



CÉLINE BERGER

LATOYA RUBY FRAZIER

KATE CRAWFORD
& VLADAN JOLER

LAND SCAPES OF

ERICKA BECKMAN

ANA ALENZO

ELI CORTIÑAS
SIMON DENNY

LABOUR

ALLAN SEKULA

MELANIE GILLIGAN
WANG BING

KAI10 | ARTHENA FOUNDATION

EINLEITUNG Schon lange ist das Territorium von Nationalstaaten nicht mehr der einzige Schauplatz aller politischen, ökonomischen und kulturellen Ereignisse. Das Leben findet zunehmend in transnationalen Zusammenhängen und digitalen Netzwerken statt. Dieser Trend verändert weltweit die Dynamik von Handel und Kommunikation, lässt geografische Distanzen schrumpfen und stärkt das Gefühl globaler Verbundenheit.

Dadurch scheint auch die Arbeitswelt immer weniger von konkreten Orten und geografischer Lokalisierung abhängig. Doch verschwindet der Raum tatsächlich oder entstehen auch neue Räume der Arbeit und neue Ortsbezüge, die an die Stelle der alten treten? Überwindet das Ökonomische als eine Grenzen sprengende Energie die politische Kontrolle nationalstaatlicher Territorien? Oder spielen alte Raumordnungen nach wie vor eine entscheidende Rolle? Diesen Fragen geht die internationale Gruppenausstellung *Landscapes of Labour* nach. Sie beleuchtet gegenwärtige ökonomische Prozesse und die Rolle der Werktätigen in ihnen als eine Beziehung, die auf räumlichen Konstellationen beruht.

Bezahlte Lohn- oder unbezahlte Pflege- und Hausarbeit, körperliche oder kognitive Tätigkeiten, traditionelle und neue Arbeitsformen: Das Interesse an Arbeitsverhältnissen und -orten hat in der Kunst der letzten Jahrzehnte parallel zur weltweiten Vernetzung wirtschaftlicher Prozesse zugenommen. In einer Zeit, in der Konzerne in transnationalen Netzwerken räumlich ungebunden agieren, entzieht sich auch die hier verrichtete Arbeit mehr und mehr der unmittelbaren Sichtbarkeit. Gleichwohl gelingt den Künstler*innen der Ausstellung ein Blick hinter die Kulissen, indem sie die sozialen, politischen und

ökologischen Konsequenzen des anhaltenden wirtschaftlichen Strukturwandels offenlegen. Diese Zusammenhänge entfalten sich in der Ausstellung als weitreichende Verflechtung von physischen Räumen, lokalem Handeln und digitalen Prozessen in einer globalisierten Welt. Angesichts der zahlreichen politischen Krisenherde unserer Gegenwart spiegelt die Ausstellung nicht zuletzt, wie eng Geopolitik und Wirtschaftsinteressen nach wie vor miteinander verflochten sind.

Die in der Ausstellung vertretenen künstlerischen Positionen bedienen sich einer großen Bandbreite an künstlerischen Medien, zu denen Fotografie, Skulptur, Installation sowie zahlreiche Video- und Filmarbeiten zählen. Zeitlich spannt *Landscapes of Labour* einen Bogen von den 1970er Jahren bis heute. Damit spiegelt das Projekt auch, wie mit der Internationalisierung von Wirtschaft und Handel bis zum Plattformkapitalismus unserer Tage in der Kunst neue Themen und formale Fragestellungen wichtig werden. Es beginnt mit Allan Sekula, der angesichts der zunehmenden Intransparenz von Produktions- und Arbeitsprozessen in global vernetzten Märkten einen neuen kritischen Realismus in der Fotografie etablierte. Er ordnete seine Motive zu umfangreichen Serien an, die facettenartig um ein bestimmtes Thema kreisen, etwa die Auswirkungen der Globalisierung auf den Seehandel. Eine, verschiedene Blickwinkel gegenüberstellende Fragment- oder Collageästhetik zeigt sich in vielen Video- und Soundarbeiten der Ausstellung. So werden etwa die Entbehrungen und sozialen Konflikte sichtbar, die mit der Ablösung industriegesellschaftlicher Lebensformen durch neoliberale Arbeitsmilieus und ihrem Imperativ der Flexibilisierung verbunden sind. Skulpturen und szenische Rauminstallationen verleihen der komplexen Architektur ökonomischer Prozesse, die so

groß, vernetzt und unübersichtlich sind, dass es schwerfällt, sie als Ganzes zu erfassen, eine anschauliche Form. Die Künstler*innen problematisieren, wie sich wirtschaftliche Prozesse auch im Plattformkapitalismus räumlich manifestieren und einen destruktiven Fußabdruck in der physischen Welt und damit im Leben von Menschen und Ökosystemen hinterlassen. An anderer Stelle in der Ausstellung dienen modifizierte, zum Teil stark überzeichnete Narrative aus der Medien- und Unterhaltungskultur einer zugleich kritischen wie spielerischen Auseinandersetzung mit der zunehmenden Ökonomisierung des Raums, etwa mit dem vielerorts völlig deregulierten Immobilienmarkt, dessen soziale Folgen überall auf der Welt spürbar sind.

Schließlich gewinnen auch reale Produktionsverhältnisse sowie (auto-)biografische Erzählformen in der aktuellen Kunst wieder an Bedeutung. Fotografische oder filmische Portraits von Menschen in ihren Lebens- und Arbeitswelten an konkreten Orten verdeutlichen, dass gerade der Nahraum – dort, wo sich wirtschaftlicher Strukturwandel und Neoliberalismus unmittelbar auf Arbeitsverhältnisse auswirken – die Möglichkeit bietet, den vielfältigen sozialen und ökologischen Problemen der Gegenwart die Stirn zu bieten.

Über die verschiedenen Techniken des Zeigens von Arbeit formulieren die Künstler*innen immer auch politische Kritik, vor allem hinsichtlich der Bedingungen von Erwerbsarbeit, die vielfach prekäre Leben produziert – das Künstler*innendasein mit eingeschlossen, das, gerade weil es unter den gleichen sozioökonomischen Bedingungen wie andere Arbeit stattfindet, oftmals ebenso von den Schattenseiten der heutigen Arbeitswelt betroffen ist. JULIA HÖNER, Kuratorin der Ausstellung

INTRODUCTION For considerable time now, the territories of nation states have ceased to be the sole arena for all political, economic and cultural developments. Instead, life is taking place increasingly in transnational contexts and digital networks. This trend has changed the dynamics of trade and communication worldwide, has shortened geographical distances and reinforced the sense of global connectivity.

As a result, the working environment seems to depend less and less on specific places and localised geographical conditions. But does space really disappear, or are new spaces of labour and new geographical references emerge to replace of the old ones? Is the economic sphere as a boundary-breaking energy transcending the political control of state territories? Or do the old regional powers continue to play a crucial role? These questions are the focus of the international group exhibition *Landscapes of Labour*. It sheds light on present-day economic processes and the role of people working within them as a relationship based on spatial constellations.

Paid wage labour or unpaid care and domestic work, physical or cognitive activities, traditional and new forms of work: parallel to the global interconnection of economic processes, art has shown ever more interest in working conditions and workplaces over the past few decades. At a time when corporations are operating in transnational networks beyond local or regional control, the work performed here also increasingly eludes direct visibility. The artists in this exhibition nonetheless succeed in directing our gaze behind the scenes by exposing the social, political and ecological consequences of this persistent economic

structural change. In the exhibition, these correlations are revealed as a wide-ranging interdependence of physical spaces, local action and digital processes within a globalised world. In view of today's countless political trouble spots, the exhibition mirrors not least just how closely geopolitics and economic interests continue to be intertwined.

The artists and collectives in the exhibition employ a broad range of artistic media, including photography, sculpture, installation and numerous video and film works. *Landscapes of Labour* spans a timescale from the 1970s to the present day. As such, the project also reflects how new themes and formal concerns have gained importance in art in line with the growing internationalisation of economy and trade and the platform capitalism of the current world. The exhibition begins with Allan Sekula. In light of the growing lack of transparency in production and labour processes within globally networked markets, the artist established a new critical realism in photography. He assembled his motifs in extensive series that orbit as manifold facets around a specific theme, such as the repercussions of globalisation in maritime trade. Many of the video and sound works in the exhibition attest to a fragment- or collage-based aesthetics that brings various perspectives into dialogue. These works speak, for instance, of the deprivations and social conflicts brought on by the erosion of lifestyles traditionally associated with industrial society through neoliberal working environments and the attendant imposition of flexibilisation. Sculptures and staged room installations lend vivid form to the complex architecture of economic processes, which have become so immense, intermingled

and convoluted that it is difficult to grasp them as a whole. The artists highlight how, even in platform capitalism, economic processes spatially manifest themselves, leaving a destructive footprint in the physical world and, in consequence, in the lives of human beings and ecosystems. Elsewhere in the exhibition, modified and partially overstated narratives from media and entertainment culture are used to challenge – both critically and playfully – the burgeoning economisation of space, as exemplified by the widespread complete deregulation of the real estate market whose social repercussions can be felt the world over.

Finally, actual production conditions and (auto-)biographical narrative forms are currently also regaining prominence in contemporary art. Photographic and filmed portraits of people in their living and working environments in specific places highlight that it is precisely the local context – where changing economic structures and neoliberalism are socially manifested in working conditions – that offers the possibility of confronting the diverse social and ecological problems of the present.

Using these varied visual techniques to represent labour, the artists also invariably formulate political critique, above all concerning the conditions of employment that frequently generate precarious lives. This includes the existential predicament of artists which, precisely because it is set in just the same socio-economic conditions as other types of labour, is also often affected by the dark sides of today's work environment.

JULIA HÖNER, curator of the exhibition

Eine rotierende Maschine, Ölfässer, mit Erde versetztes Wasser, das durch Schläuche fließt und die Wände des Raums färbt, Metallschalen und andere rotierende Objekte: Ana Alenso (*1982 in Caracas, Venezuela; lebt in Berlin) Arbeit *Mad Rush Extended* (2022) erinnert an eine Produktionsstätte oder Baustelle, die ohne Pause in Betrieb ist. In ihrer ständigen Bewegung und der Anordnung im Raum muten die einzelnen aus Schrott und ausgedienten Materialien gebauten Elemente poetisch an. Eine sinnliche Ebene eröffnet sich neben dem sachlichen Kontext, dem sie entlehnt sind: der Bildwelt des Goldbergbaus und den damit verbundenen Industrien.

Hintergrund von Alensos Arbeit ist die intensive Beschäftigung mit dem Extraktivismus, der Förderung natürlicher Rohstoffe. Vielerorts geht diese mit schwerwiegenden Folgen für Mensch und Natur einher. Seit Jahren forscht sie zum Goldabbau in Venezuela und hat in Archiven, im Dialog mit Menschenrechtsaktivist*innen und Wissenschaftler*innen zu den Strukturen dieses Wirtschaftszweigs recherchiert. Eingebunden in eine globale Lieferkette, die bislang wenig kontrolliert wird, ist der Goldabbau unter anderem durch die Nutzung toxischer Stoffe mit hohen Gefahren für die Arbeiter*innen, die Natur und die Lebensgrundlagen vor Ort verbunden. Im Frühjahr 2022 reiste Alenso nach Ghana, wo sie beim Besuch einer kommunalen Mine in Dompem, in der Zentralregion des Landes, fast identische Strukturen wie in den venezolanischen Abbaugebieten vorfand. In Tamale entstand in der Folge eine erste Version von *Mad Rush*. Für die Ausstellung *Landscapes of Labour* hat sie diese und frühere Recherchen in Venezuela zu einer neuen Arbeit weiterentwickelt.

Die meisten der verbauten Gegenstände fand Alenso auf Schrottplätzen, in Second-Hand-Märkten und im Internet. Ergänzt werden sie durch Fotografien, Collagen und Videos aus den Abbaugebieten. Das wassergespeiste Kreislaufsystem ist Grundgerüst vieler ihrer Installationen, die ebenso reale Verhältnisse dokumentieren wie fiktionale Zukunftserzählungen rund um den Goldabbau entwerfen. Dieser Kreis-

ANA ALENZO

A rotating machine, oil barrels, earth mixed with water flowing through hoses and colouring the room's walls, metal bowls and spinning objects: *Mad Rush Extended* (2022) by Ana Alenso (*1982 in Caracas, Venezuela; lives in Berlin) is reminiscent of a production plant or building site that is continually in use. The perpetual movement and the spatial arrangement of individual elements made from pieces of scrap metal and worn-out materials appear poetic. A sensory realm opens up alongside the factual context from which they are borrowed: the imagery of gold mining and its associated industries.

The background for Alenso's work is her intense preoccupation with the practices of extraction and the mining of raw materials. In many places, this has a severe impact on people and nature. She has been researching gold mining in Venezuela for years and has investigated the structures of this industry in archives and in dialogue with human rights activists and scientists. Integrated into a global delivery network that is still relatively uncontrolled, gold mining, among other things, involves the use of toxic materials that are extremely hazardous to the workers, nature and local living conditions. In spring 2022, Alenso travelled to Ghana where, when visiting a communal mine in Dompem in the central region of the country, she discovered almost identical structures to those in the Venezuelan mining districts. The first version of *Mad Rush* was subsequently developed in Tamale, northern Ghana. She has combined this with earlier research in Venezuela and developed it into a new work for the exhibition *Landscapes of Labour*.

Alenso found most of the discarded objects on scrap heaps, in second-hand markets and on the internet. They are supplemented

lauf verweist auf einen größeren Zusammenhang: globale Wirtschaftszyklen, in die der Handel mit Rohstoffen eingebunden ist. Dabei profitieren heute wie schon in der Kolonialzeit nicht die lokalen Ökonomien, sondern in erster Linie die Länder des globalen Nordens von der Ausbeutung der Ressourcen.

Für digitale Technologien ist der Rohstoff Gold unersetzlich, die physische Arbeit unter Tage eng verbunden mit der scheinbar ortlosen, immateriellen digitalen Welt. Schließlich kommt Gold als Bestandteil elektronischer Geräte wie Mobiltelefone und Laptops eine immer größere Bedeutung zu. Nachdem die Geräte ausgedient haben, werden sie wiederum in denselben Ländern in ihre Einzelteile zerlegt, recycelt und verkauft, wo die Rohstoffe gewonnen werden – am Rand von Ghanas Hauptstadt Accra befindet sich der größte Elektromüll-Schrottplatz der Welt. Das Recycling von e-waste könnte in Zukunft der einzige Weg sein, um Gold zu gewinnen.

Aktuell treten neben der Endlichkeit von Rohstoffen auch die ökologischen Folgen ihres Abbaus und deren Abhängigkeit von politischen Beziehungen immer deutlicher zutage. Ana Alensos künstlerische Forschung nutzt das ästhetische Potential physisch vorhandener Objekte, um durch die unmittelbare Erfahrung eine zusätzliche Reflexionsebene in der Beschäftigung mit dem Themenkomplex Extraktivismus zu schaffen.

CHRISTINA DANICK

ANA ALENZO
Mad Rush Extended
2022



with photographs, collages and videos from the mining regions. The water-fed circulation system is the basic setup for many of her installations, which both document actual circumstances and create fictional narratives about the future of gold mining. This circulation refers to a more significant context: global economic cycles which incorporate the trade in raw materials. Today, as in colonial times, it is not the local economies that profit from this plundering of resources but primarily the countries in the global North.

Gold, as a raw material, is indispensable for digital technology; the physical work underground is closely connected to the seemingly locationless, immaterial digital world. Finally, gold is becoming increasingly important as an element in electronic devices such as mobile phones and laptops. Once these devices have become obsolete, they are dismantled into their component parts, recycled and sold in the same countries where the raw materials were extracted – the largest electronic waste salvage yard in the world is located on the outskirts of Ghana's capital Accra. In the future, recycling e-waste could be the only way to extract gold.

Currently, alongside the finite nature of raw materials, the ecological consequences of their extraction and their dependency on political relationships have become increasingly evident. Ana Alenso's artistic research employs the aesthetic potential of physically existing objects to create an additional level of reflection on the issues related to extraction.

CHRISTINA DANICK

Ericka Beckman (*1951 in Hempstead, New York; lebt in New York City) ist eine Pionierin des Experimentalfilms der frühen 1980er Jahre, die ihre politischen Anliegen mit Begriffen des Spiels, der Performance und Formaten der Unterhaltungskultur verbindet. Das jüngste Werk *Reach Capacity* (2020) beleuchtet im Stil eines Musical-Films die kapitalismuskritischen Wurzeln des Gesellschaftsspiels *Monopoly*, die Beckman für ihre Auseinandersetzung mit den Risiken des spekulativen Immobilienkapitalismus heranzieht.

Im ersten Teil des Films dominieren dokumentarisch anmutende Aufnahmen des Wiederaufbaus Lower Manhattans nach dem 11. September 2001. Alte Industriebauten, die seit den 1980er Jahren als Künstler*innenlofts genutzt wurden, wichen teuren Neubauten, um die Expansion der Wallstreet aufzufangen. 2019 verlor Beckman selbst ihr Atelier am Lower Broadway. Mit leuchtenden Spielsteinen und computeranimierten Hochhauskomplexen wird New York zum Spielfeld. Ohne Risiken zu scheuen, planen Investoren in blauen Anzügen Häuser, die sich wie *Jenga*-Steine ungebremst auftürmen. Ihre Zukunft sehen sie durch Mietinnahmen gesichert, so der Sprechgesang, der von einer ewigen Leier aus Baulärm und Stadtgeräuschen getragen wird und an sozialistische Arbeiterlieder erinnert. Die Flut an Bauaufträgen jedoch lässt die Arbeiter*innen zunehmend erschöpfter wirken. Ihre überzeichneten Kostüme, stereotypisierenden Requisiten und pantomimischen Bewegungen wecken Assoziationen an 90er-Jahre-Videospiele. Im weiteren Verlauf nutzt Beckman wiederholt allegorische Darstellungsmittel und stellt etwa die Automatisierung von Arbeitsprozessen zur Effizienzsteigerung mit animierten Ventilen und Schrauben dar, die die Tätigkeiten der Arbeitenden nach und nach ersetzen.

Mit der Strategie der Immobilienhaie würde man den *Monopoly*-Regeln nach mit Sicherheit gewinnen. Anders bei der 1904 von Elizabeth Magie entwickelten ursprünglichen Spielversion *The Landlord's Game*. Diese war bewusst antikapitalistisch konzipiert, basierend auf einem umdrehbaren Spielbrett. Sobald sich die Monopolposition eines Spielers

ERICKA BECKMAN

ERICKA BECKMAN
Reach Capacity (Filmstill)
2020



oder einer Spielerin abzeichnete, konnte das Spiel unterbrochen werden. Das Brett wurde gewendet und nach Regeln, die die Wiederherstellung sozialer Gerechtigkeit zum Ziel hatten, fortgesetzt. Beckman greift diese Idee auf: Sie konzipierte den Film mit einem rotierbaren Bildschirm. In der Filmprojektion in KAI 10 fällt symbolisch dafür das Spielfeld aus bunten Feldern in sich zusammen und baut sich erneut auf.

Anschließend führt die horizontale Kamerafahrt an leerstehenden Häusern und kahlen Bauflächen in St. Louis, Missouri vorbei und rufft die amerikanische Immobilienkrise in Erinnerung, die in den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts eine globale Rezession nach sich zog. Die Traumhäuser lösen sich sichtbar in Luft auf; die Drahtzieher der hochspekulativen Immobiliengeschäfte werden als gefallene Helden dargestellt. Die Macht liegt am Ende bei den Arbeiter*innen, denn, so singt der Frauenchor, „Labour is a force“: Wer die Arbeitskraft klug einsetzt, ist nicht mehr nur Spielball höherer Mächte, sondern besitzt, wie es Beckman selbst formuliert „die Fähigkeit [...] die wirtschaftliche Struktur, in der wir heute leben, zu verändern.“¹

KATHARINA PROKSCH

¹ *Ericka Beckman: Fair Game* (Ausst.-Kat.), hrsg. von Ericka Beckman, Adam Budak, Kestner Gesellschaft, M Leuven, Mailand 2021, S. 5.

Ericka Beckman (*1951 in Hempstead, New York; lives in New York City), a pioneer of early 1980's experimental film, adopts concepts from games, performance and various formats of entertainment culture to articulate her political concerns. Her most recent work, *Reach Capacity* (2020), plays on the style of a musical film to reveal the capitalism-critical roots of the board game *Monopoly*, which Beckman enlists to examine the risks of speculative real estate capitalism.

The first part of the film is largely taken up with seemingly documentary footage of the reconstruction of Lower Manhattan after September 11, 2001. The old industrial edifices that were converted to artist lofts in the 1980s made way for expensive new buildings catering to the expansion of Wall Street. In 2019 Beckman herself lost her studio on Lower Broadway. Shiny gaming tiles and computer-animated high-rise complexes transform New York into a game board. Turning a blind eye to risk, investors in blue suits plan buildings that pile up at an unchecked pace like stacked *Jenga* blocks. They see their future secured by rental revenue, as we are told by the chant reminiscent of socialist workers' songs, delivered over an endlessly mantric soundtrack of construction site din and street noises. But the flood of construction contracts drives the workers to increasing depths of exhaustion. Their overstated costumes, stereotyped props and pantomimical movements call to mind video games from the 1990s. As the film proceeds, Beckman draws repeatedly on allegorical modes of presentation, for instance by depicting the automation of work processes to increase efficiency by means of animated valves and screws that gradually replace the activities of the workforce.

Adopting the strategy of property sharks according to *Monopoly* rules would seem a sure way to win. Not so with *The Landlord's Game*, the original version of the board game invented by Elizabeth Magie in 1904. The prototype was conceived purposefully as anti-capitalist and based on a reversible board. As soon as it became clear that one player was gaining a monopolist position the game could be interrupted. The board would then be turned over and the game resumed according to rules designed to restore social justice. Echoing this idea, Beckman has conceived her film with a rotatable screen. In the film's projection in KAI 10 this is symbolically represented by the collapse of the board's colourful fields and their ensuing re-formation.

This is followed by a horizontal tracking shot past empty houses and barren development land in St. Louis, Missouri, recalling the US real estate crisis which brought about a global recession in the first decade of the 21st century. The dream homes visibly dissolve into thin air; the wire-pullers behind the hugely speculative property deals are celebrated as fallen heroes. In the end, power lies in the hands of the workers, as the women's choir sings: "Labour is a force". Whoever intelligently deploys the workforce is no longer just a puppet of higher powers but, as Beckman herself puts it, possesses "the capability to alter the economic structure in which we are living now."¹

KATHARINA PROKSCH

¹ *Ericka Beckman: Fair Game*, (exh. cat.) ed. by Ericka Beckman, Adam Budak, Kestner Gesellschaft, M Leuven, Milan, 2021, p. 7.

Seit den frühen 2010er Jahren beschäftigt sich Céline Berger (*1973 in Saint Martin d'Hères, Frankreich; lebt in Köln) in ihrer künstlerischen Praxis mit den Strategien und Ideologien der ‚modernen Arbeitswelt‘. Unter diesem Begriff werden Arbeitsformen und -verhältnisse subsumiert, wie sie sich in den letzten 50 Jahren vor allem in westlichen Industrienationen infolge der Deindustrialisierung entwickelt haben. Während bis in die 1980er Jahre hinein noch am Umbau gefeilt wurde, spitzte sich die Bedeutung postindustrieller Arbeit nur eine Dekade später mit dem Peak des Neoliberalismus, einem Manager*innen-Boom und dem rasanten Aufstieg der Tech-Branche zu. Genau hier setzen die beiden ausgestellten Arbeiten Bergers an.

Für ihre Videoarbeit *La Ronde* (2013) nutzt Berger Auszüge aus einem der zahlreichen Businessratgeber, wie sie heute gerne zur Konfliktlösung im Unternehmensumfeld herangezogen werden. Eine adrett gekleidete Frau liest lösungsorientierte Anekdoten aus den Arbeitsbiografien unterschiedlicher fiktiver Personen vor, deren Karrieren so miteinander verknüpft sind, dass sich über die Szenen hinweg eine Geschichte von beruflichem Aufstieg und Erfolg entwickelt. Den Anfang macht Simon, ein fleißiger Angestellter, der sich aber erst dann behaupten kann, als er versteht, dass das Networking mit Kolleg*innen auch Teil der Arbeit ist. Die ohnehin schon entgrenzte Arbeit noch weiter über die Grenzen hinaus ins Leben schwappen zu lassen, zählt in der Tech-Branche zum Imperativ der kreativen, allseits flexiblen Idealarbeiter*innen; erfolgreich zu sein, heißt, auf flache Hierarchien, Team- und Projektarbeit und auf Identifikation mit dem Unternehmen zu setzen: 24/7. Dass dabei Kolleg*innen auf der Strecke bleiben, weil ‚Team‘ eben nur Team bedeutet, wenn es gerade in den Wettbewerb passt, gehört zu den Schattenseiten postfordistischer Arbeitsmilieus.

CÉLINE BERGER

CÉLINE BERGER
La Ronde (Filmstill)
2013

Since the early 2010s, Céline Berger (*1973 in Saint Martin d'Hères, France; lives in Cologne) has focused her artistic practice on the strategies and ideologies of the “modern work environment”. This term subsumes modes and conditions of work that have developed over the past fifty years, above all in western industrial nations, as a consequence of de-industrialisation. Whereas incremental modification continued into the 1980s, only a decade later, the importance of post-industrial work escalated with the peak of neoliberalism, a boom in management elites and the meteoric ascendancy of the tech sector. It is precisely these developments which Berger’s two exhibited works address.

For her video work *La Ronde* (2013), Berger draws on excerpts from one of the numerous business manuals that are popularly consulted for solving conflict in corporate contexts. A smartly dressed woman is reciting solution-oriented anecdotes from the employment biographies of various fictional figures whose careers are so intertwined that they build up into a story of professional advancement and success as the scenes progress. It begins with Simon, a hardworking employee who only learns to assert himself once he grasps that networking with colleagues is also part of his work. In a work culture that already disregards boundaries, allowing work to spill out even further beyond such boundaries has become an imperative for the creative and, in all respects, flexible paragon employees in the tech sector. Achieving success means going all in for flat hierarchies, team and project work, and identification with the company – 24/7. The fact that various colleagues fall by the wayside because “team” only means team if it is conducive to the work flow is one of the dark sides of the post-Fordist work environment.

Dem Aufstieg Simons gegenüber stehen mit der Soundinstallation *Release* (2010) die Schilderungen von 24 Angestellten, die sich infolge einer Insolvenz aus der Arbeitswelt des sogenannten ‚Silicon Saxony‘ im Dresdener Umland heraus zurück ins Leben kämpfen. Hier wird der Entzug der Arbeit zum Problem, gerade, wenn die idealen Arbeiter*innen mit der Arbeit und dem Unternehmen verschmelzen, gar zu deren Seele werden sollen. Doch was ist die Umkehr der kalifornischen Ideologie, der Zukunftsvision der „computer nerds, slacker students, innovative capitalists, social activists, trendy academics, futurist bureaucrats“? Setzt der Weg aus der Arbeit eine Ent-Schmelzung, Desintegration und das Aufgeben der eigenen Identität voraus? Mit *Release* fragt Berger, ob solche Szenarien tatsächlich alle arbeitslos werdenden Tech-Arbeiter*innen betreffen. So hat sie für ihr Dresdener Beispiel Akteur*innen sprechen lassen, die als Physiker*innen und Maschinenbauer*innen zwar nicht zur Avantgarde der neuen Arbeitswelt zählen und statt projektförmiger Arbeitskonzepte langfristige Verträge bevorzugen, aber dennoch nicht frei sind von den (kalifornischen) Ideologien. Im Gegensatz zu Simons prototypischer Arbeitsbiografie lassen ihre Exit-Erfahrungen – die stets bruchstückhaft bleiben, weil die Tonspur abrupt endet und Berger auf diese Weise die gleichsam durchschnittenen Lebensläufe der Protagonist*innen spiegelt – diese Welten jedoch heterogener und konfliktreicher erscheinen, weil sie demonstrieren, dass nicht alle bereit sind, ihr ganzes Leben für Arbeit auf’s Spiel zu setzen.

FRIEDERIKE SIGLER

¹ Richard Barbrook, Andy Cameron, *The Californian Ideology* (1995), in: dies. (Hrsg.), *The Internet Revolution: From Dot-com Capitalism to Cybernetic Communism*, Amsterdam 2015, S. 12.



A counterpoint to the tale of Simon’s promotion is the sound installation *Release* (2010), which presents the accounts of twenty-four employees who, as a result of insolvency, are struggling to find their way back into life from the working environment in the area around Dresden called “Silicon Saxony”. Here, the withdrawal of employment becomes a problem, especially when “paragon employees” are expected to merge with their work and their company, even to the extent of becoming their soul. But what would it mean to reverse the Californian ideology, the future vision of “computer nerds, slacker students, innovative capitalists, social activists, trendy academics, futurist bureaucrats“? Does the path out of work imply a de-merging, a disintegration and an abdication of one’s identity? With *Release*, Berger asks whether such scenarios actually affect all tech workers who become unemployed. Accordingly, for her Dresden example she engaged people working as physicists and engineers. Although they don’t belong to the avant-garde of the new world of work and have a preference for long-term contracts rather than project-based engagements, they are nonetheless not unaffected by the (Californian) ideologies. In contrast to Simon’s prototypical employment biography, the exit experiences voiced here – all of which suddenly stop mid-sentence, echoing their abruptly severed work biographies – give a more heterogeneous and conflictual appearance to these worlds since they demonstrate that not everyone is prepared to put their whole life on the line for the sake of work.

FRIEDERIKE SIGLER

¹ Richard Barbrook, Andy Cameron, *The Californian Ideology* (1995), in: idem (eds.), *The Internet Revolution: From Dot-com Capitalism to Cybernetic Communism*, Amsterdam, 2015, p. 12.

ELI CORTIÑAS
Walls Have Feelings (Filmstill)
2019



In her cinematic montages, Eli Cortiñas (*1979 in Las Palmas de Gran Canaria, Spain; lives in Berlin) refers back to different sources: archival reproductions and scenes from historical propaganda films appear alongside popular animated films; lavishly produced, in part iconic feature films and series¹ alongside YouTube videos or scenes the artist has created herself. Cortiñas merges these individual parts kaleidoscopically in a completely equal and non-hierarchical order and condenses them into a web of quotes and allusions together with political, philosophical and film-historical references. In doing so, the artist jumps back and forth between the past, the present and visions of an unknown future to record parallels and continuities and simultaneously makes us aware that reality is fundamentally a construction. She also asks how, in a time when nearly everyone produces and sends a vast amount of data with their smartphones, a productive culture of memory can be kept alive.

In *Walls Have Feelings* (2019), the focus is on human labour and its value creation that, in the past, as now – the film suggests – is often embedded in political power structures. Cortiñas creates a bridge from industrialisation to 20th- and 21st-century dictatorial and nationalist systems to the use of AI-controlled, human-like machines in a fictional future scenario. Step by step, Cortiñas examines the downside of industrialisation that not only minimised the physical exertions of factory workers by deploying machines but also led to the estrangement of labourers from their work. This exploitation continues in the totalitarian states of the 20th- and 21st-centuries: from forced labour in concentration camps with the slogan “Work sets you free” above their gates to the sweatshops of the fashion industry – the epitome of modern slavery. The worldwide migration of millions of people is also mentioned in the film and leads to questions like: Can global inequality be resolved in a future world? Will all kinds of physical work become redundant as a result of future technological advancements? And finally, will the world of work genuinely be more humane through the deployment of human-like machines?

At the end of the film, the soothing voice of an AI-controlled doll rises to allay the fears of the working masses (including the viewers) about an uncertain future in which they will be replaced by more intelligent technology. But will the future truly become a better place (eu-topos), or does this vision remain an unfulfilled desire (ou-topos)? The doll’s question remains unanswered.

FRIEDERIKE FAST

¹ Scenes from the Lumière brothers’ film *Workers Leave the Lumière Works* (1895), which film artist Haroun Farocki already cited in his work, are among them, as are sequences from *The Great Dictator* (1940) by Charlie Chaplin, *Fahrenheit 451* by François Truffaut (1966) or the series *Humans* (2015).

In ihren filmischen Montagen greift Eli Cortiñas (*1979 in Las Palmas de Gran Canaria, Spanien; lebt in Berlin) auf unterschiedliche Quellen zurück: Abbildungen aus Archiven und Szenen aus historischen Propagandafilmen treten neben populäre Animationen; aufwendig produzierte, teils ikonische Spielfilme und Serien¹ neben YouTube-Videos oder von der Künstlerin selbst produzierte Filmszenen. Vollständig gleichwertig und unhierarchisch lässt Cortiñas diese Versatzstücke in einer kaleidoskopartigen Gesamtschau miteinander verschmelzen und verdichtet sie zu einem Netz aus Zitaten und Anspielungen sowie politischen, philosophischen und filmhistorischen Verweisen. Dabei springt die Künstlerin immer wieder zwischen Geschichte, Gegenwart und Visionen einer ungewissen Zukunft hin und her, um Parallelen und Kontinuitäten aufzuzeigen und führt zugleich vor Augen, dass Realität grundsätzlich etwas Konstruiertes ist. Sie geht aber auch der Frage nach, wie man in einer Zeit, in der nahezu alle Menschen mit ihren Smartphones eine unüberschaubare Menge an Daten produzieren und versenden können, eine produktive Erinnerungskultur wachhalten kann.

In *Walls Have Feelings* (2019) steht die menschliche Arbeitskraft und ihre Wertschöpfung im Fokus, die früher wie heute – so legt der Film nahe – oftmals in politische Machtstrukturen eingebunden ist. Dabei schlägt Cortiñas die Brücke von der Industrialisierung über diktatorische und nationalistische Systeme im 20. und 21. Jahrhundert bis zu gegenwärtigen neoliberalen Strukturen und dem Einsatz von KI-gesteuerten, menschenähnlichen Maschinen in einem fiktiven Zukunftsszenario. Schritt für Schritt arbeitet Eli Cortiñas die Kehrseite der Industrialisierung heraus, die durch den Einsatz von Maschinen nicht nur die körperliche Kraftanstrengung der Arbeiter*innen in den Fabriken minimierte, sondern zugleich auch zu einer Entfremdung der Werkstätigen von ihrer Arbeit führte. Diese Ausbeutung schreibt sich in den totalitär geführten Staaten des 20. und 21. Jahrhunderts fort: Von der Zwangsarbeit in den Konzentrationslagern, die mit dem Spruch „Arbeit macht frei“ an den Toren verschleiert werden sollte, bis zu den sogenannten Sweatshops der Modeindustrie als Inbegriff moderner Sklaverei. Auch die im Film ebenso thematisierte, weltweite Migration von Millionen von Menschen legt Fragen nahe: Kann die globale Ungleichheit in einer zukünftigen Welt überwunden werden? Wird durch weitere technologische Fortschritte in der Zukunft jegliche Form von körperlicher Arbeit überflüssig sein? Und schließlich: Wird eine Arbeitswelt durch den Einsatz menschenähnlicher Maschinen wirklich humaner?

Am Ende des Films erhebt sich die beschwichtigende Stimme einer KI-gesteuerten Puppe, um der Masse der Werkstätigen (einschließlich der Zuschauenden) die Angst vor einer ungewissen Zukunft zu nehmen, in der sie durch eine womöglich smartere Technologie ersetzt wird. Aber wird die Zukunft wirklich ein besserer Ort (eu-topos) sein oder bleibt diese Vision eine unerfüllte Sehnsucht (ou-topos)? – Diese Frage der Puppe bleibt unbeantwortet.

FRIEDERIKE FAST

¹ Szenen aus dem Film *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* (1895) der Brüder Lumière, die der Filmkünstler Haroun Farocki bereits in seiner Arbeit zitierte, zählen ebenso dazu wie Sequenzen aus *Der große Diktator* (1940) von Charlie Chaplin, *Fahrenheit 451* von François Truffaut (1966) oder der Serie *Humans* (2015).

ELI CORTIÑAS

KATE CRAWFORD & VLADAN JOLER

KATE CRAWFORD & VLADAN JOLER
Anatomy of an AI System. The Amazon Echo as an anatomical map of human labor, data and planetary resources (Detail)
 2018

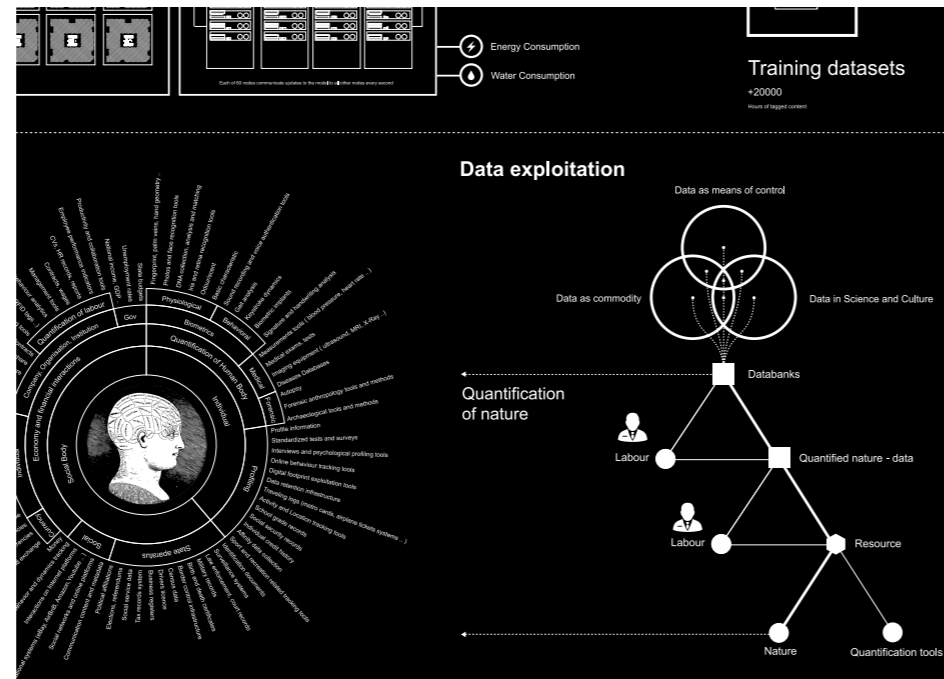
Wenn smarte Technologien uns im Alltag assistieren, nehmen wir meist nicht wahr, welche komplexen Prozesse nötig sind, um selbst kleinste Verrichtungen mit ihrer Hilfe auszuführen. Diese Prozesse machen Kate Crawford & Vladan Joler (Kate Crawford, *1976; lebt in New York, Vladan Joler *1977; lebt in Novi Sad) in ihrer Forschungsarbeit *Anatomy of an AI* (2018) sichtbar. Sie besteht aus einer detaillierten Infografik sowie einem umfassenden Essay, das die verworrene Infrastruktur von Amazons *Echo* erläutert. Aus diesem technischen Gerät, das mittlerweile weltweit Millionen Menschen zuhause nutzen, agiert die künstliche Intelligenz *Alexa*, die durch Sprachsteuerung verschiedene Befehle ausführt.

Crawford & Jolers nahezu wandfüllendes Schaubild in KAI 10 zeigt die miteinander verknüpften technischen Prozesse, aber auch die große soziale und ökologische Reichweite des Gerätes auf: welche Art von Arbeit nötig ist, welche Rohstoffe gefördert und raffiniert werden, wie Satellitensysteme eingesetzt und über welche digitalen Netzwerke Daten transportiert und verarbeitet werden, damit der Apparat reagieren kann, wenn er den Befehl empfängt: „Alexa, schalte das Licht an“.

All diese detaillierten Informationen sind entlang einer vertikalen und einer horizontalen Achse gegliedert. Gelesen von links nach rechts, beginnt und endet der Informationsstrahl mit der Erde und beschwört mit dem Begriff der ‚deep time‘ das geologische Alter unseres Planeten herauf: ein unermesslicher Zeithorizont, vor dessen Hintergrund die verschwindend kurze Periode der Gegenwart aber dennoch eine zentrale Rolle spielt. Das Schaubild zeigt auf, dass gerade heute der Druck auf Natur, auf körperliche und kognitive Ressourcen des Menschen und auf gesellschaftliche Grundwerte so groß ist wie niemals zuvor. Von oben nach unten gelesen legen die beiden Wissenschaftler*innen die Rolle des Menschen und insbesondere seiner Arbeitskraft offen. Am linken Rand ist etwa eine vertikal gegliederte Vergleichsgrafik zu sehen, die ganz oben vom Gehalt des CEO bis zu den Löhnen afrikanischer Minenarbeiter*innen für die Rohstoffgewinnung und schließlich zur unbezahlten Arbeit der (weitaus privilegierten) *Echo*-User*innen führt, die die künstliche Intelligenz durch ihre Nutzung gleichsam kostenlos trainieren.

Anatomy of an AI verbindet vielschichtige Informationen zu einer Art topografischen Karte, die aber statt Übersicht und Orientierung zu bieten ein von einer Überfülle an Informationen geprägtes Gesamtbild liefert. Überall verweisen Verastelungen des Bildes auf die zahlreichen ‚Issues‘, die Crawford & Joler analysieren: jene ‚Problemzonen‘ der digitalen Hochtechnologien, die von Umweltproblemen, über Ausbeutung von Arbeitskraft bis hin zur unsichtbaren Kontrolle der User*innen beim Gebrauch der Geräte reichen. Visuell erinnert *Anatomy of an AI* also eher an ein Wimmelbild als eine Landkarte und ruft gerade dadurch die Komplexität der Prozesse ins Bewusstsein, die hinter abstrakten Begriffen wie „künstliche Intelligenz“ stecken. Deutlich wird auf jeden Fall das Machtgefälle zwischen den Konzernen und den privaten User*innen im Zeitalter des Datenkapitalismus. Werden ihre Daten in allen Lebensbereichen systematisch erfasst und quantifiziert, so bleibt das ‚Innenleben‘ der Unternehmen für die Öffentlichkeit weitgehend unsichtbar.

Wer noch tiefer eintauchen möchte in die Zusammenhänge zwischen materiellen Ressourcen, Arbeitskraft und Datenkapitalismus, für den steht das Essay von Crawford & Joler zur Verfügung, das über einen QR-Code auf dem Boden vor der Wandarbeit abgerufen werden kann.
 TANJA KORTE & LUDWIG SEYFARTH



When smart technologies assist us in our everyday activities, we do not usually notice which complex processes are necessary to help carry out even the most minor transactions. Kate Crawford & Vladan Joler (Kate Crawford, *1976; lives in New York, Vladan Joler *1977; lives in Novi Sad) make these processes visible in their research work *Anatomy of an AI* (2018). It consists of a detailed infographic and an extensive essay which explains the convoluted infrastructure of Amazon’s *Echo*. This technical device, now used at home by millions of people worldwide, contains the artificial intelligence *Alexa*, which carries out commands by means of voice control.

Crawford & Joler’s almost wall-filling diagram in KAI 10 shows the interconnected technical processes and the broad social and ecological reach of the device: what type of work is required, which raw materials are mined and refined, how satellite systems are employed and over which digital networks data is transported and processed so that the device can respond when given the order, “Alexa, turn on the lights”.

All this detailed information is structured along a vertical and a horizontal axis: read from left to right, the stream of information begins and ends with the earth and invokes the geological age of our planet with the term ‘deep time’, an immeasurable temporal horizon against the background of which, however, the transitory short period of the present plays a central role. The diagram illustrates how today’s nature, physical and cognitive human resources as well as social core values are constantly under severe pressure. Read from top to bottom, the two scientists reveal the role of humans and especially their labour in this process. On the left is a vertically-structured, comparative graph with the income of a CEO at the top, leading down to the wages of African workers mining the raw materials and finally to the unpaid work of the (obviously far more privileged) *Echo* owner whose use of the artificial intelligence trains it free of charge.

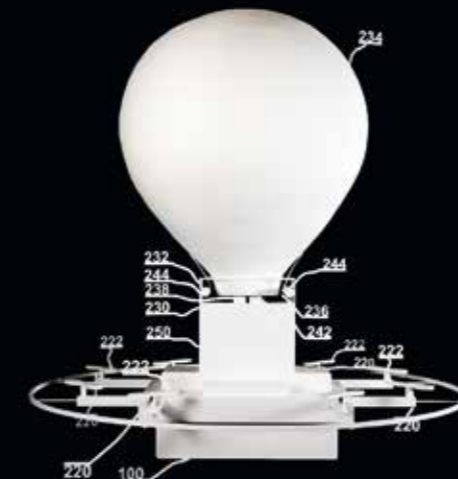
Anatomy of an AI combines complex information into a type of topographic chart that delivers a polycentric image rather than creating order and enabling orientation. Everywhere, bifurcations in the image reference the numerous issues that Crawford & Joler analyse: the problems of high technology that reach from ecological concerns through the exploitation of the labour force to the invisible control of users when using the device. Consequently, the visual appearance of *Anatomy of an AI* is more reminiscent of a picture puzzle than a map and calls to mind the complexity of the processes which hide behind abstract terms such as artificial intelligence. What it certainly conveys is the power imbalance between corporations and private users in the age of data capitalism. While the user’s data is systematically recorded and quantified in all areas of life, the inner workings of the companies remain largely invisible to the public.

For those who want to dive deeper into the complex web of references between material resources, the labour force and data capitalism, Crawford & Joler’s essay is available via a QR code on the floor in front of the mural.
 TANJA KORTE & LUDWIG SEYFARTH

Ein zentrales Thema der Videos, skulpturalen Objekte und Rauminstallationen von Simon Denny (*1982 in Auckland, Neuseeland; lebt in Berlin) ist der fortschreitende Einfluss der Technologiebranche auf das gesellschaftliche Gefüge und die kulturelle Gegenwart. Denny illuminiert, wie neue digitale Produkte Alltag und Arbeit erleichtern, während sie gleichzeitig die Rolle des Menschen im Wertschöpfungsprozess subvertieren, Nutzer*innen manipulieren und Demokratien aushöhlen. Denn im ortlosen Plattform-Kapitalismus agieren Großunternehmen häufig unter dem Radar von Finanz- und Arbeitsaufsicht. Sie verändern das Wesen von Erwerbsarbeit und lassen uns auch dann arbeiten, wenn wir es gar nicht merken, weil geistige Tätigkeiten zur wichtigsten Ressource des sogenannten kognitiven Kapitalismus geworden sind.

Disruptives Unternehmertum steht auch im Fokus einer 2021 entstandenen weißen Skulptur in Gestalt einer Flugdrohne, für die Amazon das Patent besitzt, die jedoch bisher nicht realisiert wurde. Sie gehört zu einer Reihe technologiebasierter Innovationen, mit denen der Konzern anstrengende, unpopuläre Arbeit maschinell ersetzen und gleichzeitig neue Konsumlandschaften erschließen möchte. Form und Aufbau von Dennys Skulptur sind abgeleitet aus der Patentschrift des Unterneh-

SIMON DENNY
Amazon delivery drone patent drawing as virtual Rio Tinto mineral globe (US 10,246, 186 B1: UNMANNED AERIAL VEHICLE WITH INFLATABLE MEMBRANE, 2019), 2021



A central theme of the videos, sculptural objects and room installations by Simon Denny (*1982 in Auckland, New Zealand; lives in Berlin) is the technology industry’s cultural impact. While the products marketed by large tech companies like Amazon alleviate everyday life and work, they also have nefarious effects – changing the role of human beings in the value creation process, manipulating users, and undermining democracies. As in today’s placeless “platform capitalism”, large-scale corporations frequently act beneath the radar of financial oversight and workplace supervision. They are reshaping the nature of paid employment – as well as making us work for them without even realizing we’re working – since intellectual activity has become the most important resource of cognitive capitalism.

Disruptive entrepreneurship is also the central focus of a white sculpture in the form of an aerial drone, created in 2021, for which Amazon owns the patent but has not yet produced. The drone is one of several innovative technologies with which this corporation is aiming to automate arduous, unpopular work, while simultaneously seeking to open up new consumer markets. Denny derived the form and construction of his sculpture from the U.S. patent that Amazon filed for this “delivery drone”. The sculpture also bears the numbering system for the individual components as specified in the original document, the numerals held by thin supports protruding from the sculpture’s body. In KAI 10, the object is supplemented by two wall reliefs (*Document Relief 27, 2020; Document Relief 28, 2021*) which, with the help of an obscure and outmoded form of 3-D printing technology, were cut from stacked and glued pages of Amazon’s patent document for the drone.

mens. Beibehalten wurden etwa Nummerierungen einzelner Bauteile im ursprünglichen Dokument, die als Ziffern an dünnen Streben aus der Skulptur ausragen. Ergänzt wird die Präsentation in KAI 10 durch zwei Wandreliefs (*Document Relief 27, 2020* und *Document Relief 28, 2021*), die mit Hilfe eines 3D-Druckers aus unzähligen, übereinandergeschichteten Kopien von Amazons Patentschrift zur Drohne herausgeschnitten wurden. Das zentrale Objekt selbst wird mit seiner weißen Farbe, die seinen Modellcharakter verstärkt, im wörtlichen Sinne zur Projektionsfläche: In der Augmented Reality-App eines Smartphones, erscheint auf dem ballonartigen Flugkörper des Drohnen-Modells eine animierte Darstellung der Erde als Rohstofflieferant. Die Bilddaten unseres Planeten stammen aus einem Werbevideo des multinationalen Bergbauunternehmens Rio Tinto, das weltweit Bodenschätze abbaut und verarbeitet.

„Mining“ ist das Stichwort, das die alten Schwerindustrien mit der ‚new economy‘ verbindet. Denn für Amazon genauso wie Rio Tinto ist das Schürfen nach industriell verwertbaren Rohstoffen zentral – der eine schürft Erze, der andere kommerziell nutzbare Daten. In Anlehnung an die Drohne als Vehikel für einen kosteneffizienten Güterverkehr transportiert Simon Dennys Arbeit noch eine andere Gewissheit: Nicht in der Wertschöpfungskette berücksichtigt ist der ökologische Schaden, der bei der Herstellung digitaler Geräte, gerade durch den Abbau seltener Erden, nicht weniger schwerwiegt als in den klassischen Industriebereichen; ganz zu schweigen von den oft schlechten Arbeitsbedingungen in der Branche. Denny macht zudem sichtbar, wie auch gänzlich unbezahlte menschliche Arbeitskraft im Kontext digitaler Ökonomien nutzbar gemacht wird: Es braucht die ‚Mitarbeit‘ der App-User*innen, um künstliche Intelligenzen zu trainieren und immer smarter werden zu lassen. Auch dies trägt dazu bei, dass im digitalen Raum, entkoppelt von der Realität der allermeisten Menschen und gleichsam unsichtbar, die größten Gewinne erzielt werden. Ökonomischer Macht, die zunehmend im Abstrakten waltet, verleiht Denny eine anschauliche Form, die ihre weit verzweigten Wirkungsfelder verdeutlicht.

JULIA HÖNER

SIMON DENNY

With its white surface – emphasising its character as a model – the central object itself literally becomes a projection screen: in the smartphone augmented reality app an animated depiction of the planet as the supplier of raw materials appears on the balloon-like body of the model drone. The image data of our planet presented here comes from a promotional video by Rio Tinto, a multinational corporation which mines and processes natural resources all over the world.

„Mining“ is the keyword that links traditional heavy industries to the “new economy”. For Amazon, just like Rio Tinto, prospecting for industrially exploitable raw materials is crucial – the latter digs for mineral ores, the former for commercially exploitable data. Taking his cue from the drone as a vehicle for the cost-efficient delivery of goods, Simon Denny’s work conveys a different certainty: the ecological damage wrought by the data economy is no less pernicious than that created in classical industrial processes – to say nothing of the predominantly terrible working conditions within the tech manufacturing sector, or the rare earth minerals needed to physically produce a digital device. In addition, Denny also lays bare how entirely unpaid human labour is exploited in the context of digital economies. It takes the “collaboration” of app users to train the various forms of artificial intelligence and constantly hone their “smartness”. This, too, contributes to the immense profits being made in the digital realm – quasi-invisibly, and uncoupled from the reality of most people. Denny lends a visible form to the economic power exercised in an increasingly abstract world, highlighting its widely ramified spheres of influence.
 JULIA HÖNER

Die amerikanische Künstlerin LaToya Ruby Frazier (*1982 in Braddock, Pennsylvania; lebt in Chicago, Illinois) zeichnet mit der Fotoserie *The Notion of Family* (2001–2014) den Untergang der Schwerindustrie in den USA entlang der Biografien ihrer Familienmitglieder nach. Seit ihrer Jugend begleitete Frazier dafür insbesondere drei Generationen mit intimen Schwarzweiß-Fotografien: Fraziers Großmutter Ruby, ihre Mutter und sich selbst, was auch das Matriarchat der Familie hervorhebt. Schauplatz ist die Stadt Braddock mit ihrer einst florierenden Stahlindustrie, die seit Beginn an Afroamerikaner*innen beschäftigt.

Die mehrteilige Serie, aus der KAI 10 eine Auswahl präsentiert, ist in einem gleichnamigen Buch dokumentiert. Familienanekdoten, persönliche Erinnerungen und Daten und Fakten zur Geschichte ihres Heimatortes zeichnen ein lebhaftes Bild zu den Hintergründen der Fotografien. Fraziers Großmutter finanzierte das Leben ihrer sechs Kinder als Managerin bei der Non-Profit-Organisation Goodwill. Später musste sie ihren Stiefvater pflegen, den Frazier zerbrechlich auf seinem Bett portraitierte (*Gramps on His Bed*, 2002). ‚Gramps‘ arbeitete bis zu seiner Rente im Edgar Thomson Steel Works, wo sein Körper den Anstrengungen der Fabrikarbeit ausgesetzt war. Den Versuch, dieser Tristesse zu entkommen, lässt die Darstellung eines Pin-Up-Girls hinter ihm an der Wand nur erahnen.

Braddock und seine Bewohner*innen waren auf das Erfolgsgeschäft der Stahlwerke entlang des Monongahela River seit den 1870er Jahren angewiesen, um ihren Kindern eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Die Luftaufnahme von 2013 *U.S.S. Edgar Thomson Steel Works and Monongahela River* zeigt den Dreh- und Angelpunkt allen Lebens in Braddock: das bis heute produzierende Stahlwerk. 1875 vom Großindustriellen Andrew Carnegie eröffnet, ist es eines der wenigen Werke der Region, das während der amerikanischen Stahlkrise, die durch die internationale Konkurrenz in den 1970er Jahren aufkam, seinen Betrieb nicht einstellen musste. Mit der einhergehenden Suburbanisierung siedelten die Einwohner*innen, die es sich leisten konnten, um. Damit versiegte auch das soziale und kulturelle Leben der Stadt, wovon die afroamerikanische Bevölkerung am stärksten betroffen war. Denn Schwarzen Familien war es durch die rassistisch geprägte Politik häufig untersagt, Häuser in anderen Orten zu kaufen oder sie waren schlichtweg zu arm, um ihren Wohnort und die Fabrikarbeit hinter sich zu lassen. Mit der Schließung des Braddockers Krankenhauses 2010 brach auch die gesundheitliche Versorgung weg.

Self Portrait (Lupus Attack) (2005) spielt auf die weitreichenden Auswirkungen der Umweltverschmutzung an: Frazier selbst leidet an der Autoimmunkrankheit Lupus; ihre Mutter kämpfte gegen den Krebs, ihre Großmutter starb daran. Fraziers Mutter, auf dem Portrait *Mom Holding Mr. Art* (2005) hinter ihrem Lebenspartner zu sehen, wurde in der Serie als Co-Fotografin einbezogen; ihre Tochter steht häufig selbst vor der Kamera. Dadurch sprengt Frazier die traditionelle Hierarchie von Fotograf*in und Objekt in der sozialdokumentarischen Fotografie, in der Selbstbestimmung selten als Gestaltungsmittel eingesetzt wird. Dieses Konzept ermöglicht Frazier, in die Machtstrukturen und Erzählungen der amerikanischen Geschichte einzugreifen und die Schicksale des Schwarzen Arbeiter*innen-Milieus in Braddock sichtbar zu machen, die sonst von der Erfolgsstory über Andrew Carnegie und die industrielle Vergangenheit überschattet werden.¹

KATHARINA PROKSCH

¹ Vgl. Jane Harris, *The Notion of Family*, 7. Oktober 2014, in: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/10/07/the-notion-of-family/> (letzter Zugriff 20.07.2022).

With her photo series *The Notion of Family* (2001–2014), the US American artist LaToya Ruby Frazier (*1982 in Braddock, Pennsylvania; lives in Chicago, Illinois) traces the collapse of heavy industry in the US through the biographies of her family members. Since her youth, Frazier has accompanied above all three generations with intimate black-and-white photographs: Frazier’s grandmother Ruby, her mother and herself, thereby also highlighting the family’s matriarchy. The setting of her study is the town of Braddock with its once prosperous steel industry, which from its beginnings gave employment to African Americans.

Comprising several parts, the series – from which KAI 10 is presenting a selection – is documented in an eponymous book. Family anecdotes, personal memories, dates and facts about the history of her home town paint a lively picture of the backgrounds to the photographs. Frazier’s grandmother raised her six children on her salary as manager of the non-profit organisation Goodwill. Later, she had to care for her step-father, whom Frazier portrayed fragilely seated on his bed (*Gramps*

LATOYA RUBY FRAZIER

LATOYA RUBY FRAZIER
Self Portrait in the Bathroom
2002



on His Bed, 2002). Up to his retirement, “Gramps” worked at the Edgar Thomson Steel Works where the rigours of factory labour racked his body. His endeavours to elude this tristesse are gently hinted at in the picture of a pin-up girl on the wall behind him.

Braddock and its residents had been dependent since the 1870s on the commercial success of the steel mill on the banks of the Monongahela River in order to afford their children a better future. The aerial photograph of *U.S.S. Edgar Thomson Steel Works and Monongahela River* from 2013 shows the hub of all life in Braddock: the steel mill that still operates today. Built in 1875 by the industrial magnate Andrew Carnegie, it is one of the few plants in the region that managed to keep running during the American steel crisis brought about by international competition in the 1970s. With the ensuing suburbanisation, those residents who could afford to, moved away. This hastened the decay of the town’s social and cultural life, most fiercely affecting the African American population. This was because racist policies often prohibited Black families from buying homes in other places or they were simply too poor to quit their neighbourhoods and their factory jobs. The closure of Braddock’s hospital in 2010 also deprived the city of health care provision.

Self-Portrait (Lupus Attack) (2005), alludes to the far-reaching impact of environmental pollution: Frazier herself suffers from the autoimmune disease lupus; her mother struggled with cancer; her grandmother died of it. Frazier’s mother, seen behind her partner in the portrait *Mom Holding Mr. Art* (2005), was named as co-photographer of this series; her daughter herself is frequently featured in front of the camera. Frazier thereby dismantles the traditional hierarchy of photographer and object in social documentary photography, where self-determination is seldom employed as a creative dynamic. This concept enables Frazier to intervene in the power structures and narratives of US American history and to lend visibility to the circumstances of Black people from the working-class districts of Braddock, which are otherwise overshadowed by the success story of Andrew Carnegie and the industrial past.¹

KATHARINA PROKSCH

¹ Cf. Jane Harris, *The Notion of Family*, October 7, 2014, <https://www.theparisreview.org/blog/2014/10/07/the-notion-of-family/> (last access 20.7.2022).

Die kanadische Künstlerin Melanie Gilligan (*1979 in Toronto, Kanada; lebt in New York) arbeitet medienübergreifend im Feld der Kunst und Musik. Ihre Videoinstallation *Parts-wholes* (2016) ist Teil einer Werkreihe, in der die Künstlerin einen kritischen Blick auf die prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen einer wachsenden Schicht von Beschäftigten in der Dienstleistungsbranche wirft.

Changieren ihre Arbeiten häufig zwischen Dokumentarfilm, TV-Format und fiktionalen Narrativen, verzichtet die Künstlerin bei *Parts-wholes* erstmals auf die Vermischung der Genres und begleitet zwei real existierende Personen mit der Kamera durch ihren kräftezehrenden Arbeitstag. Portraitiert wird einerseits der hektische Alltag einer *Uber*-Fahrerin in Newburgh, New York und andererseits das Leben einer Beschäftigten in der Verlagsbranche in San Francisco, die lange Strecken zwischen Wohnung und Arbeitsstätte pendeln muss. Fokussiert Gilligan in den beiden Videocollagen inhaltlich auf Mobilität als Bedingung von Erwerbsarbeit, unterstreicht auch die Anordnung der einzelnen Komponenten der Installation, wie die Probleme der neoliberalen Arbeitswelt sich auch in Räumen manifestieren: Zwei Videowürfel mit insgesamt 24 Einzelscreens sind durch Stahlrohrstreben wie in einem 3D-Koordinatensystem räumlich miteinander verbunden. Pro Würfel geben zwölf einminütige Videosequenzen Einblicke in das Leben der Protagonistinnen, das sich aufgrund der Konstellation der Einzelscreens jedoch niemals zu einem zusammenhängenden Bild aufbaut. Es sind also immer nur Teile eines Ganzen zu sehen, wie auch der Titel *Parts-wholes*, zu Deutsch etwa *Teil-Ganzes* bereits andeutet.

MELANIE GILLIGAN
Parts-wholes
2016



The Canadian artist Melanie Gilligan (*1979 in Toronto, Canada; lives in New York) works in the overlapping fields of art and music. Her video installation *Parts-wholes* (2016) is part of a series in which the artist casts a critical eye over the precarious living and working conditions of a growing sector of workers in the service industry.

Often shifting between documentary film, TV format and fictional narratives, the artist, for the first time, refrains from mixing genres in *Parts-wholes* and accompanies two real-life people during their grueling working days with her camera. She portrays the hectic daily routine of an *Uber* driver from Newburgh, New York, and the life of an employee in the publishing industry in San Francisco, which entails commuting long distances between home and work. If Gilligan focuses on mobility as a prerequisite for gainful employment in both video collages, the arrangement of the installation’s individual components underscores how the problems of the neo-liberal world of work are

Gilligan nutzt Fragmente verschiedener Alltagssituationen, die sie mit animierten Sequenzen hinterlegt, um die Härte des Arbeitslebens der beiden Frauen zu transportieren. Das Warten an Haltestellen oder das Sitzen der Protagonistin in der Straßenbahn stehen dabei neben Büro-szenen, die durch animierte Banner ergänzt werden. Eingeblen-det werden ferner Sprechblasen, in denen ein Dialog zwischen Künstlerin und der gefilmten Person nachvollzogen werden kann. Statistische Daten, Zahlen und Fakten zu den lokalen sozio-ökonomischen Bedingungen von Arbeit zeigen unter anderem auf, dass das durchschnittliche Pro-Kopf-Einkommen von rund 46.511 \$ häufig an eine meist akademische Ausbildung geknüpft ist. Aber auch andere, miteinander verbundene wirtschaftliche und gesellschaftliche Widersprüche werden vor Augen geführt. So muss die *Uber*-Fahrerin den Kraftstoff ihres Autos selbst bezahlen, was noch einmal mehr ihren Erfolgsdruck erhöht, genügend Einkommen zu generieren, mit dem die Grundversorgung – etwa angesichts stetig wachsender Kosten für Wohnraum – gesichert werden kann. Durch das Vermischen unterschiedlicher Handlungsfragmente changiert auch die Videoästhetik stets zwischen Nähe und Distanz, und transportiert auf diese Weise die zunehmende Diffusion von Arbeit und Leben im postindustriellen Zeitalter. Durch die Bilder hindurch sickert aber noch eine andere Gewissheit: Es sind weltweit gerade Frauen, die die Belastungen der neoliberalen Arbeitswelt disproportional stark tragen müssen und zunehmend ins wirtschaftliche und soziale Abseits gedrängt werden.

TANJA KORTE

MELANIE GILLIGAN

spatially manifested: two cubes with 24 screens in total are connected with each other by tubular steel struts resulting in a spatial constellation as if positioned in a three-dimensional coordinate system. Each cube contains twelve one-minute video sequences that give a glimpse into the lives of the protagonists but never provide a complete picture due to the constellation of the individual screens. Thus, only certain parts of the whole are visible at any one time, as indeed the title *Parts-wholes* implies.

Gilligan uses fragments of different everyday situations that she amplifies with animated sequences to convey the hardships of both women’s working lives. Examples are waiting at bus stops or sitting in a tram juxtaposed with office scenes, which are supplemented by animated banners. Speech bubbles are added, recording the dialogue between the artist and the protagonists. Statistical data, numbers and facts about local, socio-economic working conditions also show that, among other things, the average income per capita of approximately \$46,511 is often contingent on having had an academic education. But other contradictions connected to social and economic factors are also brought to light. For instance, the *Uber* driver must pay for her petrol herself, which again increases the pressure on her to succeed in generating enough income to secure her basic needs, such as the constantly rising costs for her apartment. The mixing of different narrative strands also switches the video aesthetic between near and far, thus conveying the increasing diffusion between work and life in the post-industrial era. However, another certainty seeps through the images: worldwide, it is women who must disproportionately carry the burdens of the neo-liberal world of work, while being increasingly pushed out to the economic and social margins.

TANJA KORTE

Das vornehmlich fotografische Werk Allan Sekulas (*1951 in Erie, Pennsylvania; †2013 in Los Angeles) thematisiert die zunehmende Unsichtbarkeit von Arbeitsprozessen im vermeintlich postindustriellen Zeitalter. Mit seinem „Critical Realism“ widerspricht er dem naiven Glauben an einen neutralen Dokumentarismus und seinem Versprechen, soziale Wirklichkeit abbilden zu können. Einzelne Fotografien könnten komplexe Zusammenhänge nie anschaulich machen. So stellt er seine Bilder stets zu größeren Serien zusammen.

Untitled Slide Sequence, ursprünglich als Diashow gezeigt, entstand am 17. Februar 1972. Mit einer geliehenen Kamera machte Sekula Aufnahmen der Arbeiter*innen, die nach Ende ihrer Schicht das General Dynamics Convair Division Luftfahrtwerk in San Diego verließen – bis ihn die Sicherheitskräfte entdeckten und die Filme zum Glück nicht konfiszierten. Sekulas Schwarzweiß-Bilder zeigen die arbeitenden Menschen, aber nicht bei der vor der Öffentlichkeit verborgenen Produktion von Atlas- und Centaur-Raketen. Das Motiv *Arbeiter verlassen die Fabrik* hat Vorbilder in der Filmgeschichte, die der deutsche Filmemacher Harun Farocki in seiner gleichnamigen Found-Footage-Montage von 1995 zusammengestellt hat. Farockis Aussage „dass die sichtbare Menschenbewegung stellvertretend steht für die abwesenden und unsichtbaren Bewegungen der Güter, Gelder und Ideen, die in der Industrie zirkulieren“¹, berührt sich auch mit Sekulas Interesse daran, wie sich die Arbeitswelt und die Bewegungen der arbeitenden Menschen durch den globalen Handel verändern.

Dies ist das Thema von Sekulas wohl bekanntestem Werk *Fish Story*. Zwischen 1988 und 1993 bereiste Sekula Häfen auf der ganzen Welt und fuhr auf einem Containerschiff über den Nordatlantik. 105 der während seiner Reise entstandenen Fotografien werden gerahmt in Ausstellungen gezeigt – so erstmals 2002 auf der documenta 11 – und sind in einem gleichnamigen Buch dokumentiert. In *Landscapes of Labour* ist das erste, 18 Aufnahmen umfassende Kapitel zu sehen. Auch

ALLAN SEKULA

The predominantly photographic work of Allan Sekula (*1951 in Erie, Pennsylvania; †2013 in Los Angeles) deals with the increasing invisibility of work processes in the purportedly post-industrial age. His critical realism contradicts the naive belief in a neutral documentary genre and its promise of being able to portray social reality. Since, according to Sekula, single photographs could never describe the complexity of life, the artist invariably assembles his images into extensive series.

Untitled Slide Sequence, taken on 17 February 1972, was initially presented as a slideshow. With a borrowed camera, he took photos of workers leaving the General Dynamics Convair Division aerospace plant in San Diego at the end of their shift – until he was discovered by security guards. Luckily, they did not confiscate his films. Sekula's black and white images show people working, although not on the production of Atlas and Centaur missiles which was concealed from public view. The motif of *Arbeiter verlassen die Fabrik* (workers leaving the factory) has precedents in film history that German filmmaker Harun Farocki compiled in his found-footage montage of the same name in 1995. Farocki's statement "that the visible movement of people stands as a substitute for the absent and invisible movements of goods, money and ideas that circulate within the industry"¹ also touches on Sekula's interest in how global trade changes the world of work and the movement of workers.

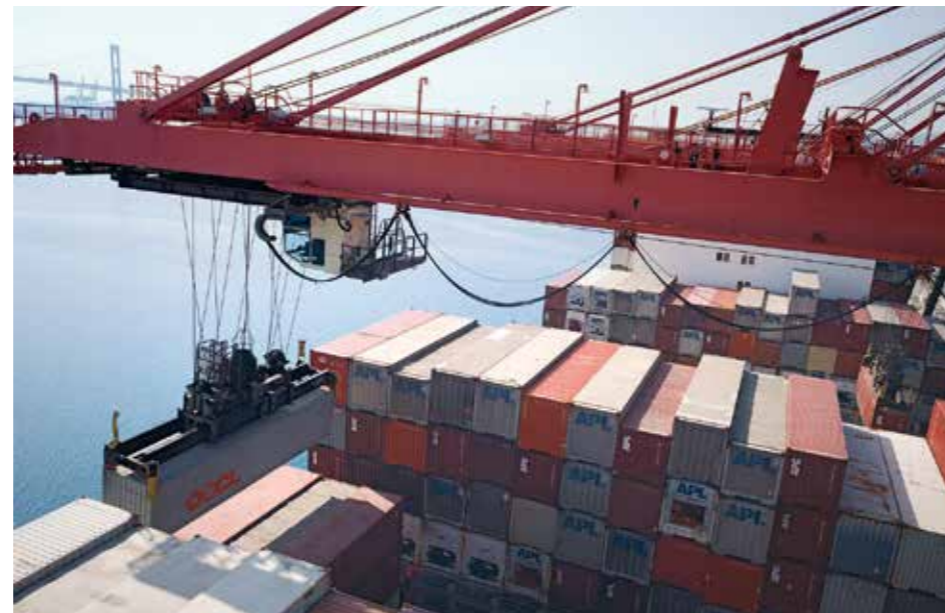
This is the theme of his best-known work, *Fish Story*. Between 1988 and 1993, Sekula visited harbours worldwide and travelled on a container ship across the North Atlantic. One hundred and five of the photos taken during this trip were framed and exhibited – for the first

dieser Ausschnitt macht die Kombinatorik unterschiedlicher Motive deutlich, mal panoramatisch auf das offene Meer, mal auf einzelne Hafendarbeiter*innen gerichtet oder einen einzelnen Schraubenschlüssel fokussierend. In dieser Zusammenstellung gleichsam disparater Motive zeigt Sekula, wie vernetzt, aber auch zerfasert wirtschaftliche Prozesse zunehmend sind; ein zusammenhängendes Bild industrieller Produktion zu schaffen, ist in Zeiten, in denen ökonomische Räume in „ein fluktuierendes Verbindungsnetz zwischen Großstadtregionen und ausbeutbaren Peripherien“² zerfallen, nicht mehr möglich. Der Container ist vielleicht das zentrale Bildmotiv der *Fish Story*, denn der 1955 durch den Amerikaner Malcolm McLean erfundene, standardisierte Metallbehälter aus Stahl ersetzt stundenlanges Be- und Entladen; die meisten Hafendarbeiter*innen in aller Welt verloren ihre Jobs. Und für die Mannschaften der Schiffe entfielen ausgiebige Landgänge, womit die Kneipen, Bordelle und andere Vergnügungsorte der Hafenviertel einen Großteil ihrer Kundschaft einbüßten. Aber auch ein containerisierter Handel kommt nicht ohne physische Arbeit aus. So sind es meist unterbezahlte Menschen aus ärmeren Regionen der Welt, die die reduzierten Schiffscrews bilden oder sich dort abquälen, wo die weitgehend automatisch transportierten Waren doch noch ein- und ausgeladen werden müssen.

LUDWIG SEYFARTH

- ¹ <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik> (letzter Zugriff 21.07.2022).
- ² Allan Sekula, *Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002, S. 48.

ALLAN SEKULA
Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbour. San Pedro, California, November 1992
aus der Serie | from the series *Fish Story*, 1988–1993



time in 2002 at documenta 11 – and are documented in a book of the same title. The first chapter, which contains 18 photos, is included in *Landscapes of Labour*. This excerpt also emphasises the combinational possibilities of different motifs, sometimes as panoramic views over the open sea, sometimes focussing on individual harbour workers or a single wrench. In this alliance of apparently disparate motifs, Sekula shows how increasingly intertwined but also frayed commercial processes have become; the creation of a cohesive image of industrial production in times when economic spaces are disintegrating into "a fluctuating web of connections between metropolitan regions and exploitable peripheries"² is no longer possible. The container is perhaps the central motif of *Fish Story* after standardised steel containers, developed in 1955 by the American Malcolm McLean, replaced the hours-long loading and unloading. As a result, most harbour workers across the world lost their jobs. And sailors missed out on their extensive shore leave, causing bars, brothels and other places of entertainment in the harbour quarters to forfeit a large part of their clientele. However, containerised trade also requires physical labour. Today, it is mostly underpaid workers from the poorer regions of the world who make up the slimmed-down ships' crews or toil where predominantly automatically transported goods still have to be loaded and unloaded.

LUDWIG SEYFARTH

- ¹ <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik> (last access 21.7.2022).
- ² Allan Sekula, *Fish Story*, Düsseldorf 2002, p. 48.

Die Filme Wang Bings (*1967 in Xi'an, China; lebt in Peking) zeichnen sich durch oft epische Laufzeiten aus. Internationale Bekanntheit erlangte der chinesische Künstler durch die neunstündige Dokumentation *Tie Xi Qu: West of the Tracks*, die über einen Zeitraum von insgesamt vier Jahren (1999–2003) hinweg den Niedergang eines Industriebezirks in der chinesischen Stadt Shenyang nachvollzieht. Der Film kann als Ausgangspunkt für Wangs Auseinandersetzung mit der heutigen Gesellschaft Chinas angesehen werden. Seitdem wirft er in seinen Werken immer wieder einen Blick hinter die Kulissen der chinesischen Wirtschaft und ihrer weltweiten Verflechtungen. Wang gilt als einer der radikalsten unabhängigen Filmemacher Chinas, denn er zeigt schonungs- und gnadenlos die sozialen Schattenseiten der ökonomischen Macht, indem er Wanderarbeiter*innen, Eremiten oder gar Todkranke zu den Protagonist*innen seiner Filme macht. So verwundert es nicht, dass seine Filme der staatlichen Zensur zum Opfer fallen: Die Filme werden weder öffentlich gezeigt noch sind sie bei Streamingdiensten zu finden. Sie kursieren daher lediglich auf privaten DVDs oder werden anderweitig im Geheimen innerhalb des Landes verbreitet.

In *15 Hours* (2017), der im Kontext der documenta 14 uraufgeführt und im Single-Shot-Verfahren gefilmt wurde, begleitet Wang einen ganzen Arbeitstag lang Beschäftigte einer Textilfabrik in Huzhou: beginnend beim Verlassen der Barracken, die ihnen als Unterkunft zugewiesen wurden bis zum Ende ihrer 15 Stunden dauernden Schicht. Insgesamt stellen über 200.000 Wanderarbeiter*innen in den rund 18.000 Produktionsstätten dieser riesigen Fabrikstadt hauptsächlich Kinderkleidung her.

Unkommentiert und ohne die Protagonist*innen zu lenken, zeichnet Wang ein realitätsnahes Abbild der diskriminierenden Arbeitsbedingungen, die in vielen Textilbetrieben Chinas – und in anderen Teilen der nichtwestlichen Welt – herrschen. Der Filmemacher macht die prekären Arbeitsbedingungen und den permanenten Leistungsdruck der Arbeiter*innen als die eigentlichen sozialen Kosten scheinbar billig produzierter Konsumgüter sichtbar. Neben den heruntergekommenen Wohnbarracken spiegeln auch die Produktionsstätten die Trostlosigkeit der herrschenden Arbeitsbedingungen: kahle Wände, gitterähnliche Fenster, die nur wenig Tageslicht hinein lassen, kühles Leuchtstoffröhrenlicht und einfache Holzbänke ohne Polsterung und Rückenlehnen, auf denen die Arbeiter*innen 15 Stunden gekrümmt über ihren Nähmaschinen sitzen – und teilweise sogar ihre Pausen hier schlafender Weise verbringen. Untermalt wird die Monotonie der Arbeitsabläufe durch das andauernde Surren der Maschinen, das bis in die Nacht hinein zu hören ist.

WANG BING
15 hours (Filmstill)
2017



Wang positioniert sich hier nicht als Geschichtenzähler, sondern eher als stiller Beobachter; seine Kamera drängt sich den Arbeiter*innen nicht auf, sie scheint mit ihrer Umgebung zu verschmelzen – was auch auf den langen Aufenthalt des Filmemachers unter den Arbeiter*innen zurückzuführen ist. Sie sind getrennt von ihrem Zuhause, ihrer Heimat und ihren Familien, die sie verlassen mussten, um sie ernähren zu können. Arbeits- und Privatleben sind untrennbar miteinander verknüpft. Die Fabrikarbeit selbst ist zentraler Handlungsträger dieses Films, in dem Menschen lediglich Nebenrollen spielen oder gar nur als Statisten fungieren.

TANJA KORTE

WANG BING

Epic running times characterise the films of Wang Bing (*1967 in Xi'an, China; lives in Beijing). The Chinese artist gained international fame with his nine-hour documentary *Tie Xi Qu: West of the Tracks*, which traces the decline of an industrial district in the Chinese city of Shenyang over a total period of four years (1999–2003). The film can be seen as the starting point for Wang's examination of contemporary Chinese society. Since then, his works have repeatedly taken a behind-the-scenes look at the Chinese economy and its network of global connections. Wang is considered one of the most radical independent filmmakers in China through his unsparing and merciless exposure of the social downsides of economic power by making migrants, hermits or even the terminally ill the protagonists of his films. So it is no surprise that his films fall victim to state censorship: they are not shown publicly, nor are they available on streaming services. Instead, they circulate solely as private DVDs or are otherwise secretly distributed within the country.

In *15 hours* (2017), premiered at documenta 14 and filmed using the single-shot technique, Wang accompanies the workers in a textile factory in Huzhou over a whole day, from leaving the barracks that serve as their accommodation to the end of their 15-hour shift. Altogether over 200,000 migrants produce mainly children's clothing in the ca. 18,000 production plants in this vast factory city.

Without commentary and without directing the protagonists, Wang draws a realistic portrayal of the discriminatory working conditions that prevail in many Chinese textile companies – and in other parts of the non-Western world. The filmmaker shows us the precarious working conditions and the permanent pressure to perform suffered by the workers as the true social costs of apparently cheaply produced consumer goods. The decrepit living quarters and the production plants draw a desolate picture of these working conditions: bare walls, grille-like windows that let in hardly any daylight, cold neon lighting and simple, unpadded, backless benches on which the workers sit bent over their sewing machines for fifteen hours – and sometimes even spend their breaks sleeping. The relentless buzzing of the machines that can be heard into the night accentuates the monotony of the work process.

Wang does not position himself here as a storyteller, but rather as a silent observer. His camera does not intrude on the workers; it seems to melt into their surroundings – the result of the long period of time he spent among them. They are separated from their homes, their countries and their families, who they had to leave to be able to feed them. Work and private life are inextricably combined. Here, the factory work itself is the film's central protagonist; the people merely play supporting roles or even serve only as extras.

TANJA KORTE

Work it!

Eine dreiteilige Filmreihe über die Geschichte und Gegenwart von Arbeit in Film und Video, kuratiert von Eli Cortiñas und Julia Höner

- Termine, jeweils um 19 Uhr
- Samstag, 5.11.2022 Landscapes of Labour
- Freitag, 11.11.2022 Working Dead
- Freitag, 18.11.2022 Coming Together

Das Programm präsentiert bisher wenig gezeigte Beiträge am Rand der kanonischen Filmgeschichte. Internationale Filmemacher*innen und Künstler*innen machen die Konstellationen von global sehr unterschiedlichen Arbeitsmilieus und ihre Effekte auf Umwelt, soziale Beziehungen und Lebensstandards sichtbar. Im Mittelpunkt steht die anonyme, arbeitende Masse, die früher die Last kolonialer Geopolitik schulterte, während sie heute zu einem ‚Faktor‘ innerhalb kapitalistischer Wertschöpfungszyklen reduziert wird.

Ort: Black Box, Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf
 Der Eintritt ist frei
 Weitere Informationen:
www.duesseldorf.de/filmmuseum/black-box

Samstag, 3.9.2022, 15 Uhr

Dialogischer Ausstellungsrundgang

mit Moritz Scheper, Direktor Neuer Essener Kunstverein und Julia Höner

Donnerstag, 20.10.2022, 19 Uhr

Work-Art-Balance

Ein Gespräch über die Schnittstellen zwischen Kunst und Arbeitswelt mit Céline Berger, Friederike Sigler, Ruhr-Universität Bochum und Julia Höner

Öffentliche Führungen

4. + 18. September 2022 | 2. + 16. + 30. Oktober 2022
 13. + 27. November 2022 | 11. Dezember 2022 | 8. Januar 2023
 15 Uhr

Work it!

A three-part film series on historical and contemporary depictions of labour in film and video, curated by Eli Cortiñas and Julia Höner

- Dates, at 7 pm each
- Saturday, 5.11.2022 Landscapes of Labour
- Friday, 11.11.2022 Working Dead
- Friday, 18.11.2022 Coming Together

The programme presents hitherto little shown works at the margins of canonical film history. Contributions by international filmmakers and artists reveal the constellations of globally very different working environments and their effects on the environment, on social relations and living standards. They focus on the anonymous, working masses who once shouldered the burden of colonial geopolitics and today are limited to a ‘factor’ within capitalist cycles of value production.

Location: Black Box, Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf
 Free entry
 Further information:
www.duesseldorf.de/filmmuseum/black-box

Saturday, 3.9.2022, 3 pm

Tandem tour of the exhibition

with Moritz Scheper, director Neuer Essener Kunstverein and Julia Höner

Thursday, 20.10.2022, 7 pm

Work-Art-Balance

A conversation about the interfaces between art and the world of work with Céline Berger, Friederike Sigler, Ruhr-Universität Bochum and Julia Höner

Public guided tours

4 + 18 September 2022 | 2 + 16 + 30 October 2022
 13 + 27 November 2022 | 11 December 2022 | 8 January 2023
 3 pm

ANA ALENZO
Mad Rush Extended, 2022
 Verschiedene Materialien | mixed media
 Maße variabel | dimensions variable
 Courtesy die Künstlerin | the artist

ERICKA BECKMAN
Reach Capacity, 2020
 16mm Film übertragen in |
 transferred to ProRes HD digital
 15 Min
 Courtesy die Künstlerin | the artist

CÉLINE BERGER
Relese, 2010
 24 Lautsprecher, Stahlbasisplatte,
 24 Audiodateien, Steuerungshardware |
 24 loudspeakers, steel base plate,
 24 audio files, control hardware
 233 × 55 × 55 cm
 Courtesy die Künstlerin | the artist

CÉLINE BERGER
La Ronde, 2013
 HD Video, 16:9, Farbe | colour, Stereo
 5:30 Min, Video loop
 Performerin | performer: Emma Dingwall
 Courtesy die Künstlerin | the artist

ELI CORTIÑAS
Walls Have Feelings, 2019
 Einkanalvideo | single channel video
 13:10 Min
 Courtesy die Künstlerin | the artist

KATE CRAWFORD & VLADAN JOLER
Anatomy of an AI System. The Amazon Echo as an anatomical map of human labor, data and planetary resources, 2018
 Maße variabel | dimensions variable
 Courtesy die Künstler*innen | the artists

SIMON DENNY
Amazon delivery drone patent drawing as virtual Rio Tinto mineral globe (US 10,246,186 B1: UNMANNED AERIAL VEHICLE WITH INFLATABLE MEMBRANE, 2019), 2021
 Pulverbeschichtetes Aluminium, Stahl,
 Glasfaser, Harz, Farbe | powder-coated aluminum, steel, fiberglass, resin, paint, iOS
 Augmented Reality App
 180 × 170 × 150 cm
 Courtesy der Künstler und | the artist and Petzel Gallery, New York
 Foto | Photograph: Nick Ash

SIMON DENNY
Document Relief 27 (Amazon Delivery Drone patent), 2020
 Tintenstrahldruck auf Archivierungspapier,
 Kleber, Metallwandhalterung |
 ink jet print on archival paper, glue,
 custom metal wall mount
 29,7 × 21 × 13 cm
 Courtesy der Künstler und | the artist and Petzel Gallery, New York

SIMON DENNY
Document Relief 28 (Amazon Delivery Drone patent), 2021
 Tintenstrahldruck auf Archivierungspapier,
 Kleber, Metallwandhalterung |
 ink jet print on archival paper, glue,
 custom metal wall mount
 29,7 × 21 × 11 cm
 Courtesy der Künstler | the artist

LATOYA RUBY FRAZIER
Gramps on His Bed, 2002
 Aus der Serie | from the series
The Notion of Family
 Gelatinesilberdruck, aufgezogen auf
 Museumskarton, Holzrahmen |
 gelatin silver print, mounted on archival
 museum board, wooden frame
 Gerahmt | framed 63 × 73,5 cm
 Courtesy Privatsammlung Belgien |
 private collection Belgium und | and
 Michel Rein Paris / Brüssel | Brussels

LATOYA RUBY FRAZIER
Mom Holding Mr. Art, 2005
 Aus der Serie | from the series
The Notion of Family
 Gelatinesilberdruck, aufgezogen auf
 Museumskarton, Holzrahmen |
 gelatin silver print, mounted on archival
 museum board, wooden frame
 Gerahmt | framed 73,5 × 63 cm
 Courtesy Privatsammlung Belgien |
 private collection Belgium und | and
 Michel Rein, Paris / Brüssel | Brussels

LATOYA RUBY FRAZIER
Self Portrait (Lupus Attack), 2005
 Aus der Serie | from the series
The Notion of Family
 Gelatinesilberdruck, aufgezogen auf
 Museumskarton, Holzrahmen |
 gelatin silver print, mounted on archival
 museum board, wooden frame
 Gerahmt | framed 73,5 × 63 cm
 Courtesy Sammlung | Collection
 Dr. Swinnen E.

LATOYA RUBY FRAZIER
Self Portrait in the Bathroom, 2002
 Aus der Serie | from the series
The Notion of Family
 Gelatinesilberdruck, aufgezogen auf
 Museumskarton, Holzrahmen |
 gelatin silver print, mounted on archival
 museum board, wooden frame
 Gerahmt | framed 63 × 73,5 cm
 Courtesy HEREZ Collection

LATOYA RUBY FRAZIER
U.S.S. Edgar Thomson Steel Works and Monongahela River, 2013
 Aus der Serie | from the series
The Notion of Family
 Gelatinesilberdruck, aufgezogen auf
 Museumskarton, Holzrahmen |
 gelatin silver print, mounted on archival
 museum board, wooden frame
 Gerahmt | framed 124 × 154 cm
 Courtesy Privatsammlung | private
 collection

MELANIE GILLIGAN
Parts-wholes, 2016
 24 LED-Bildschirme, 24 Mediaplayer,
 24 HD Videos je 1 Min,
 pulverbeschichteter Stahl |
 24 LED screens, 24 media players, 24 HD
 videos each 1 min, powder coated steel
 500 × 300 × 250 cm
 Courtesy die Künstlerin | the artist
 und | and Galerie Max Mayer
 Foto | Photograph: Simon Vogel

ALLAN SEKULA
Fish Story, Chapter I, 1988–1993
 Serie aus 18 gerahmten Farbfotografien
 und 2 Texttafeln | series of 18 framed
 colour photographs and 2 text panels
 Unterschiedliche Größen | various
 dimensions
 Courtesy Collection Fonds regional d’art
 contemporain Bretagne, Rennes

ALLAN SEKULA
Untitled Slide Sequence, 1972/2011
 25 Schwarzweiß-Fotografien, Holzrahmen,
 Plexiglas | black-and white-photographs,
 wooden frames, plexiglas
 Gerahmt je | framed each 35,9 × 51,9 cm
 Courtesy Allan Sekula Studio LLC und | and
 Michel Rein, Paris / Brüssel | Brussels

WANG BING
15 hours, 2017
 Film, Farbe, Ton, in zwei Teilen | colour,
 sound, in two parts
 je | each 7 h 55 Min
 Courtesy der Künstler und | the artist and
 Galerie Chantal Crousel, Paris

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung | This brochure is published on the occasion of the exhibition

Landscapes of Labour

Ana Alenzo, Ericka Beckman, Céline Berger, Eli Cortiñas, Kate Crawford & Vladan Joler, Simon Denny, LaToya Ruby Frazier, Melanie Gilligan, Allan Sekula, Wang Bing

26. August 2022 bis 8. Januar 2023 | August 26, 2022 to January 8, 2023

Herausgeber | Editor
 KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Redaktion | Editing
 Julia Höner, Tanja Korte, Katharina Proksch, Ludwig Seyfarth

Texte | Texts
 Christina Danick, Friederike Fast, Julia Höner, Tanja Korte, Katharina Proksch, Friederike Sigler, Ludwig Seyfarth

Gestaltung | Graphic design
 Heimann + Schwantes, Berlin

Übersetzung | Translation (D-E | G-E)
 Heather Allen, Matthew Partridge

Druck | Printing: Schaab, Düsseldorf

Pressearbeit zur Ausstellung | Press work for the exhibition: Ann-Charlotte Günzel

Ausstellungsbau | Exhibition construction
 Sönke Faltien

© 2022, KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION, Düsseldorf, die Künstler*innen und Autor*innen | all artists and authors
 Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Dank an | Thanks to
 Patrick Vanbellingen, Bastian Erhard, Christina Danick, Nick Esser, Friederike Fast, Julia Haack, Davina Lunow, Veronika Misjura, Andreas Nabrotzky, Thomas Neumann, Maik Prus, Ute Rosenthal, Moritz Scheper, Volker Schräger–Enkirch, Judith Sept, Friederike Sigler

KAI10 | ARTHENA FOUNDATION

Kaistraße 10
 40221 Düsseldorf
 Tel. +49 (0) 211 99 434 130
 info@kaistrasse10.de
 www.kaistrasse10.de

Vorsitzende | Chairwoman
 ARTHENA FOUNDATION
 Monika Schnetkamp

Künstlerische Direktorin | Artistic director
 Julia Höner

Externer Kurator | External curator
 Ludwig Seyfarth

Kuratorin | Curator
 Marion Eisele
 (in Elternzeit | on parental leave)

Ausstellungsmanagement |
 Exhibition management
 Tanja Korte, Katharina Proksch

Öffentlichkeitsarbeit | Public relations
 Claudia Friedrich

Restaurierung | Conservation
 Sabine Allroggen

Kaufmännische Leitung | Commercial
 management
 Birgit Popien

Rechnungswesen | Accounting
 Nadine Jeddeleh

Haustechnik | Facility management
 Paul Rosenthal

Gefördert durch
 Supported by



Dank an
 Thanks to



Der Beitrag von Ana Alenzo wird gefördert durch
 The contribution by Ana Alenzo is supported by



WANG BING

CÉLINE BERGER

LATOYA RUBY FRAZIER

ANA ALENZO

ALLAN SEKULA

ELI CORTIÑAS

WC

MELANIE GILLIGAN

ERICKA
BECKMAN

SIMON DENNY

BÜRO | OFFICE

KATE CRAWFORD
& VLADAN JOLER

EINGANG | ENTRANCE
KAISTRASSE 10