sowie die XX Euros, die dies kostet. Die Garantie der Zuerkennung dieser Lizenz wird durch die gleichzeitige Berechtigung einer vorgeblichen inneren Reform gegeben, im Rahmen derer auch ein Antragsformular für geringfügige Arbeiten ausgefüllt wird (kein technisches Design notwendig), mit den entsprechenden Kosten.  
2. Nach Genehmigung der Installation (ein Monat später) sollten Sie sofort mit der Aufstellung des Containers beginnen. Bauen Sie ihn am besten selbst, so vermeiden Sie Missverständnisse mit der Vertragsfirma.  
3. Es besteht auch die Option, kostenfrei einen KUVA SC. 670-794409 Container zu beantragen, der im Rahmen freundschaftlichen Einvernehmens an Menschen oder Gruppen verliehen wird, die Sonderzonen urbanen Landes schaffen wollen.  
4. Die Funktionen und Einsatzmöglichkeiten, die durch diese urbanen Sonderzonen entstehen, bleiben offen für die Imagination aller, die sie bewohnen. Sie können mit den vorgeschlagenen oder notwendigen Elementen gefüllt werden: Kinderspielfeld, Informationspunkt, Leseraum, Ausstellungsraum, Flamenco-Ort, Riesenblumentopf usw.

WARUM

Gründe dafür, sich selbst eine urbane Sonderzone zu bauen, kann es so viele geben, wie es BürgerInnen gibt, die dies tun. Was wir sicher sagen können, ist, dass diese persönliche und intime Aktion außerhalb dessen steht, was PolitikerInnen und Profis vielleicht planen. Sie folgt Wegen, die sich durch Andersartigkeit und Unabhängigkeit auszeichnen, und sie macht deutlich, dass BürgerInnen eine wichtige Rolle bei der Entwicklung und dem Bau der Umwelt spielt, in der sie leben. Die Para-Architektur der Aktion löst selbst temporäre Intentionen aus. Mit beweglichen Formen will das Projekt schließlich einmal mehr lautlos an die Unfähigkeit einer Institution erinnern, der komplexen menschlichen Realität Grenzen zu setzen.

3. There is also the option of applying, free of charge, for the KUVA SC. 670-794409 skip, which will be loaned by friendly agreement to the people or groups of people wishing to create reserves of urban land.  
4. The functions and uses that can be created by these urban reserves are open to the imagination of those inhabiting them; they can be filled with the elements suggested or required by given functional and intellectual intentions: children’s playground, information point, reading room, exhibition space, flamenco venue, giant flowerpot, etc.

WHY?

Reasons for building oneself an urban reserve can be as many and varied as there are citizens who dare to do it. What we can certainly say is that this personal and intimate action takes place outside of everything politicians and professionals may plan; it follows ways that are labelled by difference, by independence, and it makes it obvious that the citizen plays a very important role in the development and construction of the environment he or she lives in.  
The para-architecture proposed in the action breeds itself with temporary intentions. Finally, with non-heritable forms it is silently intended to evoke the incapacity of an institution to set bounds on the complex human reality (once more).



# PIEKE BERGMANS

\*\*\*\*\*

# CRYSTAL

# VIRUS

\*\*\*\*\*







### KRISTALLVIRUS

Eine Serie virusförmiger Kristallvasen „kriechen“ fließend über Tische und Stühle. Sie hinterlassen schwarze, verbrannte Flecken bei ihrer Konfrontation mit den Möbeln. Trotzdem aber sollten sie als freundliche Wesen betrachtet werden.

Diese Serie aus Kristallvasen wurde von Royal Leerdam Crystal handgefertigt. Große, heiße Kristallblasen werden an hölzerne Möbel gepresst, während sich das Kristall in das Holz brennt. Ein Teil der Holzstruktur wird dabei in die Vase integriert. Vase und Möbel werden dann zusammen als eine Installation ausgestellt.

### KONZEPT

Bei der ersten Ausstellung des Kristallvirus ging es vor allem um das Thema „Treffen“: um einen modernen Designer, der auf eine traditionelle Industrie traf, um die Konfrontation zwischen dem schönen Kristall und den Möbeln und um das Treffen von Design und Kunst. Die Arbeit gehörte zu den Highlights des Symposiums, bei dem über 100 internationale KünstlerInnen und DesignerInnen ausgestellt wurden.

### PERSÖNLICHE INFektion

Bei besonderen Ereignissen können Menschen einen personalisierten Kristallvirus bekommen. Sie können ein eigenes Möbelstück zur Verfügung stellen, das dann mit dem Kristallvirus infiziert wird. An einem festgesetzten Datum sind alle Menschen eingeladen, in das alte Zentrum der Royal Leerdam Kristallfabrik zu kommen (eine der ältesten und größten Glasfabriken der Welt). Dort können sie Zeuge werden, wie ihr Gegenstand von Pieke Bergmans und dem Meisterglasbläser Gert Bullée infiziert wird. Das Ereignis betont das zentrale Thema des Kristallvirus, das „Treffen“. Es findet zwischen Kristall und Möbelstück statt, aber auch zwischen der Künstlerin und dem Publikum. Dadurch wird jedes Objekt sehr persönlich. Allein schon das Beobachten des Glasblasens ist ein unvergessliches Spektakel. Zu sehen, wie das eigene Stück vor einem selbst in einem solch inspirierenden Setting produziert wird, ist eine wichtige Erfahrung, eine Erinnerung fürs Leben. Menschen, die an dieser Aktion teilgenommen haben, sind

### CRYSTAL VIRUS

A series of virus-formed crystal vases fluently crawl over tables and chairs. They leave burnt black stains in their confrontation with the furniture, but they must still be regarded as friendly creatures.

This series of crystal vases is handmade at Royal Leerdam Crystal. Large, hot crystal bubbles are pressed onto wooden furniture and while the crystal burns into the wood, some of the wood's texture is transferred to the vase. The vase and furniture are then displayed together as an installation.

### CONCEPT

The first Crystal Virus exhibition was all about “meeting”: about a modern designer meeting a traditional industry, about the confrontation between the beautiful crystal and the furniture, and about the meeting between design and art. It was one of the highlights of the symposium that exhibited over 100 international artists and designers.

### PERSONAL INFektion

There are special events in which people are able to obtain a personalised Crystal Virus. They can







sehr dankbar für das Erlebnis.

Ein zentrales Thema von Piekes Arbeit ist das Virus. Es verbindet die vielen Disziplinen und Materialien, mit denen sie Produkte und Kunstwerke erschafft. Piekes Produkte heißen wegen ihrer natürlichen Formen und der Art, wie sie entstehen, Viren. Letztendlich ist der größte Virus von allen die Designerin selbst. Die Manipulation standardisierter Produktionsprozesse ist in jedem Fall ein virales Verhalten. In der allgemeinen Massenproduktion wird eine einzige Form endlos und perfekt multipliziert wie eine gesunde Zelle. Da sie Platz für Veränderung und Serendipität schafft, zielt Pieke darauf ab, Prozesse zu erzeugen, bei denen sich die Produkte nie vollständig gleichen. Wie ein Virus verändern sie sich und passen sich an verschiedene Bedingungen an. So zerstören sie gängige Ideen und die vorhersehbare Evolution der Form und des Designs.

Das Design-Virus wird sich ausbreiten und zu einer weltweiten Epidemie werden. Passen Sie auf! Sie werden infiziert. Wir finden Viren an vielen unterschiedlichen Orten. Tatsächlich ist jedes spezifische Subjekt mit einer wirklich eigenen Kultur früher oder später der Bildung von Viren ausgesetzt. Dies ist ganz einfach die Natur der Natur. Scheinbar ist das „Design“ schließlich auch

submit their own piece of furniture, which will be infected with the Crystal Virus. On a set date, everyone is invited to the old heart of the Royal Leerdam Crystal factory (one of the largest and oldest glass factories in the world). There they can witness their own item being infected by Pieke Bergmans and master glassblower Gert Bullée. The event emphasises the central theme of the Crystal Virus, which is “meeting”. It is a meeting of the crystal and the furniture, and also a meeting between the artist and the audience. This makes each object very personal. Just to witness the glass-blowing process is an unforgettable spectacle. To have your own piece made in front of you in such an inspiring setting is an experience, a memory for life. Without exception, those who have participated in these events are grateful for having done so. A central theme in Pieke’s work is the virus. It links the many disciplines and materials with which she creates products and works of art.

Pieke’s products are called viruses because of their natural forms and the way they come to life. But eventually the biggest virus of them all is the designer in person. Manipulating standard production processes is in any case viral behaviour. In general mass production, a single form is endlessly and perfectly multiplied like a healthy cell.







zu einem Opfer des Virus geworden. Wie immer bei Viren treffen diese, wenn sie ins Spiel kommen, durchschlagkräftig und auf viele unterschiedliche Weisen. Auch während wir jetzt sprechen, greifen viele verschiedene Viren alle existierenden Formen des Designs an. Die schwachen Punkte des Opfers kommen schnell ans Licht: Symmetrie, Monotonie, Wiederholung, Massenproduktion und Massenverteilung. Obwohl die meisten Viren äußerst destruktive Fähigkeiten haben, nisten sie sich scheinbar nur als Parasiten in ihre Subjekte ein oder stören ihre Gemeinsamkeiten. Heute scheint das Auftreten dieser Viren zwar die Bewunderung vieler, aber auch die Angst einiger weniger Menschen auszulösen. Dies könnte der Grund dafür sein, warum ein Gegenmittel gegen diese Viren bis jetzt noch nicht gefunden wurde.

As she allows room for change and serendipity, Pieke aims to create processes in which products are never completely the same. Like a virus, her products change and adapt to various conditions, disrupting common ideas and the predictable evolution of form and design.

The designer virus will spread and become a global epidemic. Beware! You will be infected. We find viruses in many different places. In fact, every specific subject with a true culture of its own is subject to the forming of viruses sooner or later. It simply is the nature of nature. It seems that "design" has finally become a virus victim as well. As is usual with viruses, when they strike they strike hard and in many different ways. As we speak, a large variety of viruses are attacking all existing forms of design. The weak spots of the victim quickly come to light: symmetry, monotony, repetition, mass production and mass distribution. Though most viruses have highly destructive potential, they often seem only to act as parasites on their subjects or to disrupt their usual features. Today the appearance of these viruses seems to have evoked many people's admiration, but the fear of a few. This may be the reason why a cure for any of these viruses has not yet been found.

# BIOGRAPHIES

## CURRO CLARET

Ich habe an der ELISAVA, der Barcelona School of Design and Engineering und am Central Saint Martins College of Art and Design in London studiert. Nach meiner Rückkehr aus London arbeitete ich in verschiedenen Design- und Architekturbüros sowie in anderen Jobs. Am meisten beeindruckte mich die Tätigkeit in einer Metallstanzfabrik – an diesen Orten verbringen die ArbeiterInnen den ganzen Tag vor einer Maschine und führen die gleichen repetitiven und entmenslichten Bewegungen aus.

Nach einiger Zeit begann ich, allein als Freelance-Designer zu arbeiten. Seitdem gestalte ich Objekte, Dinge und Happenings für Gesellschaften, Institutionen und Galerien, zum Beispiel für Bultzaki, Camper, Cha-Cha, Zicla, den Stadtrat von Barcelona, FAD, Galería H2O oder das La Cuisine Centre de Création. Ich unterrichte auch (einen Nachmittag in der Woche hauptsächlich an der ELISAVA) und gebe Workshops in anderen Colleges und Institutionen in Spanien und in anderen Ländern.

Meine Arbeiten wurden von verschiedenen Magazinen, Büchern und den folgenden Medien thematisiert: Spoon, 100 Designers, Emilia Terragni, Phaidon 2002; The Design Encyclopedia, Mel Byars, The Museum of Modern Art New York, London 2004 und Thinking Objects, Tim Parsons, AVA Publishing and Thames & Hudson 2009. Ich wurde mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, darunter ein zweiter Preis beim „Best Product Recycled“ 2011 (Europäische Vereinigung der Organisationen für Recycling und Wiedergewinnung von Kunststoff), der erste Preis beim „Design Award for Combating Poverty and Social Exclusion“ 2010 des spanischen Kulturministeriums und eine besondere Erwähnung beim „Red Dot Award“ 2008.

Meine Arbeiten befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen wie im Museu d'Arts Decoratives de Barcelona oder im Centre d'Art La Panera, Lleida. Einige Jahre lang war ich Vorstandsmitglied von Adi Fad (2006–2008, Spanische Vereinigung der IndustriedesignerInnen), derzeit gehöre ich dem wissenschaftlichen Komitee der ASA an (Spanische Vereinigung für Nachhaltigkeit und Architektur).

## SANTIAGO CIRUGEDA

Santiago Cirugeda's Arbeitsmethode basiert auf der Beobachtung und Analyse der Stadt. Seine Forschung beschäftigt sich in erster Linie mit dem Aufdecken von Lücken in der Stadtplanung, die er thematisiert. Durch sein Büro „Recetas Urbanas“ und die gelegentliche Zusammenarbeit mit Kollektiven entsteht eine unmittelbare, umkehrbare, tragbare und selbst-konstruierte Architektur, die durch die Wiederverwendung von Materialien in einer Art Netzwerk und großer Kreativität gekennzeichnet ist.

Cirugeda stellt damit neue Modelle für begrenzte Budgets vor. Sein Verständnis von Architektur als einer Disziplin, welche die Verbesserung sozialer Bedingungen ermöglicht, lässt ihn am Modell einer selbst gemanagten Stadt arbeiten, in der die BürgerInnen über ihre unmittelbare Umgebung selbst entscheiden können.

## CURRO CLARET

I studied at the Elisava School of Design in Barcelona and the Central Saint Martins College of Art. On returning from London I worked in various design and architectural studios and also in other kinds of job. In fact, probably the one that most impressed me was one in a metal-stamping factory, places where workers spend all day in front of a machine doing the same repetitive and dehumanised movements. After a while I started to start out on my own as a freelance designer. Since then, I have designed objects, things and happenings for companies, institutions and galleries, such as Bultzaki, Camper, Cha-Cha, Zicla, Barcelona City Council, FAD, Galería h2o and La Cuisine Centre de Création. I do some teaching as well, such as one afternoon a week mainly at Elisava, and I also do workshops in other colleges and institutions in Spain and other countries. My works have been covered in different magazines, books and the media, including Spoon, 100 Designers, Emilia Terragni, Phaidon 2002, the Design Encyclopaedia, Mel Byars, the Museum of Modern Art New York, London 2004 and Thinking Objects, Tim Parsons, AVAPublishing and Thames & Hudson 2009.

I have received several awards including second prize in the Best Product Recycled 2011 (European Association of Plastics Recycling and Recovery Organisations), the first prize in the Design Award for Combating Poverty and Social Exclusion 2010 from the Spanish Ministry of Culture and a special mention in the Red Dot Award 2008. Some of my pieces are in private and public collections, such as in the Museu d'Arts Decoratives de Barcelona and in the Centre d'Art La Panera. I have spent some years as a board member of the Adi Fad (2006-2008, Spanish Industrial Design Association) and I am now a member of the scientific committee of ASA (Spanish Association for Sustainability and Architecture).

## SANTIAGO CIRUGEDA

Santiago Cirugeda has developed a working method based on the observation and analysis of the city. His research focused on detecting the existing gaps in urban planning, to address them. Through Recetas Urbanas, his office, and occasionally collaborating with collectives, they make an immediate, reversible, portable and self-constructed architecture, reusing materials in a network, like a display of ingenuity and creativity that seeks to propose new models tailored to limited budgets. His understanding of architecture as a discipline that should ensure the improvement of social conditions makes him work on a model of self-managed city, where citizens can decide on their immediate environment.

## ANDREAS STRAUSS

Degree under Prof. Helmuth Gschlpointner at the University of Artistic and Industrial Design in Linz.

“Andreas Strauss has been practising the intensive movement between disciplines and locations for years as a lifestyle and research



## ANDREAS STRAUSS

Studium bei Prof. Helmuth Gsöllpointner an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz.

„Die intensive Bewegung zwischen Disziplinen und Orten praktiziert Andreas Strauss seit Jahren als Lebensform und Forschungsmethode. Seine Arbeiten in den verschiedensten Medien und Teamkonstellationen sind oft als Transferleistungen angelegt, in denen Funktionen und Formate aus ihrem angestammten Kontext gelöst und in neue Bereiche verschoben werden.

Diese Verschiebungen etwa zwischen öffentlichem Raum und Privatsphäre, Kunstfeld und Stadtraum, Zentrum und Peripherie, Kunst und Konsum fungieren als aufschlussreiche und kritische Manöver, um die meist unscheinbaren Formen sozialer Konditionierung sichtbar zu machen, wobei Strauss auch vor Selbstversuchen nicht zurückschreckt.“ Sabine Dreher

Projektauswahl der letzten Jahre

2007: „das Lerchenfelderbad“ (temporäres Thermalbad), Wien; Kiosk Würstelstand mit den Würsthaberern, Secession Wien; „Palalab“, experimental kitchen, Bibliothek Skopje; Lectureship Technische Universität Graz, „Maßstab 1:1“, Kunsthaus Mürz 2008 „froebe“ OK Centrum Linz, „hotpot“ at „luminous green“ 2009 „embedded art“ Kunst im Rahmen der Sicherheit Akademie der bildenden Künste Berlin; „90° Kiosk“ Ausstellung Höhenrausch Linz 09; „ts\_001\_lux“ mit Viktoria Tremmel – local strategies urban signs – Wien 2009

2010 skulpturenpark berlin; „polymobil“ Kunst am Bau Ottensheim „dasparkhotel\_bernepark“ – erster dasparkhotel-Standort Deutschlands; Collapsonomics brut 2011 Toxic Dreams Bühnen- und Raumkonzept

2012 kantinestrauss, kulturquartier oö

## MISCHER'TRAXLET

Nach ihrem Abschluss an der Design Academy Eindhoven und mehreren Jahren der Zusammenarbeit gründeten Katharina Mischer (\*1982) und Thomas Traxler (\*1981) 2009 das Studio mischer'traxler. Von Wien aus entwickelt und gestalteten sie Produkte, Möbel, Installationen und anderes, mit einem Schwerpunkt auf Experimenten, Kontexten und konzeptuellem Denken.

Die KünstlerInnen integrieren die Bereiche Handwerk und Technologie in ihre Arbeit und imaginieren ganze Systeme, Prozesse und neue Produktionsmethoden, die sich mit zeitgenössischen Themen befassen und die Nachhaltigkeit und Relevanz von Natur bezeichnen. Ihre Werke setzen ungewöhnliche Materialien ein und sind häufig durch äußere Inputs charakterisiert, zum Beispiel durch Wetterbedingungen, menschliche Interaktion oder die Verwendung von Vorgefundenem.

Ihre Projekte wurden in verschiedenen Ausstellungen gezeigt, darunter im Art Institute Chicago, im Design Museum London und im MAK Wien. 2011 wurde das Studio mischer'traxler mit dem „Designer of the Future Award“ bei der Messe Design Miami/Basel ausgezeichnet.

## PIEKE BERGMANS

Pieke Bergmans ist eine unabhängige Designerin aus den Niederlanden. Sie hat an der Academy of Arts, St. Joost Breda (Graphic Design), der HKA-Art-School Arnhem (3D-Design), der Design Academy Eindhoven (Industrial Design) sowie dem Royal College of Art, London (MA, Design Products) studiert.

Sie arbeitet an vielen unterschiedlichen Projekten rund um die Welt. Ihr bevorzugter Modus Operandi besteht darin, bestehende Produktionsprozesse zu verändern, um zu neuen Formen und Funktionen zu gelangen. Piekies Arbeit ist spontan, verspielt und frisch. Sie will Funktion, Form und Botschaft in einer einzelnen,

method. His works in the most varied media and team constellations are often calculated as transfer effects in which functions and forms are removed from their traditional context and shifted into new areas.

“These shifts, for example between public space and the private sphere, the art field and the city space, centre and periphery, art and consumption, function as instructive critical manoeuvres to reveal the usually invisible forms of social conditioning, with Strauss not shying away from experimenting on himself as well.”

Sabine Dreher

Project selection from recent years

2007: das Lerchenfelderbad (temporary thermal bath) Vienna; Kiosk Würstelstand mit den Würsthaberern [Hot Dog Stand with Sausage Mates] Secession Vienna; Palalab, experimental kitchen, Skopje Library; Lectureship Technische Universität Graz, Maßstab 1:1 [Scale 1:1], Kunsthaus Mürz 2008 froebe OK Centrum Linz, hotpot at “luminous green” 2009 embedded art Art in the Context of Security, Berlin Academy of Fine Arts; 90° Kiosk Höhenrausch exhibition Linz 09; ts\_001\_lux with Viktoria Tremmel – local strategies urban signs – Vienna 2009

2010 Sculpture Park Berlin; polymobil Kunst am Bau Ottensheim dasparkhotel\_bernepark – Germany's first Dasparkhotel location; Collapsonomics brut 2011 Toxic Dreams stage and space concept 2012 kantinestrauss, Kulturquartier Upper Austria

## MISCHER'TRAXLET

The Mischer'Traxler studio was founded in 2009 by Katharina Mischer (\*1982) and Thomas Traxler (\*1981) after graduating from the Eindhoven Design Academy and several years of collaboration. Based in Vienna, the studio develops and design products, furniture, installations and more, with a focus on experiments, context and conceptual thinking. Balancing between handicraft and technology, they envisage whole systems, processes and new production methods that deal with contemporary themes and indicate sustainability and the relevance of nature. Their results make use of unexpected materials and are often characterised by external inputs, for example the condition of the weather, human interaction or the usage of the existing. Their projects have been exhibited at various exhibitions, including the Art Institute Chicago, the Design Museum London and the MAK Vienna. In 2011, the Mischer'Traxler studio was awarded the “designer of the future award” at Design Miami/Basel.

## PIEKE BERGMANS

Pieke Bergmans is an autonomous designer from the Netherlands. She has studied at the Academy of Arts, St. Joost Breda (graphic design), HKA-Art-School Arnhem (3D-Design), Design Academy Eindhoven (Industrial Design) and the Royal College of Art, London (MA, Design Products).

She works on a wide variety of projects around the world. Her favourite modus operandi is to alter existing production processes to come to new forms and functions. Piekie's work is spontaneous, playful and fresh. She aims to combine function, form and message in a single elegant gesture. Whether working with porcelain, plastic or glass, she always creates objects that are of a pure and natural beauty. Diversity is one of her significant trademarks. She finds inspiration and opportunity in each industry and in every different material. In cooperation with factories, Piekie explores the possibilities of their production facilities and manipulates them. The goal is to make “personalized production” where irregularities are ruled in.

“No two people are the same, and neither are two of the hairs that

eleganten Geste miteinander verknüpfen. Ob sie nun mit Porzellan, Plastik oder Glas arbeitet, sie erschafft immer wieder Objekte, die sich durch reine und natürliche Schönheit auszeichnen. Vielfalt gehört zu ihren wichtigen Markenzeichen. Sie findet Inspiration und Möglichkeiten in jeder Branche und in jedem Material. In Zusammenarbeit mit Fabriken erkundet Piekie die Möglichkeiten ihrer Produktionsmittel und manipuliert sie. Das Ziel besteht darin, eine „personalisierte Produktion“ zu erschaffen, die auch Unregelmäßigkeiten einschließt.

„Keine zwei Menschen sind gleich, genauso wenig wie zwei der Haare, die aus ihrem Kopf wachsen. Ich wünschte, auch unsere Produkte wäre ein wenig mehr so. Der nächste Schritt in der Massenproduktion könnte eine kontrollierte imperfekte Produktion darstellen, für interessante, persönliche Objekte.“

In den letzten Jahren hat Bergmans sich mit mundeblasenen Kristallen beschäftigt, die in flüssige Formen gerinnen. 2008 hatte sie ihren internationalen Durchbruch mit „Light Bulbs“, einer Reihe von Kristalllampen, die auf die archetypische Glühlampe Bezug nehmen. Durch wörtliches „Aufblasen“ der Glühlampe bestätigt die Künstlerin den ikonischen Status dieser Lichtquelle. Sie hebt diese traditionelle Arbeitsweise hervor, indem sie dem Kristall flüssig ermöglicht, eine neue Form zu finden. Gleichzeitig platziert sie ihre Lichtskulpturen in der Gegenwart, indem sie sie mit LEDs ausstattet. So bettet sie Alltagsgegenstände in einen neuen, überraschenden Kontext ein.

Verschiedene Galerien haben mit ihr international für Sammlungen und Ausstellungen zusammengearbeitet. Sie hatte Einzelausstellungen in Mailand, Paris, London, Tokio, Miami und Basel. Auch wenn sich ihre Arbeit per definitionem vornehmlich an SammlerInnen richtet, hat Piekie mit gleich gesinnten Unternehmen wie Rosenthal, Comme des Garçons usw. gearbeitet. Ihre Arbeit wurde von Museen ausgestellt und gesammelt, darunter das Groninger Museum, das Victoria & Albert Museum, das Design Museum London, 21\_21 Design Sight Tokio, das Design Museum Holon usw.

## ULI MARCHSTEINER

Studierte an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz.

Arbeitet als Kurator, Ausstellungsgestalter und Designer in Barcelona und Wien, unterrichtet an der Designhochschule EINA in Barcelona und war Vorsitzender zweier Designkongresse, in Zaragoza 2008 und in Sabadell 2012.

1995 gewann er den internationalen Wettbewerb für das österreichische Tafelgeschirr. Von 1997–2001 kuratierte er an der Kunsthalle Krems eine Serie von Ausstellungen als Programmschiene Design. In Barcelona organisierte er eine Vielzahl von Ausstellungsprojekten und Events, unter anderem die Primavera Design Biennale 2001 und ein umfangreiches Reise- und Ausstellungsprojekt für das Weltkulturforum 2004. Von 2006–2009 war er Präsident der Berufsvereinigung der Industriedesigner in Barcelona (ADI-FAD).

2010 erhielt er den Würdigungspreis der Stadt Linz. Er hat eine Vielzahl von Produkten im Beleuchtungs-, Möbel- und Objektbereich mit internationalen Firmen entworfen.

grow on your head. I wish our products were a bit more like this as well. The next step in mass production could be controlled imperfect production, for interesting, personal objects.”

In recent years, Bergmans has made a name for herself with mouth-blown crystal that coagulates into fluid forms. Piekie Bergmans made her international breakthrough in 2008 with Light Bulbs, a series of crystal lamps that refer to the archetypal incandescent lamp. By literally blowing up the bulb, she confirms the iconic status of this light source. She emphasises this traditional way of working by fluidly allowing the crystal to find its new form. At the same time, she puts her light sculptures in the present by equipping them with LEDs. She puts everyday implements into a different, surprising context.

Selected galleries have collaborated on several collections and exhibitions worldwide, including solo exhibitions in Milan, Paris, London, Tokyo, Miami and Basel. Although, by definition, her work has primarily been geared to collectors, Piekie has collaborated with various like-minded companies such as Rosenthal, Comme des Gracons etc. Her work has been exhibited and collected by museums, including the Groninger Museum, the Victoria and Albert Museum, the Design Museum London, 21\_21 Design Sight Tokyo and the Design Museum Holon etc.

## ULI MARCHSTEINER

Studied at the University for Artistic and Industrial Design in Linz. Worked as a curator, exhibition designer and designer in Barcelona and Vienna, teaches at the EINA University of Design in Barcelona and was the chair of two design conferences, in Zaragoza 2008 and in Sabadell 2012.

In 1995 he won the international competition for Austrian tableware. From 1997 to 2001 he curated a series of exhibitions as part of the “design” programme at the Kunsthalle Krems, Austria.

In Barcelona he organised a wide range of exhibition projects and events, including the Primavera Design Biennale 2001 and an extensive travel and exhibition project for the 2004 World Culture Forum.

From 2006 to 2009 he was president of the professional association of industrial designers in Barcelona (ADI-FAD).

In 2010 he received the Award of Appreciation of the City of Linz. He has designed a wide range of products in the lighting, furniture and object field with international companies.

**AUSSTELLUNG | EXHIBITION**

**The Cuckoo Syndrom**  
**Design parasitärer Produktionsprozesse**  
**21.09.2012-06.10.2012**

**KURATOR**

Uli Marchsteiner  
Organisation  
Katrin Hilmar, Johanna Zechner  
Ein Kooperationsprojekt der  
NÖ Abteilung Kunst und Kultur/  
public art und dem Kunstraum  
Niederoesterreich

**KATALOG | CATALOGUE**

**MEDIENINHABER UND HERAUSGEBER**  
Amt der Niederösterreichischen  
Landesregierung,  
Abteilung Kunst und Kultur, St.  
Pölten

**REDAKTION**

Katrin Hilmar, Uli Marchsteiner

**LEKTORAT**

Else Rieger

**ÜBERSETZUNG**

Dörte Eliass, Dave Westacott

**GRAFIK**

Miquel Polidano

**FOTO**

Umschlag xxx

© für die Texte bei den Autorinnen  
© für die Abb. bei den KünstlerInnen?  
Katalog des Niederösterreichischen  
Landesmuseums  
Neue Folge 509

Das Werk einschließlich aller seiner  
Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist unzulässig. Dies  
gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Mikrovervielfältigungen,  
Übersetzungen sowie die  
Einspeicherung in und Verarbeitung  
durch elektronische Systeme.

**PRODUKTION**

CA Grafica

**PAPIER**

Munken Print Cream

**AUFLAGE**

500 Stück

**ISBN**

3-85460-276-0

Amt der NÖ Landesregierung  
Abteilung Kunst und Kultur/public art  
Leitung Katharina Blaas-Pratscher  
Landhausplatz 1  
3109 St. Pölten  
www.publicart.at

**KUNSTRAUM NIEDEROESTERREICH**

**DIREKTORIN**

Christiane Krejs

**GESCHÄFTSFÜHRUNG**

Brigitte Schlögl, Peter Weiss

**FÖRDERGEBER**

Kultur Niederösterreich, BMUKK

**SPONSOREN**

Niederösterreichische Versicherung,  
Vienna International Airport,  
Raiffeisen Bank, A1, HYPO NOE  
Gruppe Bank AG

**ADRESSE**

Herrengasse 13, 1014 Wien,  
Österreich, www.kunstraum.net



