

CC• CC: This is not just another year, but a phenomenon. CC: Was wir machen, ist eine hochpolitische Arbeit, und das wird mir immer bewusster. CC: Wenn ich an deinen Tod denke, dann habe ich ein naives Bild im Kopf. CC: Just cause Van Gogh suffered doesn't mean I have to. CC: The current present seems to have no beginning and no end in itself; the pandemic might be here to stay with us. CC: But this merry pageantry of machines hides an eery reality. CC: Es ist also die Geschichtsschreibung selbst, die den Blick auf Frauen in Bezug auf Arbeit verstellt. CC: Why do they feel threatened by culture?

OKTOBER-DEZEMBER 2020 / OCTOBER-DECEMBER 2020

| | | | | |
|--|---|--|--|---|
| Fr / Fri 30.10 14:00-21:00 | SOFT OPENING + PERFORMANCE GEISTER, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten GHOSTS, Traces, Echoes: Works in Shifts | von / by ALE BACHLECHNER, KATHRIN EBMER, ALICIA GORN, LAURA HANSEN, ANJA JUNGHANS, GRIT SCHUSTER, KAREN ZIMMERMANN, FRAUEN DER FRAUEN; INITIATIVE HENRICHSHÜTTE kuratiert von / curated by EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| Fr-So / Fri-Sun 30.10 - 15.11 14:15-16:15 16:45-18:30 | FILMVORFÜHRUNG / FILM SCREENING Film-Work: Re-framing the Timeline Verschiedene Sprachen mit englischen Untertiteln / Various languages with English subtitles | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Plätze im Kinoraum auf 3 begrenzt Seats in the cinema room limited to 3 | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| So / Sun 01.11 12:00-15:00 | STADTFAHRRADTOUR / URBAN BIKE TOUR Klöppele in, Schmieden, Streiten: Arbeit in der Stadt Deutsch / German | mit / with MURIEL GONZÁLEZ ATHENAS | Tickets erhältlich unter www.adkdw.org Tickets available at www.adkdw.org | Stollwerck Arbeiterin Severinskirchplatz 2 50678 Köln |
| Di-Do / Tue-Thu 10 - 12.11 17:00-19:00 | WORKSHOP Art Workers Commons Deutsch Englisch / German English | mit / with ARTS OF THE WORKING CLASS | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter produktion@adkdw.org Register at produktion@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| Fr / Fri 13.11 17:00 | LAUNCHSTRASSEZEITUNG / STREET NEWSPAPER LAUNCH Art Workers Commons Deutsch Englisch / German English | mit / with ARTS OF THE WORKING CLASS | Eintritt frei / Free Admission | Ebertplatz Passage 50668 Köln |
| Di / Tue 17.11 19:00 | LESEGRUPPE / READING GROUP After Work Deutsch Englisch / German English | mit / with INGVAR HORNING, NADA SCHROER | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter readinggroup@adkdw.org Register at readinggroup@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln Online |
| Fr-So / Fri-Sun 20.11 - 06.12 14:15-16:15 16:45-18:30 | FILMVORFÜHRUNG / FILM SCREENING Film-Work: Escaping the Urbanscape Verschiedene Sprachen mit englischen Untertiteln / Various languages with English subtitles | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Plätze im Kinoraum auf 3 begrenzt Seats in the cinema room limited to 3 | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| So / Sun 06.12 15:00 | AUSSTELLUNGSGRUNDGANG / EXHIBITION TOUR Geister / Ghosts Deutsch / German | mit / with EVA BUSCH, RITA SIEBERG-KARWATZKI | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter produktion@adkdw.org Register at produktion@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| Fr / Fri 11.12 14:00-21:00 | SOFT OPENING Geister, SPUREN, Echos: Arbeiten in Schichten Ghosts, TRACES, Echoes: Works in Shifts | von / by ANATOLPOLITAN kuratiert von / curated by EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| Fr-So / Fri-Sun 11.12 - 20.12 14:15-16:15 16:45-18:30 | FILMVORFÜHRUNG / FILM SCREENING Film-Work: Tactility of Skills and Goods Verschiedene Sprachen mit englischen Untertiteln / Various languages with English subtitles | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Plätze im Kinoraum auf 3 begrenzt Seats in the cinema room limited to 3 | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| Di / Tue 15.12 19:00 | LESEGRUPPE / READING GROUP After Work Deutsch Englisch / German English | MIT / WITH INGVAR HORNING, NADA SCHROER | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter readinggroup@adkdw.org Register at readinggroup@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln Online |

JANUAR-MÄRZ 2021 / JANUARY-MARCH 2021

| | | | | |
|--|---|---|--|---|
| Fr-So / Fri-Sun 08.01 - 24.01 14:15-16:15 16:45-18:30 | FILMVORFÜHRUNG / FILM SCREENING Film-Work: ... of Images and (Re)producing Verschiedene Sprachen mit englischen Untertiteln / Various languages with English subtitles | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Plätze im Kinoraum auf 3 begrenzt Seats in the cinema room limited to 3 | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| Fr / Fri 15.01 19:00-20:00 | LECTURE PERFORMANCE Akkordarbeit im halbverbrannten Wald Deutsch / German | mit / with HICRAN DEMIR, ADRIANA KOČUAN, NESRİN TAŦ (ANATOLPOLITAN) | Tickets erhältlich unter www.adkdw.org Tickets available at www.adkdw.org | Basement der Christuskirche Dorothee-Sölle-Platz 1 50672 Köln |
| Di / Tue | LESEGRUPPE / READING GROUP | mit / with INGVAR HORNING, | Eintritt frei / Free Admission | Academy space |

Index

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 4 | Editorial <i>Madhusree Dutta</i> | 4 | Editorial <i>Madhusree Dutta</i> |
| 6 | „Spirituelles Verlebendigen“ <i>Eva Busch im Gespräch mit Aline Benecke und Nicola Lauré al-Samarai</i> | 6 | ‘Spiritual Animation’ <i>Eva Busch in conversation with Aline Benecke and Nicola Lauré al-Samarai</i> |
| 14 | Kultur- und Literaturzeitschrift dergi/Die Zeitschrift | 14 | Culture and literature magazine dergi/Die Zeitschrift |
| 16 | Semra Ertan – Ein Gedichtzyklus in 9 Bildern <i>Dan Thy Nguyen</i> | 16 | Semra Ertan – A Poem Cycle in 9 Images <i>Dan Thy Nguyen</i> |
| 20 | Kleine Aufzählung von Kunstarbeiter*innen-Streikparolen | 20 | A Micro Syllabus of Art Workers Strike Slogans |
| 22 | Ich sehe was, was Du noch nicht siehst <i>Siraj Izhar, Jan Lemitz</i> | 22 | I see something, You do not see yet <i>Siraj Izhar, Jan Lemitz</i> |
| 26 | Migrantische Arbeit ohne Migration <i>Phil Jones</i> | 26 | Migrant Labour without Migration <i>Phil Jones</i> |
| 30 | Frauenarbeit in der frühen Neuzeit. Eine Quelle <i>Muriel González Athenas</i> | 30 | Women's Work in the Early Modern Age. A Source <i>Muriel González Athenas</i> |
| 32 | Read More | 32 | Read More |
| 33 | Rätsel | 33 | Riddle |
| 34 | Programm | 34 | Program |
| 42 | Members' Corner: Kultur? Wozu? Zur Schließung des Ministeriums für Kulturen in Bolivien <i>Max Jorge Hinderer Cruz</i> | 42 | Members' Corner: Culture? What for? On the Shutdown of the Ministry of Cultures in Bolivia <i>Max Jorge Hinderer Cruz</i> |
| 46 | Service Impressum | 46 | Service Imprint |

Editorial

Text: Madhusree Dutta, Künstlerische Leiterin
Übersetzung: G&C Translators

ZEIT UND RAUM

2020 ist nicht nur aufgrund seiner einzigartigen Ziffernkombination ein besonderes Jahr. Mitte des Jahres bekam unsere Wahrnehmung von Zeit und Raum einen Riss, und wir zerfielen in Zonen. Der Durchmesser der jeweiligen Zonen, determiniert durch die Gesetzmäßigkeiten medizinischer Sicherheit, variiert je nach sozialem, wirtschaftlichem, nationalem, altersbedingtem und staatsbürgerlichem Status. Für die einen ist diese Zone ein Raum, für andere eine Wohnung, für wieder andere ein Lager. Diese Zonen können innerhalb der Nachbar*innenschaft, der Stadtgrenzen, der Staatsgrenzen oder jeder anderen Art von territorialen Grenzen liegen. Für die einen bedeutet die Zone ein einsames Exil, für die anderen die Sicherheit der Wohnstätte, für andere die Prekarität des Überlebenskampfes oder den Verlust von Bedeutung, für wieder andere die Missachtung von Rechten. Manche sind geflohen, manche an Ort und Stelle geblieben, manche sitzen fest. Während die Zonen jedoch für alle mit Vulnerabilität und Ungewissheit verbunden sind, bedeuten sie für einige wenige auch eine Chance. Die Zeit, in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zum Raum stehend, hängt bleiern über unseren Tagen. Zeit vor dem Bildschirm, Zeit am Fenster, Zeit in der Isolation, Zeit im Wachzustand, Freizeit, Arbeitszeit, Zeit für Soziales, Freizeit aufgrund von Erwerbslosigkeit – diese Zeiträume lassen sich nicht mehr unterscheiden, und häufig überschneiden sie sich.

2020 ist kein gewöhnliches Jahr, sondern ein Phänomen.

ANGST UND WUT

Kunst lebt von Öffentlichkeit – ein Gebilde in einem bestimmten Raum zu einer gegebenen Zeit mit einem Erinnerungsspeicher, aus dem man schöpfen, und einer Zukunft, über die man spekulieren und für die man kämpfen kann. Mit anderen Worten: Kunst braucht eine bestimmte Ausgangssituation, um darin wurzeln zu können. Können einsame, vorsichtige, alarmistische, distanzierte Individuen Teil eines künstlerischen Ökosystems sein? Ist es möglich, dass die überwältigende Angst vor dem eigenen Tod die vermeintliche Handlungsmacht außer Kraft setzt und den Gemeinschaftssinn somit zunichte macht? Sind wir einsam in unserer Angst, geselliger in unserer Wut? Stimmt uns Angst melancholisch, Wut dagegen aufsässig? Oder äußern sich Ängste vielleicht einfach anders? Indem Existenzangst kollektives Handeln voraussetzt, bringt sie die Menschen in ihrem sozialen

Milieu zusammen. Doch die Angst vor der Sterblichkeit macht uns dem System gefügig und isoliert das Individuum von seinen Mitmenschen. Im ersten Fall lautet die Devise, gemeinsam auf der Oberfläche zu treiben, im zweiten Fall gilt es, sich selbst vor dem Untergehen zu retten.

Die jüngsten Revolten unter Black Lives Matter, mitten in dieser instabilen Zeit der Corona-Angst, sind ein anschauliches Beispiel dafür, dass kollektive Existenzängste gegenüber individueller Todesfurcht überwiegen und eine kollektive Reaktion auslösen. Doch iranische Frauen unterminieren immer noch das Patriarchat, Kaschmir wird beständig zermalmt, Brasilien leistet weiter Widerstand, Kurdistan befindet sich nach wie vor im Belagerungszustand, Simbabwe wird unvermindert ausgeraubt, die Umwelt weiterhin massiv missbraucht, rumänische Lohnarbeiter*innen strömen wie gehabt zur Erntezeit nach Deutschland, Palästina blutet unablässig – und doch schaffen es nicht alle dieser Missstände in die internationalen Nachrichten. Die ohnehin schon tief gespaltene Welt zerfällt in „betrauerbare“ und „nicht-betrauerbare“ Leben, wie Judith Butler es in *Capitalism has its Limits* (Verso, März 2020) formuliert.

Die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit haben gezeigt, dass Menschen, die glauben, ein Recht darauf zu haben, betrauerbar zu sein, ihre Machtstellung konsolidieren und die Aufhebung coronabezogener Einschränkungen als ihr Recht einfordern. Dahinter verbirgt sich der Gedanke, jene Träger*innen des Virus zu kontrollieren (sprich loszuwerden), die anderen Biosphären, anderen Gemeinschaften, anderen Altersgruppen und dergleichen angehören und die keine hegemonialen Privilegien genießen. Medizinische Vulnerabilität ist das neue Gebiet, auf dem Kämpfe um Fragen der Staatsbürger*innenschaft ausgetragen werden.

TAKTILITÄT UND INFRASTRUKTUR

In seiner Blütezeit erreichten die Manifeste der Agitprop die Massen über Bühnen, Bibliotheken, Druckereien, Dunkelkammern und Kinosäle – auf Rädern. Kunst war mobil, Propaganda verbreitete sich, Geschichten des Widerstands wurden ausgetauscht, Strategien geteilt, Solidarität aufgebaut... wobei Infrastruktur und Mobilität eine wichtige Rolle spielten. Agitprop war nie minimalistisch oder agil, vielmehr spielte sie mit Maßstäben, Lautstärken und Reproduktionen. Sie erforderte eine Infrastruktur, die nur ein sehr engagierter Staat oder eine gut organisierte Politik bieten konnte.

Kunst verstand sich zudem als Gegenkraft zur Infrastruktur und stand damit in Opposition zu Institutionen, herrschenden Ideologien und dem Markt. Derartige Aktionen werden meist unter dem Oberbegriff ‚Avantgarde‘ zusammengefasst. Abseits der oft zitierten nordamerikanischen und westeuropäischen Beispiele möchte ich auf ein

Avantgarde-Phänomen in China eingehen. Die in China geborene britische Autorin Xiaolu Guo verweist liebevoll auf bestimmte avantgardistische Momente im China des ausgehenden 20. Jahrhunderts als ihre frühen Inspirationsquellen. Damals traten Performance-Künstler*innen nackt auf der Großen Mauer auf – nicht, weil diese eine fantastische Bühne bot (was sie sicherlich tat), sondern weil die Polizei gewöhnlich lange brauchte, um diesen Ort zu erreichen. Doch um eine wirksame Kritik an der institutionalisierten Kunst üben zu können, mussten die Begriffe ‚Infrastruktur‘ und ‚Raum‘ neu gedacht werden.

Der Ausnahmezustand der Pandemie hat eine Ära der Sparmaßnahmen eingeläutet. Sowohl Räume als auch Körper, die Güter und Kunst produzieren und Dienstleistungen erbringen, sind nun in kleinste Einheiten unterteilt und werden unter medizinischer Überwachung bis ins kleinste Detail kartiert. Räder, Mauern und der Untergrund sind akut bedroht.

Vor dem Hintergrund akut bedrohter Räume und isolierter Körper sind Kunstpraktiken und Kulturinitiativen wieder einmal auf neue Strategien angewiesen. Das kann durchaus ein Zeichen dafür sein, dass die Zeit gekommen ist, statt auf Tuchfühlung zu gehen, wie es die Agitprop getan hat, oder voranzuschreiten, wie die Avantgarde, mittendrin zu bleiben und ein offenes Ohr zu haben – ‚post-gardistisch‘ zu sein. Ein Anlass, den Rhythmus von Kunstproduktionen und intellektuellen Diskursen von unruhigen Projektionen in einen Zustand latenter Stille zu versetzen – zu bleiben, zu verharren, zu inkubieren wie indigene Wissenssysteme, weibliche Instinkte, kollektive Erinnerungen, Arbeiter*innenklassen-Erfahrungen, die Strategien derer, die ausgestiegen sind. Gleich einem Atemkontrolltraining für Sänger*innen.

Die neue Saison der ADKDW eröffnet mit dem interdisziplinären, mehrteiligen Projekt *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten*. Aufgrund der aktuellen Situation bietet das Programm eine Kombination aus analogen und digitalen Veranstaltungen – ein Streifzug durch die Geschichte der Arbeit und die damit verbundenen kulturellen Errungenschaften innerhalb des gewerkschaftlich organisierten Sektors gegen Ende des 20. Jahrhunderts, durch die Ängste des aufkommenden Prekariats. Das Programm wird sich – entsprechend dem Muster der industriellen Produktion vergangener Jahre – in Schichten, Ebene für Ebene, von September 2020 bis März 2021 entfalten.

Dieses Projekt ist dem Sankofa gewidmet, einem Vogel, der in der ghanaischen Mythologie vorkommt. Er fliegt vorwärts, während er seinen Kopf nach hinten wendet, um ein Ei von seinem Rücken zu nehmen.

Editorial

Text: Madhusree Dutta, Artistic Director

TIME AND SPACE

2020 is a distinct year, and that is not only because of the unique combination of its digits. In the middle of the year, our perception of both time and space got cracked, and we fell into zones. The diameter of the respective zones, marked by the logic of medical security, varies depending on one's social, economic, national, durational (age) and citizenship status. For someone it is a room, for some it is a dwelling, for others it is a camp; it can be within the neighborhood, city limits, nation-state borders, or any other kind of territorial lines. For someone it is lonely exile, for someone else it is the security of home, for others it is precarity of livelihood or loss of relevance, for some others a violation of rights; some fled, some stayed put, some got trapped – yet for everyone it is vulnerability and uncertainty, though for a very few it is also an opportunity. Time, due to its mutual dependence on space, now sits tentatively on our days. Time in front of a screen, time at the window, time in isolation, times of wakefulness, leisure time, work time, social time, spare time due to joblessness – these are no longer distinct from one another, and often overlap.

This is not just another year, but a phenomenon.

FEAR AND ANGER

Art survives on the public – an entity in a particular space at a particular time with a memory to draw sustenance from and a future to speculate on and struggle for; in short, art needs a constellation in which to anchor itself. Can solitary, cautious, alarmist, distanced individuals be part of an art ecology? Could it be that the overwhelming fear of mortality overrides the assertion of agency and thus blunts the sense of a collective? Are we lonely in our fear but somewhat more social in our anger? To put it another way, does fear make us melancholic whilst anger makes us defiant? Or perhaps fears have different manifestations. Fear for survival calls for collective action and thus it connects people with the others under the same social milieu. But fear of mortality makes us submissive to the system, and thus isolates an individual from her peers. In the former case, the call is to float together, and in the latter it is to save oneself from sinking.

The recent uprisings under Black Lives Matter, right in the middle of this fragile time of corona scare, can be perceived as a pointed example of communal fear for survival overtaking individual fear of mortality and then escalating into a collective action. But Iranian women still subvert the patriarchy, Kashmir still gets crushed, Brazil still resists, Kurdistan still remains under siege, Zimbabwe still gets robbed, environment continues to get severely abused, Romanian wage workers are still flocked for harvesting crops in Germany and Palestine still bleeds – yet not all of them make it to the global news. The already deeply divided world is now fragmenting even more along the lines of 'grievable' and 'ungrievable' lives, as Judith Butler puts it in *Capitalism has its Limits* (Verso, March 2020).

There are recent instances of people who believe they are entitled to be grievable consolidating their power and demanding freedom from corona-related restrictions as their right. The underlying implication is: control (i.e. get rid of) carriers of the virus who belong to other biospheres, other communities, other age groups and so on, but do not interfere with the privileges of the hegemonic people. Medical vulnerability is now the new area for contesting citizenship.

TACTILITY AND INFRASTRUCTURE

In the days of agitprop, manifestos reached the masses via stages, libraries, printing presses, dark-rooms, cinema halls etc. – on wheels. Art traveled, propaganda spread, stories of resistance were exchanged, strategies shared, solidarity built... and in all of this, infrastructure and mobility played an important role. Agitprop was never minimalist or agile: it played on scale, volume and replications. It required a kind of infrastructure that only a very motivated state or organized politics could provide.

Art also functioned in opposition to infrastructure, and thus in opposition to institutions, dominant ideologies and the market. Such actions are often grouped together under the generic term 'avant-garde'. By way of a detour from the oft-cited North American and Western European examples, I want to talk about an avant-garde phenomenon in China. Chinese-born British author Xiaolu Guo affectionately recalls certain avant-garde moments in the last decade of the

20th century China as her early inspiration. Performance artists performed nude on top of the Great Wall – not because it made for a fantastic stage (which it certainly did) but because the police were generally slow to reach that spot. Yet in order to challenge institutionalized art, a different way of imagining infrastructure and space was required.

The emergency of the pandemic has ushered in an era of austerity. Both the space and the body that produce goods, art and services are now restricted to the smallest of units, but they are also mapped out, under medical surveillance, in great detail. Wheels, walls and undergrounds are now threatened.

Art practices and cultural initiatives need yet another strategy in the contemporary context of threatened spaces and isolated bodies. This may well be a sign that the time has come not to reach out, as in agitprop, nor to lead ahead, as in the avant-garde, but to stay in the middle, with our ears to the ground: to be 'post-garde'. An occasion to change the rhythm of art productions and intellectual discourses from restless projections to a state of latent stillness – to remain, to persist, to incubate like indigenous knowledge systems, feminine instincts, collective memories, working-class experiences, the tactics of those who have opted out. Like breath control training for singers.

ADKDW's new season opens with an interdisciplinary, multi-chapter project, titled *Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts*. In response to the current situation, the program is a mixture of analogue and digital events, crisscrossing through the memories of work and related cultural productions within the organized sector towards the end of the 20th century and the anxieties of the emerging precarious labor. The program will unfold in shifts, in layer after layer – echoing the pattern of the industrial production of the yesteryear – from September 2020 to March 2021.

This project is dedicated to Sankofa, a bird popular in Ghanaian mythology, which flies forwards with its head turned backwards to take an egg from its back.

„Spirituelles Verlebendigen“

Eva Busch, Co-Kuratorin des Ausstellungsprojekts *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* im Gespräch mit der Künstlerin Aline Benecke und der Geschichts- und Kulturwissenschaftlerin Nicola Lauré al-Samarai über Asia Jansen, generationsübergreifende Erinnerungsarbeit und das Navigieren in diasporischen Räumen.

Nicola, du hast dich schon mehrfach mit Asia Jansen beschäftigt, hast Texte über sie geschrieben, an Projekten mitgewirkt, in denen es um sie ging. Was ist dir wichtig, wenn du über sie sprichst?

Nicola Lauré al-Samarai (NL): Es gibt für mich einen Punkt, der sich im Laufe der Zeit als wirklich unumgänglich herauskristallisiert hat: Asia Jansens Vielschichtigkeit. Damit meine ich nicht nur ihre vielschichtige Positionierung, sondern auch ihre vielschichtige Persönlichkeit, die sich ordnenden oder vereinfachenden Zugriffen immer wieder entzieht. Es ist natürlich einfacher, eine Person nur unter einem bestimmten Gesichtspunkt darzustellen, weil andere Gesichtspunkte vielleicht widersprüchlich oder widerstreitend erscheinen. Mir geht es vor allem darum, sie nicht im Kontext einer Geschichte zu vereinnahmen oder Setzungen vorzunehmen, die sie selbst in ihrem Leben so nicht vorgenommen hat. In der Beschäftigung mit Asia Jansen wird außerdem schnell deutlich, dass sie eine sehr diskrete Person gewesen ist. Ich finde es wichtig, diese Diskretion zu wahren, insbesondere bei Aspekten ihres Lebens, über die sie selbst nie deutlich gesprochen hat. Diese Aspekte zeigen sich zwar, aber sie hat sie nicht verbalisiert. Und das nicht für sie zu tun, ist für mich entscheidend.

Aline, siehst du das ähnlich? Wie ist dein Zugang zu Asia Jansen?

Aline Benecke (AB): Ich bin an einem anderen Punkt in der Auseinandersetzung. Es gab Dinge, die für mich von Anfang an intuitiv klar waren, und ich bin gerade in einem Prozess der Verbalisierung. Ich frage mich: Was war meine Intuition am Anfang und wie äußert diese Intuition sich jetzt?

Du hast zu einem frühen Zeitpunkt unserer Zusammenarbeit gesagt, dass du nicht biografisch zu Asia Jansen arbeiten möchtest. Warum warst du dir da so sicher?

AB: Als wir damals die Gespräche aufgenommen hatten, war ich noch in den USA, also geographisch weiter entfernt, und ich hatte als Zugang zunächst nur die Internetseite zur Verfügung, die die Asia Jansen Stiftung erstellt hat. Für mich fühlte sich diese Seite ‚falsch‘ an. Ich habe das damals so formuliert: Hier werden Fotografien als Evidenz benutzt, um eine zeitlich lineare Biografie aufzubauen, aber so funktionieren diese Fotografien nicht – beziehungsweise *ich* lese diese Fotografien nicht so. Ich möchte keine Erzählweise fortschreiben, die vorgibt, es wäre möglich, ein Leben von Anfang bis Ende wiederzuerzählen und daran historische Merkmale festzumachen. Das wird einer Schwarz positionierten beziehungsweise diasporisch situierten Biografie nicht gerecht, weil Schwarzes / diasporisches Leben mit seinen Bruchstücken und Versatzteilen niemals linear verläuft. Und das wiederum bedeutet, dass solche Leben nicht-linear zu erzählende Leben sind. Ich hatte das Bedürfnis, ganz klein anzufangen und von dort aus weiter zu schauen – aus einer feministischen Schwarzen queeren Perspektive. Daher die Äußerung, dass ich nicht ‚biographisch‘ arbeite. Ich arbeite natürlich zutiefst biographisch, aber eben aus einer ganz anderen Perspektive, und deshalb kann ich Vor-Gegebenheiten so nicht annehmen.

Aline, oft stehen ausführliche Archivrecherchen im Zentrum deiner Praxis. Warum hast du dich hier für eine andere Form entschieden?

AB: Auf einer pragmatischen Ebene befinden sich die Materialsammlungen zu

Asia Jansen gerade in einer Phase der Umdefinition und Weitergabe. Wenn ein Archiv wie das der Asia Jansen Stiftung aus einer persönlichen Liebesarbeit, aus einem ganz großen Engagement erschaffen wird, dann hat Zugänglichkeit viel mit Ressourcen zu tun – wie sich diese ändern und erschöpfen. Im Kontakt mit der Akademie der Künste der Welt, einer Institution, die sich von einer Zusammenarbeit mit mir ein Objekt für eine Ausstellung wünschte, wurde mir klar: Wenn ich auf ein Produkt hinarbeite, brauche ich einen ganz anderen Ansatz als den ‚klassischen‘, bei dem ich ins Archiv gehe und Beziehungsarbeit leiste. Mit Blick auf Archivar*innen, das Material und die Person/en, die vorher da war/en, interessiert mich die Frage: Was für Lesarten haben sich da eigentlich übereinandergeschichtet? Deshalb habe ich mich entschieden, ein Konzept zu entwickeln, das selbst schon eine Setzung ist. Die Setzung, aus Schwarzer feministischer Perspektive in Beziehung zu treten: in dem Fall mit mehrheitlich Schwarz positionierten Menschen Asia Jansens Lieder *wieder zu singen*. Ich sehe die Arbeit inzwischen als eine Art Anrufung. Ein spirituelles Verlebendigen. Indem wir zusammen mit Stimmen und Körpern eine Präsenz erzeugen, wird eine Erinnerungsarbeit geleistet. Ein Aufrufen.

NL: Das fasst den Archivbegriff viel weiter. Neben räumlich ‚fixen‘ Archiven gibt es immaterielle kollektive Archive. Asia Jansen selbst beheimatet verschiedene kollektive Archive, die wiederum auf andere kollektive Archive treffen. Insofern ist Erinnerungsarbeit auch so etwas wie ein archivischer Austausch. Das finde ich spannend, weil – abgesehen von postkolonialen oder dekolonisierenden Kontexten – über diese immateriellen Archive selten gesprochen wird. Die Immaterialität von Archiven, von dem, was Menschen *in sich* beheimaten, was sich da in Bewegung setzt und ganz neue Formen erzeugt, ist berührend. In den vielen Arbeiten, die schon zu Asia Jansen gemacht wurden, insbesondere in künstlerischen und historischen Projekten, sehe ich das als wesentliches Moment: das immaterielle Archiv in den Raum zu stellen.

Hat dieser Fokus auf immaterielle Archive für euch etwas damit zu tun, dass sich Asia Jansens Materialien in mehrheitlich *weißen* Archiven befinden?

NL: Nein, nicht unbedingt. Das Archiv der Asia Jansen Stiftung ist, wie Aline schon sehr treffend gesagt hat, aus einer Liebesarbeit heraus entstanden. Ich finde, das passt zu den Entscheidungen, die Asia Jansen in ihrem Leben getroffen hat, zu den Kontexten, für die sie sich entschieden hat. Natürlich gibt es einen Ort, an dem viele Materialien über sie zusammengetragen und viele Bemühungen unternommen worden sind, um ihre Lebensgeschichte sichtbar zu machen. Ich denke da zum Beispiel an den von der Stiftung herausgegebenen Bildband *FASIA. Geliebte Rebellin*, wo Asia Jansens Biografie so aufgearbeitet wurde, dass sie verschiedene Anknüpfungspunkte bietet. Das funktioniert eher ‚klassisch‘-chronologisch, um bestimmte Werdungsprozesse nachvollziehbar zu machen und ist kein zyklisches Erzählen. Gleichzeitig pulsiert da aber auch eine Nicht-Linearität. Insofern sehe ich es nicht als eine Frage des Archivs als *weißes* Archiv, sondern eher als Frage der Zugänge, die man wählt, um sich dieser Geschichte zu nähern. Was soll herausgestellt werden, was nicht? Was darf widerstreiten? Das ist eine Entscheidungsfrage. Außerdem ist das Archiv der Asia Jansen Stiftung ein marginalisiertes Archiv ohne großartige Ressourcen, und es ist ein eher ‚wohlgesonnenes‘ Archiv. Da gibt es andere Archive, die sehr viel weniger offen sind, in denen Schwarze Geschichte*n dann kaum mehr zugänglich sind oder nur sehr schwer und kontrolliert. Wie siehst du das, Aline?

AB: Ich bin da zwiespalten. Einerseits habe ich das Archiv der Asia Jansen Stiftung eine ‚Liebesarbeit‘ genannt und kann nachvollziehen, was du sagst.

Mir ist es auch als marginalisiertes Archiv sehr sympathisch. Andererseits denke ich, dass neue oder andere Hürden dadurch entstehen, dass die Leute ein so enges Verhältnis zu Fasia Jansen hatten. Einer Liebesarbeit kann immer auch Gewalt innewohnen. Ich frage mich: Inwieweit wurden bestimmte Lebensaspekte von Fasia Jansen nicht wahrgenommen oder überschrieben? Zu sehen, wie wenig Raum Fasia Jansens Positionalität als Schwarzer Frau* gegeben wurde, ruft Widerwillen in mir hervor. Ich merke, dass ich immer wieder eine innere Arbeit leisten muss, um auf das Archiv und die Menschen, die mit Fasia Jansen in Kontakt waren, zugehen zu können und zu sehen, was sie geleistet haben. Ich frage mich: Wie konnte man das Schwarzsein / Diasporischsein so ausblenden? Was hat das für ihre Beziehungen untereinander bedeutet? Wie gesagt: Ich glaube, Liebesarbeit produziert Unzugänglichkeiten, die woanders liegen, die viel mehr in einer sozialen Textur verankert sind. Dass es jetzt ein stärkeres Interesse an Schwarzer deutscher Geschichtsschreibung und sogar Community-Archiven wie das von Each One Teach One (EOTO) e.V. gibt, ist ja im allgemeinen Bewusstsein noch gar nicht wirklich verankert. Schwarze deutsche Geschichtsschreibung gibt es seit den 1980er Jahren und das Interesse dafür aus einer *weißen* Position heraus, ist sehr viel jünger.

NL: Ein solches ‚Interesse‘ – wenn man es denn so nennen will – ist ja erst entstanden, als sichtbar wurde, dass Schwarze deutsche Geschichte einen intellektuellen Marktwert besitzt. Das ist ein sehr gewaltvolles strukturelles Moment, weil es Schwarze Menschen dazu zwingt, zähe und unendlich ermüdende Verhandlungskämpfe um historische Deutungsräume und Geschichtsversionen auszutragen.

Nicola, die Projekte, an denen du in der Vergangenheit mitgearbeitet hast, hast du als Versuche beschrieben, dich zu Fasia Jansen in Beziehung zu setzen. Was heißt das für dich?

NL: Fasia Jansen ist 1997 gestorben, zu einer Zeit, als ich mich intensiv mit Oral History-Ansätzen beschäftigt und zu afro- und asiatisch-deutschen Menschen aus Fasia Jansens Generation geforscht habe, die wie sie den Nationalsozialismus erlebt hatten. Ich hätte damals nicht gewagt, sie oder jemand anderen um ein Interview zu bitten, weil ich das Gefühl hatte, mich auf ein solches Gespräch jahrelang vorbereiten zu müssen. Insofern bin ich Fasia Jansen erst nahegekommen, als sie bereits verstorben war. Ich hatte 2004 das große Glück, mit Tina Camp und Keith Piper das Projekt *I Witnessed – Historical Sounding Gallery* (2004) im Haus der Kulturen der Welt in Berlin zu realisieren. Es war wunderbar, mit einer US-amerikanischen Historikerin, die zu Schwarzer deutscher Geschichte und zu Fasia Jansen arbeitete, und einem britischen Künstler, der sich viel mit Fragen postkolonialer gebrochener Archive und den Möglichkeiten von Neu-Schreibungen und Neu-Zusammensetzungen beschäftigte, inter-diasporisch zu kooperieren. Zu der Zeit ging es darum, die Verfolgungsgeschichte von Schwarzen Menschen in Deutschland während des Nationalsozialismus überhaupt erst einmal sichtbar zu machen. Später wollte ich einen komplexeren Zugang zu Fasia Jansen finden. Einen Menschen in der Geschichte einzufrieren und nur einen bestimmten Erfahrungsbezug herauszuarbeiten, wird der Lebensgeschichte dieses Menschen nicht gerecht. Insofern war es schön, dass bei *Homestory Deutschland* (2005/06) und *Decolonize 68!* (2018) andere Aspekte von Fasia Jansen mit hinzutreten konnten. Was mich persönlich immer mehr interessiert, ist die Verbindung von Schwarzsein, Frau*sein, Queersein, Antifaschismus und Antikapitalismus, die Fasia Jansen verkörpert; ihre Vision von gesellschaftlicher Solidarität, die sie in ihrer Alltagspraxis gelebt hat. Das sind Momente, die ich für uns als nachfolgende Generationen wichtig finde. Eine antifaschistische und antikapitalistische Perspektive mit einer Schwarzen queer*feministischen Position: Das muss man sich erstmal erarbeiten! Es ist schön, wenn es Beispiele von Menschen gibt, auf die wir uns dabei beziehen können. Das heißt nicht, dass wir deren Visionen oder Perspektiven zu 100 Prozent bejahen, sondern es geht darum, überhaupt Referenzpunkte zu haben – in unserer eigenen Geschichte. Ich bin froh, dass ich Fasia Jansens Komplexität und die

Widersprüchlichkeit ihrer verschiedenen Positionierungen, Lebensentscheidungen und Perspektiven sehen und erinnern darf. Das ist ein großes Geschenk, weil es viele Möglichkeiten für Auseinandersetzungen bietet. Auch für kritische Auseinandersetzungen mit unserer eigenen Geschichte, mit unseren Positionierungen, mit uns selbst.

Ich würde dann gern Fasia Jansens Arbeit als politische Liedermacherin* ansprechen. Nicola, du hast ja schon die komplexen Kämpfe angesprochen, für die Fasia Jansen eingetreten ist: Antifaschismus, Antikapitalismus, dann auch die Frauenbewegung, zahlreiche Arbeitskämpfe, die Friedensbewegung. Ihre Kunst ist gar nicht ohne diese Kämpfe zu denken. Inwiefern seht ihr in ihrer Art, mit Kunst im politischen Kampf zu stehen, auch heute noch etwas Vorbildhaftes? Hat es auch etwas mit eurer Arbeit zu tun? Oder war es eine andere Zeit, ist heute gar nicht mehr denkbar?

AB: Das ist eine komplexe Frage. Für mich ist die *Künstlerin** eine Figur, die Kapitalismus internalisiert und als Vorbereiterin* neoliberaler Prozesse innere Grenzen zur Arbeit aufgelöst hat und wegen dieser Identifikation mit ihrer* Arbeit prekär lebt. In Hinblick auf diese von mir mitgeschaffenen Arbeitsrealitäten, sowohl meiner als auch der anderer, schaudere ich vor dieser Auflösung an Ansprüchen; was regulierte Arbeitszeiten angeht, was Lohn angeht – da sind die klassischen Arbeitskämpfe mir doch sehr fremd.

In dem, wie Fasia Jansen gelebt und gearbeitet hat, ist dieser Widerspruch ja auch schon angelegt: Sie hat sich für Arbeitskämpfe eingesetzt, in denen es um klare Arbeitszeiten, Lohngerechtigkeit, Arbeitsplätze ging, und dabei selbst prekär gelebt.

AB: Fasia Jansen war extrem bescheiden. Es gibt eine Szene im Film von Christel Priemer (*Frauengeschichten – Fasia Jansen, Sängerin*. D: 1985), da wird sie gefragt: „Wenn du dir was wünschen könntest, was wäre das?“ Und Fasia Jansen sagt: „Dass alle auf der Welt etwas zu essen haben, dass es ihnen gut geht.“ Sie wird noch einmal gefragt: „Was wünschst du dir für dich?“ Fasia Jansen denkt nach und sagt: „Dass niemand Hunger hat um mich herum, das wünsche ich mir für mich.“ Sie re-formuliert ihren Wunsch einfach, sodass er in ihrem Bezugssystem gilt. Das hat mich sehr beeindruckt. Aber kurz darauf sagt sie: „Ich bräuchte eigentlich bessere Arbeitsverhältnisse. Ich bräuchte einen Ort, an dem ich meine Arbeit in Ruhe machen könnte. Das würde ich mir schon für mich wünschen.“ Diese klaren Ansprüche nach außen zu tragen und für sie mitzukämpfen, sie aber für sich selbst nicht zu realisieren – darin finde mich schon wieder. Aber da liegt auch eine Crux drin.

NL: Ich glaube, das ist eine Crux dieser bewegungspolitischen Zeit, dieser Bewegungsgeschichte im Kontext der Kämpfe, die von Frauen* getragen werden. Frauen* haben bewegungspolitische Care Work geleistet. Das ist ein Begriff, der früher nicht verwendet wurde, um aktivistische künstlerische Arbeit zu beschreiben. Aber die Arbeit einer aktivistischen Künstlerin* in kollektiven Bezügen ist oft und zu großen Teilen Care Work, bei der – wie bei Fasia Jansen – das eigene Lebensmoment vollkommen prekarisiert bleibt. Viele der *weißen* männlichen Liedermacher-Kollegen aus Fasia Jansens Zeit sind zu Ruhm und Ehre gekommen, was sich für Männer in der Regel eben auch mit monetärer Sicherheit verbindet. Aber um noch mal auf die Frage und die Verbindung von Kunst und sozialer Bewegung zurückzukommen: Ich sehe Fasia Jansen in einer Tradition verwurzelt, in der künstlerische Arbeit und Widerstand – ein anti-systemischer Widerstand – zusammengehören. Es sind ja insbesondere die 1960er und 1970er Jahre, in denen sie auf großen Bühnen stand und mit unterschiedlichen Musikformen experimentierte. Und da gibt es durchaus Verbindungen zu Schwarzer Musik, zu Künstler*innen of Color, gerade in den 1970er Jahren. Ich denke an Personen wie Gil Scott-Heron und die Spoken Word Tradition, aber auch an Komponistinnen*/Liedermacherinnen* wie Nina Simone, Abbey Lincoln oder die Harambee

Singers, die sich eindeutig im Kontext der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA positionierten. Künstlerinnen* wie Fasia Jansen haben ihre Kunst als Mittel verstanden, um gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken und das war eine Notwendigkeit der damaligen Zeit. Die Frage ist also eher: Wie notwendig ist das heute?

AB: Wenn wir darüber sprechen, wie wichtig Care Work für die archivarische Arbeit ist, die häufig von Frauen* geleistet wird, würde ich gerne noch einen Begriff schärfen. Nicola hat ihn schon verwendet: das ‚beheimaten‘, aber auch das ‚behausen‘, ‚sich ein Zuhause bauen‘ (dwelling) als diasporische Aktivität. Das sehe ich bei Fasia Jansen und da knüpfe ich an: beim Fokus auf Care Work und dem Zuhause, das ich mir mit meinen Arbeiten baue. Die politischen Formulierungen verlagere ich in die Auseinandersetzungen mit Institutionen. Da verfechte ich immer: Meine Arbeit braucht bestimmte, braucht andere Formen von Ökonomien. Bisher ist es leider noch immer meine Verantwortung, dafür zu sorgen, dass für marginalisierten Positionen ökonomische Strukturen bereitgestellt – und diese nicht immer wieder auf ‚Rand‘ programmiert werden. Das ist eine politische Arbeit mit einem enormen Aufwand, die manchmal fast schon an Aufklärungsarbeit grenzt

Aufklärungsarbeit klingt fast noch zu harmlos, du schaffst ja auch Realitäten. Gibt es bestimmte Ereignisse oder Episoden aus Fasia Jansens beruflicher, künstlerisch-aktivistischer Biografie, die euch besonders beeindruckt haben? Euch vielleicht Kraft geben?

NL: Ja, ich habe einen solchen Lieblingsmoment: Als Fasia Jansen von Dezember 1969 bis Februar 1970 am Berliner Ensemble (BE) in Ostberlin war. Ich fand es toll, dass sie da aus ihrer Komfortzone gegangen ist. Natürlich wusste sie mit einem großen Publikum umzugehen. Aber sich in einen Theaterkontext zu begeben, war ein sehr intimes und gleichzeitig sehr öffentliches Lernmoment. Und sie hat das wirklich nur für sich gemacht, um als Künstlerin* zu wachsen. Ich kann mir gar nicht vorstellen, was das bedeutet haben mag. Das BE ist ja ein geschichtsträchtiges Haus mit einem riesigen Nimbus, dazu die Arbeit mit Helene Weigel... das war bestimmt einschüchternd. Das Ganze dann noch in einer geteilten Stadt, in der DDR, einem Land, wo Antifaschismus – egal, wie man es heute sehen mag – ein grundlegendes Moment der staatlichen Verfasstheit war. Da kommen viele Ebenen zusammen, die ich spannend finde.

Dann lasst uns über eure Arbeit im Chor sprechen. Inwiefern schließt ihr damit an Fasia Jansens Praxis der Musikerin* im politischen Kampf an?

AB: Was wir machen, ist eine hochpolitische Arbeit, und das wird mir immer bewusster. Ich hatte das Gefühl, wenn ich Fasia Jansens Lieder in einem mehrheitlich Schwarz positionierten Chor singe, setze ich einen Fokus auf einen weniger beachteten Teil ihrer Biografie: die Anknüpfung an Schwarze Traditionen des gemeinsamen Singens, von Black Joy und Widerständigkeit, des Vibrierens eines widersprüchlichen Raumes, der immer wieder kreierte wird, wenn viele diasporische Stimmen zusammenkommen, die aus ganz unterschiedlichen Gewalthistorien gewachsen sind. Darin durch das gemeinsame Singen ein Moment der Selbstermächtigung zu schaffen, war für mich die erste Intuition. Beim Singen als körperlicher Tätigkeit die Stimme zu ergreifen, sich nicht nur hörbar zu machen, sondern sich auch in der Hörbarkeit einzuschätzen, ist ein politisches Moment. Es gibt Menschen in dieser Gesellschaft, die *nicht* darauf trainiert werden, dass alle Räume ihnen gehören, dass sie in jedem Raum die Möglichkeit haben, die Stimme zu ergreifen – schon gar nicht in der Vereinzelung. Wenn man dies aber gemeinsam tut und sich den Raum nimmt, dann ist das der Beweis, dass es möglich ist. Auch das Zuhören auf einer körperlichen Ebene kannst du auf diasporische Stimmen übertragen. Ich muss ja nicht nur meine Stimme halten. Ich muss gleichzeitig auch hören, wo ich mich befinde – in Bezug zu anderen Stimmen. Stimme ist nicht nur eine Tonlage, sondern auch ein Berührt-Werden durch Schall, der beim Singen produziert wird. Dafür brauchst du

einen körperlichen Resonanzraum, den wir miteinander trainieren, bevor wir singen. Wir arbeiten mit dekolonialen Körperpraxen, um in diese Form des Zuhörens und Miteinander-Singens zu kommen. Dann reproduzieren wir diese Texte von Fasia Jansen, die hochpolitisch sind und reihen uns ein in eine politische Liedermacherinnen*-Tradition. Es ist auf vielen Ebenen ein krasser Verhandlungsprozess. Wir singen abends und ich gehe da jedes Mal sehr gestärkt raus. Diese Praxis ist in meinem Alltag wichtig geworden und ich begreife viel über sie. Das chorische Singen als Empowerment zu verstehen, hat uns Dr. Dr. Daniele Daude eröffnet, eine Schwarze aktivistische Musik- und Theaterwissenschaftlerin* in Berlin, die chorisches Singen für die Community zugänglich macht. Die Erkenntnis, welche ein hochpolitischer Akt das Singen ist, wäre undenkbar ohne die Arbeit, die sie schon seit langer Zeit leistet.

Nicola, was hat die Idee, mit einem mehrheitlich Schwarz positionierten Chor Fasia Jansens Lieder wieder einzustudieren, bei dir ausgelöst?

NL: Ich kann viel von dem Intuitiven nachempfinden, über das Aline gerade gesprochen hat, weil sich da ein so unglaublicher Möglichkeitsraum eröffnet. Das allererste, was ich hätte in Worte fassen können, war, dass eine jüngere BPoC-Generation, vor allem Frauen*, einfach eine neue diasporische Setzung vornimmt. Es ist großartig, wenn Klang und Stimme in Bewegung gebracht werden und auf verschiedenen Ebenen miteinander kommunizieren. Außerdem finde ich persönlich die Lieder von Fasia Jansen zum Teil sehr sperrig und ... ich weiß gar nicht, wie ich das sagen soll ... sehr ‚deutsch‘ im Duktus, vielleicht sogar antiquiert. Wenn solche Lieder in einen anderen Kontext gestellt werden, wenn andere Personen mit anderen Erfahrungshorizonten sie interpretieren – sie also nicht nur singen, sondern auch *stimmlich deuten* – dann passiert etwas. Das Liedgut bekommt eine andere Form, vielleicht sogar eine andere Funktion. Die Vorstellung, dass man solche Lieder in Schwarzen Zusammenhängen singt, da dachte ich: Wow, das möchte ich unbedingt hören!

Und hast du jetzt schon mal was gehört?

NL: Ja, kurze Sequenzen. Und es ist so, wie ich es mir vorgestellt habe. Es passiert etwas mit diesen sperrigen Worten. Die werden nicht weniger sperrig, aber der Bedeutungskontext ändert sich. Wenn zwei Personen dieselben Worte verwenden, müssen sie trotzdem nicht Dasselbe meinen. Und so transformieren sich auch die Lieder. Sie werden zu ‚Zeitreisenden‘ und transportieren einen Zusammenklang, der nicht unbedingt harmonisch ist. Das gefällt mir als künstlerische Idee, und es gefällt mir in der künstlerischen Umsetzung.

AB: Für mich ist es ein dissonanter Raum. Dissonant als etwas, das von westlicher Harmonielehre nicht als ‚schöner Klang‘ anerkannt ist, aber in anderen musikalischen Traditionen große Anerkennung genießt. Gleichzeitig kann Mehrstimmigkeit nie eine Harmonie behaupten. Genauso ist es mit diasporischen Räumen: Diese werden immer dissonant bleiben und das hört man auch, ohne dass es ‚falsch‘ klingt.

Gibt es Dissonanzen, über die du sprechen möchtest?

AB: Ich bin noch dabei zu verstehen, was in diesem dissonanten Raum passiert. Das bekomme ich erst mit Abstand verbalisiert. Was ich sagen kann, ist: In mir gibt es ein konfliktgeladenes Verhältnis zu diesem Projekt. Das betrifft die Implementierung der Arbeit in eine *weiße* Institution, die öffentlich anerkannt ist und öffentliche Gelder kriegt, weil das einerseits eine Zeitlichkeit produziert, die ich mir großzügiger wünschen würde. Ich frage mich: Hätte man auch andere Strukturen für dieses Projekt schaffen können oder ist gerade die Reibung so spannend? Für eine *weiße* Institution zu produzieren, bedeutet andererseits, dass ich achtsam bin, was für eine Sichtbarkeit wir produzieren und was für eine Form wir uns für unsere Sichtbarkeit wünschen. Das ist für mich gerade ein großes Thema: die selbstermächtigte Sichtbarkeit,

die selbstgewählte Sichtbarkeit, die aber gleichzeitig auch undurchdringlich bleibt.

Inwiefern ist denn das Thema ‚Klasse‘ für eure Arbeit im Chor prägend? Wie hat es deinen Blick geprägt, dass Fasia Jansen sich mit ihrer Arbeit so klar in einer Arbeiter*innenklasse verortet hat?

AB: Fasia Jansen war einerseits in einer Arbeiter*innenklasse verortet; gleichzeitig war ein Teil ihrer Familie extrem privilegiert, gehörte zu den zehn reichsten Familien Liberias. Ein Grund, warum ich soviel Wertschätzung für sie habe, ist, dass ich mit ihrer Form des ‚Fasianismus‘ Rassismus und Klassismus nicht auseinander denken kann. Ich weiß nicht, inwieweit sie sich mit Schwarzem Marxismus auseinandergesetzt hat, aber sie ist für mich eine intersektionale Denkerin*. Ich versuche oft, mir vorzustellen, wie es wäre, wenn wir mit ihr in den vielen Debatten, die wir heute führen, ins Gespräch kommen könnten, sie dabei hätten.

NL: Ich denke auch, dass uns Fasia Jansen als intersektionale Denkerin* und Praktikerin* nah ist. In ihrer Generation in Deutschland war es allerdings nicht einfach, Rassifizierung und Klasse zusammenzudenken – zumindest nicht als *kollektives Moment*. Ich glaube allerdings, dass Fasia Jansen das gerne getan hätte, wenn ich das retrospektiv so sagen darf. In einem Interview, das Tina Campt mit ihr geführt hat, sagt sie, dass ihre antifaschistische, anti-kapitalistische, rassismuskritische Arbeit in dem begründet liegt, was sie erlebt hat und dass sich das nicht wiederholen darf. Und sie sagt weiter: „Es hat doch hier überhaupt keine Schwarzenbewegung gegeben. Ich war doch ganz allein auf sowas...“ (Campt, Tina: *Other Germans*, S. 228f.). Vor diesem Hintergrund stellt sich mir eine für mich sehr wesentliche Frage: Was für ein künstlerischer, aber auch aktivistisch-visionärer Möglichkeitsraum hätte sich für Fasia Jansen ergeben, wenn es eine Schwarze Bewegung gegeben hätte – zu der Zeit, als es für sie relevant gewesen wäre? Irgendwann gab es diese Bewegung ja, doch da hatte Fasia Jansen für sich ihren zentralen Bezugspunkt schon gefunden. Aber was wäre gewesen, wenn? Wie hätte ihre Kunst ausgesehen? Welche anderen Möglichkeiten hätte sie gehabt, auch als Musikerin*, Komponistin*, Texterin* in Erscheinung zu treten, Theater zu spielen? Das sind Fragen, über die ich gerne nachdenken würde.

AB: Danke, dass du das noch mal präzisierst. Ich habe nicht mehr auseinanderdividiert, dass ich das alles bei ihr als Ansatz sehe und selbst bereits eine eigene Interpretation leiste. In der Auseinandersetzung mit Archiven Schwarzen Lebens ist es produktiv, wenn man beginnt, Gedanken zu spinnen: Was für ein emanzipatorisches Potential kann ich aus dem Material lesen? Dass sich die Webseite der Fasia Jansen Stiftung für mich am Anfang so ‚falsch‘ angefühlt hat, lag sicher auch daran, dass sich mir da so eine Schwere kommuniziert hat. Und für mich ist Fasia Jansen als Person das Gegenteil davon. Sie hat eine wahnsinnige Schaffenskraft.

NL: In der Schwarzen deutschen feministischen Denktradition gibt es den Begriff der ‚Überlebenskreativität‘, den ich mit Fasia Jansen in Verbindung bringe. Irgendwann war es nicht mehr der Punkt, um über das Überleben zu sprechen, sondern über das ‚Leben‘. Das ist ein großer qualitativer Unterschied. In ihrem Fall öffnet sich hier ein Moment von künstlerischer Freiheit. Über/Lebenskreativität und Unbestechlichkeit sind zwei Seiten von Fasia Jansen, die für mich ganz deutlich zutage treten. Das ist wahrscheinlich auch das, was sich von ihr mitnehmen lässt in die Räume, in die du sie trägst, Aline. Sie bleibt nahbar, weil sie so unbestechlich war und weil sie in ihrer Arbeit diese Über/Lebenskreativität so sehr in Bewegung versetzt hat. Das macht auch ihren spirit aus, und darum ist sie so spürbar.

AB: Ja, es gibt auf jeden Fall etwas, das wir ‚Fasianismus‘ genannt haben, einen starken spirit.

Inwiefern hat es jeweils in euren Beschäftigungen und Begegnungen mit Fasia Jansen eine Rolle gespielt, dass sie die Entscheidung getroffen

hat, sich im Ruhrgebiet niederzulassen und dort das Zentrum ihrer Arbeit war?

NL: Für mich spielte das zunächst gar keine Rolle. Ich bin DDR-sozialisiert und habe weder mit Hamburg noch mit dem Ruhrgebiet etwas Besonderes verbunden. In der Auseinandersetzung mit Fasia Jansens Biographie dann natürlich schon, weil es ihre eigene Entscheidung war, ins Ruhrgebiet zu gehen. Fasia Jansen hat immer betont, wie heimisch sie sich dort gefühlt hat. Das hatte sicher etwas mit ihren Gefährt*innen zu tun, die sie dort langjährig begleitet haben. Aber ich glaube, es hatte auch etwas damit zu tun, sich heimisch zu fühlen mit ihrer eigenen Arbeiterin*erfahrung in einem Kontext, der stark von Arbeitskämpfen und von einer gelebten Solidarität geprägt war. Es ist egal, ob man das retrospektiv verklärt oder nicht. Zu dem Zeitpunkt, als Fasia Jansen dort gelebt hat, haben die vielen Kämpfe und Solidarierungen ja stattgefunden. Es waren also keine leeren oder romantisierenden Begriffe, sondern alltagsweltliche Handlungspraxen, die sie mit ihrer Kunst begleitet, unterstützt und verstärkt hat. Insofern spielt das Ruhrgebiet natürlich eine Rolle, wenn man sich dezidiert mit Fasia Jansen beschäftigt. Es ist ein Raum, der sie inspiriert hat und in dem sie handlungsmächtig war.

Aline, ist das in deiner Beschäftigung und bei euch im Chor ein Thema? Dass ihr in Berlin seid und euch mit einer Person auseinandersetzt, die vor allem im Ruhrgebiet verortet war?

AB: Ich verwende für Fasia Jansen in diesem Kontext den Begriff der ‚Wahlheimat‘. Inwieweit ist Fasia Jansens Handeln, ihre Kunst, ihr Privatleben immer von stark ritualisierten politischen Alltagshandlungen geprägt, um sich zu beheimaten? War also das Ruhrgebiet der Ort, an dem sie das entwickeln konnte, und war es anders als an anderen Orten aufgrund der Geschichte? Die Entscheidung, dass ich selbst in Berlin bin und bleibe, hat im Moment damit zu tun, dass wir in diesem Corona-Jahr sind. Ich musste arbeiten, wo ich lokalisiert bin und setzte mich dabei in Verbindung mit einer anderen Region. Dabei folge ich etwas, das ich bei Fasia Jansen ihr ‚Verbundenheitsmoment‘ nenne: ihr Talent, sehr lokal und regional zu agieren und gleichzeitig über-regional Vernetzungsarbeit zu leisten. Auch uns erreicht sie aus dem Ruhrgebiet. Ich habe mich so stärker mit den Kämpfen beschäftigt, in die sie involviert war. Die Arbeiter*innenbewegungen, mit denen sie sich solidarisierte, haben mich beeindruckt in den Formen, wie sie sich organisiert haben und wie kommuniziert wurde. Als eine Person, die sich ja auch feministisch solidarisiert, denke ich: Was für ein Reichtum an gelebter alltäglicher aktivistischer Praxis, die Konkretes erwirkt hat! Zum Beispiel gleiche Bezahlung für alle – wie im Falle der Heinze Fotolaborbetriebe 1981.

Habt ihr konkrete Vorstellungen oder Visionen, wie Fasia Jansen und ihre Geschichte weiterleben soll?

AB: Das Archiv der Fasia Jansen Stiftung wird aktuell neu organisiert. Gerade jetzt bietet sich die Chance, Schwarze Communitys mit einzubeziehen. Fasia Jansen selbst wollte, dass ihre Materialien in Oberhausen bleiben. Könnte man dieses Archiv nicht vervielfältigen und auch einer Schwarzen Bewegung zugänglich machen? Es würde ihrer Person sicher gerecht werden, wenn es eine Art archivarisches Zentrum gäbe, gleichzeitig aber auch die Option bestünde, durch Digitalisierung dieses Archivs ein Ausstrahlen an viele Orte zu bewirken.

NL: Ich fände es wichtig, sich im Klaren darüber zu sein, dass die Gleichzeitigkeit von Schwarzsein, Deutschsein, Frau*sein und Queersein in Fasia Jansens Generation praktisch nicht integrierbar war. Diese Unmöglichkeit erzeugt Bruchlinien, mit Hilfe derer sich Schwarze diasporische Geschichte navigieren lässt. Wenn wir irgendwann viele solcher Geschichten zusammenlesen können, entsteht ein anderes kollektives, vielleicht sogar ein anderes diasporisches Moment. Dafür brauchen wir Projekte wie dieses.

'Spiritual Animation'

Eva Busch, co-curator of the exhibition project *Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts* in conversation with the artist Aline Benecke and the historian and cultural theorist Nicola Lauré al-Samarai about Fasia Jansen, intergenerational memory work and navigating diasporic spaces.

Nicola, you have dealt with Fasia Jansen several times, written texts about her, participated in projects about her. What is important to you when talking about her?

Nicola Lauré al-Samarai (NL): For me, there is one point that emerged over time which seems unavoidable: Fasia Jansen's multilayered nature. I don't just mean her multilayered positioning, but also her multilayered personality, which continuously eludes any simplifying or categorical approach. Of course, it is easier to only portray someone from a single perspective, because other perspectives may be contradictory or conflicting. My main concern is to avoid co-opting her into a certain history or positing beliefs that she did not articulate in her own life. Moreover, when dealing with Fasia Jansen it quickly becomes clear that she was a very discreet person. I think it is important to preserve this discretion, especially concerning aspects of her life which she never spoke about explicitly. These aspects do crop up, but she never verbalized them herself. And not trying to do that for her is crucial for me.

Aline, do you see things similarly? What is your approach to Fasia Jansen?

Aline Benecke (AB): I am somewhere else in my engagement. There were things that were intuitively clear to me from the beginning, and I am currently in a process of verbalization. I am asking myself: what was my intuition in the beginning, and how is this intuition expressed now?

Early on in our collaboration, you said that you did not want to work with Fasia Jansen biographically. Why were you so sure about that?

AB: When we started the conversation, I was still in the USA, i.e. farther away geographically, and I only had access to the website that the Fasia Jansen Foundation created. For me, the site felt 'wrong.' I put it like this at the time: here, photographs are used as evidence in order to build up a temporally linear biography, but these photographs do not work that way – or rather I do not read the photographs that way. I don't want to continue writing a narrative that pretends it is possible to retell a life from beginning to end and attribute fixed historical features to it. This does not do justice to a biography that is positioned as Black or diasporically situated, because Black/diasporic life with all its fragments and set pieces is never linear. And this in turn means that such lives can not be linearly narrated. I felt the need to start very small and see what happens from there – from a queer Black feminist perspective. Hence why I said I do not work 'biographically.' Of course, I work in a deeply biographical way, but from a completely different perspective, and that is why I can't accept pre-given narratives as they are.

Aline, extensive archival research is usually at the heart of your practice. What made you decide on a different form here?

AB: On a pragmatic level, the archival collections on Fasia Jansen are currently in a phase of being redefined and passed on to other institutions. When an archive like that of the Fasia Jansen Foundation is created out of a personal labor of love, out of a very great commitment, then accessibility has a lot to do with resources—how they change and get exhausted. In my communication with the Akademie der Künste der Welt, an institution that wanted an exhibition object from our collaboration, it became clear to me: when I work towards a product, I need a completely different approach than the 'classical' one, where I go to the archive and work with the relationships there. With respect to the archivists, the material and the person/s who was/were there before, I am interested in asking: what kinds of readings have actually piled up there? That is why I opted to develop a concept that is itself already a statement, namely the statement of entering this set of relationships from a Black feminist perspective. In this case, it means *re-singing* Fasia Jansen's songs, mostly with people positioned as Black. I now see the work as a kind of invocation. A spiritual animation. We do the work of remembering by using voices and bodies to create a presence.

NL: That takes the idea of the archive much further. In addition to spatially 'fixed' archives, there are also immaterial collective archives. Fasia Jansen houses – in German, *beheimatet* – various collective archives within herself, which then encountered other collective archives. In that sense, memory work is also something like an archival exchange. I find this exciting because these immaterial archives are rarely discussed, apart from postcolonial or decolonizing contexts. The immateriality of archives, of what people house within them, what is set in motion and creates completely novel forms, is touching. With the many works that have already been made about Fasia Jansen, especially in artistic and historical projects, I see this as an essential moment: foregrounding the immaterial archive.

Does the focus on immaterial archives have anything to do with the fact that Fasia Jansen's materials are in mostly *white* archives?

NL: No, not necessarily. The Fasia Jansen Foundation's archive was, as Aline aptly said, born out of a labor of love. I think that fits well with the decisions Fasia Jansen made in her life, with the contexts she chose to work in. Of course there is a place where a lot of material has been collected about her, and a lot of effort has been made to make her life story visible. I am thinking, for example, of the picture book *FASIA. Geliebte Rebellin*, which the foundation published. In *Geliebte Rebellin*, Fasia Jansen's biography was presented in a way that offers a lot of possible links. This was done in a rather 'classical' chronological way to make certain processes of becoming more understandable, and it is not a cyclical narrative. At the same time, however, a non-linearity pulsates within it. In this respect, I do not see it as a question of the archive as a *white* archive, but rather as a question of the approaches one uses to get closer to this history. What should be emphasized, what shouldn't be?

Which information can be conflicting? Those are the decisions one has to make. Furthermore, the archive of the Fasia Jansen Foundation is a marginalized archive without much resources, and it is a rather ‘accommodating’ archive. There are other archives which are much less open, where Black history is hardly accessible, or very difficult to access and examine. How do you see it, Aline?

AB: Ambivalently. On one hand, I have described the Fasia Jansen Foundation’s archive as a ‘labor of love,’ and I understand what you are saying. I also find it sympathetic as a marginalized archive. On the other hand, I think that new or different challenges arise because the people involved had such a close relationship with Fasia Jansen. There can always be violence inherent in a labor of love. I ask myself: to what extent were certain aspects of Fasia Jansen’s life ignored or overwritten? Seeing how little space was given to her position as a Black woman evokes a certain reluctance in me. I realized that I keep having to do some mental work in order to be able to approach the archive and the people who were in contact with Fasia Jansen, to be able to see what they accomplished. I ask myself: how could one have overlooked her being Black, being diasporic in such a way? What did this mean for their relationships with each other? As I said, I think that labor of love produces inaccessibilities elsewhere, which are much more anchored in a social texture. The fact that there is now a stronger interest in Black German historiography and even community archives like that of Each One Teach One (EOTO) e.V. has not yet taken root in the general consciousness. Black German historiography has been around since the 1980s, and interest in it from a *white* position is much more recent.

NL: Such an ‘interest’ – if you want to call it that – only emerged when it became clear that Black German history has an intellectual market value. This is a very violent structural moment, because it forces Black people to fight tough, endlessly exhausting battles of negotiation for spaces of interpretation and versions of history.

Nicola, you have described the projects you have worked on in the past as attempts to relate to Fasia Jansen. What does this mean for you?

NL: Fasia Jansen died in 1997, at a time when I was working a lot with oral history approaches and researching Afro-German and Asian-German people from her generation who had also experienced National Socialism. At the time, I did not dare ask her or anyone else for an interview, because I felt it would have taken years to prepare myself for such a conversation. Thus, I only got close to Fasia Jansen after she had already passed away. In 2004 I was fortunate enough to realize the project *I Witnessed – Historical Sounding Gallery* (2004) with Tina Campt and Keith Piper at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin. It was wonderful to collaborate inter-diasporically with a US historian who researched Black German history and Fasia Jansen, and a British artist who was very interested in questions of archives refracted through the lens of postcolonialism and the possibilities of re-writing and re-assembling. At the time, the aim was first and foremost to make the history of persecution of Black people in Germany during National Socialism visible. Later on, I wanted to find a more complex way of approaching Fasia Jansen. Freezing a person in history and only working on their relationship to a certain set of experiences can not do justice to that person’s life story. In that sense, it was great that *Homestory Germany* (2005/06) and *Decolonize 68!* (2018) let other aspects of Fasia Jansen’s life come to the fore. Personally, I find it increasingly interesting how she embodied an interrelationship between Blackness, womanhood, queerness, anti-fascism and anti-capitalism; her vision of social solidarity that she lived in her everyday life. Those are moments that I think are important for us as subsequent generations. An anti-fascist and anti-capitalist perspective from a Black queer-feminist position: that’s something you have to work for! It is good to see examples of people we can relate to in the process. That doesn’t mean we 100% approve of their visions or perspectives, rather it is about having reference points at all – in our own

history. I am glad I have the opportunity to see and remember Fasia Jansen’s complexity as well as the contradictions of her various positions, life decisions and perspectives. This is a great gift because it offers a lot of opportunities for debate as well as for critical confrontations with our own history, with our own positions, with ourselves.

I would now like to turn to Fasia Jansen’s work as a political singer-songwriter. Nicola, you have already mentioned the complex struggles that she participated in: anti-fascism, anti-capitalism, then also the women’s movement, numerous labor struggles, the peace movement. Her art would be inconceivable without these struggles. Do either of you still see something exemplary in her way of using art in the service of political struggles? If so, then to what extent? Does it have anything to do with your own work? Or was it a different time, is it no longer conceivable today?

AB: That is a complex question. For me, the artist is a figure who internalizes capitalism. As a figure who paves the way for neoliberal processes, they have dissolved all their inner boundaries with respect to work and lives precariously as a result of this identification with their labor. Given these realities of work, both mine and that of others, which I am also complicit in reproducing, I shudder at the dissolution of clear demands; as far as regulated working hours are concerned, as far as wages are concerned – the classical labor struggles are very foreign to me.

This contradiction is already there in the way Fasia Jansen lived and worked: she supported labor disputes in which clear working hours, wage justice and jobs were at stake, while she herself lived precariously.

AB: Fasia Jansen was extremely modest. There is a scene in the film by Christel Priemer, *Frauengeschichten – Fasia Jansen, Sängerin* (D: 1985), where she is asked: “If you could wish for something, what would it be?” And Fasia Jansen says: “That everyone in the world has something to eat, that they are well.” She is asked again: “What would you wish for yourself?” Fasia Jansen thinks and says: “That nobody is hungry around me, that’s what I wish for myself.” She simply re-formulates her wish to adjust it to her frame of reference. That impressed me a lot. But shortly afterwards she says: “I actually need better working conditions. I would like a place where I can do my work in peace. I would like that for myself.” Transmitting these clear demands to the outside world and fighting for them, but not realizing them for oneself – I see myself in that. But there is also a crux to it.

NL: I think it is the crux of that era of political movements, of the history of political movements in the context of the battles fought by women. Women have often done something I would call care work in the context of political movements. This term had never been used in the past to describe activist or artistic work. But the work of a female activist-artist in the context of collective relationships is often and mostly care work, in which her own life remains completely precarious, much like in Fasia Jansen’s case. Many of her *white* male singer-songwriter colleagues from the time achieved fame and recognition, which for men is usually connected with monetary security. But to get back to the question about the relationship between art and social movements: I see Fasia Jansen rooted in a tradition in which artistic work and resistance – anti-systemic resistance – belong together. Especially during the 1960s and 1970s, she was performing on big stages and experimenting with different forms of music. And there are a lot of links to Black music, to artists of color, particularly in the 1970s. I am thinking of people like Gil Scott-Heron and the spoken word tradition, but also of female composers and songwriters like Nina Simone, Abbey Lincoln or the Harambee Singers, who explicitly positioned themselves in the context of the Black Civil Rights Movement in the USA. Women artists like Fasia Jansen understood their art as a means for bringing about social change, and that was a necessity of the time. So, the question is rather: how necessary is it today?

AB: In talking about how important care work is for archival work, which is often done by women, there is a term I would like to make more precise. Nicola has already used it: the German *beheimaten*, which means to offer someone a home, but also to house, to build oneself a home, dwelling as a diasporic activity. I see this in Fasia Jansen and that is where I start: with the focus on care work and the home I am building for myself through my work. My political formulations are shifted to the discussions with institutions. There, I always argue: my work needs certain, or other forms of economies. So far, unfortunately, it is still my responsibility to ensure that economic structures are provided for marginalized positions – and that these are not repeatedly programmed on the ‘margins.’ This is political work requiring enormous effort, which sometimes almost borders on educational work.

Educational work sounds almost too harmless, you also create realities. Are there certain events or episodes in Fasia Jansen’s professional, artistic-activist biography that particularly impressed you? Maybe even give you strength?

NL: Yes, I have one such favorite moment: when she was at the Berliner Ensemble (BE) in East Berlin from December 1969 to February 1970. I thought it was great that she left her comfort zone there. Of course she knew how to deal with a big audience. But putting herself in a theater context was a very intimate and at the same time very public moment of learning. And she really just did it for herself, to grow as an artist. I can’t imagine what it might have meant for her. The BE is a house steeped in history with a huge reputation, plus working with Helene Weigel... that must have been intimidating. Then, all that in a divided city, in the GDR, a country where anti-fascism was a fundamental aspect of the way the state was constituted – regardless of how one might see it from today’s perspective. A lot of aspects I find interesting come together there.

Then let us talk about your work with the choir. To what extent is it related to Fasia Jansen’s practice of being a musician in the context of a political struggle?

AB: What we do is highly political work, and I am becoming increasingly aware of that. I felt that by singing Fasia Jansen’s songs in a choir of people who are mostly positioned as Black, I put the focus on a less noticed part of her biography: the links with Black traditions of singing together, of Black joy and resistance, the vibration of a conflictual space which is repeatedly created by the coming together of many diasporic voices that have grown out of very different histories of violence. My first intuition was to create a moment of self-empowerment through collective singing. Raising one’s voice while singing as a physical activity – not only making oneself audible, but also assessing oneself in audibility – is a political moment. There are people in this society who are not trained to believe that every space belongs to them, that they have the possibility of raising their voice in every space – especially not when they are alone. But when you raise your voice together and claim space, it proves that it is possible. You can also relate the physical aspect of listening to diasporic voices. I not only have to manage my own voice. I also have to listen to where I am at the same time – in relation to other voices. Voice is not only a pitch; there is also the aspect of being touched by other sounds, which are produced when singing. For this you need a physical resonance chamber, which we train together before we sing. We work with decolonial bodily practices to develop this form of listening and singing together. Then we reproduce these highly political texts by Fasia Jansen, thus positioning ourselves in the tradition of political singer-songwriters. On many levels, it is an intense process of negotiation. We sing in the evenings, and I leave feeling very strengthened each time. This practice has become important in my everyday life, and I now understand a lot of things through it. Dr. Dr. Daniele Daude, a Black activist as well as music and theater scholar in Berlin who works on making choral singing accessible to the community, made it possible for us to understand choral singing as empowerment. The insight into how singing can

be a highly political act would be unthinkable without the work she has been doing for a long time.

Nicola, what did the idea of rehearsing Fasia Jansen’s songs with a choir of people who are mostly positioned as Black trigger in you?

NL: I can empathize with a lot of the intuitive aspects of what Aline just said, because they open up such an incredible space of possibility. The very first thing I could put into words was that a younger BPOC generation, especially women, is staging the diaspora in a new way. It’s great when sound and voice are set in motion and communicate with each other on different levels. Personally, I find Fasia Jansen’s songs a bit unwieldy at times, and I’m not sure how to say it... very ‘German’ in style, maybe even antiquated. When songs like that are brought into a different context, when other people with different horizons of experience interpret them – not only sing them but vocally interpret them – then something happens. The body of songs takes on a different form, maybe even a different function. The idea of singing those songs in Black contexts made me think: wow, I really want to hear that!

And have you heard anything yet?

NL: Yes, short sequences. And it is just like I imagined it. Something happens with these unwieldy words. They don’t become less clunky, but the context of meaning changes. Even when two people use the same words, they don’t necessarily mean the same thing. And that is how the songs are also transformed. They become ‘time travelers’ transporting a consonance that is not necessarily harmonious. I like it as an artistic idea, and I like the artistic realization.

AB: For me, it is a dissonant space. Dissonant as something that is not recognized as a ‘beautiful sound’ in Western harmonic theory, but enjoys much recognition in other musical traditions. At the same time, plurivocality can never claim harmony. It is the same with diasporic spaces: they will always remain dissonant, and you can hear that without it sounding ‘wrong.’

Are there any dissonances you would like to talk about?

AB: I am still trying to understand what is happening in this dissonant space. I will only be able to verbalize it with a bit of distance. What I can say now is that my inner relationship to this project is full of conflicts. This concerns the implementation of the work in a *white* institution that is publicly recognized and receives public funding, because this produces, on the one hand, a temporality that I would have liked more of. I ask myself: was it possible to set up other structures for this project, or is it the friction itself that makes it so exciting? On the other hand, producing for a *white* institution means that I am careful about what kind of visibility we produce and what form we want our visibility to take. This is a big issue for me right now: empowering oneself to visibility, choosing one’s own visibility, which at the same time remains opaque.

To what extent does the issue of ‘class’ affect your work with the choir? How has it shaped your perspective, since Fasia Jansen positioned herself so clearly in the working class with her work?

AB: On the one hand, she was positioned in a working class; at the same time, a part of her family was extremely privileged and was one of the ten richest families in Liberia. One reason why I have so much respect for her is that I cannot separate the influences of race and class in her form of ‘Fasianism.’ I don’t know how much she herself engaged with Black Marxism, but for me she is an intersectional thinker. I often wonder what it would be like if we could speak with her in the many debates we have today, if we had her with us.

NL: I also think that Fasia Jansen is close to us as an intersectional thinker

and practitioner. In her generation in Germany, however, it was not easy to think of racialization and class together – at least not as a collective moment. Nonetheless, I think that she would have liked to do this, if I may say so retrospectively. In an interview with Tina Campt, she said that her anti-fascist, anti-capitalist, race-critical work was rooted in what she had experienced, and that it should not be repeated. She goes on to say: “There hasn’t been any Black movement here at all. I was alone with that one...” (Campt, Tina: *Other Germans*, p. 228f.). Given this context, a very essential question arises for me: what kind of artistic, but also visionary activist space of possibility would there have been for Fasia Jansen, had there been a Black movement – at that time, when it would have been relevant for her? At some point, this movement did exist, but Fasia Jansen had already found her central references for herself. But what would have happened if...? What would her art have looked like? What other possibilities would she have had to play music, compose, write songs, do theater? These are questions I would like to think about.

AB: Thank you for making this clearer. I didn’t keep things separate: that I see all this as part of her approach, but also that in doing so I am already performing my own interpretation. When dealing with archives of Black life, it is productive to start dreaming: what kind of emancipatory potential can be read from the material? The fact that the website of the Fasia Jansen Foundation felt so ‘wrong’ to me at the beginning was surely also due to the fact that it conveyed such a sense of severity to me. And for me, Fasia Jansen is the opposite of this as a person. She has an incredible creative power.

NL: In the Black German feminist tradition of thought, there is the idea of ‘survival creativity,’ which I also associate with her. At some point, it was no longer necessary to talk about survival, but about ‘living.’ This is a big qualitative difference. In her case, a moment of artistic freedom opens up here. Survival/living creativity and incorruptibility are two sides of Fasia Jansen that are very clear to me. This is probably also what one can take away from her and carry into other spaces, like you do, Aline. She remains approachable because she was so incorruptible, and because she puts this survival/living creativity into play so much in her work. This is also what makes her spirit, and that is why she is so tangible.

AB: Yes, there is definitely something we have called ‘Fasianism,’ a strong spirit.

What role did Fasia Jansen’s decision to settle in the Ruhr region and make it the center of her work play in your activities and encounters with her?

NL: At first it didn’t play any role for me. I was socialized in the GDR and don’t have any special connection to Hamburg or the Ruhr region. But then of course I did when I was working with Fasia Jansen’s biography because it was her own decision to go to the Ruhr region. She always stressed how at home she felt there. This certainly had something to do with her companions, who stayed with her there for many years. But I think it also had something to do with feeling at home with her own working-class experiences in a context that was strongly characterized by labor struggles and lived solidarity. It doesn’t matter whether you retrospectively idealize this or not. At the time when Fasia Jansen lived there, many struggles and solidarity movements had taken place. So they were not empty or romanticizing ideas, but worldly everyday practices which she accompanied, supported and strengthened with her art. In this sense, the Ruhr region of course plays a role when one decides to engage with Fasia Jansen specifically. It is a place that inspired her, and one where she had a lot of agency.

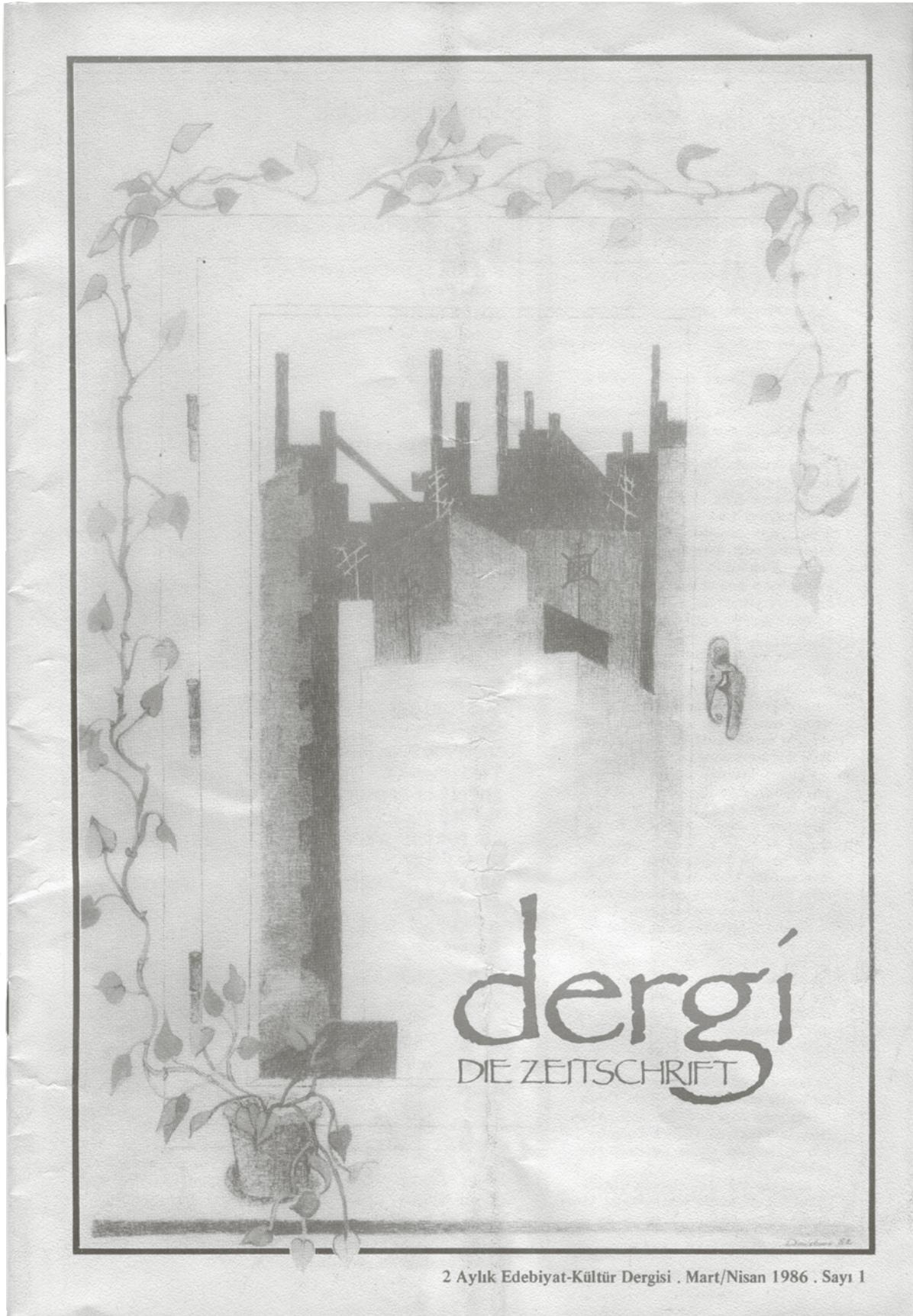
Aline, is that a theme in your engagement with her or in the work with the choir? That you are in Berlin and are dealing with someone who was mainly located in the Ruhr area?

AB: I use the term ‘adopted home’ for Fasia Jansen in this context. To what extent are her actions, her art, her private life influenced by strongly ritualized everyday political actions performed in order to make herself a home? Was the Ruhr region the place where she could develop these actions to the fullest, and was it different from other places because of its history? The decision that I myself am and remain in Berlin has to do with us being in this Corona year. I had to work where I am localized, but also connect with other regions in the process. In so doing, I follow something I call Fasia Jansen’s ‘moment of connection’: her talent for acting very locally and regionally, but at the same time building networks on a supra-regional level. She also reaches us from the Ruhr area. That is how I got more involved with the struggles she was involved in. I was impressed by the workers’ movements she was in solidarity with, by the ways they were organized and how they communicated. As a person with feminist solidarities, I think: what a wealth of lived everyday activist practice that actually achieved something concrete! For example, equal pay for all – as in the case of the Heinze Fotolaborbetriebe in 1981.

Do you have any concrete ideas or visions of how Fasia Jansen and her history should continue to live on?

AB: The archive of the Fasia Jansen Foundation is currently being reorganized. For me, the current renegotiations of Fasia Jansen’s estate are central to memory work in the future. The materials and documents are to be transferred to the Stadtarchiv Oberhausen. I am not aware of the details, but I find it painful that there is no broader debate about this. A public archive always works with categories: what categories will be implemented when the estate is restructured? Right now, there is the chance to include Black communities in the process. Fasia Jansen herself wanted her materials to remain in Oberhausen. Aren’t there ways to reproduce this archive and make it accessible to a Black movement? It would certainly do justice to her if there were something like a central archive, but at the same time there would also be the possibility of broadcasting the archive to many other places by digitizing it and transmitting the documents.

NL: What you have said is important. A city archive is of course one with more challenges, with standardized procedures. Difficulties or ambivalences may arise, which could have been avoided if one had communicated with various movements or activist contexts in advance. What I would wish for the further engagement with Fasia Jansen and her work is that it be clear that simultaneously being Black, German, a woman and queer was practically impossible to integrate in her generation. This impossibility creates fault lines and ambivalences that one can use to help navigate a Black diasporic history. If at some point we have the opportunity to read many such stories together, it would create a collective moment, one we could work with differently than we do today. Perhaps even a different diasporic moment. Projects like this are important steps in the direction. Perhaps at some point, one can also enter into negotiations in a different way when it comes to public archives. At the moment, most of these are spaces detached from political movements, and that is a pity.



2 Aylık Edebiyat-Kültür Dergisi . Mart/Nisan 1986 . Sayı 1

Semra Ertan – Ein Gedichtzyklus in 9 Bildern

von Dan Thy Nguyen

I
Wenn ich an deinen Tod denke, dann habe ich ein
naives Bild im Kopf.
Ich denke an die Gestalt von Thích Quảng Đức,
ein buddhistischer Mönch,
der sich am 11. Juni 1963
in Südvietnam selbst verbrannt hat.

Ich stelle mir vor, wie ich daneben stehe:
Die Flammen schießen aus dem Körper,
aber eine seltsame Ruhe umfasst die Luft,
eine Luft,
die durch die tropische Hitze
ohnehin brodeln.

Ich sehe,
dass einige Menschen sich erschrecken
und sich in Sicherheit bringen.

Andere bleiben wie angewurzelt stehen.

Teilweise aus Lustangst,
teilweise aus dem Gefühl
der stinkenden Normalität
in den Seelen.

Eine geschmacklose Abgestumpftheit
hatte sich dumpf
auf die Herzen gelegt,
lange bevor sich
Thích Quảng Đức angezündet hat.

Ein zufällig anwesender Fotograf
erkennt die Gunst der Stunde
und drückt auf den Auslöser.

Fotos, welche die Welt eroberten.
Fotos, mit denen Unmengen von Geld verdient
wurde.
Fernsehsender
Zeitungen
kaufen den Tod
flüstern leise von „Unrecht“
und denken an die Verkaufszahlen.

Wenn ich an deinen Tod denke,
Semra Ertan, dann,
bitte verzeih mir,
denke ich unweigerlich
an Thích Quảng Đức.

Ich stellte mir vor, wie ich daneben stehe.
Angewurzelt aus Lustangst und Dumpfheit.
Ich stelle mir vor, dass ich
angewurzelt auf den Auslöser
einer Kamera drücke

II

Weisweiler.

Jeden Tag
fährt mein Vater
ins Kraftwerk.

Mein Vater
mit der Hornhaut

an den Händen.

Täglich sagt er liebevoll
„Denk dran, Con út,
wir sind hier Ausländer!
Fall nicht auf!
Lächle jeden Tag
und nicke!

Egal, was sie sagen!
Wenn die Polizei kommt,
versteckst du dich im Zimmer.
Es kann sein,
dass sie uns dann wegbringen.

Denn wir sind Ausländer.
Passe dich an,
oder du bist weg.

Beschwer dich nie...
Hörst du mir zu?

Beschwer dich nie
kein einziges Mal
auch wenn du recht hast
ansonsten liebst du mich nicht.

Sei immer still, Con út,
verschwinde vollkommen,
ansonsten bist du völlig weg.

Sei immer still, sag ich dir,
verschwinde vollkommen,
ansonsten bist du völlig weg.“

III

Die Hände meiner Mutter schwellen an.
Alle paar Monate.
Die Ärzte sagen, dass es Stress ist.
Stress und Traurigkeit.

Die Hände meiner Mutter
können dann keinen Stift heben.
Kein Buch aufschlagen.
Keine Zwiebeln schneiden.
Kein Knoblauch.

„Wären wir nach Amerika gekommen“,
sagt meine Mutter,

„dann wäre alles anders geworden.
Ich wäre heute wieder Lehrerin,
wie früher in Việt Nam.

Die Kinder haben mich geliebt, wisst ihr?
Ich war eine gute Lehrerin.

Und ich habe immer gelesen.
Ein Tag ohne Lesen
ist ein verlorener Tag.“

Meine Mutter liegt auf dem Bett
und weint.

„Das ist doch kein Leben!“,
sagt sie,

„Das ist doch kein Leben!
Schau mich doch an!

40 Jahre bin ich Putzfrau.

Ich habe so viele Zimmer geputzt,

so viele Kirchenböden gewischt,
so viele Toiletten mit Kacke,
und niemand hat jemals Danke gesagt.
Manchmal musste ich sogar betteln,
dass sie mir das Geld geben.

„Ich habe es vergessen!“, sagen sie
„Es tut mir leid! Nächste Woche, ja?
Nächste Woche!“

Meine Mutter liegt im Bett.
Ihre Hände sind geschwollen.
Sie kann kein Buch heben zum Lesen.

IV

1956
ist das Jahr des Affen.
Du bist so alt
wie meine Mutter
Semra Ertan.

Ihr hättet euch nicht gemocht.
Denn meine Familie
mag keine Türken.

Nicht auffallen
sagten sie
immer

Nicht auffallen,
wie die Türken.
So haben wir eine Chance.

V

Anders als in Europa
steht der Affe in Asien
für Klugheit, Witz und Übermut.

Ich wollte immer ein Affe sein.
Ausgestattet mit einem Holzstab.
Immer lachend
voller Leichtigkeit
und ohne Traurigkeit.

VI

In Hamburg
Habe ich zuerst
auf St Pauli gewohnt.
Auf der Reeperbahn
Ecke Königsstraße
hatte ich meine erste
richtige
Prügelei
als Erwachsener.

Im Hotel
Hong Kong
unweit der
Simon von Utrecht Straße
meinen ersten Mexikaner
ganz nah

den Geistern
chinesischer Arbeiter
ermordet im Lager
Am Meldeamt
St Pauli

auf den Treppenstufen
saß ich häufig
um vier Uhr morgens
alleine
und schrieb Gedichte,
die keiner gelesen hat.

Manchmal hatte ich auch
ein Reclamheft dabei
und las Theaterstücke.

In Hamburg
an der Simon von Utrecht Straße
zelebrierte ich
zum ersten Mal
meine Einsamkeit
und meine
eigene Lächerlichkeit.

VII

Mit Mitte zwanzig
fahr ich nach Istanbul.
Ich ziehe in eine WG ein
nahe der Istiklal Cadesi,
nahe des Galata Tors.

Ich lebe mit Kommunisten,
die alle bei den Gezi Protesten
inhaftiert werden würden.

Wir trinken Tee und Raki
und singen kommunistische Lieder.

Ich lese Nazim Hikmet,
jeden Tag Hikmet
und höre Sezen Aksu.

Ich bin Mitte zwanzig
und wüsche hier zu leben,
Ich wüsche,
das die Zeit stehen bleiben würde.

Ich demonstriere gegen den IMF
und wüsche, dass die Proteste um Gezi
gelingen werden.

Einige Zeit später
bin ich wieder in Hamburg
und merke
dass ich nur ein Tourist war
in einer hoffnungsvollen Utopie.

Einige Zeit später
ist der Widerstand zu Ende
und alle Träume sind in Scherben.

VIII

In Hamburg
hör ich mich sagen

gibt es keine Sprache.
Kein Wort
das heißt Geborgenheit.
Kein Satz
das sagt
„Du gehörst mir,
wie ich zu dir gehöre“
Inmitten des Windes,
der pausenlos
durch die Stadt fegt
höre ich
leise Gedichte,
die vergessen sind
in der Zeit.

IX

Kein Mensch bleibt.
Alles vergeht.
Alles wird wiedergeboren.
Alles leidet.

Es gibt kein Gestern.
Kein Morgen.
Nur Jetzt.

Alle Gedichte werden
jetzt geschrieben.
Deine Gedichte,
Semra Ertan,
werden jetzt von dir
geschrieben.

Buddhistische Weisheit.

Semra Ertan – A Poem Cycle in 9 Images

by Dan Thy Nguyen

Translation: Romy Fursland

I
When I think of your death, I think, naively,
of another figure.

I think of Thích Quảng Đức,
a Buddhist monk in South Vietnam
who, on the eleventh of June 1963,
burned himself to death.

I imagine standing nearby:
the flames leap from his body
but a strange calm fills the air,
an air that already simmers
in the tropical heat.

I see
some people taking fright
and retreating to safety.
Others standing rooted to the spot.

Partly out of morbid fascination,
and partly the feeling
of stinking normality
in their souls.

Dull apathy
had muffled people's hearts
long before
Thích Quảng Đức set himself on fire.

A photographer, there by chance,
seizes the moment
and presses the button on his camera.

Photos that conquered the world.
Photos that earned vast amounts of money.
TV stations
newspapers
purchase death
whisper softly of 'injustice'
and think of their sales figures.

When I think of your death,
Semra Ertan –
please forgive me –
I cannot help thinking
of Thích Quảng Đức.

I imagined standing nearby.
Rooted to the spot by torpor
and morbid fascination.

I imagine myself standing
rooted to the spot, pressing
the button
on a camera

II

Weisweiler.

Every day
my father drives
to the power plant.
My father
with the calluses
on his hands.

Every day he says, with love,
"Remember, Con út,
we're foreigners here!
Don't draw attention to yourself!
Smile every day
and nod!

No matter what they say!
If the police come,
hide in the bedroom.
They might have come
to deport us.

Because we're foreigners.
Blend in,
or you'll be gone.

Never complain...
Are you listening to me?

If you love me,
never complain
not ever
not even if you're right.

Always be silent, Con út,
disappear completely,
or else you'll be gone for good.

Always be silent, I tell you,
disappear completely,
or else you'll be gone for good."

III

My mother's hands swell up.
Every few months.
It's stress, the doctors say.
Stress and sorrow.

Then my mother's hands
can't lift a pen.
Can't open a book.
Can't chop onions.
Or garlic.

"If we'd gone to America,"
says my mother,
"everything would have been different.
I'd have been a teacher again by now,
Like I was in Việt Nam.

The children loved me, you know?
I was a good teacher.
And I was always reading.

A day without reading
is a lost day."

My mother lies on the bed
and cries.

"This is no life!"

she says,

"This is no life!

Just look at me!

Forty years I've been a cleaning lady.

I've cleaned so many rooms,
mopped so many church floors,

scrubbed crap off so many toilets,
and nobody ever said thank you.
Sometimes I even had to beg them
to give me the money.

‘I forgot!’ they say,
“Sorry! Next week, okay?
Next week!”

My mother lies in bed.
Her hands are swollen.
She cannot hold a book to read.

IV

1956
is the year of the Monkey.
You and my mother
are the same age
Semra Ertan.

You wouldn’t have liked each other.
Because my family
don’t like Turkish people.

Don’t draw attention to yourself
they always said

Don’t draw attention to yourself
like the Turks.

That way we stand a chance.

V

In Asia, unlike in Europe,
the Monkey is a symbol of
intelligence, cockiness and wit.

I always wanted to be a Monkey.

Holding a wooden staff.

Always laughing
light of heart
and free of sadness.

VI

In Hamburg
the first place I lived
was in St. Pauli.

On the Reeperbahn,
on the corner of Königsstraße,
I had the first
proper
punch-up
of my adult life.

At the hotel
Hong Kong
not far from
Simon von Utrecht Straße
my first Mexican
very close to
the ghosts
of Chinese labourers

murdered in the camp
On the steps
of the St. Pauli registration office
I often sat
at four in the morning
alone
writing poems
that nobody would read.

Sometimes I also had
a Reclam book with me
and read plays.

In Hamburg
on Simon von Utrecht Straße
for the first time
I celebrated
my loneliness
and my own
ridiculousness.

VII

In my mid-twenties
I travel to Istanbul.
I move into a shared apartment
near Istiklal Caddesi,
near the Galata Tower.

I live with communists
all of whom will later be arrested
at the Gezi Park protests.

We drink tea and raki
and sing communist songs.
I read Nâzım Hikmet
and listen to Sezen Aksu.

I am in my mid-twenties
and I wish I lived here,
I wish
time would stand still.

I protest against the IMF
and wish the Gezi Park protests
might succeed.

Some time later
back in Hamburg
I realise

I was only a tourist
in a hopeful utopia.

Some time later
the resistance is over
and all dreams lie shattered.

VIII

In Hamburg
I hear myself say
there is no language.

No word
that means safety.
No sentence

that says

“You belong to me,
as I belong to you.”

On the wind
that sweeps endlessly
through the city

I hear
quiet poems,
forgotten
in time.

IX

Nobody stays.
Everything dies.
Everything is reborn.
Everything suffers.

There is no yesterday.
No tomorrow.
Only now.

All poems
are now being written.
Your poems,
Semra Ertan,
are now being written
by you.

Buddhist wisdom.

Artists Union

(1933-38)

Jobs For All Unemployed Artists

Disney Animators On Strike

(1941)

THERE ARE NO STRINGS ON ME
NOW WHITE AND 700 DWARFS
ARE WE MICE OR MEN

The Hong Kong Artists Union's Strike

(2019)

No Extradition Law Let China Kidnap Innocent People
of Hong Kong

Women Artists in Revolution

(1969)

Free to choose
Women unite for Women's Liberation
No more: Butchers Dr. Self-Induced Abortions
Is this Uterus the property of N.Y. State?

Art Workers Coalition

(1969-70)

Art Workers won't kiss ass
Q: And babies? A: And babies.
Art strike against racism, war, repression
Stop the Lehman Mausoleum
Recycle the Wealth
WHY WONT MOMA BE LIBERATED? DOES MOMA SUPPORT WAR
RACISM SEXISM REPRESSION? WE DON'T

Black Emergency Cultural Coalition

(1969-84)

50% Black Women Artists
the moon won't be as bad as our walk
The White-Ney museum must change
Doty Ride Again
White Museum of "Doty-Ism"!!
Shame on the good image of the Whitney
Leave Doty with a Racist Show
Is the Whitney Whitey?
Black Art puts a Curse on the Whitney
Art belongs to the people
Black Puerto Rican Art Must be represented
Concerned Black artists boycott Whitney's Black show
Tokenism is DEAD
Racist MoMA

Art Strike

(1990-1993)

No More Beautiful Pictures
Give Up Art/Save The Starving
The Years Without Art, 1990-3

Gulf Labor Artist Coalition

(2004-2019)

Workers building Guggenheim Abu Dhabi demand: A Living
Wage, Debt Jubilee (A Fund to settle all recruitment
depts), Right to organize
Mobility with Dignity
A Living Wage
Guggenheim, Louvre, NYU, respect Workers dignity!
Don't repeat NYU's shameful mistakes
Meet workers demands now!

OCCUPY MUSEUMS

(2011)

WE OCCUPY MUSEUMS TO RECLAIM SPACE FOR MEANINGFUL
CULTURE BY AND FOR THE 99%. ART AND CULTURE ARE THE
SOUL OF THE COMMONS. ART IS NOT A LUXURY!
Ultra Luxury Works, Ultra Low Wages

CindyCat, 'No More Devotion!'

(2019)

'No more devotion!'

We no longer accept that ...

- our work in the form of constantly new projects and never-ending application procedures is subject to repeated devaluation.

- being an artist is a matter of class [...]

- our colleagues of colour have to confront again and again racist structures that also run through the culture business.

- feminist themes and concerns are appropriated thematically by large exhibition halls, yet nothing is changed in the structures or relations of production. [...]

- women artists of all kinds in Germany earn an average of 30% less than their male colleagues.

- we have to peddle not only our work, but also our life, our personality and our passion in order to be counted a 'real' artist. [...]

- the myth of the 'artist-genius', even in 2019, still legitimises everyday sexism in our industry.

These refusals infuse the subsequent characterisation of the strike:

We are on strike!

We are on strike against the history of the self-reliance of freelance work and no longer deliver ourselves solitarily to the industry.

We will confront the problems and the precariousness together and in solidarity.

We create awareness amongst those who enjoy art and culture, often without knowing anything of the conditions under which it is made.

We ensure transparency by talking to our female colleagues about specific conditions, payment, precariousness and poverty.

We are working towards a division of time that allows everyone to be creative.

We strive for an art that can be disturbing, that asks questions, that is complex and that does not obligatorily serve the entertainment, distraction and spiritual reproduction of exhausted, drained subjects.

The Polish Day Without Art, an Art Strike

(2012)

СТРА

СТРА

СТРАJK!

СТРАJK!

J20 Art Strike

(2017)

An Act of Noncompliance on Inauguration Day.

No Work, No School, No Business.

Museums. Galleries. Theaters. Concert Halls. Studios. Nonprofits. Art Schools.

Close For The Day

Hit The Streets. Bring Your Friends. Fight Back.

Hold Institutions Accountable to Their Own Public Mission

Work to Dismantle Systems of Oppression Within Art Institutions

Name, Shame, and Divest from Trumpists and Other Oligarchs in the Art World

Connect to the New Sanctuary Movement

Stand With Our Colleagues Beyond Metropolitan Centers

Collectivize Resources and Spaces in Support of

Anti-Fascist Work

[19:15, 07/04/2020] Siraj Izhar: Directionless again today. Let's Skype later. Hot and sunny outside

[00:12, 08/04/2020] Siraj Izhar: <https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-52202700>
Wow no outdoor exercise in Paris. And Macron is still on the warpath

[11:49, 08/04/2020] Siraj Izhar: Going to get up. Are you Ok. Yvonne was stopped by police in Calais for walking.

[12:43, 08/04/2020] janlemitz: She has ev yvonne's first with hood bag

[12:43, 08/04/2020] janlemitz: France is much more rigid legs 4 curfew.

[12:44, 08/04/2020] janlemitz: going waste shopping 4 easter @ mum's

[14:09, 08/04/2020] Siraj Izhar: Well now that's a super read

[14:11, 08/04/2020] Siraj Izhar: <https://www.hebber-am-ufer.de/hau3000/vom-viruslernen/?fbclid=IwAR35PaawfaGUYXSTWYsR-CjsgEhaGFBNd-nD18G0uXALuY1OP>

This one

[14:12, 08/04/2020] janlemitz: Cool

[14:16, 08/04/2020] Siraj Izhar: I am sorting out confirmations on safety issues in our building. Lift disinfection, proper signage about not sharing etc. This thing will go on a bit

[19:30, 08/04/2020] Siraj Izhar: Finished reading that praxis empire piece. Will take a walk now. Buy some sandwiches for the homeless by the Tower.

If you fancy a Skype late today message before

[19:41, 08/04/2020] Siraj Izhar: Nice tshirt 😊

[19:42, 08/04/2020] Siraj Izhar: That was another lock down

[21:36, 08/04/2020] Siraj Izhar: You are lucky you have that roam space

[21:37, 08/04/2020] janlemitz: i am lucky we can still drive A to B if only locally

[21:38, 08/04/2020] janlemitz: 1st lo-cost air carrier shut down 4 good. germanwings. this might be the end of an era.

[21:40, 08/04/2020] Siraj Izhar: The back to business brigade are doing their best. The virus more work to do.

[22:33, 08/04/2020] Siraj Izhar: I forgot to ask how your mum was doing. I think the German situation is far better than ours in particular London where its out of control

[22:35, 08/04/2020] janlemitz: she is okay.

[22:35, 08/04/2020] janlemitz: bored to go nuts ... all the routine shut down. like physio ...

[22:36, 08/04/2020] janlemitz: but yeah, it seems to be okayish here . so far. it seems like a slowdown.

[22:39, 08/04/2020] Siraj Izhar: Does she watch tv

[22:41, 08/04/2020] Siraj Izhar: Wow I am fatigued again. Just ate a pile of pasta it might be that

[22:46, 08/04/2020] janlemitz: had end of discounted sashimi ... the beauties of gblztn
back to tofu now

[22:48, 08/04/2020] Siraj Izhar: What's gblztn

[22:50, 08/04/2020] janlemitz: globalization

[22:50, 08/04/2020] janlemitz: scenic moon shiney nights here. stunning

[22:57, 08/04/2020] Siraj Izhar: Aha yes looked for the moon. Its a bit high in the sky here

[23:01, 08/04/2020] janlemitz: wow

[23:03, 08/04/2020] Siraj Izhar: It's may be better in the photo. The moon is nice when it reflects on something and glow its light on the space or water

[23:03, 08/04/2020] Siraj Izhar: here it's just a white blob in the sky

[23:06, 08/04/2020] janlemitz: looks like it's overcast?

[23:06, 08/04/2020] janlemitz: bullet blue skies here most of the times - the stars are out.

[23:07, 08/04/2020] Siraj Izhar: Is that mama Merke?

What's the translation

[23:08, 08/04/2020] janlemitz: it's over - you may be going out again!

[23:10, 08/04/2020] Siraj Izhar: Why again?

[23:10, 08/04/2020] janlemitz: as in corona is over.

[23:10, 08/04/2020] janlemitz: it's a bit over the top as we can still be out and about.

[23:11, 08/04/2020] Siraj Izhar: Ah I get it. Very ageist

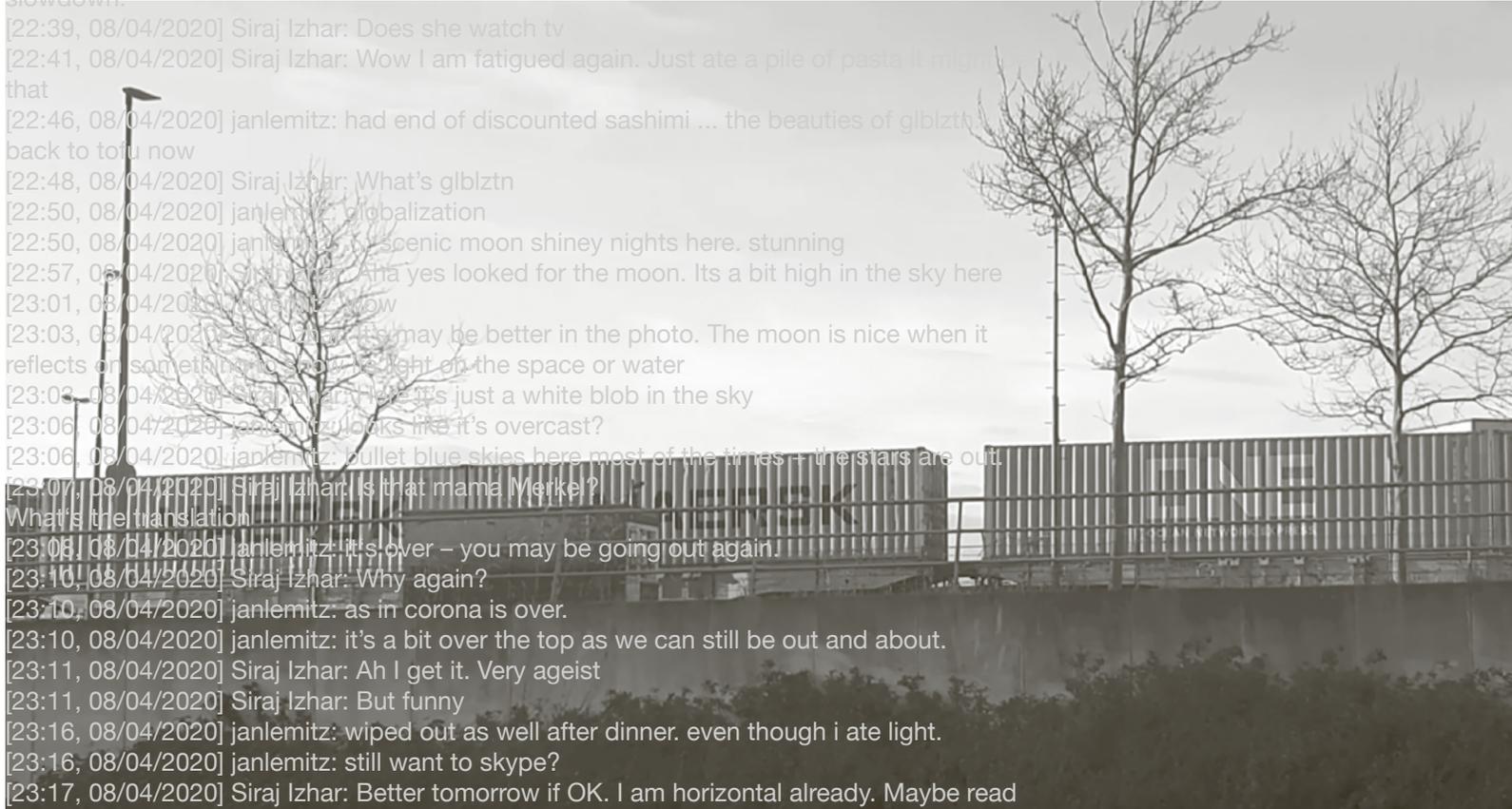
[23:11, 08/04/2020] Siraj Izhar: But funny

[23:16, 08/04/2020] janlemitz: wiped out as well after dinner. even though i ate light.

[23:16, 08/04/2020] janlemitz: still want to skype?

[23:17, 08/04/2020] Siraj Izhar: Better tomorrow if OK. I am horizontal already. Maybe read

ICH SEHE WAS, WAS DU NOCH NICHT SIEHST



This conversation is a discontinuous one; it is a lose exchange in words and images via WhatsApp accompanying excursions into urban and peripheral geographies during lockdown – in London and the Ruhr area specifically. We are transcribing a remote, virtual conversation that began much earlier than the actual situation we discuss.

For some time now travels were / are impossible or at least discouraged. The current present seems to have no beginning and no end in itself; the pandemic might be here to stay with us. We find boundaries between what is private or public, between sites and localities, between events and their temporalities blurred.

London, Shadwell. The entrance to the Docklands, only a 5 minute walk from the Tower of London and the City – with offices and banks emptied out since the beginning of the pandemic. The Docklands' basins, waterways and port remnants where the imperial fleet once moored turned into real estate safe havens for overseas investors; public housing estates are priced out into the free market to fit free expansion of property portfolios. Communities are reduced to merely a function.

Duisburg. Container seemed the only thing left in motion. Long distance haulage on rail enter terminals connected to route networks and waterways right next to the historic port. The clockwork of the timely machinery still goes by the second, an unacknowledged hub of globalised channels linking multiple futures and pasts. The vacant downtown maintains its quiet.



[01:12, 29/04/2020] JL: these are of a friend in Mexico. She has raised money to disinfect the premises. [01:14, 29/04/2020] JL: 8am. The new norm. [01:15, 29/04/2020] JL: before or during p



s in Veracruz. Her sister runs this hospital, there have zero means +
SI: I asked about our lifts here. Apparently disinfected every morning at
peak times?



Migrantische Arbeit ohne Migration

Text: Phil Jones

Übersetzung: G&C Translators

Alex Riveras Film *Sleep Dealer* von 2008 schildert eine Welt, in der die USA die Einwanderung gestoppt und entlang der Grenze zu Mexiko eine riesige Stahlmauer errichtet haben. Bewaffnete Wachen sind an der Mauer postiert, Drohnen jagen und eliminieren die ‚bad guys‘. Videoaufnahmen von diesen Szenen werden später zur besten Sendezeit in die Wohnzimmer der Bevölkerung ausgestrahlt, um für Unterhaltung zu sorgen – eine unheimliche Vorwegnahme der Videos von Drohnenangriffen, die das US-Verteidigungsministerium 2009 auf YouTube einstellen sollte. Den Film 2016, wenige Tage nach der Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten anzusehen, war aufgrund des weitsichtigen Blicks, den er in die Zukunft Amerikas wirft, eine zutiefst aufwühlende Erfahrung.

Schaut man sich den Film vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Krise erneut an, spürt man die gleiche unheilvolle Last. Hinter der im Film dargestellten Welt der Grenzen und der Bioüberwachung verbirgt sich eine Ökonomie der Teleoperation. In mexikanischen ‚sleep-dealer‘-Fabriken – benannt nach den langen Schichten, während der die Arbeiter*innen häufig das Bewusstsein verlieren – steuern ‚Telemigrant*innen‘ Roboter fern, die geringqualifizierte Arbeiten wie Orangenpflücken in Kalifornien oder das Instandsetzen von Wolkenkratzen in New York verrichten. In einer Welt, in der die Immigrationsbewegungen zum Stillstand gekommen sind, ermöglicht die virtuelle Realität entfernten Eliten weiterhin Zugang zu billigen Nannies und Taxifahrer*innen. Zwar überschreiten die Körper keine Grenzen mehr, doch migrantische Arbeit wird nach wie vor verrichtet.

Unheimliche Montagen von in fensterlosen Lagerhallen aufgereihten Arbeiter*innen, die mit ruckartigen Bewegungen weit entfernte Maschinen steuern, erinnern an die Anfangssequenzen von Fritz Langs *Metropolis*, in denen eine unterirdische Arbeiterklasse durch schwach beleuchtete Tunnel

schlurft. Ganz so, wie Lang sich ausmalte, dass die Arbeiter*innen in der Schattenwelt der Industrie verschwinden, beschwört Rivera eine abtraumhafte Totalität, in der die Körperlichkeit, nun von der Arbeit getrennt, vor den Enklaven des Kapitals verborgen ist.

Die Macht, die Präsenz von den Körpern zu trennen, übersteigt die Grenzen des Spekulativen und erhält eine vollkommen neue Qualität. In einer Zeit, in der Social Distancing das Arbeiten mit einem realen Gegenüber verhindert, verspricht die Teleoperation, den Arbeitsmarkt wieder in Gang zu bringen. Von der Wirtschaftspresse wurden wir mit hochtrabenden Geschichten über tapfere Roboter bombardiert, die Blutproben entnehmen, Kranke pflegen und virtuelle Besucher*innen durch Galerien und Museen führen. Wir hören von Robotern mit Bildschirmen anstelle von ‚Gesichtern‘, mittels derer viele Kilometer entfernte Pflegekräfte ihre Präsenz in die Häuser älterer Menschen projizieren, von ferngesteuerten ‚Butler-Bots‘, die einfache Aufgaben wie Geschirrspülen und Wäschefalten übernehmen, und vom ‚taktilem Internet‘, durch das weit entfernte Operator*innen in Exoskelettanzügen die Roboter in Lagerhallen steuern. Roboter sind die ‚unbesungenen Held*innen‘ der COVID-19-Pandemie, konstatierte ein besonders enthusiastischer Journalist.

Doch hinter diesem glänzenden Maschinenpomp verbirgt sich eine unheimliche Realität. Auf dem Campus der Berkeley University werden die für die Lebensmittellieferung eingesetzten Roboter von einer Belegschaft in Kolumbien gesteuert, die mit einem Stundenlohn von 2 US-Dollar abgespeist wird. Ein Sprecher der Firma Kiwibots, die den Berkeley-Campus betreut, erklärte, dass „Kiwi im Rahmen des Übergangs zur 4. Industriellen Revolution ein Technologie- und Möglichkeits-Zentrum für junge Talente aus Ländern der Dritten Welt aufbaut“. Dies steht stellvertretend für die

Vorhaben anderer Unternehmen, die ebenfalls in derartige Technologien investieren. Die japanische Firma Mira Robotics etwa plant, die Kontrolle über ihren ferngesteuerten Butler-Bot an eine ausländische Arbeiter*innenschaft outzusourcen.

Die wirtschaftlichen Vorteile, die die Teleoperativität während einer Pandemie bietet, liegen auf der Hand. Indem die durch das Social Distancing erzwungenen Einschränkungen überwunden werden, lässt sich der Arbeitsprozess ungehindert fortsetzen, befreit von jenem zentralen Störfaktor der Profitmaximierung – dem Wohlergehen und der Sicherheit der Arbeiter*innen.

So futuristisch dieser High-Tech-Traum auch erscheinen mag, handelt es sich im Grunde genommen um einen alten Hut. Das Überwinden geographischer Barrieren mit der Absicht, die Kapitalakkumulation über die gegenwärtigen Grenzen des kapitalistischen Einflussbereichs hinaus fortzusetzen – sei es durch finanzielle Zwangsmaßnahmen oder offene Gewaltanwendung –, ist so alt wie das System selbst. Dabei lassen sich die spezifischen Merkmale der ferngesteuerten Arbeit auf die Auslagerungstendenzen der 1970er Jahre zurückführen, als sich die Industrie von den hochentwickelten Volkswirtschaften abwandte, um sich auf die Peripherie zu fokussieren. Die verbesserte Qualität und die verringerten Kosten globaler Kommunikationswege und Lieferketten setzten Arbeitskräfte frei, die vormals an bestimmte Standorte gebunden waren. Großkonzerne begannen, ihre Betriebe aufzusplitten und die Produktion in einkommensschwache Länder auszulagern, während Marketing und Design im sogenannten Globalen Norden verblieben.

Und doch gibt es einige Wirtschaftssektoren, die sich dem Outsourcing widersetzen. Viele Tätigkeiten im Dienstleistungssektor etwa sind nach wie vor an einen bestimmten Ort gebunden. Während

eine Fabrik in Guangdong die gleichen Textilien herstellen kann wie in Manchester, ist eine in Guangdong ansässige Reinigungskraft nicht in der Lage, das Haus einer wohlhabenden Bankerin in Manchester zu putzen. Eine in Mexiko arbeitende Barista kann niemandem in Deutschland Kaffee servieren. Derartige geografische Beschränkungen sind für das Kapital nur durch eine vollständige Automatisierung überwindbar – was im Falle zahlreicher Dienstleistungen nach wie vor unmöglich ist – oder eben durch den nächsten kapitalistischen Coup in Form ferngesteuerter Avatare. Derzeit befinden sich solche Technologien, die mitunter ausgeklügelte VR-Exoskelettanzüge erfordern, allerdings noch in der Entwicklungsphase. Rudimentärere ‚Tele-Bots‘, wie sie auf dem Berkeley-Campus eingesetzt werden, zeigen jedoch, dass solche Technologien im Dienstleistungssektor einen Prozess anstoßen könnten, den der Fertigungssektor bereits durchlaufen hat. Statt Arbeitskräfte dorthin zu locken, wo die Löhne hoch bleiben, kann das Kapital weiterhin dorthin abwandern, wo die Personalkosten niedrig sind.

Hat Corona die Verbreitung dieser Technologien beschleunigt, dann verspricht die von der Pandemie geprägte Zukunft ihre Nutzung zu konsolidieren. Ferngesteuerte Service-Bots sind die Schlüsseltechnologie schlechthin für eine Zukunft mit gefestigten Grenzen und einem zunehmend aggressiven Nationalismus, in der Migrant*innen als Bedrohung dargestellt und für das Versagen der Regierung verantwortlich gemacht werden. Dieser Prozess hat sich im Rahmen der aktuellen Krise bereits zugespitzt, nicht zuletzt aufgrund von Trumps erstarkendem Nativismus. Doch die Widersprüche zwischen Kapitalismus und Arbeitskraft lassen darauf schließen, dass eine migrationsfeindliche Politik letztlich mit bestimmten wirtschaftlichen Forderungen kollidieren wird. Schließlich steht das Eindämmen von Migration in

krassem Gegensatz zum Bedarf des Kapitals an billigen Arbeitskräften sowie dem Bedarf einer globalen Elite an billigen Reinigungskräften und Nannies. Die Nativist*innen wollen das eine ohne das andere – migrantische Arbeitskräfte ja, aber bitteschön ohne Migration – ein Widerspruch, den die Teleoperation aufzulösen verspricht.

Auch die britische Politik ist gegen die Verheißungen dieser automatisierten nativistischen Patentrezepte alles andere als immun. Mit der selbstbewussten Großspürigkeit, die oft einhergeht mit dem technologischen Analphabetismus, behauptete die britische Innenministerin Priti Patel, dass sich Stellen, die bisher von inzwischen systematisch ausgegrenzten Migrant*innen besetzt wurden, ‚automatisieren‘ ließen – wobei sie bezeichnenderweise übersah, dass Technologien allein nicht in der Lage sind, Aufgaben wie die einer Pflegekraft zu übernehmen. Vollautomatische Roboter, die zu Emotionen fähig sind – eine für die Pflegearbeit unerlässliche Fähigkeit, auch wenn Patel das Gegenteil behaupten mag – bleiben Zukunftsmusik. Doch indem Telepräsenz die emotionale Arbeit von Arbeiter*innen mit den programmierten Aktivitäten von Maschinen verschränkt, hält sie womöglich die technische Lösung für Patels Vision bereit.

Spekulationen dieser Art mögen den Anschein erwecken, als ergingen sie sich lediglich in dystopischen Untergangsszenarien – eine tückische Versuchung in Krisenzeiten, in denen solche Fantasiegebilde einen unwiderstehlichen Reiz entwickeln können. Nichtsdestotrotz sollten die Prognosen, dass migrantische Arbeit gänzlich durch Teleoperation ersetzt werden wird – wie einige nationalistisch gesinnte Technoutopist*innen es sich erhoffen –, als die gefährlichsten Phantasien eingestuft werden, die sie sind.

Gerade in einigen der Schlüsselsektoren, in denen EWR-Migrant*innen im Vereinigten

Königreich arbeiten, darunter die Sozialfürsorge, das Lagerwesen und das Gastgewerbe, wird die Teleoperation bereits heute eingesetzt. Zwar vermarkten sich Online-Lieferdienste wie Deliveroo als Möglichkeit für hippe junge Städter*innen, sich etwas dazuzuverdienen, doch in Wirklichkeit machen Migrant*innen einen erheblichen Teil der britischen Belegschaft des Unternehmens aus. Dasselbe gilt für Uber und den Kurierdienst Hermes, der derzeit Lieferroboter erprobt, die denen auf dem Berkeley-Campus nicht unähnlich sind.

Unternehmen wie Kiwibots versprechen ‚talentierten‘ Arbeitnehmer*innen aus dem sogenannten Globalen Süden Beschäftigungsmöglichkeiten, ohne dass sie ihr Zuhause und ihre Familien verlassen müssen. Aber das Wort ‚Chancen‘ überspielt die Notwendigkeit der Flucht, die so viele Menschen angesichts ungleich verteilter Kriege, Klimakatastrophen und Armut verspüren. Was hier wirklich in Aussicht gestellt wird, ist eine Lähmung, die an die Welt von *Sleep Dealer* denken lässt: Während die ‚Talentierten‘ in kriegszerrissenen Nationen gefangen sind und bittere Armut erleiden, werden sie ungeachtet dessen gezwungen, einer weit entfernten Elite zu dienen. Hier werden Menschen durch Avatare, emotionale Wärme durch kalte Intimität ersetzt. Enklaven und Ghettos entstehen, damit die Elite das bekommt, was sie schon immer begehrt hat: ein roboterhaft fröhliches, aber im Grunde unsichtbares Servicepersonal.

Der Text wurde ursprünglich im Juni 2020 auf versobooks.com/blog veröffentlicht.

Migrant labour without migration

Text: Phil Jones

Alex Rivera's 2008 film *Sleep Dealer* depicts a world where the US has suspended immigration and a vast steel wall sits on the Mexican border. Armed guards man the wall while drones hunt down and eliminate 'bad guys', of which video-footage is then beamed into living rooms as prime-time entertainment – an uncanny forecast of the defence department's uploading of drone strikes onto YouTube in 2009. Watching it in 2016, only days after Donald Trump's election as president, was an unusually haunting experience, so acutely prescient were the film's predictions about America's future.

Watching it again during our current crisis, one feels the same ominous weight. Behind the film's imagined world of borders and bio-surveillance is an economy powered by teleoperation. In Mexican 'sleep dealer' factories – so called because workers on lengthy shifts often pass out – tele-migrants remotely control robots undertaking a range of low-skill labour, from picking oranges in California to fixing skyscrapers in New York. In a world where immigration has ground to a halt, virtual reality continues to give distant elites access to cheap nannies and taxi drivers. Migrant labour continues, but bodies no longer cross borders.

Eerie montages of workers lined up in windowless warehouses, jerking their limbs to pilot distant machines, recall the opening scenes of Fritz Lang's *Metropolis*, where a subterranean working-class shuffles through dimly lit tunnels. Just as Lang imagined workers vanishing into the shadow world

of industry, Rivera conjures a nightmarish totality, where corporeality, now separated from labour, is hidden away from the enclaves of capital.

Pushing beyond the realms of the speculative, the power to separate presence from bodies is now taking on a whole new valence. In a moment when social distancing prevents face-to-face work from being fulfilled, teleoperation promises to return the labour market to working order. The business press has been awash with boosterish stories of valiant robots taking blood samples, caring for the sick and even guiding virtual visitors around galleries and museums. We hear of robots with screens for 'faces', allowing care workers many miles away to project their presence into the homes of the elderly; remote-control butler bots undertaking simple tasks like washing dishes and folding clothes; and the 'tactile internet', which gives distant operators in exoskeletal suits control over warehouse robotics. Robots are the 'unsung heroes' of COVID-19, as one particularly excited journalist remarked.

But this merry pageantry of machines hides an eerie reality. On the Berkley campus, food delivery robots are controlled by a workforce in Colombia paid \$2 an hour. A spokesperson for Kiwibots, the company which services the Berkley campus, stated that "as part of the transition to the 4th industrial revolution, Kiwi is building a hub of technology and opportunity for the young talent of third world countries." This represents the trajectory of other companies investing in such technology too. The Japanese firm Mira Robotics plans

to outsource control of its teleoperated 'butler bot' to a workforce outside the country.

The benefits of teleoperation to business during a pandemic are plain to see. Transcending the restrictions enforced by social distancing, the labour process is set free to continue unhindered, liberated from that great nuisance to profitability – the health and safety of workers.

Although this high-tech dream may seem futuristic, this is hardly a new story. The breaking of geographical barriers to enable accumulation beyond capital's present limits, either through financially coercive or outright violent means, is as old as the system itself. The specific contours of remote-control labour, however, trace outsourcing tendencies beginning in the 1970s, with the refocussing of industry away from advanced economies to those on the periphery. The improved quality and reduced costs of global communication and supply chains released Labour once tethered to specific localities. Large conglomerates began to split their operations. Manufacturing was outsourced to low income nations, and marketing and design kept in the so-called Global North.

Yet, there are some sectors of the economy that resist outsourcing; much service sector work for instance remains tethered to a specific locality. While a factory can produce the same textiles in Guangdong as it would in Manchester, a cleaner in Guangdong cannot tidy the house of a wealthy financier in Manchester. A barista in Mexico cannot serve coffee to someone in Germany.

Capital can only transcend these geographical restrictions through full automation – still impossible in the case of many services – or the next best thing – teleoperated avatars. Such technologies, which require sophisticated VR exoskeletal suits are only starting to emerge. But more rudimentary telebots, like those on Berkeley campus, show that such technology may do for services what was once done to manufacturing. Capital can go to where labour costs are cheap, instead of attract labour to where costs remain high.

If covid has hastened the spread of these technologies, then the world emerging from the virus promises to consolidate their use. Teleoperated service bots are the prime technology for a future of stronger borders and bolshier nationalism, where migrants are ever-more painted as a threat and blamed for the failures of central government. This has already been heightened by the current crisis, not least in the ramped up nativism of Trump. But the contradictions of capitalism and labour mean that ultimately anti-immigrant politics runs up against specific economic demands. Reducing migration only antagonises capital's desire for cut-rate labour and a global elite's need for cheap cleaners and nannies. Nativists need to have it both ways – migrant labour but without the migration – a contradiction teleoperation promises to resolve.

British politics is also not immune to these automated nativist panaceas. With the confident swagger so often attending technological illiteracy,

the home secretary Priti Patel asserted that jobs vacated by migrants excluded under the system could be filled by 'automation' – conveniently forgetting that technology alone is incapable of doing the job of, say, a care worker. Fully-automated robots capable of emotion – a capacity essential for care work, though Patel might argue otherwise – remain a distant dream. But telepresence – combining the emotional labour of workers with the programmed activities of machines – may provide the technical fix Patel envisions.

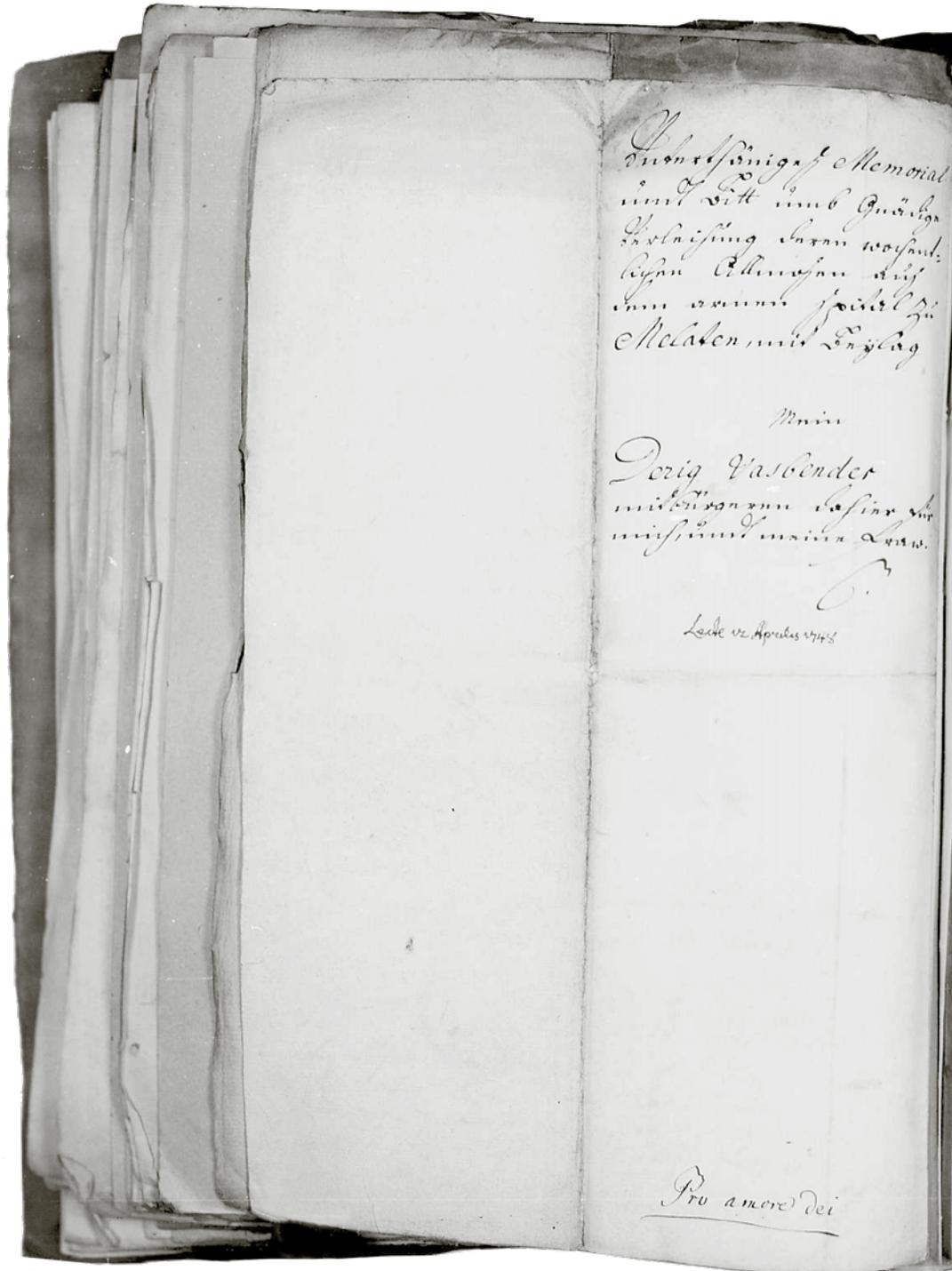
Such speculation may appear to be moving toward the dystopic – a dangerous lure at times of crisis, when the giddy pull of such an imaginary may feel irresistible. Indeed, forecasts of migrant labour being replaced wholesale by teleoperation, as some nationalist techno-utopians desire, should be treated as the dangerous fantasies they are.

Yet, some of the key sectors where EEA migrants work in the UK – social care, warehousing and hospitality – are precisely where teleoperation is already being implemented. Though food delivery platforms like Deliveroo market themselves as a way for hip, young urbanites to make a bit of extra cash, the reality is migrants comprise a significant proportion of the company's UK workforce. The same for Uber and the courier service Hermes, which has been trialling delivery robots similar to those on Berkeley campus.

Companies like Kiwibots promise 'talented' 'third world' workers employment 'opportunities' without having to leave their homes and families.

But the word 'opportunity' elides the necessity to escape so many experience when war, climate catastrophe and poverty are so unevenly distributed. What's really promised here is paralysis – the world of *Sleep Dealer* – where the 'talented' are trapped in war torn nations and poverty, yet still forced to serve a distant elite; it is one of humans replaced by avatars, and emotional warmth by cold intimacy, of enclaves and ghettos, where the elite get what they have always wanted: a robotically cheerful but essentially invisible service staff.

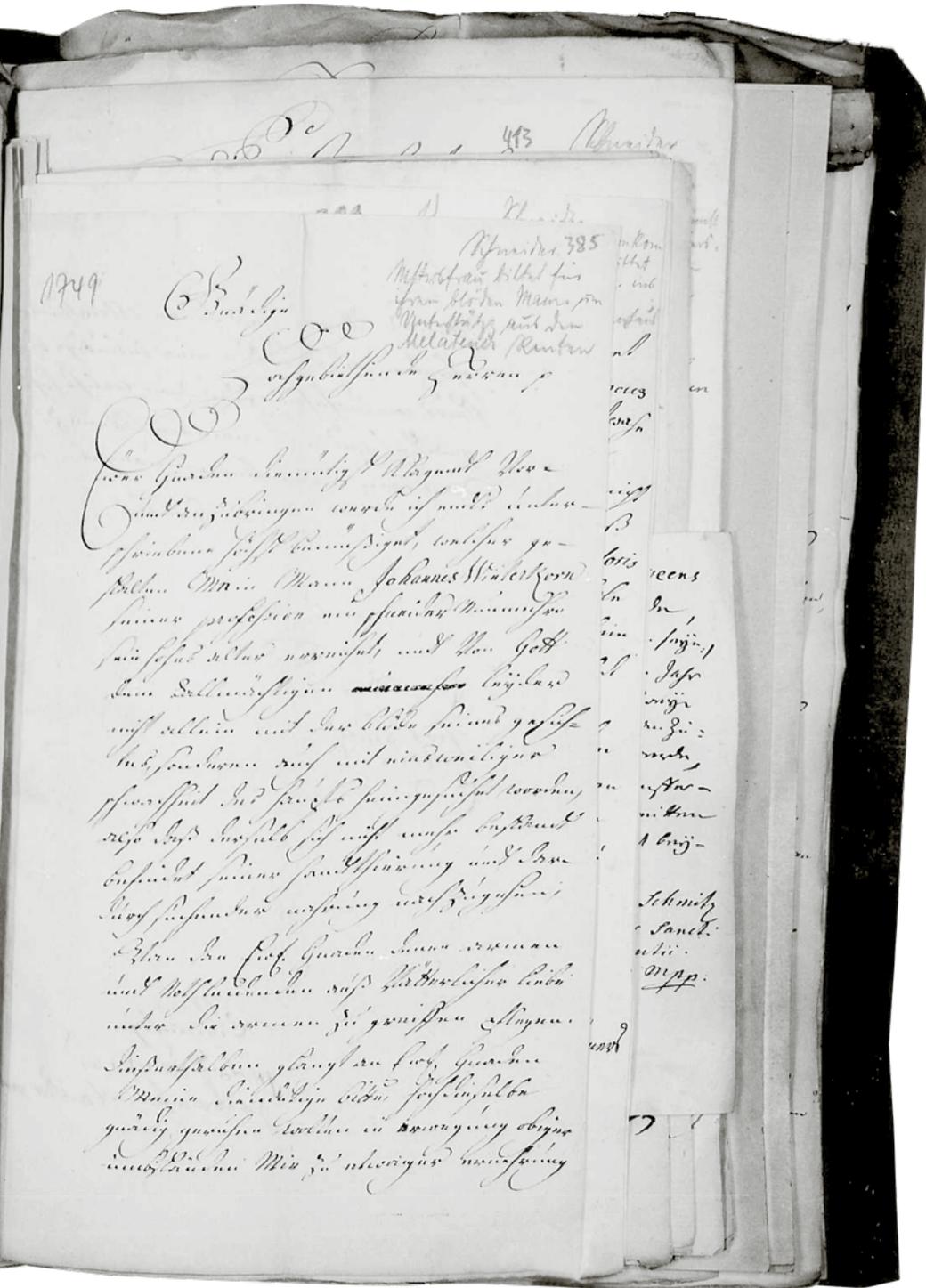
The text was originally published on versobooks.com/blog in June 2020.



© Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 95 Zunft A
288A fol. 385r

Die Schneidermeisterin Gertrudis Gerckens schreibt am 6. Juni 1749 an den Kölner Rat und bittet darum, bereits zu Lebzeiten des Ehemannes die Privilegien einer Witwe zu bekommen, sich einen Gesellen bei einem anderen Meister zu suchen und das Handwerk selbständig und alleine führen zu können. Zum Schluss bittet sie noch um finanzielle Hilfe aus dem Fonds für Handwerkswitwen. Dieser punktuelle Befund macht bereits deutlich, dass Frauen – auch nach einer sogenannten Blütezeit von Handwerkerinnen im

Mittelalter – in Zünften tätig waren. Dies widerspricht der These der Verdrängung von Frauen aus Professionalisierungsentwicklungen vor Beginn der Industrialisierung, in der sogenannten Protoindustrialisierung. Es ist also die Geschichtsschreibung selbst, die den Blick auf Frauen in Bezug auf Arbeit verstellt. González Athenas, Muriel: *Kölner Zunfthandwerkerinnen (1650-1750). Arbeit und Geschlecht*, kassel university press 2014.



„Gnädige Hochgebiethende Herren p.
Ewer Gnaden diemüthigst klagendt vor=
undt anzubringen werde ich ends unter=
schrieben höchst bemüßiget, welcher ge=
stalten Mein Mann Johannes Winterkorn
seiner profession ein schneider ...
sein hohes alter erreicht, undt von Gott
dem Allmächtigen leyder
nicht allein mit der blöde seines gesich=
tes, sondern auch mit einweiliger
schwachheit des haupts heimgesuchet
worden,
also daß derselb sich nicht mehr bestandt
befindet seiner handthierung undt dar=
durch suchender nahrung nach zu gehen“

On 6 June 1749, the master seamstress Gertrudis Gerckens writes to Cologne's city council asking to be granted the privileges of a widow during her husband's lifetime, to take on an assistant from another master and to ply her trade independently and on her own. At the end, she also asks for financial help from the fund for craftsmen's widows. This one-off discovery makes clear that women worked in guilds even after a so-called heyday of craftswomen in the medieval times. This contradicts the decline thesis – the theory that women

were excluded from the process of professionalization before the advent of industrialization, in the so-called proto-industrialization. It is historiography itself that distorts the view of women in relation to work. González Athenas, Muriel: *Kölner Zunfthandwerkerinnen (1650-1750). Arbeit und Geschlecht [Cologne Female Guild Members (1650-1750). Work and Gender]*, Kassel University Press, 2014.

1. Achenbach, Marina / Fasia Jansen Stiftung (Hg.): *FASIA geliebte Rebellin*, assoverlag 2004.
2. Adelson, Leslie: *Against Between. Ein Manifest gegen das Dazwischen*, in: Göktürk, Deniz et al. (Hg.): *Transit Deutschland: Debatten zu Nation und Migration. Eine Dokumentation*, University Press 2011.
3. Arns, Inke / De Ruyter, Thibaut: *Industrial on Tour*, Revolver 2013.
4. Artus, Ingrid et al. (Hg.): *Arbeitskonflikte und Geschlechterkämpfe. Sozialwissenschaftliche und historische Perspektiven*, Westfälisches Dampfboot 2020.
5. Ayim, May et al. (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Orlanda Verlag 1986.
6. Baykurt, Fakir: *Halbes Brot*, Dialog 2015 [1986].
7. Baykurt, Fakir: *Duisburg Treni. Erzählungen*, Literatur 2011.
8. Becker, Karina et al. (Hg.): *Gespannte Arbeits- und Geschlechterverhältnisse im Marktkapitalismus*, Springer 2020.
9. Behrendt, Regina: *Frauen engagieren sich*, in: Bargas, Harry von et al. (Hg.): *Vom Widerstand zur Reformbewegung. Soziale Bewegungen in Krisenregionen und -branchen*, 1988.
10. Bierwith, Waltraud / König, Otto: *Schmelzpunkte. Stahl: Krise und Widerstand im Revier*, Klartext 1988.
11. Campt, Tina: *Other Germans. Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*, University of Michigan Press 2005.
12. Costa, Mariarosa Dalla / James, Selma: *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Wages for Housework 1975.
13. Crain, Marion G. et al. (Hg.): *Invisible Labor: Hidden Work in the Contemporary World*, University of California Press 2016.
14. Davis, Angela Y.: *Women, Race & Class*, Vintage Press 1983.
15. *Decolonize 68!* Ein Projekt des Gunda Werner Instituts der Heinrich Böll Stiftung, Leitung: Peggy Piesche, 2018.
16. Doormann, Lottemi (Hg.): *Keiner schiebt uns weg. Zwischenbilanz der Frauenbewegung in der Bundesrepublik*, Beltz 1979.
17. El-Tayeb, Fatima: *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um ›Rasse‹ und nationale Identität, 1890-1933*, Campus Verlag 2001.
18. Federici, Silvia: *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, PM Press 2009/2012.
19. Fisher, Mark: *Ghosts of my life. Writings on depression, hauntology and lost futures*, Zer0 Books 2014.
20. Folbre, Nancy: *WHO CARES? A Feminist Critique of the Care Economy*, Rosa Luxemburg Stiftung New York Office 2014.
21. Fortunati, Leopoldina: *Immaterial Labor*, in: *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell 2018.
22. Gikandi, Simon: *On Afropolitanism*, in: Wawrzinek, Jenifer / Makokha, J.K.S (Hg.): *Negotiating Afropolitanism. Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*, Radobi 2011.
23. Gordon, Avery: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, New University of Minnesota Press 2008.
24. Gray, Mary / Suri, Siddharth: *Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*, MIT Press 2019.
25. Gregg, Melissa / Andrijasevic, Rutvica: *Virtually Absent. The Gendered Histories and Economies of Digital Labour*, Feminist Review, Band 123, Heft 1, 2019.
26. Gutiérrez-Rodríguez, Encarnación: *The Precarity of Feminisation. On Domestic Work, Heteronormativity and the Coloniality of Labour*, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Band 27, Springer 2014.
27. Güzel, Lütffiye: *Oh, no!*, Go-Güzel-Publishing 2016.
28. Initiative Schwarze Menschen in Deutschland e.V. (Hg.): *Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart*, 2012.
29. Jones, Claudia: *To End the Neglect of the Problems of the Negro Woman*, in: *Political Affairs* Juni 1949.
30. Keith Piper im Gespräch mit Shaheen Merali: *Sind nicht alle Räume transkulturell?*, in: *Haus der Kulturen der Welt (Hg.): Der Black Atlantic*, Haus der Kulturen der Welt 2004.
31. *Kitchen Politics (Hg.): Sie nennen es Leben, wir nennen es Arbeit. Globale Bioökonomie im 21. Jahrhundert*, edition assemblage 2015.
- König, Otto: *Band der Solidarität. Widerstand, Alternative Konzepte, Perspektiven. Die IG Metall Verwaltungsstelle Grevelsberg-Hattingen 1945-2010*, VSA 2012.
32. Lorey, Isabell: *Die Regierung der Prekären*, Turia + Kant 2020.
33. Maruschke, Robert: *Community Organizing – Zwischen Revolution und Herrschaftssicherung*, Edition Assemblage 2014.
34. Mbembe, Achille: *Afropolitanismus*, in: Dübgen, Franziska / Skupien, Stefan (Hg.): *Afrikanische Philosophie*, Suhrkamp 2015.
35. Özdamar, Emine Sevgi: *Perikızı. Ein Traumspiel*, in: Carstensen, Uwe B. / Lieven, Stefanie von (Hg.): *Theater Theater. Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, Fischer 2010.
36. Özdamar, Emine Sevgi: *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald*, Berliner Handpresse 2007.
37. Piesche, Peggy (Hg.): *Euer Schweigen schützt euch nicht. Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland*, Orlanda Verlag, 2012.
38. Priemer, Christel: *Frauen-geschichten – Fasia Jansen, Sängerin*. Dokumentarfilm, D, 1985.
39. Reumke, Brigitte / Wolter, Jürgen: *Der Kampf hat uns verändert. Seeler-Frauen gegen Arbeitsplatzvernichtung*, Weltkreis 1986.
40. Sen, Amartya: *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*, dtv 2010.
41. Şenocak, Zafer: *Atlas des tropischen Deutschland*, Babel 1993.
42. Simon, Joshua / Niermann, Ingo (Hg.): *Communist Anonymous*, Sternberg Press 2017.
43. Srnicek, Nick / Williams, Alex: *Inventing the Future. Postcapitalism and a World Without Work*, Verso 2015.
44. Szreder, Kuba: *Productive Withdrawals. Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom*, e-flux Journal #86, December 2017.
45. Utlu, Deniz: *Migrationshintergrund. Ein metaphernkritischer Kommentar*, in: Arndt, Susan / Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Unrast 2011.
46. Vergès, Françoise: *Capitalocene, Waste, Race, and Gender*, e-flux Journal, Issue #100, May 2019.
47. Weeks, Kati: *The Problem with Work. Feminism, Marxism, Anti-work Politics, and Postwork Imaginaries*, Duke University Press 2011.
48. Wichterich, Christa: *Care Extractivism and the Reconfiguration of Social Reproduction in Post-Fordist Economies*, kassel university press 2019.

Finde die Wörter!
Find the words!

ARTWORKERS
CRISSCROSSING
ECHOES
ERINNERUNGSARBEIT
FRAUENBEWEGUNG
GHOSTS
NEUVERHANDLUNG
PALIMPSEST
PHENOMENON
POSTMIGRANTISCH
SANKOFA
SHIFTS
STREIK
TELEOPERATION
TRACES
UMDEFINITION
WORK
ZUNFT

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| E | A | P | O | S | T | M | I | G | R | A | N | T | I | S | C | H |
| N | P | H | E | N | O | M | E | N | O | N | F | Z | Q | G | R | K |
| G | N | I | S | S | O | R | C | S | S | I | R | C | O | T | U | Z |
| E | R | I | N | N | E | R | U | N | G | S | A | R | B | E | I | T |
| Q | D | Q | R | T | C | B | I | T | F | N | U | Z | S | L | X | O |
| G | A | G | N | U | L | D | N | A | H | R | E | V | U | E | N | P |
| F | H | R | E | K | V | D | A | F | O | K | N | A | S | O | M | A |
| X | L | O | T | W | S | E | C | A | R | T | B | X | H | P | A | L |
| Y | N | K | S | W | E | S | W | S | U | S | E | X | I | E | S | I |
| X | R | F | D | T | O | F | O | Z | K | F | W | S | F | R | E | M |
| Q | M | J | N | K | S | R | R | M | M | Y | E | V | T | A | O | P |
| M | A | N | V | F | S | J | K | U | Z | G | G | U | S | T | H | S |
| N | O | I | T | I | N | I | F | E | D | M | U | G | M | I | C | E |
| Y | H | J | E | N | X | T | S | C | R | Y | N | W | E | O | E | S |
| Y | G | I | A | U | K | I | E | R | T | S | G | Z | H | N | A | T |

Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten

Arbeit produziert nicht nur Güter, sondern auch Land, Gemeinschaften, Biografien, Vermächtnisse, Handlungen, Sehnsüchte und Werte. Nordrhein-Westfalen und insbesondere das Ruhrgebiet wurden historisch durch Industrialisierung, massive Urbanisierung, De-Industrialisierung und die spätere Revitalisierung von Industrieflächen geprägt. Migration, demografische Pluralität, Widerstand der Bevölkerung und postindustrielle Melancholie sind wesentliche Bestandteile der regionalen Kulturgeschichte. Dazwischen gibt es Vergessenes und Verschleiertes, Übersehenes und Marginalisiertes.

Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten vereint forschungsbasierte künstlerische Arbeiten zu unterschiedlichen Geschichten über Arbeit – in Köln und im Ruhrgebiet. Das Projekt rückt erlebte Geschichte(n) in den Vordergrund, die von der klassischen Geschichtsschreibung bisher in den Hintergrund gedrängt wurden. Es bringt Geister, Spuren und Echos vergangener Jahrzehnte in die Realitäten und Erfahrungen von heute, um neue Zukunftsvisionen denkbar werden zu lassen.

Das Projekt lässt die Forschungsinhalte der Beteiligten sichtbar werden und verbindet künstlerische Produktionen, Archivinitiativen, Gespräche, Ausstellungen, Führungen und Workshops miteinander. In Zusammenarbeit mit lokalen Geschichtsinitiativen, einem Industriemuseum, nichtstaatlichen Archiven und kollektiven Erinnerungsprojekten sowie mit einer Reihe von Künstler*innen und Sozialwissenschaftler*innen entfaltet es sich Schicht für Schicht, von September 2020 bis März 2021 – in Anlehnung an den Rhythmus industrieller Produktion.

Die von Eva Busch und Madhusree Dutta kuratierte Ausstellung *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* spannt einen Bogen vom späten 20. Jahrhundert bis zur heutigen Pandemie. Geschichten aus der Vergangenheit werden mit aktuellen Bildern in Beziehung gesetzt. Drei Projektrecherchen präsentieren sich in drei Schichten in einer wachsenden Ausstellung. Neue Ebenen kommen im Lauf der Zeit hinzu, andere verschwinden: zunächst Geschichten über Geister im Oktober 2020, dann Karten von Spuren im Dezember 2020 und Lieder als Echos im Januar 2021.

Die Ausstellung geht der Frage nach, wie sich Arbeitskonzepte in den jeweiligen historischen und künstlerischen Zusammenhängen

manifestieren und über Zeit und Raum hinweg miteinander verschränken lassen. Welche Geister, Spuren und Echos beeinflussen das, was wir heute unter ‚Arbeit‘ verstehen?

Ähnlich einem Palimpsest verbinden sich die einzelnen Projekte zu einem Narrativ aus sich überlagernden Zeitebenen und Realitäten. So werden etwa Erzählungen und Bilder einer Hattinger Frauengruppe, die in Gespensterkostümen gegen die Schließung des lokalen Stahlwerks Henrichshütte demonstrierte, mit Formen plattformkapitalistischer ‚ghost work‘, die doch reale Körper und deren Arbeitskraft beansprucht, zusammengebracht.

In einem eigens für die Ausstellung konzipierten Miniatur-Kinoraum wird das von Madhusree Dutta kuratierte sechsteilige Kinoprogramm *Film-Work* gezeigt. Die filmischen Erzählungen umspannen unterschiedliche geografische Kontexte und Zeiten; sie drehen sich um Körper, Orte, Konventionen, Infrastrukturen, Gefühle, Strategien sozialer Arbeitsproduktion sowie um die kulturellen Dimensionen unseres auf Arbeit ausgerichteten Lebens. Während sich die Ausstellung Geschichten aus Köln und dem Ruhrgebiet widmet, eröffnet das Filmprogramm Perspektiven auf andere Orte, Genres, Zeiten und Formate.

Auch das Veranstaltungsprogramm öffnet die Themen der Ausstellung hin zu weiterführenden Fragen und geografischen Kontexten: Offene Führungen mit den Kuratorinnen, eine Lecture Performance, eine Fahrradtour durch Köln, oder ein mehrtägiger Workshop mit Arts of the Working Class bieten Möglichkeiten für intensive Reflexion und Diskussionen.

Schauen wir sie uns an, die Geister, Spuren und Echos der Arbeit im Spätkapitalismus! Vielleicht helfen sie uns, die Gegenwart besser zu verstehen und hegemoniale Bilder zu verwerfen. Können Geschichten über das gerade noch Wahrnehmbare, das Übriggebliebene helfen, uns für noch unbekanntere Zukünfte zu wappnen?

IN KOOPERATION MIT RVR/INTERKULTUR RUHR UND DEM LWL-INDUSTRIEMUSEUM – WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM FÜR INDUSTRIEKULTUR

AUSTELLUNG

Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten

von ANATOLPOLITAN, ALINE BENECKE mit FASIA JANSEN ENSEMBLE, KATHRIN EBMEIER, ABEER GUPTA, MOMENTOGRAPHY OF A FAILURE, MARKO SALAPURA
kuratiert von EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA

In der Ausstellung *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* manifestieren sich im Academyspace, dem Ausstellungsraum der Akademie der Künste der Welt, drei forschungsbasierte künstlerische Recherchen, in drei Teilen und über einen Zeitraum von fünf Monaten. Die Ausstellung wird so zu einer dynamischen Sammlung verschiedener Schichten und Geschichten, ähnlich einem Palimpsest. Wird die nächste Schicht hinzugefügt, verschwinden die vorherigen nicht in Gänze – neue Erzählungen kommen hinzu. Auf diese Weise ergeben sich Überlagerungen unterschiedlicher Zeitebenen und geografischer Kontexte.

Eine Dauerinstallation im Eingangsbereich liefert den thematischen Einstieg und schlägt Brücken ins Jetzt. Diese thematisiert anhand zweier künstlerischer Auseinandersetzungen zeitgenössische Phänomene in Arbeitswelten während des Corona-Lockdowns im Frühling 2020. Abeer Gupta arbeitet für *Walking Away* mit Bildmaterial aus sozialen Medien; es zeigt indische Wanderarbeiter*innen auf ihrer Flucht aus den Metropolen und gleichzeitig auf der Flucht vor dem System, der Fiktion von Infrastruktur und den Symbolen einer Nation. *Momentography of a failure*, ein kooperatives Fotografie- und Forschungsprojekt, befasst sich mit Arbeiter*innen aus der Gig-Ökonomie im Transport- und Lieferwesen in den Straßen Kölns. Entstanden in einem Workshop mit Fotograf*innen, Stadtforscher*innen, Aktivist*innen von *Liefere am Limit*, Autor*innen und Lieferant*innen, illustriert es den aktuellen

Umschwung von der Industrie- zur digitalen Plattformwirtschaft. Dieser Kurswechsel hat beispiellose Kontroversen ausgelöst und neue Formen der Prekarität hervorgebracht, sowohl für befristet Beschäftigte wie auch für Dynamiken in den Städten. Beide Werke beschäftigen sich mit Mobilität und Verletzlichkeit, mit städtischen Räumen und urbaner Infrastruktur, mit der Sichtbarkeit und Fluidität von Bildern.

Für Schicht 1 *Geister* geht die queere Performancekünstlerin und Aktivistin Kathrin Ebmeier zusammen mit der Historikerin Alicia Gorney und der Künstlerin Ale Bachlechner der Geschichte der Fraueninitiative *Henrichshütte* nach: 1987 versammelte sich diese in der Stadt Hattingen in Gespensterkostümen im Protest gegen die Schließung des lokalen Stahlwerks. Frauen unterschiedlicher Generationen fragen, was bleibt, was sie überhaupt miteinander zu tun haben und suchen nach Wegen, wie aus Arbeitskämpfen der Vergangenheit gelernt werden kann.

Die Schicht 2 *Spuren* widmet sich türkischsprachigen *Literat*innen*, die in Köln und dem Ruhrgebiet tätig waren und befragt deren Erinnerung in unserer postmigrantischen Gegenwart. Literatur-, Kulturwissenschaftlerin und Autorin Nesrin Tanç kartiert hierfür mit Illustratorin Irem Kurt Texte und Materialien, die sie jenseits offizieller Archivstrukturen zusammengetragen hat. Als Literaturwissenschaftlerin schlägt sie die begriffliche Neuschöpfung ‚Anatolpolitän‘ vor und bringt die ausgestellten Literat*innen unter diesem Begriff zusammen.

Schicht 3 *Echos* widmet sich einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte *Fasia Jansens*. Als Musikerin und politische Aktivistin begleitete *Fasia Jansen* zahlreiche Arbeitskämpfe der 1970er- bis 1990er-Jahre. Die

Künstlerin Aline Benecke studierte mit dem neu gegründeten *Fasia Jansen Ensemble* einige ihrer Lieder erneut ein. Anliegen war es, sich zu *Fasia Jansen* in Beziehung zu setzen und die Stücke in einem mehrheitlich Schwarz positionierten Chor wieder zur Aufführung zu bringen.

Die Idee des Palimpsests bildet sich auch in der Raumgestaltung ab: Dinge kommen hinzu, anderes verschwindet. Die Dauerinstallation führt aus dem Hier und Jetzt zu den historischen Recherchen im Ruhrgebiet. Im Miniatur-Kinoraum läuft ein von Madhusree Dutta kuratiertes Filmprogramm. Es umfasst eine Vielzahl von Narrativen zum Thema Arbeit aus verschiedensten Orten, Genres und Zeiten und spannt einen Bogen über 125 Jahre Filmgeschichte.

IN KOOPERATION MIT RVR/INTERKULTUR RUHR UND DEM LWL-INDUSTRIEMUSEUM – WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM FÜR INDUSTRIEKULTUR

FILMPROGRAMM

Film-Work

kuratiert von MADHUSREE DUTTA

„In der Mythologie der Akan aus Ghana gibt es einen Vogel. Er heißt Sankofa. Er fliegt in die Zukunft, aber sein Kopf ist in die Vergangenheit gerichtet. Und er tut dies, damit er sich ein Gefühl davon verschaffen kann, wo er in der Zukunft landen soll.“

(FATOU KANDÉ SENGHOR, Filmemacherin)

Film-Work ist eine Zusammenstellung filmischer Erzählungen zu Körpern, Räumen, Konventionen und Infrastrukturen, zu Emotionen und Strategien sozialer Produktion von Arbeit wie auch zu persönlichen Arbeitsgeschichten. Kuratiert wird die Auswahl von Madhusree Dutta, Filmemacherin und Künstlerische Leiterin der Akademie der Künste der Welt. Sie präsentiert eine Vielzahl von Narrativen aus verschiedensten Orten, Genres und Zeiten und

spannt einen Bogen über 125 Jahre Filmgeschichte. Ziel ist es, kulturelle Schilderungen von Arbeit als Kern sozialer und öffentlicher Existenz zusammenzutragen. Die Reihe beginnt mit den unerzählten Geschichten von Telefonistinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und endet mit der heutigen Schattenindustrie des Content-Cleanings im Dienste der Internet-Giganten. Während die Ausstellung *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* als Kunst- und Forschungsprojekt einige weniger bekannte Aspekte und Besonderheiten der regionalen Arbeitskultur in den Vordergrund stellt, steckt *Film-Work* einen weiter gefassten Rahmen ab. Das Filmprogramm greift die unterschiedlichen Bedeutungen und Realitäten hinter dem Konzept der Arbeit auf und erweitert deren konventionelles Verständnis; zugleich geht es um die mit Arbeit verbundene Melancholie und Einsamkeit.

Film-Work wird in einem eigens eingerichteten Miniatur-Kinoraum als Teil der Ausstellung präsentiert. Die sechs Programme (*Reframing the Timeline*, *Escaping the Urbanscape*, *Tactility Of Skills And Goods*, ... *of Images and (Re)producing*, *Careful, don't slip!* und *At Your Service*) dauern jeweils rund 100 Minuten. Jedes Programm ist über einen Zeitraum von drei Wochen zu sehen, jeweils zu den Öffnungszeiten der Ausstellung. Alle Filme werden in Originalsprache mit englischen oder deutschen Untertiteln gezeigt. Am 13.03. und 14.03.2021 findet im Filmforum im Museum Ludwig das *Festival of Film-Work* statt, im Rahmen dessen alle Filme gebündelt gezeigt werden.

STADTFAHRRADTOUR

Klöppeln, Schmieden, Streiten: Arbeit in der Stadt

mit MURIEL GONZÁLEZ ATHENAS

Eine geführte Fahrradtour durch Köln fragt nach dem Wert von Arbeit und danach, wie sich Arbeitsbedingungen und Arbeitsmöglichkeiten durch die Zeit verändert haben. Die Historikerin Muriel González Athenas macht in der Tour deutlich, dass ‚Arbeit‘ erst in der Moderne zur Schlüsselkategorie wurde und eine zentrale, lebensbestimmende gesellschaftliche Position einnahm – im historischen Blick durch die Jahrhunderte zurück bis ins Mittelalter verliert sie zusehends an Bedeutung.

Im Vordergrund der mittels Lesungen erzählten Führung stehen zwei Perspektiven: Geschlecht einerseits, Fremdheit und Rassismus andererseits. Denn geschlechtliche und rassistische Arbeitsteilung machten die Industrialisierung erst möglich und zählen zu den wesentlichen Voraussetzungen für das Entstehen kapitalistischer Gesellschaften. Frauen sind seit dem Mittelalter kontinuierlich in Arbeitswelten vertreten, wenn auch in weniger geschützten Verhältnissen als Männer. Rassistische Segregation von Arbeit wiederum ist wesentlich verknüpft mit der Kolonialzeit in Köln und der Konstruktion von Fremdheit.

Vorgesehen sind neun Stationen: In der Südstadt am Severinskirchplatz werden die Stollwerkarbeiterinnen, an der Claudiusstrasse

der Kölner Kolonialhandel und die damalige Handelshochschule thematisiert. Am Botanischen Garten sind es die Völkerschauen, in denen Menschen gezwungen wurden, vor dem voyeuristischen Blick des Publikums ihren ‚Arbeitsalltag‘ nachzustellen. Nach einer Fahrradfahrt entlang des Rheins in die Innenstadt geht es um die Rolle von Frauen in der frühen Neuzeit. Auf einzelne Produkte ausgerichtete Märkte wie der Fischmarkt, die Spezialisierung der unterschiedlichen Handwerke oder die Auswirkungen der Inquisition auf Handwerkerinnen und Händlerinnen trugen dazu bei, geschlechtliche Arbeitsteilung zu verankern. Zwar waren Kölner Händlerinnen mit umfassenden Rechten und Privilegien ausgestattet; entscheidend für den geschäftlichen Erfolg waren jedoch auch hier die Herkunft und die ökonomischen Grundlagen. Im Seidmacherinnengäßchen werden das Zunfthandwerk und die Kölner Besonderheit der Frauenzünfte thematisiert, am Andreaskloster die Organisation von Arbeit in Kloster und Stift – jede dritte Frau lebte in einer solchen Einrichtung. Die letzte Station im AcademySpace der Akademie der Künste der Welt widmet sich dem Streit: In einer Lesung werden einige Konflikte aus dem reichen Fundus des Kölner Stadtarchivs vorgestellt und diskutiert.

Die dreistündige Tour beginnt in der Südstadt und endet im AcademySpace, im Belgischen Viertel. An allen neun Stationen wird aus historischen Quellen gelesen,

zwischenzeitlich gibt es längere Fahrradfahrten. Bei Regen findet die Führung zu Fuß statt und konzentriert sich auf die Innenstadt, beginnend am Andreaskloster.

LESEGRUPPE

After Work

mit INGVAR HORNUMG, NADA SCHROER

Jeden 3. Dienstag im Monat trifft sich die Lesegruppe der ADKDW während und nach des Ausstellungsprojekts *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* bis Mai 2021, um sich vertiefend mit Teilaspekten des Themas Arbeit auseinanderzusetzen. In neun Sitzungen werden Texte zu feministischen Kämpfen, Care-Arbeit, Post-Work Theorie und transformativem Organizing gelesen und diskutiert. Auf dem Programm stehen unter anderem Texte von Silvia Federici, Angela Y. Davis, Françoise Vergès, Helen Hester, Nick Srnicek, Alex Williams und Ingo Niermann.

Die Teilnahme ist kostenlos und vor Ort im AcademySpace oder via Zoom möglich.

WORKSHOP

Art Workers Commons

mit ARTS OF THE WORKING CLASS

In einem mehrtägigen Workshop widmet sich Arts of the Working Class (Alina Kolar, María Inés Plaza Lazo, Paweł Sochacki) dem Kunstsektor als Arbeitswelt. Gerade im

Laufe der aktuellen Covid-19-Pandemie haben sich die Abgründe und Bedrohungen in diesem besonders prekarierten Bereich noch verschärft.

Unter dem Diktat der sogenannten Kunstwelt sind die wahnwitzigsten, luxuriösesten und rücksichtslosesten Arbeitsbedingungen entstanden. Im Rahmen des Workshops wird recherchiert, wie Konkurrenz und individueller Erfolg als Leitprinzipien der Kunst- und Diskursproduktion ersetzt werden können durch Solidarität und Formen des Miteinanders. Ziel ist es, die Gründung und Weiterentwicklung einer ‚unions des refusés‘ zu diskutieren und voranzutreiben.

Dieser Wunsch nach einer Gewerkschaft für Kunstarbeiter*innen geht zurück auf frühere Vorstellungen von Öffentlichkeit und Kollektivität in den Künsten, im Sinne einer marxistischen Idee von Gesellschaft. Entstanden im 19. Jahrhundert, haben die Salons des Refusés in Frankreich wie auch die Kunstvereine in Deutschland den Weg bereitet für die Interessensgemeinschaften der internationalen Moderne im 20. Jahrhundert. Arts of the Working Class greift diese Erfahrungen von Gemeinschaft auf, um eine Gewerkschaft zu gründen, die auf gegenseitige Hilfe und Unterstützung abzielt – entwickelt zusammen mit internationalen Künstler*innen und Denker*innen, Expert*innen und Dilettant*innen. Kunstarbeiter*innen weltweit sind eingeladen, ihre Privilegien und Sorgen zu teilen – innerhalb einer

non-profit-for-profit-Organisation für emotionalen, politischen und finanziellen Austausch, die kapitalistische Zwänge und Muster hinter sich lassen will.

Als Abschluss der Workshops werden am 13.11.2020 die Ergebnisse präsentiert und die dreizehnte Ausgabe der globalen Straßenzzeitung Arts of the Working Class in Köln veröffentlicht.

AUSSTELLUNGSRUNDGANG

Geister | Spuren | Echos | Arbeiten in Schichten

mit EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA, RITA SIEBERG-KARWATZKI

Zu jeder der drei Schichten findet eine Führung mit der Kuratorin Eva Busch statt. Die Führungen bieten Gelegenheit, die Inhalte der Ausstellung und weiterführende Fragen zu vertiefen sowie andere geografische Zusammenhänge aufzunehmen. Im Vordergrund stehen die unterschiedlichen Recherchepraxen der beteiligten Künstler*innen. An der Führung zu Geister wird Rita Sieberg-Karwatzki, Zeitzeugin aus Hattingen, teilnehmen und ihre persönliche Sicht beitragen.

In einer vierten Führung geht Madhusree Dutta, Kuratorin und Künstlerische Leiterin der Akademie der Künste der Welt, auf das Gesamtkonzept ein. Leitend dabei ist die Idee des Palimpsests – als Überlagerung der drei Schichten – und die sich daraus ergebenden Verbindungen und Erkenntnisse.

LECTURE PERFORMANCE

Akkordarbeit im halb verbrannten Wald

mit HICRAN DEMIR, ADRIANA KOCIJAN, NESRIN TANÇ (ANATOLPOLITAN)

Unter den Titeln *Agentur Ausländerraus* [ˈaʊsˌlɛndɐʁaʊʃ] und *Anatolpolitän* widmet sich die Literatur-, Kulturwissenschaftlerin und Autorin Nesrin Tanç der Arbeit von Literat*innen, die in den 1970er- bis 1990er-Jahren aus der Türkei, Anatolien oder Mesopotamien nach Deutschland und insbesondere ins Ruhrgebiet emigriert sind. Die Lecture Performance *Akkordarbeit im halb verbrannten Wald* lädt dazu ein, die blinden Flecken in der Literatur- und Kulturgeschichte der Bundesrepublik nach 1960 zu durchleuchten. Texte von Fakir Baykurt aus dem Ruhrgebiet der 1980er-Jahre begleiten Tanç dabei ebenso wie Emine Sevgi Özdamars Stück *Perikızı: Ein Traumspiel*. *Akkordarbeit im halb verbrannten Wald* – Titel des fünften Kapitels von Özdamars Adaption von Homers *Odyssee*, entwickelt im Auftrag der Ruhr.2010 für das Projekt *Odyssee Europa*. Bezogen auf regionalhistorische Mythen wie die Bergarbeiter*innen des Ruhrgebietes, auf regionalen Strukturwandel und Globalisierung verhandelt Özdamars ‚Arbeit‘ als intellektuelle Leistung.

Texte von Nesrin Tanç werden von der Autorin selbst gelesen. Sie stellen Fragen nach der Verantwortung staatlicher Archive in einer pluralen Gesellschaft, sind Wissenschaft, Wut und intimer

Mutter-Tochter-Dialog. Sie bewegen sich so zwischen dem Zwang, abliefern zu müssen und dem Wunsch, sich auszudrücken – Arbeit eben.

Adriana Kocijan und Hicran Demir lesen Texte von Fakir Baykurt und Emine Sevgi Özdamar.

AGENTUR AUSLÄNDERRAUS: AKKORDARBEIT IM HALB VERBRANNTEN WALD ENTSTEHT IN KOOPERATION MIT DER AKADEMIE DER KÜNSTE DER WELT (ADKDW) UND RVR/INTERKULTUR RUHR.

GESPRÄCH

Shadow Labor: One Hundred Years (plus) in Information Services

mit HANS BLOCK, CAROLINE MARTEL, MORITZ REISEWICK, ANDREW NORMAN WILSON
moderiert von MADHUSREE DUTTA

Ein großer Teil der Informations- und Kommunikationsindustrie funktioniert nur durch die Unsichtbarmachung der hinter der Technologie arbeitenden Menschen. Die in diesem Panel auftretenden Filmemacher*innen haben sich mit drei verschiedenen Gruppen beschäftigt: Telefonist*innen, Arbeiter*innen bei Google Books und im Internet arbeitenden Content Cleaner*innen. In dem Panel werden die Logik der Schattenarbeitskultur ebenso untersucht wie filmische Strategien, um diese sichtbar zu machen.

GESPRÄCH

Gendered Labor: Myths, Orality and Technology

mit STEPHANIE COMILANG, FATOU KANDÉ SENGHOR
moderiert von MADHUSREE DUTTA

Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Filmemacher*innen machen schon seit langer Zeit darauf aufmerksam, dass es viele Thematiken gibt, die in der Geschichtsschreibung und dem Kino der Moderne nur unzureichend beleuchtet wurden. Hierzu gehören nicht-industrialisierte Arbeit, Erzählformen aus Prä-Kino-Ära und weibliche Wissenssysteme. Die beiden Filmemacherinnen Stephanie Comilang und Fatou Kandé Senghor beschäftigen sich intensiv mit dem Erbe nicht-europäischer Erzählformen, was sich auch in ihren Arbeiten zeigt. Das Panel beschäftigt sich darüber hinaus mit der Frage, inwiefern das Erzeugen von Bildern selbst von Vorstellungen von Arbeit beeinflusst wird.

Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts

Work produces not only goods but also land, communities, biographies, legacies, actions, desires and values. North Rhine-Westphalia and the Ruhr region in particular have historically been shaped by industrialization, massive urbanization, deindustrialization and the later revitalizing of industrial areas. Migration, demographic plurality, resistance by the population and post-industrial melancholy are integral parts of the region's cultural history. And in the gaps in the official history lies much that has been forgotten and obscured, overlooked and marginalized.

Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts brings together research-based artistic explorations of various histories of work in Cologne and the Ruhr region. The project foregrounds lived history which, until now, has been sidelined by official historiography. It transplants the ghosts, traces and echoes of past decades into the realities and experiences of the present day, to help make new visions of the future possible.

The project reveals the results of the participants' research, and brings together artistic productions, archive initiatives, conversations, exhibitions, guided tours and workshops. In collaboration with local history initiatives, an industry museum, non-governmental archives and collective remembrance projects, as well as a series of artists and social scientists, the project will unfold layer by layer, shift by shift, from September 2020 until March 2021 – reflecting the rhythm of industrial production.

The exhibition *Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts*, curated by [Eva Busch](#) and [Madhusree Dutta](#), spans the period from the late 20th century to the pandemic of the present day. Stories from the past are juxtaposed with contemporary images. Three research projects are presented in three shifts as part of a growing exhibition. New levels are added over the course of time, and others disappear: first stories about ghosts in October 2020, then maps of traces in December 2020, and songs as echoes in January 2021.

The exhibition explores the question of how concepts of work are manifested in different historical and artistic contexts, and how they can be connected across time and space. Which ghosts, traces and echoes influence the way we understand 'work' today?

Like a palimpsest, the individual projects come together to form a narrative made up of overlapping time periods and realities. For

example, accounts and images of a group of women from Hattingen who wore ghost costumes to protest against the closure of the local Henrichshütte steelworks are juxtaposed with forms of platform-capitalist 'ghost work', which requires real bodies and their labor.

A miniature cinema room specially designed for the exhibition plays host to a six-part film program called *Film-Work*, curated by Madhusree Dutta. The cinematic narratives encompass different eras and geographical contexts; they revolve around bodies, places, conventions, infrastructures, emotions, strategies for the community production of work, and the cultural dimensions of our work-oriented lives. Whilst the exhibition focuses on histories from Cologne and the Ruhr region, the film program opens up perspectives on different places, genres, times and formats.

The events also opens up the themes of the exhibition to further questions and geographical contexts: public guided tours with the curators, a lecture performance, a bicycle tour around Cologne, and a multi-day workshop with [Arts of the Working Class](#) provide opportunities for in-depth reflection and discussions.

Let us look at them, these ghosts, traces and echoes of work in late capitalism! Perhaps they can help us to better understand the future, and to reject hegemonic visions. Can stories about what is only just perceptible, about what is left, help us forearm ourselves for as-yet-unknown futures?

IN COOPERATION WITH RVR/INTERKULTUR RUHR AND THE LWL-INDUSTRIEMUSEUM - WESTPHALIAN STATE MUSEUM OF INDUSTRIAL HERITAGE.

EXHIBITION

Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts

by ANATOLPOLITAN, ALINE BENECKE with FASIA JANSEN ENSEMBLE, KATHRIN EBMEIER, ABEER GUPTA, MOMENTOGRAPHY OF A FAILURE, MARKO SALAPURA
curated by EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA

As part of the exhibition *Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts*, three research-based artistic projects will be displayed in the Academyspace, the exhibition space of the Akademie der Künste der Welt, in three parts and over a period of five months. The exhibition will thus become a dynamic collection of different layers and histories, similar to a palimpsest. When the next layer is added, the previous one will not disappear completely – new narratives will be added to it. In this way, different time periods and geographical contexts will overlap.

A permanent installation in the entrance area serves as a thematic introduction and as a bridge between the past and the present. It consists of two artistic examinations of contemporary phenomena in working environments during the corona lockdown of spring 2020. In *Walking Away*, Abeer Gupta works with photographic material from social media, showing Indian itinerant workers fleeing the metropolises and at the same time fleeing the system, the fiction of infrastructure and the symbols of a nation. Momentography of a failure, a collaborative photography and research project, looks at gig economy workers in the transport and delivery sectors on the streets of Cologne. The product of a workshop involving photographers, urban researchers, activists from the group Liefern am Limit, authors and delivery workers, it illustrates the ongoing transition from an industrial to a digital platform economy. This change of course has given rise to unprecedented controversies and new forms of precarity, both for

workers on temporary contracts and for dynamics in the cities. Both projects deal with mobility and vulnerability, urban spaces and urban infrastructure, and the visibility and fluidity of images.

For *Shift 1 Ghosts*, the queer performance artist and activist Kathrin Ebmeier teams up with the historian Alicia Gorny and the artist Ale Bachlechner to explore the history of the Frauen:initiative Henrichshütte (Women's Initiative Henrichshütte): in 1987, the group gathered in the town of Hattingen wearing ghost costumes to protest against the closure of the local steelworks. Women from different generations reflect on what unites them, what the legacy of the protest has been, and how we can learn from labor disputes of the past.

Shift 2 Traces focuses on Turkish-speaking writers who were active in Cologne and the Ruhr region, and looks at how they are remembered in our post-migrant present. For this project, literary and cultural scholar and author Nesrin Tanç will join forces with illustrator Irem Kurt to map texts and materials she has compiled outside of official archive structures. As a literary scholar, she proposes coining a new term – 'Anatolpolitian' – and brings the writers featured in the exhibition together under this umbrella.

Shift 3 Echoes is an artistic exploration of the history of Fasia Jansen. As a musician and political activist, Fasia Jansen fought for workers' rights in various labor disputes from the 1970s to the 1990s. The artist Aline Benecke has been rehearsing some of Fasia Jansen's songs with the newly founded Fasia Jansen Ensemble. The goal was to relate to Fasia Jansen in a new way and to enable her songs to be performed once again, this time by a majority Black-identifying choir.

The idea of the palimpsest is also reflected in the way the space is designed: new things are added,

whilst others disappear. The permanent exhibition takes visitors back in time with historical research projects focusing on the Ruhr region. The miniature cinema room plays host to a film program curated by Madhusree Dutta. It features a variety of narratives on the theme of work from a wide range of different places, genres and times, spanning 125 years of film history.

IN COOPERATION WITH RVR/INTERKULTUR RUHR AND THE LWL-INDUSTRIEMUSEUM - WESTPHALIAN STATE MUSEUM OF INDUSTRIAL HERITAGE

FILM PROGRAM

Film-Work

curated by MADHUSREE DUTTA

"In the mythology of the Akan people of Ghana, there is a bird called Sankofa. It flies into the future, but its head is turned towards the past. And it does this so that it can get a sense of where it should land in the future."

(FATOU KANDÉ SENGHOR, FILMMAKER)

Film-Work is a compilation of cinematic narratives about bodies, spaces, conventions and infrastructures, about emotions and strategies for the community production of work, and about personal work histories. The selection is curated by Madhusree Dutta, filmmaker and Artistic Director of the Akademie der Künste der Welt. She presents a variety of narratives from different places, genres and times, spanning 125 years of film history. The aim is to bring together cultural depictions of work as the core of social and public existence. The series begins with the untold stories of female telephone operators at the beginning of the 20th century, and ends with the modern-day shadow industry of 'content cleaning' in the service of the internet giants.

Whilst the exhibition *Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts* as

an art and research project foregrounds certain less well-known aspects and characteristics of regional work culture, *Film-Work* covers a broader space. The film program addresses the different meanings and realities behind the concept of work, and extends the conventional understanding of it; at the same time, it deals with the melancholy and loneliness that work can cause.

Film-Work will be presented in a specially designed miniature cinema room as part of the exhibition. The six programs (*Re-framing the Timeline*, *Escaping the Urban-scape*, *Tactility of Skills and Goods*, *... of Images and (Re)producing*, *Careful, don't slip!* and *At our Service*) are each about 100 minutes long. Each program will be shown over a period of three weeks during the opening hours of the exhibition. All the films will be shown in their original language with English or German subtitles. On 13 03 2021 and 14 03 2021, the *Festival of Film-Work* will be held at the Filmforum at Museum Ludwig, where all the films will be shown together.

URBAN BIKE TOUR

Klöppeln, Schmieden, Streiten: Arbeit in der Stadt

with MURIEL GONZÁLEZ ATHENAS

A guided bicycle tour around Cologne reflects on the value of work and how working conditions and job opportunities have changed over time. As part of the tour, the historian Muriel González Athenas makes clear that it was not until the modern age that 'work' became a key category and took on a central, life-defining role in society. From a historical perspective, as we look back down the centuries into the Middle Ages, the importance of work diminishes ever further.

At the forefront of this tour, which is narrated in the form of

various readings, are two perspectives: gender on the one hand, and foreignness and racism on the other. The division of labor on the basis of gender and race was what made industrialization possible in the first place, and was one of the main prerequisites for the emergence of capitalist societies. Ever since the Middle Ages, women have always been represented in the workforce, even if their position there has been less secure than men's. The racist segregation of work, in turn, is inextricably bound up with the colonial era in Cologne and the construction of foreignness.

The tour includes nine stops: in the south of the city there is one at Severinskirchplatz focusing on the women workers at the Stollwerk factory, and another on Claudiusstraße looking at Cologne's colonial trading activities and the former business school. At the Botanical Garden there is a stop devoted to the 'Völkerschauen', at which people were forced to reconstruct their 'day-to-day work' for the voyeuristic gaze of the public. Following a cycle along the River Rhine into the city centre, there is a stop looking at the role of women in the early modern period. Markets selling just one type of product (such as the fish market), the specialization of different trades and the impact of the Inquisition on craftswomen and female traders all played a part in entrenching the division of labor by gender. Female traders in Cologne did have wide-ranging rights and privileges, but for them too, success in business was determined by their background and economic circumstances. In the Seidmacherinnengäßchen there is a stop focusing on guilds – particularly women's guilds, for which Cologne was well-known – and at the Andreaskloster there is a stop looking at the organization of work in convents and monasteries (one in three women lived in such an institution). The last stop, at the

Academyspace, is dedicated to disputes, and includes a reading to introduce and discuss several conflicts from the rich collection of materials in the Cologne City Archive.

The three-hour tour begins in the south of the city and finishes at the Academyspace. At all nine stops there are readings from historical sources, with fairly long bicycle rides in between. In the event of rain, the tour will be conducted on foot and will focus on the city centre, beginning at the Andreaskloster.

READING GROUP

After Work

with INGVAR HORNUMG, NADA SCHROER

Every 3rd Tuesday of the month until May 2021, the ADKDW reading group meets during and after the exhibition project *Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts* in order to deal with partial aspects of the topic of labor in depth. In nine sessions texts on feminist struggles, care work, post-work theory and transformative organizing will be read and discussed. The curriculum includes texts by Silvia Federici, Angela Y. Davis, Françoise Vergès, Helen Hester, Nick Srnicek, Alex Williams and Ingo Niermann.

Participation is free of charge. You can participate at the Academyspace or online via Zoom.

WORKSHOP

Art Workers Commons

with ARTS OF THE WORKING CLASS

In a multi-day workshop running from 10 11 2020 – 12 11 2020, *Arts of the Working Class* (Alina Kolar, María Inés Plaza Lazo, Paweł Sochacki) explores the arts sector as a working environment. During the Covid-19 pandemic, the pitfalls and risks of this particularly

precarious field have become even more stark.

The dictates of the so-called art world have given rise to the most ludicrous, luxurious and ruthless working conditions. Workshop participants will explore how competition and individual success can be replaced as guiding principles of art and discourse production by solidarity and forms of togetherness. The goal is to discuss and promote the founding and development of a 'union des refusés'.

This desire for a trade union for art workers can be traced back to earlier ideas about collectivity and a public dimension in the arts, in line with a Marxist conception of society. When the salons des refusés in France and the art associations in Germany emerged in the 19th century, they paved the way for the interest groups of international modernity in the 20th century. Arts of the Working Class draws on these experiences of community to set up a trade union for the provision of mutual help and support, developed in collaboration with international artists and thinkers, experts and amateurs. Art workers all over the world are invited to share their privileges and concerns within a not-for-profit organization for emotional, political and financial exchange, which aims to leave capitalist pressures and patterns behind.

As the conclusion to the workshop, on 13 11 2020, the results will be presented and the thirteenth edition of the global street magazine Arts of the Working Class will be published in Cologne.

EXHIBITION TOUR

Ghosts | Traces | Echoes | Works in Shifts

with EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA, RITA SIEBERG-KARWATZKI

Each of the three shifts features a guided tour with curator Eva Busch. These tours give visitors the opportunity to find out more about the content of the exhibition and ask further questions, as well as incorporating other geographical contexts. The focus is on the different research practices of the artists involved.

A contemporary witness from Hattingen, Rita Sieberg-Karwatzki, will take part in the tour for Shift 1 *Ghosts*, and will offer her own personal perspectives.

In a fourth tour, Madhusree Dutta, curator and Artistic Director of the Akademie der Künste der Welt, will talk about the overall concept. At its heart is the idea of the palimpsest – as an overlapping of the three shifts – and the connections and insights that result from it.

LECTURE PERFORMANCE

Akkordarbeit im halb verbrannten Wald

with HICRAN DEMIR, ADRIANA KOCIJAN, NESRIN TANÇ (ANATOLPOLITAN)

Under the titles *Agentur Ausländerraus* [ˈaʊs.lɛndɛrʁaʊʃ] and *Anatolpolitän*, the literary and cultural scholar and author Nesrin Tanç explores the work of writers who emigrated from Turkey, Anatolia and Mesopotamia to Germany, particularly the Ruhr region, in the 1970s – 1990s. The lecture performance *Akkordarbeit im halb verbrannten Wald* shines a light on the blind spots in Germany's literary and cultural history after 1960. Tanç looks at history by Fakir Baykurt, written in the Ruhr region in the 1980s, and at Emine Sevgi Özdamar's play *Perikızı: Ein Traumspiel*.

Akkordarbeit im halb verbrannten Wald is the title of the fifth chapter of Özdamar's adaptation of Homer's *Odyssey*, created on behalf of Ruhr.2010 for the project *Odyssee Europa*. With reference to globalization, regional structural change and regional historical myths such as that of the miners of the Ruhr region, Özdamar engages with 'work' as intellectual activity. Texts by Nesrin Tanç are read by the author herself. They pose questions about the responsibility of state archives in a pluralistic society, and feature scholarship, rage and intimate mother-daughter dialogues. In this way they oscillate between the pressure to deliver and the desire to express oneself – work, in other words. Adriana Kocijan and Hicran Demir read the texts of Fakir Baykurt and Emine Sevgi Özdamar.

AGENTUR AUSLÄNDERRAUS : AKKORDARBEIT IM HALB VERBRANNTEN WALD IS PRODUCED IN COOPERATION WITH THE AKADEMIE DER KÜNSTE DER WELT (ACADEMY OF THE ARTS OF THE WORLD, ADKDW) AND RVR/INTERKULTUR RUHR.

CONVERSATION

Gendered Labor: Myths, Orality and Technology

with STEPHANIE COMILANG,
FATOU KANDÉ SENGHOR
moderated by MADHUSREE DUTTA

As against the well circulated big history, big cinema and big modernity, women scholars, artists and filmmakers have been consistently talking about non-industrialized labor, pre-cinematic narrative forms and feminine knowledge systems. The two filmmakers [Stephanie Comilang](#) and [Fatou Kandé Senghor](#) are deeply invested in their non-European / off-European narrative legacy, and its impact on their respective artistic idioms is evident in their films. The panel will discuss further how image making itself is part of the labor trajectory.

CONVERSATION

Shadow Labor: One Hundred Years (plus) in Information Services

with HANS BLOCK, CAROLINE MARTEL,
MORITZ REISEWICK, ANDREW NORMAN WILSON
moderated by MADHUSREE DUTTA

A large part of the world of information and communication function by invisibilizing the bodies operating behind the technologies. The filmmakers in this panel have worked on three different temporalities – the cases of telephone operators, google books workers and the internet content cleaners. The panel will further explore the logistics of shadow labor culture and various cinematic strategies to make them visible.

Kultur? Wozu?

Zur Schließung des Ministeriums für Kulturen in Bolivien

Text: Max Jorge Hinderer Cruz
Übersetzung: G&C Translators

Was wir in Bolivien als Ministerium der Kulturen hatten, war wirklich etwas Besonderes. Im Plurinationalen Staat Bolivien basierte die Organisationsstruktur des Ministeriums für Kulturen und Tourismus auf zwei Grundpfeilern: dem Vizeministerium für Diversität und dem Vizeministerium für Dekolonialisierung, dem auch das Direktorat für Depatriarchalisierung angeschlossen war. Für uns Bolivianer*innen war die Gründung dieses Ministeriums Teil einer Kulturrevolution, denn die Kultur selbst war zu einem politischen Recht geworden. Ein Recht für alle.

Im Gegensatz zu der Vorstellung, dass Kultur nichts mit Politik zu tun habe, verfügte die Kulturgeschichte schon immer über eine politische Komponente. Tatsächlich wurden die wirksamsten Projekte der politischen Usurpation in der Weltgeschichte immer auf mindestens zwei verschiedenen Ebenen durchgeführt: ein Projekt der Intervention und der Herrschaft, sprich der gewaltsamen militärischen Herrschaft, und eines der Kolonisierung der ‚Seelen‘, also der Kontrolle des Weltanschaulichen, der Eroberung von Gefühlen und Empfindungen.

Als die Spanier in Amerika landeten, zerstörten sie beispielsweise die örtlichen Tempel, um darauf Kirchen zu errichten. Sie unterwarfen die indigene Bevölkerung, um sie Angst, Schuldgefühle und Unterlegenheit spüren zu lassen. Die Nazis in Deutschland schürten Hass und Rassismus, nährten Ressentiments und zettelten zivile Gewalt und Verachtung gegenüber Menschen an, die nicht in ihr Weltbild passten, darunter Juden und

Jüdinnen, Menschen mit Behinderungen oder Homosexuelle. Ihr menschenverachtendes Weltbild veranlasste die Nazis schließlich dazu, den Reichstag, das wichtigste Symbol der jungen Demokratie der Weimarer Republik, in Brand zu stecken.

Andererseits würdigten auch Revolutionen, die nach Gleichberechtigung strebten, emotionale Arbeit, Empfindungen und die sinnliche Wahrnehmung. So wurden die bürgerlichen Revolutionen im Europa des ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert von einem ethisch-kulturellen Projekt begleitet, dessen Ziel unter anderem die Befreiung des Urteils, die Befreiung des Geschmacks und die Befreiung der ästhetischen Erfahrung war. Diese idealistische Vision beinhaltete nichts weniger als die Gleichstellung aller Menschen vor dem Gesetz und vor der Schönheit. Für das deutsche Bürger*innentum jener Zeit war bereits der Begriff der ‚Kultur‘ revolutionär. Auch die Russische Revolution beinhaltete zunächst ein kulturrevolutionäres Projekt, das eine völlige Umstrukturierung des Alltagslebens, eine revolutionäre Kunst und sogar ein Projekt der sexuellen Emanzipation und der Gleichberechtigung der Geschlechter vorsah. Letztlich verdanken wir hier in Bolivien der

Russischen Revolution unser Streben nach einem politischen Recht auf Kultur. Und so hat unser Land in den vergangenen zwanzig Jahren eine echte – und vor allem unsere eigene – Kulturrevolution erlebt. Obwohl keine Paläste brannten, erleuchteten die Seelen, und es wurden die ideologischen Grundlagen erschüttert, sprich Rassismus und Sexismus, die fünfhundert Jahre lang das Gefühl der falschen Überlegenheit einiger Weniger über die Vielen rechtfertigten. In diesem Sinne können wir von einer Revolution sprechen, von einer Wende, von einer Veränderung des Laufs der Dinge und der Art und Weise, wie über bestimmte Themen gesprochen wird: Das Würdigen der indigenen Bevölkerung und der Frauen, das Anerkennen ihrer zentralen Stellung in den Gründungsgeschichten unseres Landes und unserer Kulturen.

Eine Kulturrevolution ist jedoch keine Theatervorstellung oder ein an der Abendkasse erhältliches Ticket. Sie ist ein mühseliges, langfristiges Unterfangen, das eine eigene Form der Militanz erfordert. Und es gibt noch viel Handlungsbedarf: Die Selbstbestimmung der Lust und des weiblichen Körpers etwa oder der Schutz der Würde der Natur sind Aspekte, die im Rahmen dieses Prozesses tatsächlich stärker in den Fokus gerückt werden müssen. Und, wie wir in letzter Zeit gesehen haben, bleiben die Ressentiments und Hassreden der *weißen* rassistischen Minderheit, die öffentlich indigene Symbole verbrennt und – den jahrhundertealten Wortlaut der spanischen Kolonisatoren zu verwenden, die ‚Ausrottung‘ indigener



Max Jorge Hinderer Cruz, 2020
© Karen Brigido

Gottheiten proklamiert, während sie die Bibel in den Händen hält – eine ständige Bedrohung für die bolivianische Bevölkerung und ihr Grundrecht auf ein Leben in Würde und Gleichberechtigung.

Seit 2009 als Plurinationaler Staat konstituiert, erkennt die Verfassung Boliviens 36 indigene, originäre, bäuerliche, interkulturelle und afro-bolivianische Gemeinschaften als gleichberechtigte Nationen und als Teil eines säkularen Staates an. Dies scheint durchaus angemessen in einem Land, in dem sich laut der 2001 durchgeführten Volkszählung 62% – knapp zwei Drittel der Bevölkerung – als indigenen bezeichnen. Doch die Wurzeln der originären und indigenen Menschen finden sich nicht nur in ländlichen Gebieten, auf Berggipfeln oder im Regenwald. Im Gegenteil, sie sind auch in den städtischen Zentren, in zeitgenössischen kulturellen Ausdrucksformen, in den Künsten, in der Musik, in den Medien und bei allen Formen privater und offizieller Feierlichkeiten präsent. Nichtsdestotrotz ist die Gesellschaft Boliviens hochgradig segregiert: Rassismus und Sexismus prägen noch immer fast alle gesellschaftlichen Bereiche, sowohl öffentliche als auch private. Wie in anderen Ländern Lateinamerikas sind die Folgen der Kolonialgeschichte in Bolivien jeden Tag, in jedem Lebensbereich spürbar: vom Brotkauf bis zur Politik, vom Gerichtssaal bis zum Schlafzimmer.

Deshalb war das Ministerium für Kulturen für die Gründung des Plurinationalen Staates Bolivien so bedeutend: Das politische Recht auf Kultur impliziert notwendigerweise die

Neuverhandlung dessen, was als ‚Kultur‘ erachtet wird, die Verhandlung dessen, was gesagt werden kann, wie es gesagt werden kann, in welcher Sprache es gesagt werden kann und wer überhaupt das Recht besitzt, Kultur zu definieren. Denn es ist offensichtlich, dass Kultur nach der kolonialen Logik etwas ist, das man entweder ‚hat‘ oder eben nicht. Laut dieser kolonialen Logik definiert das ‚Haben‘ von Kultur die eigene Stellung innerhalb einer sozialen Hierarchie. Im Gegensatz dazu bedeutet das politische Recht auf Kultur, den Begriff ‚politisch‘ wörtlich zu nehmen, gemäß seiner ursprünglichen griechischen Bedeutung: *πολιτικά* – zu deutsch: Die Dinge, die uns alle betreffen. Unter dem Gesichtspunkt des politischen Rechts auf Kultur bedeutet also die Neuverhandlung dessen, welche Definitionen von kulturellen Normen und kulturellen Zugehörigkeiten eingebürgert werden, auch einen Kampf um die Umverteilung derjenigen, die an diesem ‚Eigentum‘ teilhaben, und derjenigen, die nicht daran teilhaben.

Aber was ist aus dem Ministerium für Kulturen in Bolivien geworden? Die Übergangsregierung unter Jeanine Añez, die nach einer irregulären, vom Militär gestützten Unterbrechung der demokratisch gewählten Regierung von Evo Morales an die Macht kam, hatte ihr Amt im November 2019 mit dem alleinigen Auftrag angetreten, innerhalb von 90 Tagen Wahlen durchzuführen. Nach mehrmaligem Aufschub der Wahlen kündigte die Übergangspräsidentin am 4. Juni 2020, knapp acht Monate später, die Schließung des

Ministeriums für Kulturen an, zeitgleich mit zwei weiteren Ministerien und zwei Botschaften. Dieses Verfahren ist kein Einzelfall. Andere rechtsextreme Regierungen in der Region, etwa die in Brasilien, beschlossen kurz nach ihrer Machtübernahme die Schließung ihrer Kultusministerien. Die entscheidende Frage lautet hier, warum sich autoritär-rechtsextreme Regierungen, wie wir sie heute in Bolivien und Brasilien erleben, dermaßen vor der Kultur fürchten? Was lässt die Kultur in ihren Augen als Bedrohung erscheinen? Der Grund ist, dass Kultur eine entscheidende Eigenschaft und eine einzigartige Fähigkeit besitzt: Sie hat die Macht, Gleichheit zu schaffen und zu garantieren. Dabei unterscheidet sich diese Macht von der eines Justizministeriums, für das alle Menschen vor dem Gesetz gleich sind. Aber Kultur ist anders. Kultur hat die Fähigkeit, Gleichheit durch Differenz zu schaffen. Kultur festigt das bedingungslose Recht aller Menschen, als gleichberechtigt anerkannt zu werden, während sie zugleich das unveräußerliche Recht aller Menschen feiert, anders zu sein und in der Differenz zu leben.

Aus diesem Grund gerät die Kultur ins Visier von offen rassistischen und sexistischen Regimen wie denen in Bolivien und Brasilien. Es ist daher die Pflicht und die ethische Verantwortung jeder freien und demokratischen Gesellschaft, ihre kulturellen Institutionen zu schützen und somit die Kultur als ein grundlegendes und politisches Recht zu feiern. Als ein Recht für alle.

Culture? What for?

On the Shutdown of the Ministry of Cultures in Bolivia

Text: Max Jorge Hinderer Cruz

What we had in Bolivia as a Ministry of Cultures was really something special. In the Plurinational State of Bolivia the organizational structure of the Ministry of Cultures and Tourism was built on two main pillars: the Vice-Ministry of Diversity, and the Vice-Ministry of Decolonization. The Depatriarchalization Unit formed part of the latter. For us Bolivians, the foundation of this Ministry was part of a cultural revolution, because culture itself had become a political right. A right for everyone.

Contrary to the idea that culture does not have anything to do with politics, there has always been a political side to the history of culture. In fact, the most effective projects of political usurpation in global history have always been carried out on at least two different levels: a project of intervention and domination, such as violent military domination, and of the colonization of 'souls', the government of the ideological, the conquest of sentiments and feelings.

When the Spaniards arrived in America, for example, they demolished the local temples in order to build churches on top of them. Here they subjected the native populations to make them feel fear, feel guilt, feel inferior. The Nazis in Germany stoked hatred and racism, provoked resentment and instigated civil violence and contempt for those that were Jewish, disabled or homosexual. With that same discourse they set fire to the Reichstag, the most important symbol of the Weimar Republic's young democracy.

On the other hand, revolutions that have

aspired to equality also valued affective work, feelings and the perception of the senses. For example, the bourgeois revolutions in Europe at the end of the eighteenth and in the nineteenth century were accompanied by an ethical-cultural project whose objective was, among other things, the liberation of judgment, the liberation of taste and the liberation of aesthetic experience. This idealistic proposal consisted of nothing less than the equality of everyone before the law and before beauty. For the German bourgeoisie of that period, the very concept of 'Kultur' was already revolutionary. The Russian Revolution, too, initially included a project of cultural revolution, which envisaged a complete change in habits in the organization of everyday life, revolutionary art and even a project of sexual emancipation and gender equality.

It is from this latter context that we have inherited the claim for a political right to culture here in Bolivia; over the last twenty years we have been living a real – and above all our own – cultural revolution in our country. While palaces did not burn, souls were set alight and the ideological foundations of racism and sexism were shaken, which had sustained the feeling of false superiority of the few over the many for five hundred years. It is in this sense that we can speak of a revolution, a turn, a change in how things are going and how they are narrated: the dignification of the indigenous populations, of women, and their validation in the foundational narratives of our country and of our cultures.

However, a cultural revolution is not a

theatrical performance or a ticket bought at the box office. It is an arduous, long-term effort that requires its own form of militancy. And there is still much ground to be gained: the self-determination of pleasure and of the female body, for example, or protecting the dignity of nature are points that indeed need to be emphasized more in this process. And, as we have seen recently, the resentment and hate speech of the *white* supremacist minority, who publically burn indigenous symbols and – using the exact words of the Spanish colonizers centuries ago – speak of the 'extirpation' of indigenous deities while holding the Bible in their hands, remain a constant threat to the Bolivian populations and their constitutional right to live in dignity and equality.

Constituted as a Plurinational State since 2009, the Bolivian constitution recognizes 36 Indigenous, Originary, peasant, intercultural and Afro-Bolivian communities as equal nations and as part of a secular state. This seems appropriate in a country in which, according to the 2001 population census, 62% – almost two-thirds of the population – define themselves as indigenous. But the Originary roots of the population are not only to be found in the countryside, in rural areas, on mountain tops or in the jungle. On the contrary, they are also present in the urban centers, in contemporary cultural expressions, in the arts, in music, in the media and in all sorts of popular and official festivities. However, Bolivian society is deeply segregated: racism and sexism still mark almost all social spheres, both public and private. Like other

countries in Latin America, Bolivia is a place where the consequences of colonial history can be felt every day, in every moment of life: from buying bread to politics, from the courtroom to the bedroom.

This is why the Ministry of Cultures was so important to the foundation of the Plurinational State of Bolivia: the political right to culture necessarily means the renegotiation of what is considered 'culture' in itself, the negotiation of what is possible to say, how it is possible to say it, in which language it is possible to say it, and who has the right to speak about what culture itself is in the first place. Because it is evident that within colonial logic, culture is either something that you 'have' or you don't. Within that same colonial logic, 'having' culture defines your position within a social hierarchy. But, in contrast, the political right to culture means to take the term 'political' literally, in its original Greek sense: *πολιτικά*, – the things that are of everyone's concern. From the point of view of the political right to culture, then, the renegotiation of what is naturalized as norms of culture and of cultural belonging also means a struggle for the redistribution of those who participate and those who do not participate in this 'property'. But what happened to the Ministry of Cultures in Bolivia? The transitory government under Jeanine Añez, which came to power after an irregular, military-backed interruption of the democratically elected government of Evo Morales, had assumed office in November 2019 with the sole assignment to organize elections within a period of 90 days. But after

postponing the elections several times, on June 4, almost eight months later, the transitory President announced the closure of the Ministry of Cultures, together with two other ministries and two embassies. This procedure is not an exception. Other far-right governments in the region, like in Brazil, also chose to close down their Ministries of Culture soon after coming into power. Why are these authoritarian extreme right-wing governments, like those we have in Bolivia and Brazil today, so afraid of culture? Why do they feel threatened by culture? Because culture has one crucial quality, and one unique power: culture has the power to create and to guarantee equality. And it does so differently to a Ministry of Justice, where everyone is equal before the law. But culture is different. Culture has the ability to create equality through difference. Culture strengthens everyone's unconditional right to be considered equal while simultaneously celebrating everyone's unnegotiable right to be different and to live in difference.

This is why culture is targeted by openly racist and sexist regimes like those in Bolivia and Brazil. And this is also why it is the duty and the ethical responsibility of any free and democratic society to preserve its cultural institutions, and thus to celebrate culture as a fundamental and political right. A right for everyone.

Service

Detaillierte Infos zu allen Produktionen finden Sie auf der jeweiligen Veranstaltungsseite unter adkdw.org. Aufgrund der COVID-19-Pandemie kann es kurzfristig zu Änderungen im Programm kommen.

Alle Tickets inkl. MwSt., evtl. zzgl. Servicegebühr
Ermäßigung: Schüler*innen, Studierende, Rentner*innen, Erwerbslose und ALG II-Empfänger*innen, Empfänger*innen von Leistungen nach dem Asylbewerber*innenleistungsgesetz sowie Menschen mit Schwerbehinderung

Tickets und Anmeldung unter adkdw.org

Bleiben Sie in Kontakt!
Abonnieren Sie den Newsletter und folgen Sie der ADKDW auf Facebook und Instagram.

Detailed information on all productions can be found on the respective event page at adkdw.org. Due to the COVID-19 pandemic, changes in the program may occur at short notice.

All Tickets incl. VAT, possibly plus service fee
Reduced tickets: pupils, students, pensioners, unemployed persons and ALG II recipients, recipients of benefits under the Asylum Seekers Benefits Act and people with severe disabilities

Tickets and sign up at adkdw.org

Stay in touch!
Subscribe to the newsletter and follow the AKDW on Facebook and Instagram.

Impressum / Imprint

Herausgeberin & V.i.S.d.P. / Publisher
Akademie der Künste der Welt, gGmbH
Im Mediapark 7
50670 Köln
info@adkdw.org

Redaktion / Editing
Akademie der Künste der Welt

Programmtexte / Program Texts
Julia Stoff

Übersetzung / Translation
Romy Fursland
Good and Cheap Art Translators
Lennart Zipf

Lektorat / Proofread
Romy Fursland
Mascha Jacobs

Gestaltung
Thomas Artur Spallek

Satz / Layout
Laura Catania

Druck / Print
Druckerei Kettler

Erscheinungsdatum /
Date of Publication
19 10 2020

Auflage / Edition
2.500

Trägerin / Institution



Hauptförderer / Main Sponsor

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Kooperationspartner / Cooperation Partners



Dank an / Thanks to:

Martina Franzke, Frauen:initiative Henrichshütte, Archiv für alternatives Schrifttum, Kiebitz e.V., raumwerk.architekten

| | | | | |
|---|---|---|--|--|
| 19 01 19:00 | After Work Deutsch English / German English | mit / with EVA BUSCH | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter produktion@adkdw.org Register at readinggroup@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln Online |
| 24 01 15:00 | AUSSTELLUNGSGRUNDGANG / EXHIBITION TOUR Spuren / Traces Deutsch / German | | | |
| 29 01 14:00-21:00 | SOFT OPENING Geister, Spuren, ECHOS: Arbeiten in Schichten Ghosts, Traces, ECHOES: Works in Shifts | von / by ALINE BENECKE mit / with FASIA JANSEN ENSEMBLE kuratiert von / curated by EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| 29 01 - 07 02 14:15-16:15 16:45-18:30 | FILMVORFÜHRUNG / FILM SCREENING Film-Work: Careful, don't slip! Keine gesprochene Sprache / No spoken language | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Plätze im Kinoraum auf 3 begrenzt Seats in the cinema room limited to 3 | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| 16 02 19:00 | LESERGRUPPE / READING GROUP After Work Deutsch English / German English | mit / with INGVAR HORNING, NADA SCHROER | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter readinggroup@adkdw.org Register at readinggroup@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln Online |
| 19 02 - 07 03 14:15-16:15 16:45-18:30 | FILMVORFÜHRUNG / FILM SCREENING Film-Work: At your Service Verschiedene Sprachen mit englischen Untertiteln / Various languages with English subtitles | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Plätze im Kinoraum auf 3 begrenzt Seats in the cinema room limited to 3 | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| 20 02 16:00 | GESPRÄCH / CONVERSATION Image Aesthetics and Labor Today English / English | mit / with EVA BUSCH, NAFISEH FATHOLLAHZADEH (MOMENTOGRAPHY OF A FAILURE), ABEER GUPTA | Eintritt frei / Free Admission | Online |
| 27 02 19:00 | GESPRÄCH / CONVERSATION Shadow Labor: One Hundred Years (plus) in Information Services English / English | mit / with HANS BLOCK, CAROLINE MARTEL, MORITZ REISEWICK, ANDREW NORMAN WILSON | Eintritt frei / Free Admission | Online |
| 28 02 15:00 | AUSSTELLUNGSGRUNDGANG / EXHIBITION TOUR Echos / Echoes Deutsch / German | mit / with EVA BUSCH | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter produktion@adkdw.org Register at produktion@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |
| 06 03 19:00 | GESPRÄCH / CONVERSATION Gendered Labor: Myths, Orality and Technology English / English | mit / with STEPHANIE COMILANG, FATOU KANDÉ SENGHOR | Eintritt frei / Free Admission | Online |
| 13 - 14 03 13:30-20:30 | FILM FESTIVAL Festival of Film-Work Verschiedene Sprachen mit englischen Untertiteln / Various languages with English subtitles | kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA | Tickets erhältlich unter www.adkdw.org Tickets available at www.adkdw.org | Filmforum NRW e.V. Bischofsgartenstr. 1 50667 Köln |
| 16 03 19:00 | LESERGRUPPE / READING GROUP After Work Deutsch English / German English | mit / with INGVAR HORNING, NADA SCHROER | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter readinggroup@adkdw.org Register at readinggroup@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln Online |
| 21 03 15:00 | AUSSTELLUNGSGRUNDGANG / EXHIBITION TOUR Arbeiten in Schichten / Works in Shifts English / English | mit / with MADHUSREE DUTTA | Eintritt frei / Free Admission Anmeldung unter produktion@adkdw.org Register at produktion@adkdw.org | Academy space Herwarthstraße 3 50672 Köln |

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

• 31 10 2020 - 28 03 2021 •

Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten / Ghosts, Traces, Echoes: Works in Shifts

von / by ANATOLPOLITAN, ALINE BENECKE mit / with FASIA JANSEN ENSEMBLE, KATHRIN EBMEIER, ABEER GUPTA, MOMENTOGRAPHY OF A FAILURE, MARKO SALAPURA
kuratiert von / curated by EVA BUSCH, MADHUSREE DUTTA

Öffnungszeiten / Opening Hours: Fr-So / Fri-Sun | 14:00-19:00
+ Art Cologne: Do-So / Thu-Sun | 10:00-19:00
Geschlossen am / Closed on 25+26 12 2020, 01 01 2021, 19-21 02 2021

Eintritt frei / Free Admission

Academy space, Herwarthstraße 3, 50672 Köln

