

Museum Tinguely

ing Labouring Lab



odies Bodies Bodie







# Labouring Bodies

Roland Wetzel

## Vorwort | Foreword

6

Sandra Beate Reimann

## Labouring Bodies

12

Geschichten der Mechanisierung des feminisierten Körpers  
Histories of the Mechanization of the Feminized Body

Künstlerische Positionen | Artistic Perspectives

Monira Al Qadiri

58

Rosa Barba

62

Alexandra Bircken

66

Daniela Brugger

70

Ursula Burghardt

74

Feliza Bursztyn

78

CATPC, Mbuku Kimpala

82

Helen Chadwick

86

Sella Hasse

92

John Heartfield

96

Pati Hill

100

Rebecca Horn

104

Juliana Huxtable

108

Doruntina Kastrati

112

Mary Kelly

116

Aurora Király

120

Kiki Kogelnik	124
Azade Köker	128
Suzanne Lacy	132
Magda Langenstraß-Uhlig	136
Alice Lex-Nerlinger	140
Ani Liu	144
Lee Lozano	148
Alexandra Navratil	152
Katja Novitskova	156
Ernestyna Orłowska	160
Frida Orupabo	164
Margaret Raspé	168
Tabita Rezaire	172
Evelyn Richter	176
Niki de Saint Phalle	182
Marilou Schultz	186
Ruth Wolf-Rehfeldt	190
Doris Ziegler	194

Anhang   Appendix	199
-------------------	-----

# Vorwort

Die Befragung des Verhältnisses von Mensch und Maschine ist von zentraler Bedeutung im Werk Jean Tinguelys. Seine Objekte erzählen vom Widerstand gegen die Produktionslogik, welche die industrielle Fertigung auszeichnet, und von der Rolle, die dem Menschen bei dieser zugedacht ist. Diese kritische Reflexion vermittelt sich bei Tinguely in Parodie und Humor. Seine Maschinenwesen produzieren nichts, sie sind sich selbst genug in ihrem individuellen Ausdruck, ihrem Rhythmus, ihrer kinetischen und akustischen Aura. Sie produzieren Poesie und haben befreiende Wirkung auf die Betrachtenden, die sich Tinguelys performenden Objekten im Gefühl freundlichen Anarchismus' verbunden fühlen können. Sie zerlegen den Mythos der Funktionalität in ein absurdes Theater poetischer Bewegung. In einer Zeit, die oft als «Ende des Maschinenzeitalters» (Pontus Hultén), an der Schwelle von industrieller Produktion und Dienstleistungsgesellschaft, beschrieben wurde, stellt Tinguely die Maschine als theatrales Subjekt aus.

Dieses Spannungsfeld und die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Mensch und Maschine begleiten die Menschheit seit der Industriellen Revolution und erneuern sich andauernd. Es sind Themen, die prismatisch die Vernetzungen unserer Lebenswelt aufzeigen. In diesem Sinne haben Gilles Deleuze und Félix Guattari die Maschine nicht als blosses Instrument, sondern als Gefüge von Beziehungen, als produktives Ensemble von Kräften beschrieben – als etwas, das Subjekte und soziale Ordnungen hervorbringt. So erscheinen auch Tinguelys Werke weniger als Abbilder technischer Apparate denn als soziale Maschinen: Sie organisieren Blicke, erzeugen Rhythmen, strukturieren Raum und Zeit. Sie machen erfahrbar, dass Technologie niemals neutral ist, sondern immer auch politisch.

Das Leitthema der Abhängigkeiten im Verhältnis von Mensch und Maschine schwingt in vielen Ausstellungen mit, die am Museum Tinguely in den letzten Jahren realisiert werden konnten. Explizit war es Thema der Ausstellung *Roboterträume*, die im Jahr 2010 stattfand. Im Rückblick erscheint der

# Foreword

Exploring the relationship between humans and machines is a central concern in Jean Tinguely's oeuvre. His objects criticize the logic of production and address the role assigned to humans within industrial manufacturing. Tinguely conveyed this critical reflection in the form of parody and humour. His machine beings make no product and are self-sufficient in their individual expressiveness, their rhythm, their kinetic and acoustic aura. They generate poetry and have a liberating effect on viewers, who can connect with Tinguely's performing objects in a spirit of friendly anarchism. They break down the myth of functionality into an absurd theatre of poetic movement. At a moment often described as the 'end of the mechanical age' (Pontus Hultén), on the threshold between industrial production and the service society, Tinguely showcased the machine as a theatrical subject.

These fraught relations of dependency between humans and machines have been with us since the Industrial Revolution and are constantly evolving, acting as prisms that reveal the interlinked nature of the world in which we live. Correspondingly, Gilles Deleuze and Félix Guattari described the machine not as a mere instrument but as a framework of relations, as a productive ensemble of forces—as something that brings forth subjects and social orders. In this light, Tinguely's works, too, appear less as likenesses of technical apparatuses than as social machines: they organize gazes, generate rhythms, structure space and time. They offer an experience of technology as something that is never neutral and always political.

Dependencies in the relationship between humans and machines has been a leitmotif running through many of the exhibitions at the Museum Tinguely in recent years. In 2010 it was the explicit theme of *Robot Dreams*. In retrospect, the distance between *Metropolis* (1927) and the automata and body extensions of the 2010s seems almost smaller than that covered by the accelerating development of the last sixteen years—an impression further heightened by the current transition to automation in the field of AI.

thematische Bogen von *Metropolis* (1927) bis zu den Automaten und Körpererweiterungen der 2010er Jahre fast kürzer als die sich beschleunigende Entwicklung der letzten 16 Jahre, die sich mit dem heutigen Übergang zur Automatisierung im Bereich der KI noch akzentuiert hat.

Die Ausstellung *Labouring Bodies* knüpft hier an und wirft aus heutiger Sicht einen Blick zurück auf die letzten hundert Jahre. Dabei richtet sie den Fokus auf jene Körper, die in den grossen Erzählungen von Fortschritt und Automatisierung häufig unsichtbar bleiben: die arbeitenden, gebärenden, sorgenden Körper, die nicht nur Waren, sondern auch Leben hervorbringen. Es geht um die Ausbeutung weiblicher Arbeitskraft durch harte, oft unqualifizierte Arbeit und darüber hinaus um die Ausbeutung des weiblichen Körpers im Doppelsinn des englischen Begriffs «labouring», der die maschinengebundene Lohnarbeit ebenso bezeichnet wie den Akt des Gebärens und somit die produktive Verausgabung und die Reproduktion des Lebens umfasst. In der Verflechtung von Technik, Ökonomie und Körperpolitik begreift die Ausstellung dieses Thema als einen zentralen Topos der Moderne und der heutigen Gegenwart.

Maschinen stehen für maskulin konnotierte Kraft und Rationalität, und doch ist «die» Maschine in vielen Sprachen weiblich. Während der Mensch als Beherrscher der Maschine im Industriezeitalter vornehmlich durch den Mann repräsentiert war, wurden die dienenden Funktionen und präzise ausdauernden Interaktionen an Maschinen gerne an Frauen delegiert. Diese Differenz ist aufschlussreich in Bezug auf Geschlechter- und Gesellschaftsverhältnisse in einer historischen, aber auch in einer zeitgenössischen Perspektive. Da die Maschine im Allgemeinen wenig Flexibilität in der Interaktion aufweist, ging es im Zeitalter der Industrialisierung vor allem um die Zurichtung des Körpers. Auch heute erfordern manche Tätigkeiten an Maschinen eine grosse Anpassungsleistung – man denke an die Uhrenindustrie, an Weberei und Näherei, oder früher an die filmverarbeitende Industrie, wo Fehl- und Zwangshaltungen, ungesunde Atemluft und schlechte Arbeitsplätze Teil des Arbeitsalltags waren.

Feministische Theorien zeigen, dass unbezahlte Fürsorgearbeiten wie Kindererziehung, Pflege und emotionale Arbeit das Fundament jeder Ökonomie bilden. Während industrielle Maschinen Bewegungen standardisierten und beschleunigten, wurden weiblich konnotierte Tätigkeiten als «natürlich», als vor- oder ausserökonomisch deklariert. Die feminisierte Arbeit erschien als Ressource ohne Lohn und ohne sichtbare Produktivität.

Darauf den Fokus zu richten, ist das besondere Verdienst dieser Ausstellung. Dies gelingt in einem weiten Spektrum zwischen «Frautomat» und «Auto-mama-tik», um zwei Begriffe von Margaret Raspé zu gebrauchen, zwischen der Darstellung entmenschlichender Fließbandarbeit und der damit verbundenen Erschöpfung, den besonderen Fähigkeiten weiblicher Schreib- und Rechen-«Automaten», der Geringschätzung von Haus- und Care-Arbeit und der schwangeren Frau als Maschine und Produktionseinheit.

Den Künstler:innen sowie ihren Studio-Teams gilt zuerst unser grosser Dank für den inhaltlichen Austausch, das Interesse am Thema und das Ausleihen ihrer Werke sowie auch für die Neuproduktion von Arbeiten eigens für diese Ausstellung. Danken möchten wir auch allen Leihgeber:innen, die uns wichtige Werke zur Verfügung gestellt, und Galerist:innen, die Arbeiten vermittelt und Kontakte hergestellt haben. Ein besonderer Dank richtet sich an

From this point in time, the exhibition *Labouring Bodies* looks back over the last hundred years, focussing on those bodies that often remain invisible in the grand narratives of progress and automation: the working, childbearing, caring bodies that bring forth not only products but also life. The exhibition addresses the exploitation of female labour by hard, often unskilled work and the exploitation of the female body in the other sense of labour, as the act of giving birth—thus covering both productive exhaustion and the reproduction of life itself. The exhibition views this nexus of technology, economy, and body politics as a central topos of modernity and of our present moment.

Although machines stand for the purportedly masculine attributes of power and rationality, in many languages the word *machine* is feminine. In the industrial age, while humankind as the master of the machine was mainly represented by men, the servicing of these machines and the precise, sustained interaction they called for was often delegated to women. This difference is revealing with regard to both historical and contemporary social and gender relations. Since machines are generally not flexible in their interactions, the focus has been on bending the body to the needs of the machine. Even today, some tasks involving machines call for a high degree of adaptation—as in the watchmaking industry, weaving, and sewing, or, in former times, the photographic industry where damaging postures, poor air quality, and unhealthy workplaces were often part of everyday working life.

Feminist theories show that unpaid care work such as child raising, nursing, and emotional labour form the basis of any economy. While industrial machines required a standardization and acceleration of movements, activities considered feminine have been declared ‘natural’ and located outside of the economy, with feminized labour appearing as a resource without payment and without visible productivity.

The particular merit of *Labouring Bodies* is that the exhibition focusses attention on this via a broad range of works ranging from ‘Frautomat’ (woman-automaton) and ‘Auto-mama-tik’, to use two terms coined by Margaret Raspé, and portrayals of dehumanizing work on factory production lines and the associated exhaustion to the special skills of female ‘automata’ at their typewriters and adding-machines, the disparagement of domestic and care work, and the pregnant woman as a machine and production unit.

First and foremost, we would like to thank the artists and their studio teams for the interesting conversations, their interest in the topic, and for loaning existing works or producing new ones specially for the exhibition. We would also like to thank all of those who loaned key works and the gallerists who provided artworks and established contacts. Special thanks to Dr. Sandra Beate Reimann, the curator of this exhibition project, who pursued her specific, insightful concept with sustained vigour, resulting in an impressive exhibition and catalogue. This catalogue is being published in two forms: alongside the print version, it will also be available as a free PDF download on our website. For the graphic design of the catalogue and the exhibition materials, thanks to Tina Braun and Michael Hübner at Studio HübnerBraun. Sincere thanks to all those who contributed catalogue texts: Florian Bielefeld, Dr. Gürsoy Doğtaş, Raffael Dörig, Marta Dzięwańska, Carina Engelke, Prof. Dr. Rachel Epp Buller, Anette Freudenberger, Dr. Jenny Graser, Anna Gritz, Gloria Hasnay, Dr. Anna Havemann,

Dr. Sandra Beate Reimann, die als Kuratorin dieses Ausstellungsprojektes mit andauerndem Elan ihr spezifisches und erkenntnisreiches Konzept verfolgt hat und dies in eine beeindruckende Ausstellung samt Katalog hat münden lassen. Dieser Ausstellungskatalog erscheint in zwei Formen: Neben der Printversion wird die Publikation auch als PDF-Download auf unserer Webseite frei zur Verfügung stehen. Für die grafische Gestaltung des Ausstellungskatalogs und der Ausstellungsgrafik danken wir Tina Braun und Michael Hübner von Studio HübnerBraun. Ein herzlicher Dank geht an alle Autor:innen der Publikation: Florian Bielefeld, Dr. Gürsoy Doğtaş, Raffael Dörig, Marta Dziawańska, Carina Engelke, Prof. Dr. Rachel Epp Buller, Anette Freudenberger, Dr. Jenny Graser, Anna Gritz, Gloria Hasnay, Dr. Anna Havemann, Nils Lange, Dr. Madeleine Newman, Olga Osadtschy, Dr. Sandra Beate Reimann, Dr. Kathrin Rottmann, Anna Schultz, Dr. Jeannette Stoschek, Richard Torchia, Linnéa Viertler, Dr. Yvonne Volkart und Alice Wilke. Für sorgfältige Arbeit und guten Austausch danken wir Isabel Zürcher, die die Katalogredaktion organisiert hat, und den Übersetzer:innen und Lektor:innen: Michaela Alex-Eibensteiner, Nicholas Grindell, Katrin und Hans Georg Hiller von Gaertringen sowie Dr. Tas Skorupa. Für die Redaktionsassistenz in der Textarbeit danken wir Maya Jung. Im Rahmen dieses Ausstellungsprojektes konnten wir dank der Offenheit vieler Personen Partnerschaften für das Begleitprogramm eingehen, so mit Art of Intervention, eifach gstriggt, eikones, der Fondation Fernet-Branca, der Kaserne Basel, den Kunsttagen Basel, science+fiction – Verein für Wissenskultur und dem Stadtkino Basel. Für die Organisation des Begleitprogramms danken wir Andrea Absenger.

Auch das gesamte Museumsteam hat wieder hervorragende Arbeit geleistet: Sehr herzlich danken möchten wir Daniel Boos für das souveräne Ausstellungsmanagement und die Organisation der Transporte; für die Ausstellungsarchitektur Gerhard Valduga; den Arthandler:innen Sandro Ackermann, Elea Breig, Daniel Dressel, Matthias Liechti, Jakob Nussberger und Martin Wittwer für den umsichtigen Aufbau der teils komplexen Werke; Jean-Marc Gaillard und Andy Hoffmann sowie Sven Düblin und Theresa Bund für die Sorgfalt in der restauratorischen und konservatorischen Begleitung; Matthias Fluri und Roland Manteiga für die Betreuung und Einrichtung der anspruchsvollen Ausstellungstechnik; Andreas Hauger für die kenntnisreiche Unterstützung durch Archiv und Bibliothek und der Kommunikationsabteilung mit Isabelle Beilfuss, Monika Dujmović und Linnéa Viertler für die aufsehenerregende Bewerbung und Begleitung der Ausstellung. Für die Gestaltung der Kommunikationsmassnahmen danken wir Studio HübnerBraun; der Kunstvermittlungsabteilung mit Lilian Steinle, Sarah Stocker und Julian Walss für die lehrreiche Umsetzung von Vermittlungsformaten; der Administration mit Anna Schlaginhausen, Céline Studer und Lea Whinyates-Hess für die gute organisatorische Unterstützung sowie auch der Kasse und dem Shop mit Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard, Chiara Schmid und Julia Taubert für die Entwicklung einer spezifischen Produktauswahl zur Ausstellung. Last but not least danken wir unserem Betreuungsteam in den Ausstellungsräumen, die mit ihrer aufmerksamen Präsenz Sorge für die Werke in der Ausstellung tragen, sie schützen und zugleich verlässliche Ansprechpartner:innen für unsere Besucher:innen sind.

Nils Lange, Dr Madeleine Newman, Olga Osadtschy, Dr. Sandra Beate Reimann, Dr. Kathrin Rottmann, Anna Schultz, Dr. Jeannette Stoschek, Richard Torchia, Linnéa Viertler, Dr. Yvonne Volkart, and Alice Wilke. For their careful work, thanks to Isabel Zürcher, who coordinated the editorial process, and to the translators and copy editors: Michaela Alex-Eibensteiner, Nicholas Grindell, Katrin and Hans Georg Hiller von Gaertringen, and Dr. Tas Skorupa. For assisting with texts and editing we thank Maya Jung. We were able to enter into partnerships for the accompanying programme of events thanks to the willingness of many individuals and institutions, including Art of Intervention, eifach gstriggt, eikones, Fondation Fernet-Branca, Kaserne Basel, Kunsttage Basel, science+fiction, Verein für Wissenskultur, and Stadtkino Basel. For the organization of our events program, we thank Andrea Absenger.

Once again, the museum team as a whole did an outstanding job: our sincerest thanks to Daniel Boos for exhibition management and art transport; to Gerhard Valduga for building the architecture; to the art handlers Sandro Ackermann, Elea Breig, Daniel Dressel, Matthias Liechti, Jakob Nussberger, and Martin Wittwer for their careful installation of the often complex works; to the restorers and conservators Jean-Marc Gaillard, Andy Hoffmann, Sven Düblin, and Theresa Bund; to Matthias Fluri and Roland Manteiga for installing and supervising the exhibition technology; to Andreas Hauger for support from the archive and library; and to the communications office with Isabelle Beilfuss, Monika Dujmović, and Linnéa Viertler for promoting the exhibition. Thanks to Studio HübnerBraun for designing the outreach campaign; to the art education team with Lilian Steinle, Sarah Stocker, and Julian Walss; to the administrative staff with Anna Schlaginhaufen, Céline Studer, and Lea Whinyates-Hess for their organizational support; and to the ticket desk and shop with Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard, Chiara Schmid, and Julia Taubert for developing a specific range of products. And last but not least, thanks to our team of gallery guards whose attentive presence cares for and protects the works, while also serving as dependable points of contact for our visitors.

# Labouring Bodies

## Geschichten der Mechanisierung des feminisierten Körpers

«Die Bedrohung ist nicht, dass die Maschinen die Macht übernehmen, sondern dass wir selbst zu Maschinen werden.»<sup>1</sup>

Zahnrad und Hand (Abb. 1) – diese Kombination liesse sich als das Emblem der Moderne bezeichnen und verweist auf die für die Epoche prägende Verbindung von Körper und Maschine. Als mechanisches Bauteil steht das Zahnrad für das Getriebe, aber auch für die Maschine und die Mechanisierung schlechthin. Im Zuge der Arbeitsteilung in der industriellen Produktion und der damit einhergehenden Trennung von Kopf- und Handarbeit wurde die menschliche Hand zum Symbol geringqualifizierter Beschäftigung degradiert.<sup>2</sup> Bei der hier als Ausgangspunkt gewählten Abbildung handelt es sich um ein Filmstill aus *The Night Side* (2016) von Alexandra Navratil. Der Film zeigt jedoch – entgegen der Erwartung schneller Handbewegungen im lärmenden Rhythmus der Produktion – ein behutsames, fast zärtliches Abtasten von Schrauben, Umlenkrollen, Schaltern und anderen Maschinenteilen. Aufmerksamen Beobachter:innen mag darüber hinaus auffallen, dass es sich bei der vom Alter gezeichneten Hand um die einer Frau handelt.

*The Night Side* verweist damit auf eine Leerstelle in der Visualisierung von und in der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Körper, Technologie und Arbeit und bildete den Ausgangspunkt zur Konzeption dieser Ausstellung: Die westliche Theorietradition legte lange den Fokus primär auf die Entfremdung, Disziplinierung und Mechanisierung des (weissen) Arbeiters.<sup>3</sup> Der Mensch, der im beschleunigten Arbeitsrhythmus am Fliessband der Moderne ins Räderwerk der Fabrik geriet, war, wie dies Charlie Chaplin in *Modern Times* (1936) ins Bild setzte, ein Mann (Abb. 2). Ähnlich ist der Befund für die moderne Malerei: Hier

1 Federici, Silvia, *Jenseits unserer Haut. Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus*, Münster 2020, S. 28.

2 Vgl. Rottmann, Kathrin, «Schaffende Hände an der Maschine? Kultur und Industriefilme gegen entfremdete Arbeit», in: Rottmann, Kathrin/Urban, Annette/Zeising, Andreas (Hg.), *Schaffende Hände: Medialisierungen von künstlerischer Arbeit*, Heidelberg 2024, S. 81–101, hier S. 92f., <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1365.c19107> (15.2.2026).

3 Vgl. u. a. Rottmann, Kathrin, «Between Care Work and Factory Work: Raising Awareness of Alienation in West and East German Worker Photography of the 1970s», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 87, Nr. 4, 2024, S. 489–510, hier S. 489, <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-4005> (15.2.2026) und Plant, Sadie, *nullen + einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*, Berlin 1998, S. 83.

# Labouring Bodies

## Histories of the Mechanization of the Feminized Body

‘What threatens us are not only that the machines are taking over, but also that we are becoming like machines.’<sup>1</sup>

The combination of cog and hand (fig. 1) is emblematic of modernity, pointing to the linking of humans and machines that has shaped this historical period. As a mechanical component, the cog stands for the use of gears, but also for machines and mechanization in general. As the division of labour took hold in industrial production, separating mental and manual work, the human hand was downgraded to a symbol of low-qualified employment.<sup>2</sup> The image I have chosen as my point of departure is a still from *The Night Side* (2016) by Alexandra Navratil. Rather than the swift movements of hands to a thundering industrial rhythm one might expect, however, the film shows hands that carefully, almost gently, touch screws, guide rollers, switches, and other machine parts. Attentive viewers may also note that this hand, displaying signs of age, belongs to a woman.

*The Night Side* thus highlights a blind spot in the ways the relationship between bodies, technology, and labour has been visualized and discussed to date, a gap that prompted the development of this exhibition: for a long time, critical theory in the West has focussed on the alienation, disciplining, and mechanization of the (white) worker.<sup>3</sup> The human being chewed up by the machine on the high-speed production lines of modernity was, as depicted by Charlie Chaplin in *Modern Times* (1936), a man (fig. 2). The results are similar in modern painting: here, cogs and gears are a key symbol of the industrial

1 Silvia Federici, *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* (Oakland: PM, 2020), 18.

2 See Kathrin Rottmann, ‘Schaffende Hände an der Maschine? Kultur und Industriefilme gegen entfremdete Arbeit’, in Kathrin Rottmann, Annette Urban, and Andreas Zeising, eds., *Schaffende Hände: Medialisierungen von künstlerischer Arbeit* (Heidelberg: arthistoricum.net, 2024), 81–101, esp. 92–3, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1365.c19107> (accessed 15 February 2026).

3 See Kathrin Rottmann, ‘Between Care Work and Factory Work: Raising Awareness of Alienation in West and East German Worker Photography of the 1970s’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 87/4 (2024), 489–510, esp. 489, <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-4005> (accessed 15 February 2026); and Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women + The New Technoculture* (London: Fourth Estate, 1997), 75.

ist das Rädchen oder Getriebe ein wichtiges Symbol für das Industriezeitalter<sup>4</sup> – besonders in der Inszenierung des Mechanikers, Fabrikarbeiters oder Maschinenmanns.<sup>5</sup> In der Kunst der Moderne ist Technik vornehmlich männlich konnotiert.<sup>6</sup> Frauen hingegen – konstatierte Sadie Plant – standen nicht im Fokus kapitalismuskritischer Überlegungen: «Vertieft in die Mikroprozesse der «niederen» Textilproduktion, in die Arbeit als Sekretärinnen und die Herstellung von winzigen Komponenten, gelten sie als die unscheinbarsten und unbedeutendsten Rädchen im Räderwerk der Industrie.»<sup>7</sup>

Feministische Autor:innen und Künstler:innen zeigten demgegenüber, dass feminisierte, rassifizierte und marginalisierte Körper immer schon in verschärfter Weise von der Mechanisierung und Ausbeutung ihrer Arbeitskraft betroffen waren und dies im Zuge der Entwicklung zur globalen «Hausarbeitsökonomie»<sup>8</sup> und der weltweiten Dezentralisierung und Fragmentierung auf crowdgesourceten Marktplätzen<sup>9</sup> auch gegenwärtig noch immer sind:<sup>10</sup> Die heutige globale Arbeiter:innenklasse umfasst «Milliarden von Frauen, Eingewanderten und People of Colour»<sup>11</sup>.

Silvia Federici legte dar, wie der Kapitalismus den Körper durch intensivere und einheitlichere Arbeitsformen, Disziplinarregime, Terror und Erniedrigung, die Fragmentierung der Aufgaben sowie durch die Verbannung von Entscheidungsbefugnissen und Entkopplung von Wissen als Arbeitsmaschine behandelt.<sup>12</sup> Dabei ist zentral, dass die Geschichte der Mechanisierung des Körpers keinen universalen Standpunkt – etwa des weissen Arbeiters – kennt. Es seien vielmehr «Geschichten der Mechanisierung», die auch diejenigen

- 4 Vgl. Engel, Nadine, «Ein mechanisches Imperium. Maschinenmenschen vom Futurismus bis zum Kubismus», in: *Der montierte Mensch/The Assembled Human*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 2019/2020, Bielefeld 2019, S. 33–48, hier S. 39.
- 5 So finden sich bspw. keine weiblichen Figuren in Fernand Légers maschinenästhetischen Darstellungen von industrieller Produktion, obwohl Frauen zu jener Zeit in Frankreich Teil dieses Beschäftigungsfeldes waren. Siehe: Price, Mo, «The missing mécanicienne: gender, production and order in Léger's machine aesthetic», in: Mainz, Valerie/Pollock, Griselda (Hg.), *Work and the Image II. Work in Modern Times*, Farnham 2000, S. 91–107. Zum «überwiegend männlich geprägte[n] Bild des Maschinenmanns» siehe: Fricke, Anna, «Der montierte Mensch. Körpermaschinen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts», in: *Der montierte Mensch 2019* (wie Anm. 4), S. 13–31, hier S. 24. Eine Ausnahme stellen demgegenüber die Künstlerinnen der sowjetischen Avantgarde dar. Siehe: Altmann, Susanne, *When Technology was Female: Histories of Construction and Deconstruction, 1917–1989*, Amsterdam 2024, insb. Teil 1 «The Machine Women».
- 6 Vgl. Engel 2019 (wie Anm. 4), S. 44. Siehe auch: Jones, Caroline A., «The Sex of the Machine: Mechanomorphic Art, New Women and Francis Picabia's Neurasthenic Cure», in: Jones, Caroline A./Galison, Peter (Hg.), *Picturing Science Producing Art*, New York 1998, S. 145–180, hier S. 150.
- 7 Plant 1998 (wie Anm. 3), S. 83.
- 8 Damit beschreibt Donna Haraway, wie Globalisierung eine neue Arbeiter:innenklasse hervorbringt, die weder gender- noch race-neutral ist, und wie die Arbeit dezentralisiert, prekariert, dereguliert und feminisiert wird. Haraway, Donna, «Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften», in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 33–72, hier S. 54–59.
- 9 Siehe S. 48.
- 10 Vgl. Govrin, Jule, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*, Berlin 2022, S. 131 und Plant 1998 (wie Anm. 3), S. 84.
- 11 Arruzza, Cinzia/Bhattacharya, Tithi/Fraser, Nancy, *Feminismus für die 99 %. Ein Manifest* [2019], Berlin 2022, S. 106.
- 12 Vgl. Federici 2020 (wie Anm. 1), S. 20f.

age<sup>4</sup>—especially in works portraying male mechanics, male factory workers, and male machine operators.<sup>5</sup> In modern art, technology has primarily male connotations.<sup>6</sup> Women on the other hand, as Sadie Plant has noted, have not been at the centre of critiques of capitalism: ‘Immersed in the low-status micro-processes of textiles production, secretarial work, and the production of miniature components, women are supposed to be the most inconspicuous and insignificant of cogs in the wheels of industry.’<sup>7</sup>

Feminist writers and artists have countered this view by showing that feminized, racialized, and marginalized bodies have always been acutely affected by mechanization and the exploitation of their labour, and that with the emergence of a global ‘homework economy’<sup>8</sup> and the worldwide decentralization and fragmentation of crowd-sourced marketplaces<sup>9</sup> this continues to be the case.<sup>10</sup> Today’s global working class includes ‘billions of women, immigrants, and people of colour’.<sup>11</sup>

Silvia Federici has shown how capitalism treats the body as a machine via intensifying and standardizing forms of work, disciplinary regimes, terror and humiliation, the fragmentation of tasks, the banishment of decision-making powers, and the disconnection of labour from knowledge.<sup>12</sup> Central to her argument is the fact that there is no single, universal site of the mechanization of the body—such as that of the white worker—but that there are multiple histories, including the stories of those who were ‘enslaved, colonized, or turned into waged workers or unpaid housewives’.<sup>13</sup> As she stresses, due to their ability to bring life into the world, capitalism has subjected women to a ‘double process of mechanization’: ‘Besides being subjected to the discipline of work,

4 See Nadine Engel, ‘A Mechanical Empire: Man Machines from Futurism to Constructivism’, in *The Assembled Human* (Museum Folkwang, Essen; Bielefeld: Kerber, 2019), 33–48, esp. 39.

5 Fernand Léger’s aesthetic portrayals of industrial production, for example, feature no female figures, although women were part of this field of employment at the time in France. See Mo Price, ‘The Missing Mécanicienne: Gender, Production and Order in Léger’s Machine Aesthetic’, in Valerie Mainz and Griselda Pollock, eds., *Work and the Image II: Work in Modern Times* (Farnham: Ashgate, 2000), 91–107. On the ‘predominantly male-influenced picture of the man machine’, see Anna Fricke, ‘The Assembled Human: Body Machines in the Art of the Twentieth and Twenty-First Centuries’, in *The Assembled Human*, 13–31, esp. 24. The female artists of the Soviet avant-garde are an exception here. See Susanne Altmann, *When Technology Was Female: Histories of Construction and Deconstruction, 1917–1989* (Amsterdam: If I Can’t Dance, 2024), esp. Part 1, ‘The Machine Women’.

6 See Engel, ‘A Mechanical Empire’, 44. See also Caroline A. Jones, ‘The Sex of the Machine: Mechanomorphic Art, New Women and Francis Picabia’s Neurasthenic Cure’, in Caroline A. Jones and Peter Galison, eds., *Picturing Science Producing Art* (New York: Routledge, 1998), 145–80, esp. 150.

7 Plant, *Zeros and Ones*, 76.

8 This is the notion Donna Haraway uses to describe the way globalization brings forth a new working class that is neither gender- nor race-neutral, as labour becomes decentralized, precarious, deregulated, and feminized. Donna Haraway, ‘A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism for the 1980s’, *Socialist Review* 15/2 (1985), 85–90.

9 See page 51 in this publication.

10 See Jule Govrin, *Politische Körper: Von Sorge und Solidarität* (Berlin: Matthes & Seitz, 2022), 131; and Plant, *Zeros and Ones*, 76.

11 See Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, and Nancy Fraser, *Feminism for the 99%: A Manifesto* (London: Verso, 2019), 84.

12 See Federici, *Beyond the Periphery of The Skin*, 11–12.

13 *Ibid.*, 11.

umfassen, «die versklavt, kolonisiert, in Lohnarbeiter:innen oder unbezahlte Hausfrauen verwandelt wurden»<sup>13</sup>. Wie sie betonte, wurde Frauen im Kapitalismus aufgrund ihrer Fähigkeit, Leben in die Welt zu bringen, ein «doppelter Mechanisierungsprozess» auferlegt: «Sie wurden nicht nur der Disziplin unbezahlter oder bezahlter Arbeit auf Plantagen, in Fabriken und Haushalten unterworfen, sondern auch von ihren Körpern enteignet und in Sexobjekte und Gebärmaschinen verwandelt.»<sup>14</sup> Im Kapitalismus werden Frauen als Körper definiert, also «als Wesen, die von ihrer Biologie bestimmt werden»<sup>15</sup>.

Die vorsichtige, sorgfältige und fast zärtliche Berührung der Maschinen durch die ehemalige Arbeiterin in der Filmfabrik von Agfa-ORWO aus Navratils *The Night Side* liess es bereits erahnen: Die feministische Sicht auf den mechanisierten weiblichen Körper beschränkt sich nicht auf den Bereich der bezahlten Lohnarbeit. Der Blick auf die Arbeiterin an der Maschine führt notwendigerweise darüber hinaus. In der Ausstellung werden daher Werke, die sich mit der Arbeit feminisierter Körper an Maschinen und dem dadurch geleisteten Beitrag zum technologischen Fortschritt befassen, verwoben mit solchen Werken, die die Mechanisierung des Körpers und dessen Fürsorge- und Reproduktionsarbeit thematisieren und ihn letztlich selbst als Maschine konzipieren. Der «labouring body» ist hier auch im Sinne der biologischen Reproduktion als gebärender Körper zu verstehen.

Die Ausstellung führt bestimmte Fragestellungen des gegenwärtigen Kunstdiskurses fort. Sie knüpft an wichtige Ausstellungen der letzten Jahre an – darunter *Der montierte Mensch* (Museum Folkwang, Essen 2019/2020), *Key Operators* (Kunstverein München 2024), *Radical Software* (Mudam Luxemburg/Kunsthalle Wien 2024/2025) und *Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne* (LVR-Landesmuseum Bonn 2025/2026).<sup>16</sup> Zugleich geht sie bewusst darüber hinaus, indem sie deren Ansätze entweder erweitert oder aus einer dezidiert feministischen Perspektive spezifiziert. Der Fokus liegt damit auf einer Relektüre aktueller Körperdiskurse, die sich einseitigen Lesarten – etwa einer rein affirmativen und unreflektierten Assimilation mit der Welt der Maschinen in der Figur der Cyborg<sup>17</sup> – entzieht. Statt sich in posthumanistischen Vorstellungen oder einer Entmaterialisierung des Körpers zu verlieren,

13 Ebd., S. 19.

14 Ebd., S. 22.

15 Ebd., S. 31. Aus diesem Grund ist «Frau» als analytische Kategorie weiter notwendig, da es sonst nicht möglich ist zu verstehen, dass Macht und Ausbeutung im Kapitalismus über die Einführung und Aufrechterhaltung von Binaritäten funktioniert. Vgl. auch Federici, Silvia, *Callban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Berlin 2022, S. 21.

16 *Der montierte Mensch* 2019 (wie Anm. 4); *Key Operators: Weben und Coding als Mittel feministischer Geschichtsschreibung/Weaving and Coding as Languages of Feminist Historiography*, hg. v. Hasnay, Gloria und Kunstverein München, Ausst.-Kat. Kunstverein München 2024, München 2025; *Radical Software: Women, Art and Computing 1960–1991*, hg. v. Cotton, Michelle, Ausst.-Kat. Mudam Luxembourg 2024/2025/Kunsthalle Wien 2025, Köln 2024; *Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne*, hg. v. Schmälzle, Christoph/Volk, Thorsten, Ausst.-Kat. LVR-Landesmuseum Bonn 2025/2026, München 2025.

17 Ziel ist dabei nicht, Donna Haraways und Silvia Federicis Gedanken gegeneinander auszuspielen, sondern einer verkürzten Rezeption entgegenzuwirken. Zur Kritik des Cyberfeminismus und dem darauffolgenden, revidierten Post-Cyberfeminismus oder Technofeminismus siehe: Sollfrank, Cornelia, «Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert. Vorwort», in: dies. (Hg.), *Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert*, Wien 2018, S. 7–31.



1 Alexandra Navratil, *The Night Side*, 2016, Videostill | video still



2 Charlie Chaplin am Filmset von | on the set of *Modern Times*, 1936, Filmstill | film still

versammelt die Ausstellung künstlerische Positionen, in denen dieser als materielle, politisch aufgeladene und widerständige Entität verhandelt wird.

Bekannt ist, dass Künstlerinnen der sogenannten zweiten Welle des Feminismus die kapitalistischen Produktivitätsvorstellungen und die Dichotomie von Produktion und Reproduktion seit den 1970er Jahren hinterfragten.<sup>18</sup> Beispielsweise zeigte Mary Kelly 1974 eine Doppelfilmprojektion, in der sie Aufnahmen aus der Produktion in einer Metalldosenfabrik Filmbildern ihres schwangeren Bauchs gegenüberstellte.<sup>19</sup> Weniger bekannt hingegen ist, dass bereits Künstlerinnen wie Alice Lex-Nerlinger und Sella Hasse zu Beginn des 20. Jahrhunderts die doppelte Ausbeutung der weiblichen Arbeiterin in ihrer Kunst sozialkritisch reflektierten. Nicht nur beleuchteten beide Klassenunterschiede und Arbeitsverhältnisse im beschleunigten «Rhythmus der Arbeit»<sup>20</sup>, sondern widmeten sich auch explizit Frauenfragen: Mit Darstellungen von Arbeiterinnen in Fabriken und von besonders niedrig entlohnenden Heimarbeiterinnen für die Textilindustrie thematisierten Lex-Nerlinger und Hasse – in sehr unterschiedlichen Medien und Bildsprachen – die Arbeitsbedingungen, denen besonders weibliche Werk tätige in der Weimarer Republik ausgesetzt waren (Akkord- und Fließbandarbeit, Automatisierung, Prekarität, Lohnungleichheit). Darüber hinaus griffen beide auch das Thema der Reproduktionsarbeit auf und nahmen in der in den 1920er Jahren geführten Diskussion um die Abschaffung des Paragraphen 218, der Schwangerschaftsabbrüche in Deutschland seit 1871 kriminalisiert, für reproduktive Rechte Stellung.<sup>21</sup>

Im Folgenden sollen die drei miteinander verbundenen Aspekte einer feministischen Perspektive auf das kapitalistische Getriebe von Körper, Arbeit und Mechanisierung – (1) die feminisierte Lohnarbeit, (2) die Hausfrauisierung der Arbeit in der geschlechtlichen Arbeitsteilung und der damit einhergehenden unentlohnten Sorgearbeit und (3) der Zugriff auf den weiblichen Körper im Rahmen der Körperpolitik –, trotz ihrer intrinsischen Verbundenheit, im Einzelnen und in Bezug auf die in der Ausstellung gezeigten Werke näher betrachtet werden. Des Weiteren geht die Ausstellung entlang spezifischer technischer Geräte und Maschinen auf die geschlechtliche Zuordnung maschineller und repetitiver (Fleiss-) Arbeiten an Schreibmaschinen, Kopiergeräten, Webstühlen und Computern ein. Damit blicken die Ausstellung und der vorliegende Katalog auch auf den unterrepräsentierten Beitrag weiblicher Arbeit zum technologischen Fortschritt und kontern die Vorstellung, in der Technik vornehmlich männlich gedacht wird.

Die versammelten Werke stammen dabei von vielen Künstler:innen, die sich selbst explizit als Feminist:innen positioniert haben. Manche von ihnen lehnten oder lehnen eine derartige Einordnung allerdings dezidiert ab. Im

18 Vgl. Rottmann, Kathrin, Tagungskonzept, «Technofeministische Reproduktionsweisen», <https://arthist.net/archive/49270> (18.7.2025).

19 Siehe S. 116. Mein herzlicher Dank gilt Kathrin Rottmann für den Hinweis zu dieser relativ unbekanntem, nur einmalig gezeigten Installation, die wir im Rahmen von *Labouring Bodies* erstmals rekonstruieren konnten.

20 *Rhythmus der Arbeit* ist ein druckgrafischer Zyklus von Sella Hasse, entstanden zwischen 1912 und 1916.

21 Vgl. S. 140. Sella Hasse griff das Thema Schwangerschaftsabbruch in der Zeichnung *Bei der Engelmacherin* (1917, Sammlung Akademie der Künste, Berlin) auf. Zahlreiche Werke Hasses wurden bei der Aktion «Entartete Kunst» 1937 beschlagnahmt und später zerstört. Alice Lex-Nerlingers Werk wurde nicht als «entartet», aber als gefährlich eingestuft. Die Künstlerin zerstörte einige ihrer eigenen Werke aus Angst vor Hausdurchsuchungen und Verfolgung.

paid and unpaid, in plantations, factories, and homes, they have been expropriated from their bodies and turned into sexual objects and breeding machines.<sup>14</sup> Under capitalism, women are defined as bodies, as ‘beings dominated by their biology’.<sup>15</sup>

As the cautious, careful, and almost tender way the former female worker from the Agfa-ORWO film factory touches the machines in Navratil’s *The Night Side* suggests, a feminist view of the mechanized female body necessarily goes beyond the field of paid wage labour. In the exhibition, works dealing with the labour of feminized bodies on machines and the resulting contribution to technological progress are interwoven with works addressing the mechanization of the body and its reproductive and care work, ultimately conceiving of the body itself as a machine. The ‘labouring body’ is also to be understood here in the sense of biological reproduction as a body giving birth.

The exhibition addresses issues of current discourse in contemporary art, following on from major exhibitions of recent years including *The Assembled Human* (Museum Folkwang, Essen, 2019–20), *Key Operators* (Kunstverein München, Munich, 2024), *Radical Software* (Mudam Luxemburg and Kunsthalle Wien, Vienna, 2024–5), and *Schöne neue Arbeitswelt: Traum und Trauma der Moderne* (LVR-Landesmuseum Bonn, 2025–6).<sup>16</sup> At the same time, it goes beyond these projects, either by expanding on their approaches or by specifying them from a decidedly feminist perspective. The focus here, then, lies on a re-reading of current discourses on the body that seeks to avoid one-sided interpretations, such as a purely affirmative and unthinking assimilation into the world of machines via the figure of the cyborg.<sup>17</sup> Rather than losing itself in post-humanist notions or a dematerialization of the body, the exhibition brings together artworks in which the body is addressed as a material, politically charged entity capable of resisting.

It is well known that, from the 1970s, artists involved in second-wave feminism questioned capitalist notions of production and the dichotomy of production and reproduction.<sup>18</sup> In 1974, for example, Mary Kelly exhibited a double film projection in which she juxtaposed images from the production

14 Ibid., 13.

15 Ibid., 22. For this reason, ‘woman’ is still necessary as an analytical category, as it is otherwise not possible to understand that power and exploitation in capitalism function via the introduction and maintenance of binarities. See also Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (Brooklyn: Autonomedia, 2004), 14.

16 *The Assembled Human*; Gloria Hasnay and Kunstverein München, eds., *Key Operators: Weaving and Coding as Languages of Feminist Historiography* (Munich: Kunstverein München; Berlin: Birke Verlag, 2025); Michelle Cotton, ed., *Radical Software: Women, Art and Computing 1960–1991* (Luxembourg: Mudam Luxembourg; Vienna: Kunsthalle Wien; Cologne: Buchhandlung Walther und Franz König, 2024); and Christoph Schmäzle and Thorsten Volk, eds., *Schöne neue Arbeitswelt: Traum und Trauma der Moderne* (Bonn: LVR-Landesmuseum Bonn; Munich: Hirmer, 2025).

17 My aim here is not to play Donna Haraway and Silvia Federici off against each another but to work against an oversimplified reception of their thinking. For a critique of cyberfeminism and the subsequent, revised post-cyberfeminism or technofeminism, see Cornelia Sollfrank, ‘Die schönen Kriegerinnen: Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert; Vorwort’, in Cornelia Sollfrank, ed., *Die schönen Kriegerinnen: Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert* (Vienna: transversal texts, 2018), 7–31.

18 See Kathrin Rottmann, concept for the workshop ‘Technofeminist Modes of Reproduction’, <https://arthist.net/archive/49270> (accessed 18 July 2025).

Vordergrund sollen im Rahmen der Ausstellung nicht die persönlichen Haltungen der Künstler:innen stehen, sondern Lesarten, die die Werke im Kontext des Themas und im Dialog mit den anderen Arbeiten entfalten können und die nicht notwendigerweise immer identisch mit einer selbsterklärten künstlerischen Intention sein müssen.

### Arbeit feminisierter Körper an Maschinen

«Ich bin eine leicht ersetzbare Maschine. Ich bin die Maschine»<sup>22</sup>, berichtet die fiktive Ich-Erzählerin in Doruntina Kastratis *A Horn That Swallows Songs* (2025). Der Text, verfasst von der Künstlerin auf Basis ihrer Gespräche mit Fabrikarbeiter:innen, schliesst an Federicis Ausführungen an, in denen sie «die Verwandlung unserer Körper in Arbeitsmaschinen» als «eines der Hauptprojekte des Kapitalismus» beschrieb.<sup>23</sup>

Nichts hat den Körper in der kapitalistischen Gesellschaft mehr geformt als die Ausbeutung der lebendigen Arbeitskraft.<sup>24</sup> Arbeitsteilung und Fließbandarbeit, Monotonie in der industriellen Massenproduktion, repetitive Handbewegungen (Abb. 3) und Akkordarbeit führen zu einer Mechanisierung des arbeitenden Körpers, die ihren Gipfel mit den Bewegungsstudien des Taylorismus zur Optimierung und Effizienzsteigerung erreichte.<sup>25</sup> Nebenbei sei bemerkt, dass hierbei auch die Fotografie eine besondere Rolle spielte, indem sie als Instrument für Bewegungs- und Fertigungsstudien ihren eigenen Beitrag zur Standardisierung von Bewegungsabläufen leistete.

Die Fotografin Evelyn Richter stellte in ihren Aufnahmen in einer Weberei in der Lausitz die Arbeiterinnen in den Mittelpunkt. Deren von harter Arbeit gezeichneten Körper und verhärmten Gesichter werden von den Maschinen umrahmt oder erscheinen regelrecht in diese eingespannt.<sup>26</sup> Eine andere Fotografie Richters aus einer Spinnerei wird zum Suchbild. Die Maschine dominiert hier derart, dass der Kopf der Arbeiterin kaum noch sichtbar ist, ja nahezu verschwindet (Abb. 4). Wie in der entfremdenden Arbeit der Körper selbst zur Maschine wird, zeigt auch Azade Kökers Skulptur *Akkordarbeiterin* (1987). Die Figur richtet den Blick auf ihren ausgestreckten Arm. Dieser wurde, wie auch die Schulter, aus Maschinenfragmenten geformt und steht wie ein unnatürliches Anhängsel vom Körper ab. Kökers Werk zeigt dabei aber kein symbiotisches Verschmelzen von Körper und Maschine, sondern visualisiert eine teils aus Fremdkörpern fragmentarisch zusammengesetzte Frau.

Die mechanisierten Arbeiterinnen von Richter bis Kastrati sind weder progressive «neue» Maschinenmenschen, wie sie als technologische (und vor allem maskuline) Utopie in der Avantgarde entworfen wurden,<sup>27</sup> noch als Cyborgs, wie

22 «I am an easily replaceable machine. I am the machine», Zit. übers. v. Sandra Beate Reimann.

23 Federici 2020 (wie Anm. 1), S. 18.

24 Vgl. ebd.

25 Eindrucksvoll und basierend auf ihren eigenen Erfahrungen in Pariser Metallbetrieben in den Jahren 1934/1935 hat Simone Weil die Unterwerfung der Arbeiterin bzw. des Arbeiters in der Akkordarbeit beschrieben: Weil, Simone, *Fabrikstagebuch und andere Schriften zum Industriesystem*, Frankfurt am Main 1978.

26 Vgl. S. 176 und Rottmann 2024, «Between Care Work and Factory Work» (wie Anm. 3), S. 495f.

27 Vgl. ebd., S. 492. Besonders die Futuristen und die russische Avantgarde pflegten ein euphorisches (und in erstem Fall dezidiert maskulines) Bild eines zukünftigen Maschinenmenschen. Vgl. Fricke 2019 (wie Anm. 5), S. 18f.

line in a factory making tin cans with footage of her pregnant belly.<sup>19</sup> It is less well known that at the beginning of the twentieth century, artists such as Alice Lex-Nerlinger and Sella Hasse were already formulating critiques of the double exploitation of female workers in their art. As well as highlighting class differences and working conditions in the accelerated ‘rhythm of labour’,<sup>20</sup> they also explicitly addressed women’s issues: with portrayals of women working in factories and low-paid homeworkers in the textile industry, Lex-Nerlinger and Hasse—using very different media and visual idioms—highlighted the working conditions to which female workers in particular were exposed in the Weimar Republic (piecework and assembly lines, automation, precarity, wage inequality). They both also addressed the issue of reproductive labour, contributing to the discussions conducted during the 1920s around the abolition of Paragraph 218 (that has criminalized abortion in Germany since 1871) and in support of reproductive rights.<sup>21</sup>

In the following, I explore three related aspects of a feminist perspective on the capitalist nexus of body, labour, and mechanization: (1) feminized wage labour, (2) the housewifization of work in a gendered division of labour and the unpaid care work this entails, and (3) appropriation of the female body in the context of body politics. I will examine these themes separately with regard to the works on show in the exhibition despite their intrinsic interrelatedness. Looking at specific technical devices and machines, the exhibition also addresses the gendered assignment of mechanical and repetitive tasks on typewriters, copying machines, looms, and computers. In this way, the show and this catalogue also investigate the underrepresented contribution of female work to technological progress, countering notions of technology as predominantly male.

The works in *Labouring Bodies* are by artists who have explicitly positioned themselves as feminists. However, some of them have rejected or reject such a classification. The exhibition aims to focus not on the personal positions of the artists but on readings that may be generated by their work in the context of the show’s theme and in dialogue with the other works, readings that will not always necessarily be identical with the declared intention of the artist in question.

### Feminized Bodies at Work on Machines

‘I am an easily replaceable machine. I am the machine’, says the fictional first-person narrator in Doruntina Kastrati’s *A Horn That Swallows Songs* (2025). The text, written by the artist on the basis of interviews with factory workers, recalls Federici’s description of ‘the transformation of our bodies into work-machines’ as ‘one of capitalism’s main projects’.<sup>22</sup>

19 See page 119 in this publication. I am very grateful to Kathrin Rottmann for pointing me to this little-known installation, shown only once, that we have been able to reconstruct for the first time as part of *Labouring Bodies*.

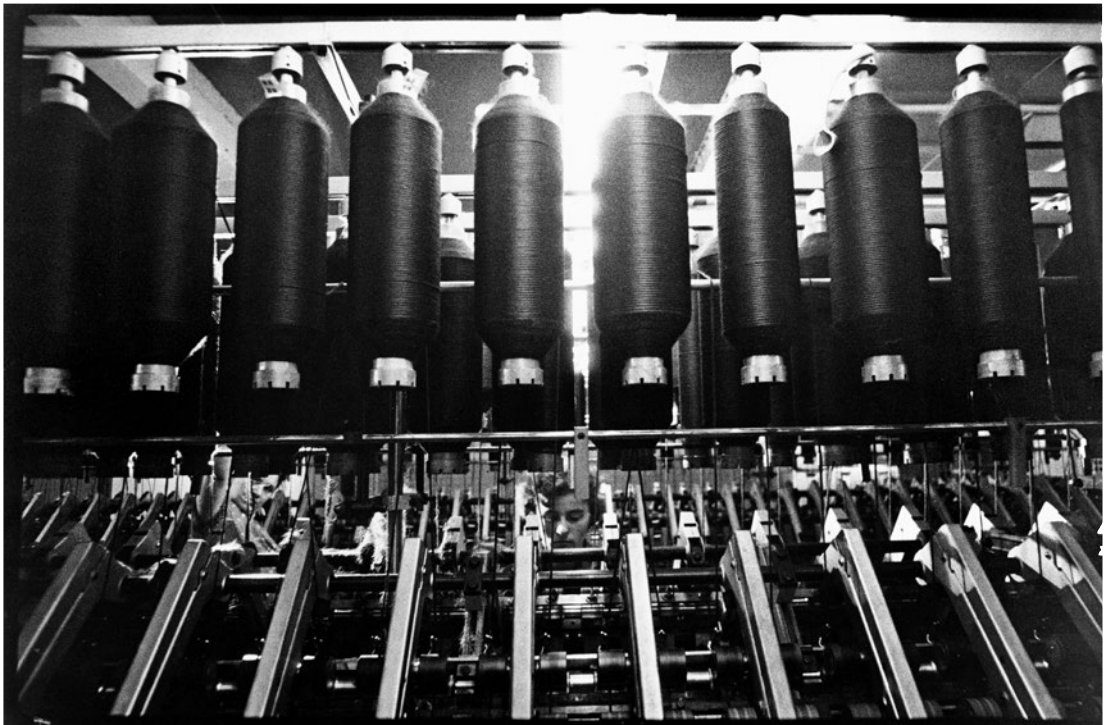
20 *Rhythmus der Arbeit* is a series of prints by Sella Hasse, made between 1912 and 1916.

21 See page 143 in this publication. Sella Hasse addressed the issue of abortion in her drawing *Bei der Engelmacherin* (At the Abortionist’s, 1917, in the collection of the Akademie der Künste, Berlin). Many of Hasse’s works were confiscated during the ‘Degenerate Art’ campaign in 1937 and later destroyed. Alice Lex-Nerlinger’s work was not classified as ‘degenerate’, but it was considered dangerous. She destroyed some of her own works for fear of searches and persecution.

22 Federici, *Beyond the Periphery of The Skin*, 10.



3 Doruntina Kastrati, *Repetition*, aus | from *A Horn That Swallows Songs*, 2025, Videostill | video still



4 Evelyn Richter, *Kammgarnspinnerei. Markkleeberg, 1970*

sie der Cyberfeminismus im Anschluss an Donna Haraways Manifest im Hinblick auf ein emanzipatorisches Potenzial formulierte, zu verstehen.<sup>28</sup> Vielmehr mahnen uns ihre Werke, zuerst «über die gesellschaftlichen Konsequenzen des Mechanisierungsprozesses nach[zu]denken, den wir bereits durchlaufen haben», bevor wir die «Verwandlung in Cyborgs zelebrieren»<sup>29</sup>. Wenn die Arbeiterinnen in den Lokum-Fabriken, wie von Kastrati thematisiert, als körperliche Folge ihrer ausschliesslich im Stehen verrichteten Tätigkeit auf chirurgisch implantierte Knieprothesen angewiesen sind, erscheint die Cyborg mehr als versehrter Körper denn als feministische Utopie.<sup>30</sup>

Dabei unterliegen Menschen, denen Differenz zugeschrieben wird, am stärksten der Ausbeutung. Zwar werden in diesem Prozess der «Akkumulation» alle Körper «verwertet», wie Jule Govrin schrieb, doch betonte sie, ähnlich wie Federici, dass «Menschen, deren Körper durch klassistische, durch koloniale und geschlechtergeschichtliche Differenzeinschreibungen ungleich gemacht werden, [...] verstärkt ausgebeutet [werden], wodurch sich Ungleichheiten fortschreiben»<sup>31</sup>. So erhielten Frauen historisch besonders dort Zugang zur Lohnarbeit, wo niedrige Löhne gezahlt wurden. Eine Minderbezahlung war sogar beim Stücklohn üblich.<sup>32</sup> Auch Azade Kökers *Akkordarbeiterin* ist in dieser Hinsicht bezeichnend: In der Akkordarbeit, ebenso wie in der sogenannten Leichtlohngruppe, die vor allem in der Konsumgüterindustrie etabliert war und dazu diente, Gesetze zu geschlechtlicher Lohngleichheit zu umgehen, arbeiteten in der Mehrzahl Frauen und Migrant:innen.<sup>33</sup>

Noch heute sind weibliche und migrantische Arbeiter:innen von Niedriglohn, Abhängigkeitsverhältnissen und fehlendem Arbeitsschutz besonders gravierend betroffen. Neben der Auslagerung der Produktion in Länder mit niedrigem Lohnstandard lassen sich neue Formen von Prekarisierung etwa bei Lieferdiensten beobachten. *Make Your Body Your Machine* betitelte Ernestyna Orłowska ihre Performance (2021), die uns diese Mechanismen der Gig-Economy vor Augen führt. Dabei wird häufig vergessen: Wenn wir bei einem Lieferdienst Essen bestellen, anstelle es selbst zuzubereiten, lagern wir damit

28 Vgl. Haraway 1995 (wie Anm. 8), insb. S. 64.

29 Federici 2020 (wie Anm. 1), S. 19.

30 *The Echoing Silences of Metal and Skin* (2024), eine Arbeit Doruntina Kastratis, die *A Horn That Swallows Songs* vorausging, besteht u. a. aus zwei Skulpturen in Form überdimensionierter Knieprothesen. Die vielen im Stehen verbrachten Stunden führen zu körperlichen Schäden, etwa im Knie, sodass sich drei von zwölf Arbeiterinnen in den untersuchten Fabriken chirurgisch Implantate einsetzen lassen mussten. Krasniqi, Erëmirë, «Turkish delight – Soft to the Throat, Hard to the Knee», in: *The Echoing Silences of Metal and Skin: Doruntina Kastrati*, Ausst.-Kat. Pavilion of the Republic of Kosovo, 60<sup>th</sup> International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Venedig 2024, Mailand 2025, S. 23–30, hier S. 26.

31 Govrin 2022 (wie Anm. 10), S. 131.

32 Vgl. Bajohr, Stefan, *Die Hälfte der Fabrik. Geschichte der Frauenarbeit in Deutschland 1914 bis 1945*, Marburg 1979, S. 39f. Vgl. auch Zachmann, Karin, «Männer arbeiten, Frauen helfen. Geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und Maschinerisierung in der Textilindustrie des 19. Jahrhunderts», in: Hausen, Karin (Hg.), *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen*, Göttingen 1993, S. 71–96.

33 Vgl. S. 128 u. Rottmann 2024, «Between Care Work and Factory Work» (wie Anm. 3), S. 492 u. 498. Siehe auch: Kimmerle, Elisabeth, «Der «Gastarbeiter» war auch eine Frau», in: *Die Zeit*, Nr. 11, 5.3.2026, S. 35.

In capitalist society, nothing has shaped the body more than the exploitation of the living labour force.<sup>23</sup> The division of labour and production lines, the monotony of industrial mass production, repetitive hand movements (fig. 3), and piecework led to a mechanization of the working body that reached its peak with the motion studies of Taylorism, conducted to optimize workflows and increase efficiency.<sup>24</sup> Incidentally, it is worth noting the special role played here by photography, making its own contribution to the standardization of sequences of movements as an instrument for motion and manufacturing studies.

In Evelyn Richter's pictures taken at a weaving mill in Upper Lusatia in East Germany, the focus is on the women workers. Their careworn faces and their bodies marked by hard work appear framed by machines, sometimes even appearing to be yoked to them.<sup>25</sup> Another of Richter's photographs from a spinning mill becomes a visual puzzle, the machine dominating to such an extent that the worker's head is barely visible, almost disappearing (fig. 4). The way the body itself becomes a machine in alienated labour can also be seen in Azade Köker's sculpture *Akkordarbeiterin* (Female Pieceworker, 1987). The figure looks at her outstretched arm; like her shoulder, it is composed of machine fragments, protruding from the body like some unnatural appendage. Rather than showing a symbiotic merging of body and machine, Köker's work visualizes a fragmentary woman, parts of her assembled from foreign bodies.

From Richter to Kastrati, these mechanized female workers are to be understood neither as progressive 'new' machine people of the kind imagined by the classical avant-gardes as a technological (and primarily masculine) utopia,<sup>26</sup> nor are they cyborgs as formulated by cyber-feminists inspired by Donna Haraway's manifesto with regard to their emancipatory potential.<sup>27</sup> Instead, these works warn us that 'before we celebrate our becoming cyborgs, we should reflect on the social consequences of the mechanization process that we have already undergone'.<sup>28</sup> When, as Kastrati notes, the workers from the *lokum* factories need knee replacement surgery on account of having to always work standing up, the cyborg appears more as an injured body than as a feminist utopia.<sup>29</sup>

Individuals to whom difference is attributed are subject to the heaviest exploitation. All bodies are 'utilized' in this process of 'accumulation', writes Jule

23 See *ibid.*

24 Simone Weil's impressive account of the subjugation of workers in piecework is based on her own experience in Paris metalworking factories in 1934–5. See Simone Weil, 'Factory Journal', in Weil, *Formative Writings, 1929–1941*, ed. and trans. Dorothy Tuck McFarland and Wilhelmina van Ness (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987), 149–226.

25 See p. 181 in this publication; and Rottmann, 'Between Care Work and Factory Work', 495–6.

26 See *ibid.*, 492. Especially the Futurists and the Russian avantgarde cultivated a euphoric (and in the former case decidedly masculine) image of a future machine-human. See Fricke, 'The Assembled Human', 18.

27 See Haraway, 'A Manifesto for Cyborgs', esp. 94.

28 Federici, *Beyond the Periphery of The Skin*, 11.

29 *The Echoing Silences of Metal and Skin* (2024), a work by Doruntina Kastrati that preceded *A Horn That Swallows Songs*, consists among other things of two sculptures in the form of oversized prosthetic knees. The many hours spent standing result in various physical injuries, including in the knees, necessitating knee replacement surgery in three out of twelve workers. See Erëmirë Krasniqi, 'Turkish Delight—Soft to the Throat, Hard to the Knee', in *The Echoing Silences of Metal and Skin: Doruntina Kastrati* (Venice: Pavilion of the Republic of Kosovo, 60th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia; Milan: Mousse Publishing, 2025), 23–30, esp. 26.

die Arbeit aus, die wir sonst selbst und kostenlos übernommen hätten – was uns zu unserem zweiten Punkt, der unbezahlten Hausarbeit führt.

### Die zweite Schicht: Hausarbeit und die Hausfrauisierung der Arbeit

Der Ökonom Adam Smith nahm Ende des 18. Jahrhunderts eine folgenreiche Unterscheidung von produktiver und unproduktiver Arbeit vor. Diese fand gleichfalls Eingang in Karl Marx' Wirtschaftstheorie und bildet bis heute die Basis für die vergeschlechtlichte und heteronormative Arbeitsteilung in bezahlte Lohn- und unbezahlte Haus- und Fürsorgearbeit.<sup>34</sup> Erstmals umfassend infrage gestellt wurde diese Trennung 1972 im Rahmen der hauptsächlich von Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici, Selma James und dem International Feminist Collective gestarteten Kampagne «Wages for Housework».<sup>35</sup> Dalla Costa arbeitete heraus, dass die unbezahlte Hausarbeit der Frau eine grundlegende Bedingung für das Funktionieren des kapitalistisch-patriarchalen Systems darstellt. Damit weist der Kapitalismus den Frauen eine untergeordnete und abhängige Stellung in der Gesellschaft zu.<sup>36</sup> Bei berufstätigen Frauen kam es (und kommt es noch immer) zu einer Doppelbelastung oder «Doppelschicht» von bezahlter Lohn- und unbezahlter Hausarbeit.<sup>37</sup> Die Soziologin Maria Mies knüpfte an Dalla Costa an und prägte den Begriff der «Hausfrauisierung» der Arbeit. Sie wies darauf hin, dass der Kapitalismus nicht zu verstehen ist, wenn nur die Bereiche der Lohnarbeit analysiert und die Ausbeutung von Natur, Kolonien und Versklavten sowie unbezahlter Haus- und Fürsorgearbeit der Frauen als notwendige Bedingung des kapitalistischen Wachstums übersehen werden.<sup>38</sup> Jüngst und durch die Ereignisse der Pandemie aktualisiert, wurde der Blick auf die systemrelevante Schattenarbeit als eine der «Kernkomponenten» des Kapitalismus durch Jule Govrin erneuert.<sup>39</sup>

Parallel zur feministischen Theorie wurden in den 1970er Jahren Küche und häusliche Umgebung, also die Orte, denen «Frauen, auch Künstlerinnen, kaum entkommen können, zum Ort und zum Inhalt feministisch informierter

34 Vgl. Rottmann 2024, «Between Care Work and Factory Work» (wie Anm. 3), S. 489.

35 Vgl. Wolff, Kerstin, «Hausarbeit als Nebenwiderspruch? Die internationale <Lohn für Hausarbeit>-Debatte der 1970er Jahre in der Bundesrepublik», in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 30.10.2020, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/care-arbeit-2020/317859/hausarbeit-als-nebenwiderspruch/> (22.2.2026), siehe auch: Federici, Silvia/Austin, Arlene (Hg.), *The New York Wages for Housework Committee 1972–1977: history, theory and documents*, New York 2017.

36 Dalla Costa, Mariarosa, «Die Frauen und der Umsturz der Gesellschaft», in: Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma, *Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft*, Berlin (West) 1973, S. 27–67, online zugänglich: <http://www.fau-mannheim.de/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/dallacostadiefrauenundderumsturzdergesellschaft.pdf> (22.2.2026).

37 Hofmann, Anton Christian/Kersten, Dietrich, *Frauen zwischen Familie und Fabrik: Die Doppelbelastung der Frau durch Haushalt und Beruf*, München 1958, und Sigler, Friederike, «Doppelschicht. Die Care-/Arbeiterin zwischen Fließband, Küche und Kunst in Ost und West», in: *Kochen. Putzen. Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960/ Cooking. Cleaning. Caring: Care Work in the Arts since 1960*, hg. v. Sigler, Friederike/Walther, Linda, Ausst.-Kat. Josef Albers Museum Quadrat Bottrop 2023/2024, Berlin 2024, S. 137–169.

38 Vgl. Mies, Maria, *Patriarchat und Kapital. Frauen in der internationalen Arbeitsteilung*, Zürich 1988, S. 95. Siehe auch: Werlhof, Claudia von/Mies, Maria/Bennholdt-Thomsen, Veronika, *Frauen, die letzte Kolonie*, Reinbek 1983.

39 Govrin 2022 (wie Anm. 10), S. 44 u. 130.

Govrin, but like Federici she stresses that ‘people whose bodies are rendered unequal by classical, colonial, and gender-historical attributions of difference ... are exploited to a greater degree, thus perpetuating inequalities’.<sup>30</sup> In historical terms, she writes, women have always gained access to wage labour especially in places where low wages were paid. Lower pay was even usual in the case of piecework.<sup>31</sup> Köker’s *Akkordarbeiterin* is significant in this regard: most of those employed in piecework and in the so-called ‘low-wage group’, a pay bracket used in the consumer goods sector as a way of avoiding equal pay laws, were women and migrants.<sup>32</sup>

Today, women and migrant workers are still seriously affected by low pay, dependent relationships, and a lack of workplace safety. In addition to the relocation of production facilities to low-wage countries, new forms of precarity can now be observed, as in the case of delivery services. *Make Your Body Your Machine* is the title given by Ernestyna Orłowska to her performance (2021) that highlights these mechanisms of the gig economy. Within this context, it is forgotten that when we order food from a delivery service instead of preparing it ourselves, we outsource the work we would otherwise have done ourselves for free—which brings us to our second point: unpaid domestic labour.

### The Second Shift: Housework and the Housewifization of Labour

At the end of the eighteenth century, the economist Adam Smith made a distinction between productive and unproductive labour that was to have far-reaching consequences. Karl Marx adopted it as part of his economic theory, and today it still forms the basis for the gendered, heteronormative division between paid wage labour and unpaid domestic and care work.<sup>33</sup> The first comprehensive challenge to this model came in 1972 with the ‘Wages for Housework’ campaign organized mainly by Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici, Selma James, and the International Feminist Collective.<sup>34</sup> Dalla Costa showed that unpaid housework performed by women was a fundamental condition for the functioning of the capitalist-patriarchal system. In this way, capitalism assigns women a subordinate, dependent position within society.<sup>35</sup> For working women, this led (and

30 Govrin, *Politische Körper*, 131; translated here by Nicholas Grindell.

31 See Stefan Bajohr, *Die Hälfte der Fabrik: Geschichte der Frauenarbeit in Deutschland 1914 bis 1945* (Marburg: Verlag der Arbeiterbewegung und Gesellschaftswissenschaft, 1979), 39–40. See also Karin Zachmann, ‘Männer arbeiten, Frauen helfen: Geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und Maschinerisierung in der Textilindustrie des 19. Jahrhunderts’, in Karin Hausen, ed., *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung: Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993), 71–96.

32 See page 131 in this publication; and Rottmann, ‘Between Care Work and Factory Work’, 492, 498. See also Elisabeth Kimmerle, ‘Der “Gastarbeiter” war auch eine Frau’, *Die Zeit* (5 March 2026), 35.

33 See Rottmann, ‘Between Care Work and Factory Work’, 489.

34 See Kerstin Wolff, ‘Hausarbeit als Nebenwiderspruch? Die internationale “Lohn für Hausarbeit”-Debatte der 1970er Jahre in der Bundesrepublik’, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 30 October 2020, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/care-arbeit-2020/317859/hausarbeit-als-nebenwiderspruch/> (accessed 22 February 2026); see also Silvia Federici and Arlen Austin, eds., *The New York Wages for Housework Committee 1972–1977: History, Theory and Documents* (Brooklyn: Autonomedia, 2017).

35 See Mariarosa Dalla Costa and Selma James, *The Power of Women and the Subversion of the Community* (Bristol: Falling Wall Press, 1972), 21–56.

Kunst»<sup>40</sup>. Wie die Künstlerin Margaret Raspé aufzeigte, weist die Hausarbeit mit ihren täglichen Routinen – ähnlich wie die Fließbandarbeit – einen repetitiven, monotonen Charakter auf und ist so auch als entfremdete Arbeit zu klassifizieren. Hausarbeit kehrt noch dazu täglich wieder und findet, wie das englische Sprichwort sagt, nie ein Ende – «A woman's work is never done». Bei Raspé fand die häusliche Automatisierung Eingang in ihre konkrete Poesie, etwa als Beschreibung eines endlosen *Treppe rauf Treppe runter* (1969, Abb. 5). Darüber hinaus setzte Raspé sie in ihren Kamerahelfilmen (circa 1971–1974) visuell ins Bild. Ihre filmische Fokussierung auf die tätigen Hände – die, wie eingangs erwähnt, das symbolträchtige Körperteil der ungelerten Fabrikarbeit darstellen – ist dabei ein Verfahren, das beispielsweise auch die Filmregisseurinnen Krystyna Gryczelowska und Chantal Akerman anwendeten, um Care-Arbeit als produktive Tätigkeit zu zeigen.<sup>41</sup> Gleichzeitig wird Raspés mit dem selbstgebauten Kamerahelm technisch erweiterte Hausfrau im Rahmen ihrer repetitiven Aufgaben selbst zur Maschine, zum «Kamerafrautomaten»<sup>42</sup> (Abb. 6).

In einer Art Bekleidung weiblicher Körper mit technischen Küchengeräten kreierte Helen Chadwick in der damals provokativen Performance *In the Kitchen* (1977) ihre Form von Frau-Maschinen. Hier gilt der Tendenz, die Hausarbeit durch ein Arsenal technischer Haushaltsgeräte zu automatisieren, das Interesse. Mit ihren von ansonsten unbedeckten Performerinnen behausten Küchengeräten stellte die Künstlerin das Versprechen der «Befreiung» der Hausfrau durch die Einführung arbeitssparender Geräte ebenso satirisch infrage wie die Sexualisierung des weiblichen Körpers.<sup>43</sup>

### Reproduktionsarbeit und Körperpolitik

Die Technisierung macht dabei auch vor der Reproduktionsarbeit des weiblichen Körpers nicht halt, wie sich beispielsweise in der Erfindung von Geräten zum Abpumpen von Muttermilch zeigt. Ani Liu griff dieses Thema in *Untitled (Feeding Through Space and Time)* (2022) auf. Niki de Saint Phalle stellte bereits 1966 in der Installation *Hon*, die sie zusammen mit Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt im Moderna Museet in Stockholm errichtete, den schwangeren weiblichen Körper als ein maschinelles Konglomerat von Technologie und Medien aus (Abb. 7). Katja Novitskovas mediales Environment aus elektrisch angetriebenen Babywippen wirft darüber hinaus die Frage auf, welche unheimlichen Formen zukünftig Reproduktion und Fürsorge annehmen mögen.<sup>44</sup> Wie die Werke der drei Künstlerinnen verdeutlichen, gilt es zu verstehen,

40 Walther, Linda, «Gedanken aus der Küche. Über Herdplatten, Staubsauger und Waschbretter», in: *Kochen. Putzen. Sorgen* 2024 (wie Anm. 37), S. 247–264, hier S. 248.

41 Vgl. Sigler, Friederike, «Arbeiterinnenhände. Kunst, Küche und Fabrik in Ost und West», in: Rottmann/Urban/Zeising 2024 (wie Anm. 2), S. 65–80, hier S. 67, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1365.c19110> (15.2.2026).

42 Vgl. S. 168 und Rausch, Mechthild, «Im Reich der Hausfrau. Die Filme mit dem Kamerahelm», in: Raspé, Margaret, *Arbeiten 1970–2004*, Tübingen/Berlin 2004, S. 21–23, hier S. 23.

43 Vgl. S. 86 und Newman, Madleine/O'Dwyer, Leonie, «Home Furnishings: Revisiting the Interior Spaces of Helen Chadwick's «Living Kitchen»», in: *Third Text*, Bd. 29, Nr. 4–5, S. 377–396, <https://doi.org/10.1080/09528822.2016.1169637> (11.11.2025).

44 Vgl. Krause-Wahl, Antje, «Leben und Tod in digitalen Netzkulturen», in: *Der montierte Mensch* 2019 (wie Anm. 4), S. 349–358, hier S. 351.

still leads) to a double burden, a ‘second shift’ of unpaid housework besides the paid job.<sup>36</sup> Picking up on Dalla Costa’s work, the sociologist Maria Mies coined the concept of the ‘housewifization’ of labour, pointing out that capitalism cannot be understood by an analysis that focusses exclusively on wage labour while overlooking the exploitation of nature, colonies, and slaves, as well as the unpaid domestic and care work performed by women as essential factors for growth.<sup>37</sup> Prompted by the COVID-19 pandemic, Jule Govrin recently took a fresh look at invisible labour as one of the ‘core components’ of capitalism.<sup>38</sup>

In the 1970s, as feminist theory was emerging, the kitchen and the domestic sphere, from which ‘women, including artists, can hardly escape’, became ‘the site and content of feminist art’.<sup>39</sup> As the artist Margaret Raspé showed, housework with its daily routines is repetitive and monotonous—not unlike working on a production line—and can thus be classified as alienated labour. Moreover, housework recurs on a daily basis—as the saying goes, ‘a woman’s work is never done’. Domestic automation found its way into Raspé’s concrete poetry, for example, as a description of an endless *Treppe rauf Treppe runter* (Upstairs Downstairs; fig. 5). She also visualized it in her camera helmet films (c. 1971–4). Her focus on working hands—which, as mentioned above, are the body part that is symbolic of unskilled factory labour—is an approach also used, for example, by the film directors Krystyna Gryczelowska and Chantal Akerman to portray care work as a productive activity.<sup>40</sup> At the same time, with her homemade camera helmet, as she performs her repetitive tasks, Raspé’s ‘expanded’ housewife becomes a machine in her own right, a ‘Kamerafrautomat’<sup>41</sup> (automaton camerawoman; fig. 6).

By ‘clothing’ the female body in kitchen appliances, Helen Chadwick’s provocative performance *In the Kitchen* (1977) created her own type of woman-machines. The focus here is on the tendency to automate domestic labour with an arsenal of technical equipment. With her kitchen appliances inhabited by otherwise unclothed female performers, the artist satirically questioned the promise that housewives would be ‘liberated’ by the introduction of such labour-saving devices, as well as the sexualization of the female body.<sup>42</sup>

36 Anton Christian Hofmann and Dietrich Kersten, *Frauen zwischen Familie und Fabrik: Die Doppelbelastung der Frau durch Haushalt und Beruf* (Munich: J. Pfeiffer, 1958); and Friederike Sigler, ‘Double Shift: The Female Care Worker and Labourer between Assembly Line, Kitchen, and Art in East and West’, in Friederike Sigler and Linda Walther, *Cooking, Cleaning, Caring: Care Work in the Arts Since 1960* (Bottrop: Josef Albers Museum Quadrat Bottrop; Berlin: Hatje Cantz, 2024), 296–305.

37 See Maria Mies, *Patriarchat und Kapital: Frauen in der internationalen Arbeitsteilung* (Zürich: Rotpunktverlag, 1988), 95. See also Claudia von Werlhof, Maria Mies, and Veronika Bennholdt-Thomsen, *Frauen, die letzte Kolonie* (Reinbek: Rowohlt, 1983).

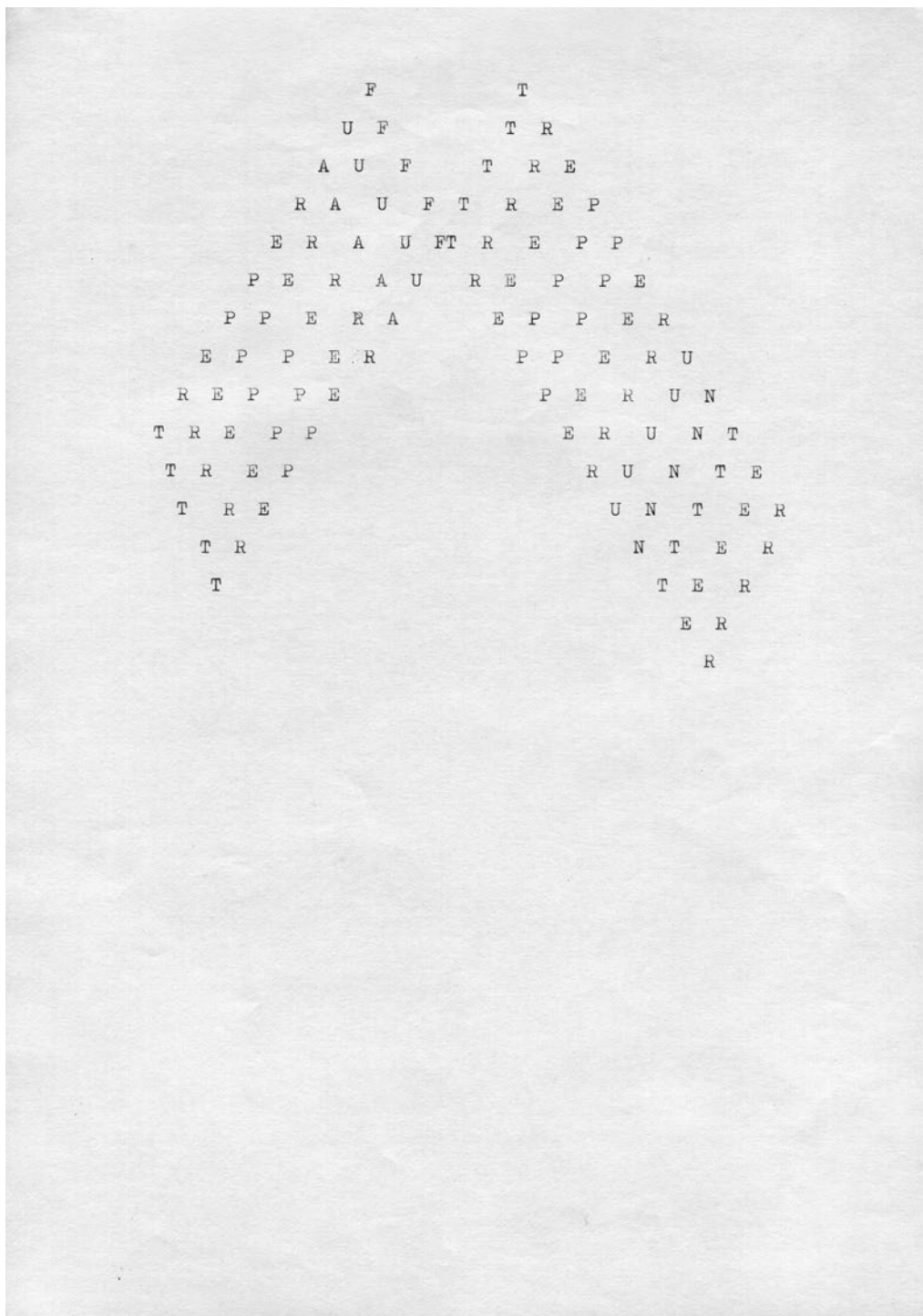
38 Govrin, *Politische Körper*, 44, 130; translated here by Nicholas Grindell.

39 Linda Walther, ‘Thoughts from the Kitchen: On Hotplates, Vacuum Cleaners, and Washboards’, in *Cooking, Cleaning, Caring*, 332–5, esp. 332.

40 See Friederike Sigler, ‘Arbeiterinnenhände: Kunst, Küche und Fabrik in Ost und West’, in Rottmann, Urban, and Zeising, *Schaffende Hände*, 65–80, esp. 67.

41 See page 171 in this publication; and Mechthild Rausch, ‘Im Reich der Hausfrau: Die Filme mit dem Kamerahelm’, in Margaret Raspé, *Arbeiten 1970–2004* (Tübingen and Berlin: Wasmuth, 2004), 21–23, esp. 23.

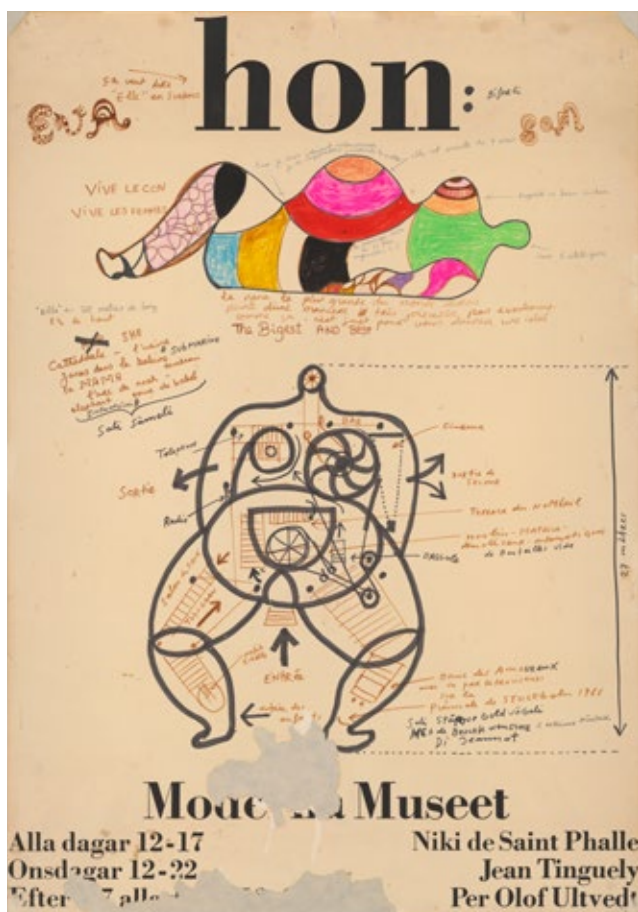
42 See page 91 in this publication; and Madeleine Newman and Leonie O’Dwyer, ‘Home Furnishings: Revisiting the Interior Spaces of Helen Chadwick’s “Living Kitchen”’, *Third Text* 29/4–5 (2015), 377–96, <https://doi.org/10.1080/09528822.2016.1169637> (accessed 11 November 2025).



5 Margaret Raspé, *Treppe rauf Treppe runter*, 1969



6 Margaret Raspé mit dem Kamerahelm | with camera helmet, circa 1974



7 Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, ohne Titel (Plakatzeichnung) | untitled (poster drawing) (Hon, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Moderna Museet, Stockholm, 1966), 1966



## Reproductive Labour and Body Politics

This technologization does not stop at the reproductive work of the female body, as shown, for example, by the invention of devices to pump breastmilk. Ani Liu addressed this issue in *Untitled (Feeding Through Space and Time)* (2022). In her installation *Hon*, created at Moderna Museet in Stockholm in collaboration with Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt in 1966, Niki de Saint Phalle had already presented the pregnant female body as a mechanical conglomerate of technology and media (fig. 7). Katja Novitskova's media environment using electrically powered baby swings goes further, asking what uncanny forms reproductive care may take on in the future.<sup>43</sup> As the works of these three artists make clear, the birthing body also performs reproductive work and becomes mechanized, as reflected in the double meaning of the exhibition's title.

As well as exploiting their unpaid work to care for the wage labourer and his nuclear family, capitalism defined women as biological bodies in order to appropriate their reproductive capacity, using them to reproduce the workforce.<sup>44</sup> High birthrates are necessary to keep labour cheap and replaceable.<sup>45</sup> Capitalist accumulation 'needs workers, it also needs consumers and soldiers. Thus, the actual size of the population is still a matter of great political importance.'<sup>46</sup> As early as 1930, John Heartfield articulated such a critique of the female body's instrumentalization, its 'transformation ... into a machine for the production of new workers'<sup>47</sup> in drastic terms in his photomontage *Zwangs-lieferantin von Menschenmaterial: Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten* (Forced to Supply Human Material: Don't Lose Heart! The State Needs Unemployed People and Soldiers!).<sup>48</sup> This explains social and state control of the female body, as well as of female sexuality and reproduction. Due to their capacity to produce new lives, the 'body politics'<sup>49</sup> of capitalism has subjected women to 'forms of exploitation far more extensive, invasive, and degrading than those that men have suffered, and more difficult to resist'.<sup>50</sup> Within the regime of slavery in particular, female bodies were systematically, brutally, and routinely reduced to machines. Female slaves were subjected to sexual assault, forced to procreate and then look on helplessly as their children were sold as slaves.<sup>51</sup>

In her work *Sugar Walls Teardom* (2016; fig. 8), Tabita Rezaire refers to part of this gruesome history when she explores the (sexual) enslavement, reproductive exploitation, and medical experiments carried out by the American gynaecologist James Marion Sims, who between 1845 and 1849 conducted experiments on humans, operating on the vaginas of slaves with neither consent nor anaesthetic—in spite of which he became known as the 'father of modern gynaecology'. The brutal sexual and reproductive exploitation of Black and Indigenous women was accompanied by their depiction as hypersexual,

43 See Antje Krause-Wahl, 'Life and Death in Digital Net Worlds', in *The Assembled Human*, 349–58, esp. 351.

44 See Federici, *Beyond the Periphery of the Skin*, 23.

45 See Govrin, *Politische Körper*, 53.

46 Federici, *Beyond the Periphery of the Skin*, 15.

47 Federici, *Caliban and the Witch*, 12.

48 See page 99 in this publication.

49 A term Federici uses as an alternative to Michel Foucault's 'biopolitics' and 'biopower'. Federici, *Caliban and the Witch*, 16.

50 Federici, *Beyond the Periphery of the Skin*, 24.

51 See *ibid.*, 14.

dass auch der gebärende Körper Reproduktionsarbeit leistet und mechanisiert wird, wie es der doppeldeutige Titel der Ausstellung zum Ausdruck bringt.

Neben ihrer Ausbeutung durch unbezahlte Arbeit für die Umsorgung des Lohnarbeiters und seiner Kernfamilie definierte der Kapitalismus Frauen als biologische Körper, um sich ihre Reproduktionsfähigkeit zu eigen zu machen und sie zur Reproduktion der Arbeiterschaft zu nutzen.<sup>45</sup> Eine hohe Geburtenrate ist nötig, um Arbeitskraft günstig und austauschbar zu halten.<sup>46</sup> Kapitalistische Akkumulation «braucht Arbeiter:innen, genauso wie Konsument:innen und Soldat:innen. Daher ist die Bevölkerungsgröße noch immer von großer politischer Bedeutung.»<sup>47</sup> Diese Kritik an der Instrumentalisierung des weiblichen Körpers, seine «Umwandlung in eine Maschinerie zur Produktion neuer Arbeiter»<sup>48</sup> formulierte John Heartfield mit seiner Fotomontage *Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten* bereits 1930 aufs Schärfste.<sup>49</sup> Dieser Hintergrund erklärt die gesellschaftliche und staatliche Kontrolle des weiblichen Körpers sowie von dessen Sexualität und Fortpflanzung. Die «Körperpolitik»<sup>50</sup> des Kapitalismus hat Frauen aufgrund ihrer «Fähigkeit, Leben auf die Welt zu bringen, weitaus intensiveren, invasiveren, entwürdigenderen und schwerer zu bekämpfenden Formen der Ausbeutung ausgesetzt [...] als Männer sie je erfahren haben»<sup>51</sup>. Besonders in der Versklavung wurde der weibliche Körper systematisch, brutal und normalisiert auf Maschinen reduziert. Weibliche Versklavte waren sexuellen Übergriffen ausgesetzt, wurden zur Fortpflanzung gezwungen und mussten mit ansehen, wie ihre Kinder als Versklavte weiterverkauft wurden.<sup>52</sup>

Die Arbeit *Sugar Walls Teardom* (2016, Abb. 8) von Tabita Rezaire greift einen Teil dieser grausamen Geschichte auf, wenn sie auf (sexuelle) Sklaverei, reproduktive Ausbeutung und die medizinischen Experimente des US-amerikanischen Gynäkologen James Marion Sims verweist, der zwischen 1845 und 1849 Menschenversuche durchführte, indem er Sklavinnen ohne Einwilligung und Narkose an der Vagina operierte, und dennoch in der Folge als «Vater der modernen Gynäkologie» bezeichnet wurde. Die brutale sexuelle und reproduktive Ausbeutung Schwarzer und Indigener Frauen geht auch einher mit ihrer Darstellung als hypersexuell, bei gleichzeitiger Idealisierung weißer, bürgerlicher Frauen.<sup>53</sup> Dieses Phänomen griff Juliana Huxtable drastisch in ihrer Ausstellung *Interfertility Industrial Complex 5* (2019) auf und verband es mit Fragen industrieller Landwirtschaft.

## Olympia, Erika & Co. – Schreibmaschinen

Im 18. Jahrhundert erreichte die in der rationalistischen Philosophie etablierte Metapher der Maschine als Erklärungsmodell mit Julien Offray de La Mettries

45 Vgl. Federici 2020 (wie Anm. 1), S. 31.

46 Vgl. Govrin 2022 (wie Anm. 10), S. 53.

47 Federici 2020 (wie Anm. 1), S. 24.

48 Federici 2022 (wie Anm. 15), S. 18.

49 Vgl. S. 98.

50 Ein Begriff, den Federici in Abgrenzung zu Michel Foucaults «Biopolitik» bzw. «Biomacht» nutzt. Federici 2022 (wie Anm. 15), S. 22f.

51 Federici 2020 (wie Anm. 1), S. 32.

52 Vgl. ebd., S. 23.

53 Vgl. Govrin 2022 (wie Anm. 10), S. 42.

contrasting with the idealization of white, bourgeois women.<sup>52</sup> Juliana Huxtable refers to this phenomenon in drastic terms in her exhibition *Interfertility Industrial Complex 5* (2019), combining it with questions regarding industrial agriculture.

#### Olympia, Erika & Co.: Typewriters

In the eighteenth century, the metaphor of the machine established by rationalist philosophy reached its highest point with Julien Offray de La Mettrie's book *L'Homme-Machine* (Machine Man, 1748), resulted in the construction of a multitude of automata in human form—both male and female. In literature, female automata were subsequently imagined as objects of male fantasy, often given stereotypical female attributes.<sup>53</sup> The motif of a female automaton is central to E.T. A. Hoffmann's story *The Sandman* (1816), for example, where she functions as a 'female object of a male power fantasy'.<sup>54</sup> Olympia, a singing and dancing yet taciturn doll, is a parody on the bourgeois ideal of femininity: mechanical, reproducible, and functional, serving the ends of male self-assurance.<sup>55</sup>

In 1960, when Jean Tinguely began to use scrap iron and machine parts to construct works that 'receive unexpected New Life through motion',<sup>56</sup> he ambiguously titled a machine sculpture he made for the exhibition *Jean Tinguely: Maschinenbilder und Maschinen* at Kunstmuseum Krefeld *Olympia* (fig. 9). For this anthropomorphic work resembling an upright torso, he used two old, worn-out typewriters of the eponymous brand.<sup>57</sup> Unlike Hoffmann's automaton with her doll-like clothing, however, Tinguely's creation reveals its mechanical organs. With her outer appearance and her loud, dysfunctional clanking, *Olympia* makes no attempt to hide her mechanical artificiality. The work is to be understood not as a display of precision engineering but as a symbol of a decaying machine age,<sup>58</sup> a 'vanitas object for modern technology'.<sup>59</sup> With his self-declared goal of freeing machines from their existence as slaves, Tinguely also questioned

52 See Govrin, *Politische Körper*, 42.

53 See Karoline Hille, 'Die Automate', in Katharina Sykora and Pia Müller-Tamm, eds., *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne* (Düsseldorf: Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen; Cologne: Oktagon, 1999), 304–5, esp. 304; and Rudolf Druх, 'Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen: Zur Geschichte eines Motivkomplexes', in Eva Kormann, Anke Gilleir, and Angelika Schimmer, eds., *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2006), 21–34, esp. 27.

54 Yvonne Volkart, *Fluide Subjekte: Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst* (PhD diss., Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2006), 37; translated here by Nicholas Grindell.

55 See *ibid.*, 41 and Druх, 'Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen', 30.

56 Letter from Jean Tinguely to Paul Wember, undated [written between April and August 1960], Kunstmuseen Krefeld Archive, quoted in Sabine Röder, 'Jean Tinguely', in Martin Hentschel, ed., *The Adventure of Our Collection: Art after 1945 from the Kunstmuseen Krefeld* (Krefeld: Kunstmuseen Krefeld; Cologne: Wienand, 2016), 383.

57 See *ibid.* Olympia-Werke was an important German manufacturer of typewriters whose history goes back to the Union Schreibmaschinen-Gesellschaft m.b.H. founded in 1903, renamed Olympia Büromaschinenwerke AG in 1936. See Robert Walter Kunzmann, *Hundert Jahre Schreibmaschinen im Büro: Geschichte des maschinellen Schreibens* (Rinteln: Merkur, 1979), 149.

58 Like the *Totems* series Tinguely made around the same time.

59 Röder, 'Jean Tinguely', 383.

Schrift *L'Homme-Machine* (1748) ihren Höhepunkt und wurde begleitet von einer Vielzahl an gebauten Automaten in Menschengestalt – männlich und weiblich. Nachfolgend wurden die Automaten in der Literatur als Objekte der männlichen Fantasie weiblich imaginiert und vielfach mit stereotypisch weiblichen Eigenschaften ausgestattet.<sup>54</sup> Zentral ist das Motiv der Automatenfrau etwa in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816), wo sie als «weibliches Objekt einer männlichen Herrschaftsfantasie»<sup>55</sup> fungiert. Die singende und tanzende, aber wortkarge Puppe Olympia parodiert bei Hoffmann das bürgerliche Weiblichkeitsideal, das mechanisch, reproduzierbar und funktional dargestellt und für die männliche Selbstvergewisserung instrumentalisiert wird.<sup>56</sup>

Als Jean Tinguely 1960 begann, auf Alteisen und Maschinenteile zurückzugreifen, um damit Werke zu konstruieren, die «in der Bewegung ein unerwartetes Neues [sic] Leben erhalten»<sup>57</sup>, gab er einer Maschinenplastik, die für die Ausstellung *Jean Tinguely. Maschinenbilder und Maschinen* im Kunstmuseum Krefeld entstand, den mehrdeutigen Titel *Olympia* (Abb. 9). Für das anthropomorphe Werk, das in seiner Gestalt an einen aufgerichteten Torso erinnert, verwendete er zwei alte, abgenutzte Schreibmaschinen der gleichnamigen Marke.<sup>58</sup> Anders aber als die mit einer puppenhaften Verkleidung ausgestattete Automatin Hoffmanns offenbart Tinguelys Kreation ihre mechanischen Organe. *Olympia* täuscht weder hinsichtlich ihrer äusseren Anmutung noch in Bezug auf das laute und dysfunktionale Scheppern über ihre künstlich-maschinelle Natur hinweg. Sie zeichnet sich gerade nicht durch präzise Mechanik aus, sondern ist vielmehr als Symbol eines sich auflösenden mechanischen Zeitalters oder als «Vanitas-Objekt der modernen Technik»<sup>59</sup> zu verstehen.<sup>60</sup> Dabei stellte Tinguely mit seinem selbsterklärten Anspruch, die Maschinen aus ihrem Sklavendasein zu befreien, auch den modernen funktionalen und instrumentellen Technik- und Maschinenbegriff fundamental infrage.<sup>61</sup> Die von Tinguely vorgenommene

54 Vgl. Hille, Karoline, «Die Automate», in: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, hg. v. Sykora, Katharina/Müller-Tamm, Pia, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, Köln 1999, S. 304f., hier S. 304 und Drux, Rudolf, «Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes», in: Kormann, Eva/Gilleir, Anke/Schimmer, Angelika (Hg.), *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 59), Amsterdam/New York 2006, S. 21–34, hier S. 27.

55 Volkart, Yvonne, *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*, Diss. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2006, S. 37.

56 Vgl. ebd., S. 41 und Drux 2006 (wie Anm. 54), S. 30.

57 Brief von Jean Tinguely an Paul Wember, nicht datiert [geschrieben zwischen April und August 1960], Archiv Kunstmuseen Krefeld, zit. n. Röder, Sabine, «Jean Tinguely», in: *Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld / The Adventure of Our Collection. Art after 1945 from the Kunstmuseen Krefeld*, hg. v. Hentschel, Martin, Samml.-Kat. Kunstmuseen Krefeld, Köln 2016, S. 74f.

58 Vgl. ebd. Die Olympia-Werke waren ein bedeutender deutscher Hersteller von Schreibmaschinen, dessen Geschichte auf die 1903 gegründete Union Schreibmaschinen-Gesellschaft m.b.H. zurückreicht und seit 1936 den Unternehmensnamen Olympia Büromaschinenwerke AG trug. Kunzmann, Robert Walter, *Hundert Jahre Schreibmaschinen im Büro. Geschichte des maschinellen Schreibens*, Rinteln 1979, S. 149.

59 Röder 2016 (wie Anm. 57), S. 75.

60 Ähnlich wie Tinguelys zeitgleich entstandene Gruppe der *Totems*.

61 ««Und das soll Kunst sein?» Ein Gespräch über die «Maschinen» von Jean Tinguely in der Kunsthalle Bern», Tonbandaufnahme eines am 20. November 1960 von Radio Beromünster (heute Schweizer Radio SRF 1) gesendeten Gesprächs, Transkript, Archiv Museum Tinguely, AU-000004.



9 Jean Tinguely, *Olympia*, 1960

Verbindung von Schreibmaschine und weiblichem Körper ist dabei bezeichnend: Die maschinellen und repetitiven (Fleiss-)Arbeiten an Schreib- und Rechenmaschinen, als Sekretärinnen und Stenografinnen – und später am Kopierer oder Computer – wurden geschlechtlich zugeordnet und vornehmlich von Frauen ausgeführt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten sich im Zuge der Ausweitung der Verwaltung und der Technisierung der Büroarbeit neue berufliche Tätigkeitsfelder für Frauen eröffnet.<sup>62</sup> Die eingangs bereits erwähnte Künstlerin Alice Lex-Nerlinger widmete in der Zeit der Weimarer Republik mehrere ihrer Fotografien und Fotomontagen den Arbeitsmöglichkeiten von Frauen, darunter auch: *Berufstätige Frauen: Die Sekretärin* (circa 1928, Abb. 10). Lex-Nerlinger zeigte diese frontal, wählte aber einen Moment, in dem die Frau eine manuelle Korrektur am Geschriebenen vornimmt und das Blatt Papier über die Maschine nach vorne herunterhängt. Dadurch wird das Gesicht mit konzentrierter Miene durch die leere Papierhalterung sichtbar, zugleich von der Maschine gerahmt und buchstäblich wie metaphorisch begrenzt.

Die Schreibmaschine entwickelte sich in der Weimarer Republik zum «Symbol für das neue Feld der weiblichen Büroarbeit»<sup>63</sup>. Dies spiegelte sich nicht zuletzt in den Namen der Fabrikate und Modelle: Mignon, Regina, Mercedes Elektra, Olympia, Erika usw.<sup>64</sup> (Die geschlechtsspezifische Benennung, die technische Geräte weiblich codiert, ist ein Phänomen, das heute noch bei Sprachsteuerungssystemen wie Alexa oder Siri zu finden ist.) Im Büro zeigte sich ein allgemeiner Sachverhalt geschlechtlicher Arbeitsteilung: Erst mit der Mechanisierung und der damit einhergehenden Abwertung des Schreibens – von der Kopf- zur Handarbeit – öffnete sich dieses Beschäftigungsfeld für Frauen. Aber die Aufstiegs- und Emanzipationsversprechen für die Sekretärinnen waren trügerisch.<sup>65</sup> Die Büroarbeit differenzierte sich aus und Frauen wurden die weniger zentralen, nachgeordneten und repetitiven Aufgaben zugewiesen, während Männer als Buchhalter oder Bürovorsteher arbeiteten.<sup>66</sup> Historische Fotografien der in Reihen sitzenden Frauen an Schreib- und Addiermaschinen – Letztere überwacht durch zwei männliche Personen – aus den Jahren 1926 und 1928 (Abb. 11–12) verdeutlichen den neuen Bedarf und Einsatz von Maschinenschreiberinnen und verankern die geschlechtliche Zuordnung dieser Arbeit als «Frauenarbeit».

Abbildungen wie diese inspirierten die Künstlerin Rebecca Horn dazu, kinetische Installationen mit Schreibmaschinen zu realisieren.<sup>67</sup> In der Ausstellung *Labouring Bodies* ist Horns *Erika* (1992) zusammen mit Werken der Künstlerinnen Feliza Bursztyn und Ruth Wolf-Rehfeldt zu sehen. Bursztyn schuf ab

62 Vgl. Saur, Hanna, «Verheissung», in: *Schöne neue Arbeitswelt 2025* (wie Anm. 16), S. 160–165, hier S. 165 und Davies, Margery W., *Woman's Place is at the Typewriter. Office Work and Office Workers 1870–1930*, Philadelphia 1982.

63 Lütgens, Annelie, «Arbeiterinnen der Kunst. Karrieren zwischen Emanzipation und sozialer Abhängigkeit», in: *Schöne neue Arbeitswelt 2025* (wie Anm. 16), S. 61–69, hier S. 67.

64 Mit Ausnahme von Hermes und Alexander trugen die Schreibmaschinen, so sie nicht den Firmennamen (wie Underwood oder Kappel) hatten, vielfach weibliche Vornamen oder wurden mit weiblichen Namen wie Germania, Norica, Urania, Titania etc. versehen. Zahlreiche weitere Beispiele finden sich in Kunzmann 1979 (wie Anm. 58).

65 Vgl. Lütgens 2025 (wie Anm. 63), S. 67.

66 Vgl. Wikander, Ulla, *Von der Magd zur Angestellten. Macht, Geschlecht und Arbeitsteilung 1789–1950*, Frankfurt am Main 1998, S. 117 und Plant 1998 (wie Anm. 3), S. 44.

67 Vgl. S. 106.

modern definitions of functional and instrumental technology and machinery.<sup>60</sup> His combination of a typewriter and a female body is significant: machine-like, repetitive tasks on typewriters and calculators, as secretaries and stenographers, and later as copyists or human computers, were assigned by gender, performed mainly by women.

At the beginning of the twentieth century, as administrative bureaucracy grew and office work became technologized, new vocational areas opened up for women.<sup>61</sup> In the Weimar Republic, the above-mentioned Alice Lex-Nerlinger built several photographs and photomontages around such career opportunities, including *Berufstätige Frauen: Die Sekretärin* (Working Women: The Secretary, c. 1928; fig. 10). While Lex-Nerlinger shows the woman front-on, she chose the moment in which she manually corrects the typed text and the sheet of paper hangs forward over the machine, so that her face, with its focussed expression, is visible through the empty paper guide, both framed and metaphorically restricted by the machine.

In the Weimar Republic, the typewriter became a 'symbol of the new field of office work for women'.<sup>62</sup> This was reflected not least in the names of the companies and models: Mignon, Regina, Mercedes Elektra, Olympia, Erika, etc.<sup>63</sup> (Such gender-specific naming, which codes technical devices as female, is a phenomenon still found today in voice-control systems such as Alexa and Siri.) This development of office work reflects a fact of the gendered division of labour more generally: only with the advent of mechanization and the associated devaluation of writing as a manual labour did this occupational field open up to women. But the opportunities for promotion and emancipation were elusive.<sup>64</sup> As office work became more differentiated, women were assigned the less central, lower-ranking, repetitive tasks, while men worked as bookkeepers or office managers.<sup>65</sup> Photographs from 1926 and 1928 showing rows of women sitting at typewriters and adding machines, the latter watched over by two men (figs. 11–12), illustrate the new demand for and deployment of female typists, reinforcing the gendered definition of such activities as so-called women's work.

Photographs such as these inspired the artist Rebecca Horn to make kinetic installations with typewriters.<sup>66</sup> In the exhibition *Labouring Bodies*, Horn's *Erika* (1992) is shown alongside works by the artists Feliza Bursztyn and Ruth Wolf-Rehfeldt. From 1968, Bursztyn made small sculptures out of typewriters

60 'Und das soll Kunst sein?', an interview about Jean Tinguely's 'Machines' at Kunsthalle Bern, tape recording of a conversation broadcast on 20 November 1960 by Radio Beromünster (now Switzerland's SRF 1), transcript, Museum Tinguely Archive, AU-000004.

61 See Hanna Saur, 'Verheissung', in *Schöne neue Arbeitswelt*, 165; and Margery W. Davies, *Woman's Place Is at the Typewriter: Office Work and Office Workers, 1870–1930* (Philadelphia: Temple University Press, 1982).

62 Annelie Lütgens, 'Arbeiterinnen der Kunst: Karrieren zwischen Emanzipation und sozialer Abhängigkeit', in *Schöne neue Arbeitswelt*, 67; translated here by Nicholas Grindell.

63 Apart from Hermes and Alexander, typewriter models were often given female names such as Germania, Norica, Urania, Titania (unless they bore the company's name, as in the case of Underwood or Kappel). For many other examples, see Kunzmann, *Hundert Jahre Schreibmaschinen im Büro*.

64 See Lütgens, 'Arbeiterinnen der Kunst', 67.

65 See Ulla Wikander, *Von der Magd zur Angestellten: Macht, Geschlecht und Arbeitsteilung 1789–1950* (Frankfurt am Main: Fischer, 1998), 117; and Plant, *Zeroes and Ones*, 35–6.

66 See page 107 in this publication.



10 Alice Lex-Nerlinger, *Berufstätige Frauen: Die Sekretärin*, circa 1928



11 Schreiberinnen im Berliner Haupttelegrafenamnt | Female typewriters in Berlin's Main Telegraph Office, 1926



12 Weibliche Schreibkräfte an Addiermaschinen im Postcheckamt Berlin-Mitte | Female clerks operating adding machines at the postal giro office Berlin-Mitte, 1928

1968 kleine Skulpturen aus Schreib- und Rechenmaschinen, die teilweise figürlichen oder zoomorphen Charakter aufweisen. Wolf-Rehfeldt nutzte hingegen die Schreibmaschine als künstlerisches Mittel zur Erstellung ihrer Grafiken. Bei den gezeigten Werken erscheinen die getippten Körper ebenfalls wesentlich bis anthropomorph. Durch die ergänzten Collagen werden die Figuren zu Maschinenmenschen, mit einem Schaltkreis als Kopf oder einem Frequenzregler in der Leibesmitte.

#### Vom Webstuhl zum Computer – der Beitrag feminisierter Arbeit zum technologischen Fortschritt

Das Technologische wurde und wird vornehmlich männlich gedacht.<sup>68</sup> Sigmund Freud sprach Frauen das Vermögen und Verlangen ab, durch Entdeckungen und technische Erfindungen die Welt zu verändern, da sie nicht folgerichtig denken und sich nicht konzentrieren könnten. Lediglich die Techniken des Flechtens und Webens nahm er von dieser Behauptung aus.<sup>69</sup> Auch wenn Frauen in der vorindustriellen Zeit zahlreich webten, war das in Zünften organisierte Weberhandwerk trotzdem lange ein männlich definierter Beruf. Erst mit der Mechanisierung der Weberei im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts setzte die Feminisierung dieser Werkstätigkeit ein.<sup>70</sup> In der Weimarer Republik war dann die Textilindustrie der Bereich mit dem grössten Anteil an weiblichen Arbeitenden (Abb. 13).<sup>71</sup> Dabei waren die dort herrschenden Arbeitsbedingungen hart und ungesund.<sup>72</sup> Einen Eindruck von der Arbeit in den Webereien in England im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert liefert das Zweikanal-Video *Mr. and Mrs. Peake* (2017) von Suzanne Lacy. Das Ehepaar Peake beschreibt darin unter anderem, dass die Arbeiter:innen aufgrund des ohrenbetäubenden Lärms in der Weberei eine Zeichensprache entwickelten, um miteinander zu kommunizieren.

Textil- und Computerindustrie sind technologisch stark miteinander verschränkt. Der von Joseph-Marie Jacquard entworfene, mit Lochkarten operierende Webstuhl von 1804 war die erste industrielle automatische Maschine. Das binäre Prinzip der Lochkarte wurde dann im 19. Jahrhundert auf erste Rechenmaschinen übertragen. Damit stellt die Lochkartenweberei als «Geschichte der Digitalisierung [die] Vorgeschichte des Computers» dar.<sup>73</sup> Während aber Weben zunehmend als weiblich kodierte Kulturtechnik galt, erscheinen Maschinen und Computertechnologie als männlich determiniert. Die Beiträge von Frauen,

68 Siehe das Kapitel «Technology as Masculine Culture», in: Wajcman, Judy, *Feminism Confronts Technology*, Cambridge/Oxford 1991, S. 137–161. Wichtige Inspiration zu diesem Teil lieferte die von Gloria Hasnay kuratierte Ausstellung *Key Operators: Weben und Coding als Mittel feministischer Geschichtsschreibung* im Kunstverein München. *Key Operators 2025* (wie Anm. 16).

69 Vgl. Freud, Sigmund, «Die Weiblichkeit», XXXIII. Vorlesung, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 15, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1933], Frankfurt am Main 1999, S. 119–145, hier S. 142, vgl. Plant 1998 (wie Anm. 3), S. 31.

70 Vgl. Zachmann 1993 (wie Anm. 32), hier S. 81f.

71 Vgl. Bajohr 1979 (wie Anm. 32), S. 189. In der Schweiz war die Textilindustrie bis ins ausgehende 19. Jahrhundert die fast einzige Arbeitsmöglichkeit für ärmere Mädchen und Frauen. Vgl. Steiger, Emma, *Geschichte der Frauenarbeit in Zürich*, Zürich 1962, S. 175.

72 Vgl. Bajohr 1979 (wie Anm. 32), S. 190–192.

73 Schneider, Birgit, *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Zürich/Berlin 2007, S. 8.

and adding machines, some of them zoomorphic or anthropomorphic, while Wolf-Rehfeldt used the typewriter as an artistic tool to make her works on paper. In her works on show in the exhibition, the typed bodies also have qualities of living beings or are even anthropomorphic, the added collage elements turning the figures into human-machines with a printed circuit for a head or a frequency controller in middle of the body.

### From Loom to Computer: The Contribution of Feminized Labour to Technological Progress

Technology has been and continues to be conceived of as a predominantly male domain.<sup>67</sup> Sigmund Freud considered women incapable of changing the world with discoveries and technical inventions due to an inability to think logically or concentrate. The only exceptions he made to this claim were the crafts of plaiting and weaving.<sup>68</sup> Although many women did weave in preindustrial times, however, it long remained a male-defined trade, organized in guilds. Only with the mechanization of weaving in the second third of the nineteenth century did the feminization of this labour begin.<sup>69</sup> In the Weimar Republic, the textile industry was the sector with the highest percentage of female workers (fig. 13).<sup>70</sup> The working conditions were hard and unhealthy.<sup>71</sup> An impression of what work was like in the weaving mills of England in the mid-twentieth century is given by Suzanne Lacy's two-channel video *Mr. and Mrs. Peake* (2017) in which the Peakes explain, among other things, that the deafening noise in the mills prompted the workers to develop a sign language in order to communicate with one another.

In technological terms, the textile and computer industries are strongly interconnected. The punchcard-operated loom invented by Joseph-Marie Jacquard in 1804 was the first automated industrial machine. Over the nineteenth century, the binary principle of the punchcards was transferred to the first adding machines. In the history of digitization, then, the punchcard loom is 'the forerunner of the computer'.<sup>72</sup> But while the cultural technique of weaving was long coded as feminine, machines and computer technology appear as male determined. The contributions made by women, such as the mathematician Ada Lovelace (1815–1852), to the history of computers and digitality have long been

67 See the chapter 'Technology as Masculine Culture', in Judy Wajcman, *Feminism Confronts Technology* (Cambridge and Oxford: Polity, 1991), 137–61. Important ideas for this section came from the exhibition curated by Gloria Hasnay, *Key Operators: Weben und Coding als Mittel feministischer Geschichtsschreibung* at the Kunstverein München in Munich. See Hasnay and Kunstverein München, eds., *Key Operators*.

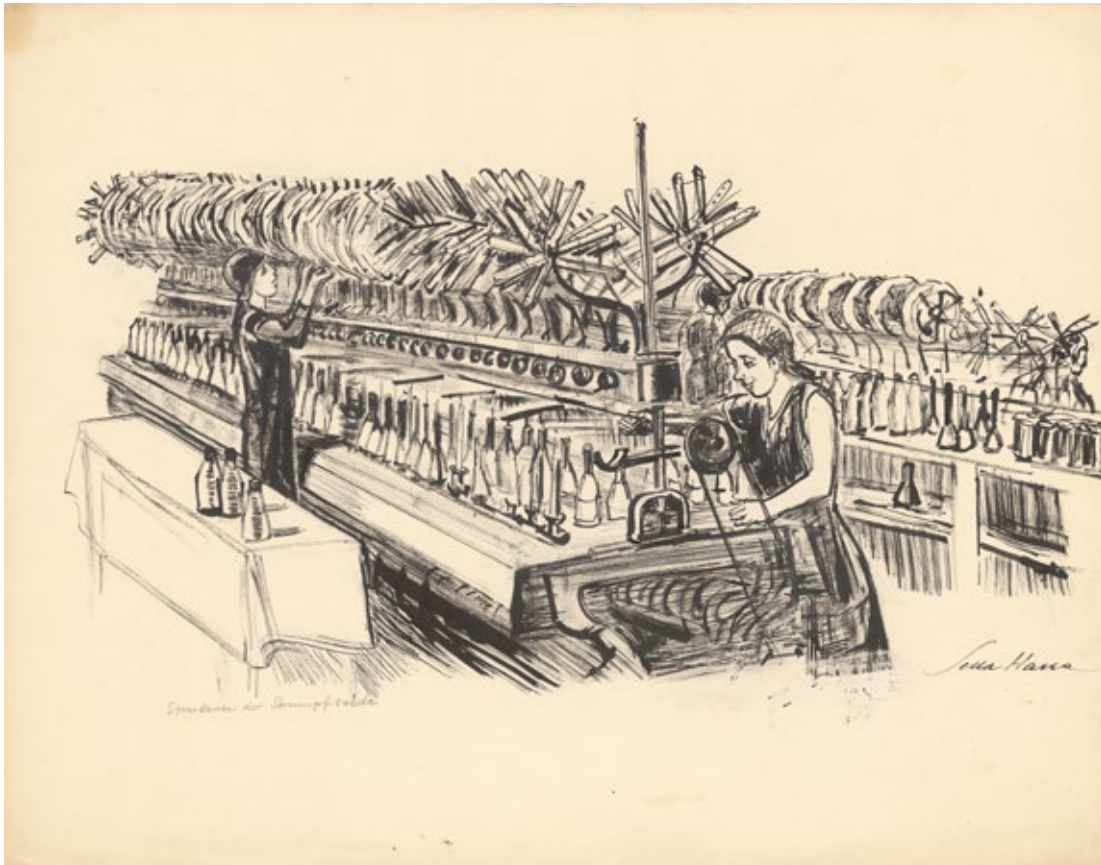
68 See Sigmund Freud, 'Femininity', Lecture XXXIII [1933], in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 32, 1932–1936: *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works* (London: Hogarth Press, 1964), 112–35, esp. 132; see also Plant, *Zeros and Ones*, 23–4.

69 See Zachmann, 'Männer arbeiten, Frauen helfen', 81–2.

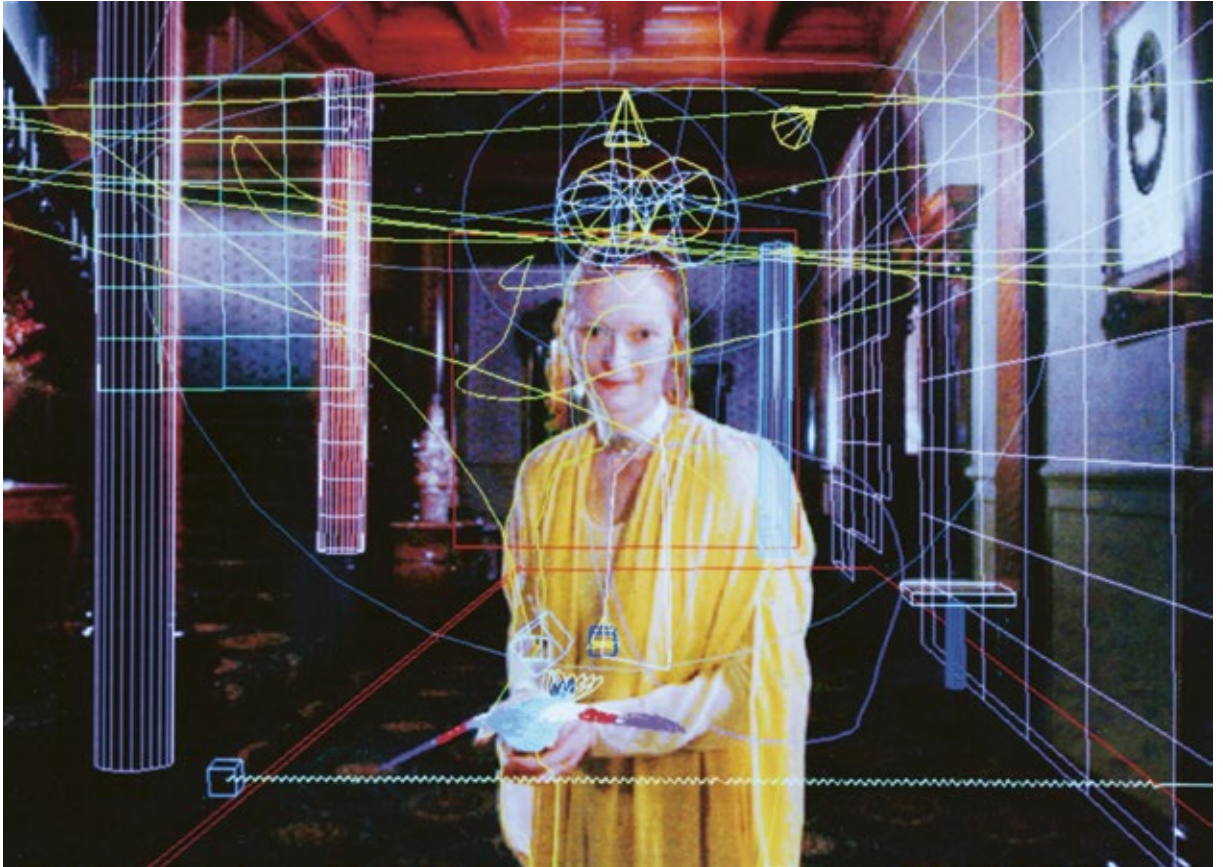
70 See Bajohr, *Die Hälfte der Fabrik*, 189. Until the late nineteenth century, the textile industry was almost the only source of work for poorer girls and women in Switzerland. See Emma Steiger, *Geschichte der Frauenarbeit in Zürich* (Zürich: Statistisches Amt der Stadt Zürich, 1964), 175.

71 See Bajohr, *Die Hälfte der Fabrik*, 190–2.

72 Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren: Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei* (Zürich and Berlin: Diaphanes, 2007), 8; translated here by Nicholas Grindell.



13 Sella Hasse, *Spulerei der Strumpfseide*, ohne Datum | undated



14 Lynn Hershman Leeson, *Conceiving Ada*, 1997, Filmstill | film still

wie beispielsweise jener der Mathematikerin Ada Lovelace (1815–1852) zur Technikgeschichte des Digitalen und des Computers, wurden lange unterschlagen.<sup>74</sup> Erst in den 1990er Jahren, im Zuge des Cyberfeminismus, entdeckten Autorinnen wie Sadie Plant diese Pionierin der Computersprache wieder. Die Künstlerin Lynn Hershman Leeson liess Lovelace im Film *Conceiving Ada* (1997) durch Gen- und Computertechnik wieder auferstehen (Abb. 14). «Hundert Jahre, bevor die erste Hardware gebaut werden sollte, hatte Ada [Lovelace] das erste Beispiel für das hervorgebracht, was später als Computer-Programmierung bekannt wurde.»<sup>75</sup>

Plant legte ausführlich dar, dass «Frauen nicht bloß eine unbedeutende Rolle bei der Entstehung der digitalen Maschinen gespielt [haben]. Als Computer noch riesige Systeme aus Transistoren und Röhren waren, die in Gang gesetzt werden mußten, waren es Frauen, die sie anschalteten» (Abb. 15). «Als es Computer aus miniaturisierten Schaltkreisen auf Siliziumchips gab, waren es Frauen, die sie zusammensetzten. [...] Und als *Rechner* noch ein Begriff war, der Rechenarbeiter aus Fleisch und Blut bezeichnete, waren die Körper dieser Rechner weiblich.»<sup>76</sup> So widmete beispielsweise Rosa Barba ihre Arbeiten *Drawn by the Pulse* und *Send Me Sky, Henrietta* (beide 2018) Henrietta S. Leavitt (1868–1921), die als «human computer» arbeitete und mit ihren Berechnungen eine Möglichkeit zum Messen von Distanzen im Universum entdeckte.<sup>77</sup>

Die miteinander verflochtene Geschichte von Webstuhl und Computer manifestiert sich auf besondere Weise in dem für die Ausstellung neu entstandenen Navajo-Weaving von Marilou Schultz, das visuell von Computerchips inspiriert ist und zugleich an die Beschäftigung von Navajo-Arbeiterinnen bei der Herstellung dieser Komponenten in der frühen Computerindustrie der USA erinnert.<sup>78</sup> Damit zeigt sich in der feminisierten und rassifizierten Arbeit eine weitere Gemeinsamkeit von Textil- und Elektronikindustrie.

### Von Geistern und Maschinen: Ghost Work

Die aktuellste Entwicklung, welche das Verhältnis von Mensch und Technologie radikal verändert, sind Algorithmen, die aus riesigen Datenmengen lernen und als künstliche Intelligenz (KI) geistige Aufgaben übernehmen können. Im Diskurs um die vermeintlich denkenden Maschinen wird hingegen verschleiert, dass sie substanziell und in riesigem Umfang auf menschlicher Arbeit beruhen.<sup>79</sup> In dieser Weise sind sie vergleichbar mit Wolfgang von Kempelens

74 Siehe: Thompson, Clive, «The Secret History of Women in Coding», in: *The New York Times Magazine*, 13.9.2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/13/magazine/women-coding-computer-programming.html> (14.1.2026). Im Sinne einer Korrektur ist hier u. a. die Ausstellung *Radical Software: Women, Art & Computing 1960–1991* von Michelle Cotton zu verstehen. *Radical Software* 2024 (wie Anm. 16).

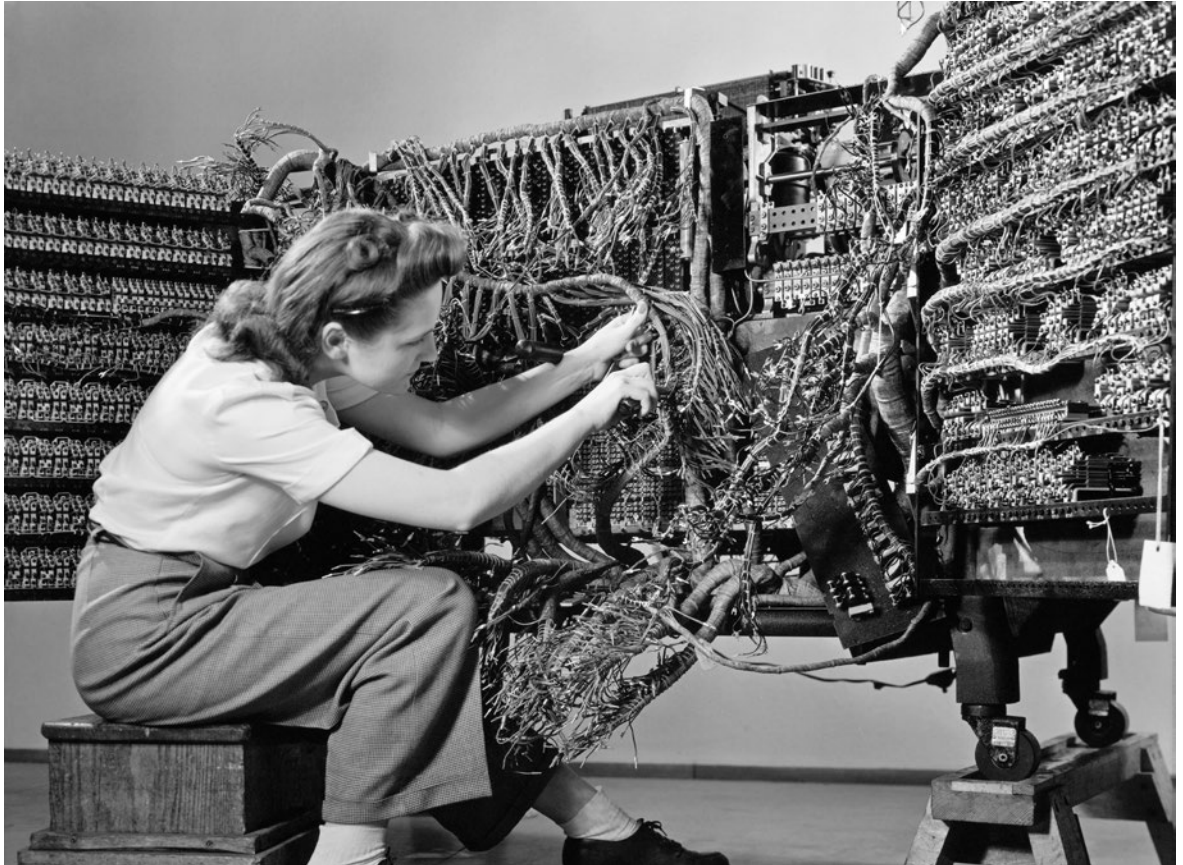
75 Plant 1998 (wie Anm. 3), S. 16.

76 Ebd., S. 44f.

77 Vgl. S. 64.

78 Vgl. S. 186 und Nakamura, Lisa, «Indigenous Circuits: Navajo Women and the Racialization of Early Electronic Manufacture», in: *American Quarterly*, Bd. 66, Nr. 4, Dezember 2014, S. 919–941.

79 Siehe: Williams, Adrienne/Miceli, Milagros, «Data Work and its Layers of (In)visibility», in: *Just Tech. Social Science Research Council*, 6.9.2023, [doi.org/10.35650/JT.3060.d.2023](https://doi.org/10.35650/JT.3060.d.2023) (10.2.2026).



15 Berenice Abbott, *IBM Laboratory*, circa 1958

«Schachtürken», einem schachspielenden Automaten, den der Mechaniker 1770 am Wiener Hof vorführte. Der anthropomorphe Automat war durch sein Äusseres orientalisiert und erweckte den Eindruck, Schach spielen zu können. Viele Jahre, bis 1838, blieb unentdeckt, dass sich in der Maschine ein menschlicher Schachspieler versteckte.<sup>80</sup>

Wie in Kempelens Automat verbirgt sich auch hinter den heutigen intelligenten Maschinen unsichtbare und versteckte Arbeit: «Ghost Work»<sup>81</sup>. Nicht nur trainieren wir alle beständig die KI, wenn wir mit reCAPTCHA gezwungen sind, Bilderkennung vorzunehmen oder wenn Wissen und Sprache unserer digitalisierten Publikationen abgeschöpft werden und wir dafür nicht entlohnt werden. Für die Entwicklung von KI werden aber insbesondere Arbeiter:innen von Tech-Konzernen in grossem Umfang ausgebeutet:<sup>82</sup> Laut Schätzungen der Weltbank aus dem Jahr 2023 arbeiten weltweit zwischen 154 und 435 Millionen Menschen als sogenannte Klickarbeiter:innen.<sup>83</sup> Es handelt sich somit um eine regelrechte Armee von Datenarbeiter:innen, die in Ländern wie Kenia, Syrien oder Venezuela unter prekären Arbeitsbedingungen für Niedriglöhne, ohne Berücksichtigung internationaler Arbeitsstandards und unter konstanter Überwachung repetitive Aufgaben ausführen, um die KI zu trainieren. Bezahlt werden die Datenarbeiter:innen pro durchgeführter Aufgabe.<sup>84</sup> Fast schon zynisch erscheint dabei, dass Amazon seinen 2006 lancierten «crowdgesourceten Marktplatz» einer «globalen» und «verteilten Arbeiterbelegschaft» den Namen «Amazon Mechanical Turk» gab.<sup>85</sup>

Mit den heutigen Datenarbeiter:innen kehrt ein System der Arbeit zurück, das als feminisierte Arbeitspraxis der Moderne um 1900 grosse Konjunktur hatte.<sup>86</sup> Wenngleich nicht in Bezug auf das gigantische Ausmass, aber doch in Hinblick auf die hochgradig prekäre und unregulierte Stückarbeit lassen sich Parallelen zu den Heimarbeiterinnen vom Ende des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts ziehen. Damals stellten Frauen den Hauptteil dieser Beschäftigungsform, unter anderem weil sie es ihnen ermöglichte, das Erwerbsbedürfnis mit ihren familiären Verpflichtungen in Einklang zu bringen.<sup>87</sup> Wie die Heimarbeiterinnen, die vor allem in der Textilindustrie verbreitet waren, müssen auch die Datenarbeiter:innen heute ihre eigenen Produktionsmittel stellen und die Kosten für ihren Arbeitsplatz selbst tragen.

80 Siehe: Standage, Tom, *The Mechanical Turk. The True Story of the Chess-Playing Machine That Fooled the World*, London 2002.

81 Gray, Mary L./Suri, Siddarth, *Ghost Work. How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*, Boston 2019; siehe auch: *Ghost Work. A Reader's Guide. Key Information*, <https://ghostwork.info/wp-content/uploads/2019/07/GhostWorkReaderGuideJuly2019.pdf> (12.2.2026).

82 Vgl. Williams/Miceli 2023 (wie Anm. 79).

83 Siehe: Datta, Namita u. a., *Working Without Borders: The Promise and Peril of Online Gig Work*, World Bank, 2023, <https://doi.org/10.1596/40066> (10.2.2026).

84 Zu den Arbeitsbedingungen von Datenarbeiter:innen siehe u. a.: Williams, Adrienne/Miceli, Milagros/Gebru, Timnit, «The Exploited Labor Behind Artificial Intelligence», in: *Noema Magazine*, 13.10.2022, <https://www.noemamag.com/the-exploited-labor-behind-artificial-intelligence/> (10.2.2026).

85 Den Hinweis auf den Zusammenhang zwischen «Schachtürke» und den Datenarbeiter:innen verdanke ich der Installation *Mechanical Kurds* (2025) von Hito Steyerl.

86 Auf Heimarbeit als historischen Vorläufer zur heutigen Datenarbeit haben auch Gray/Suri 2019 (wie Anm. 81) hingewiesen.

87 Vgl. Bajohr 1979 (wie Anm. 32), S. 213f.

downplayed.<sup>73</sup> Not until the 1990s, in the context of cyberfeminism, did writers such as Sadie Plant rediscover these female pioneers of computer languages. In her film *Conceiving Ada* (1997), the artist Lynn Hershman Leeson brought Lovelace back to life using genetic engineering and computer technology (fig. 14). ‘A hundred years before the hardware had been built, Ada [Lovelace] had produced the first example of what was later called computer programming.’<sup>74</sup>

Plant explains that ‘women have not merely had a minor part to play in the emergence of the digital machines. When computers were vast systems of transistors and valves which needed to be coaxed into action, it was women who turned them on’ (fig. 15). ‘When computers became the miniaturized circuits of silicon chips, it was women who assembled them. ... And when *computer* was a term applied to flesh and blood workers, the bodies which composed them were female.’<sup>75</sup> Rosa Barba dedicated her works *Drawn by the Pulse* and *Send Me Sky, Henrietta* (both 2018) to Henrietta S. Leavitt (1868–1921), who worked as a ‘human computer’ and whose calculations allowed her to discover a way of measuring distances in the universe.<sup>76</sup>

The interwoven history of the loom and the computer is manifested in the Navajo weaving made especially for the exhibition by Marilou Schultz; visually inspired by computer chips, it also recalls the employment of Navajo workers in the manufacture of these components in the early days of the computer industry in the United States.<sup>77</sup> This highlights feminized and racialized labour as another link between the textile and electronics industries.

### On Spirits and Machines: Ghost Work

The latest development to radically alter the relationship between humans and technology involves the algorithms that learn from huge quantities of data, allowing them to perform complex tasks in the form of AI (artificial intelligence). However, the discourse around purportedly thinking machines conceals the significant extent to which they are based on human labour.<sup>78</sup> In this respect, they can be compared to Wolfgang von Kempelen’s ‘Mechanical Turk’, a chess-playing automaton presented by the mechanic at the Viennese court in 1770. The anthropomorphic device was given an orientalised exterior and created the impression of being able to play chess. For many years, until 1838, the presence of a human chess player inside the machine went undiscovered.<sup>79</sup>

73 See Clive Thompson, ‘The Secret History of Women in Coding’, *The New York Times Magazine*, 13 September 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/13/magazine/women-coding-computer-programming.html> (accessed 14 January 2026). Correctives to this viewpoint can be found, among others, in Michelle Cotton’s exhibition *Radical Software: Women, Art & Computing, 1960–1991*. See Michelle Cotton, ed., *Radical Software*.

74 Plant, *Zeros and Ones*, 9.

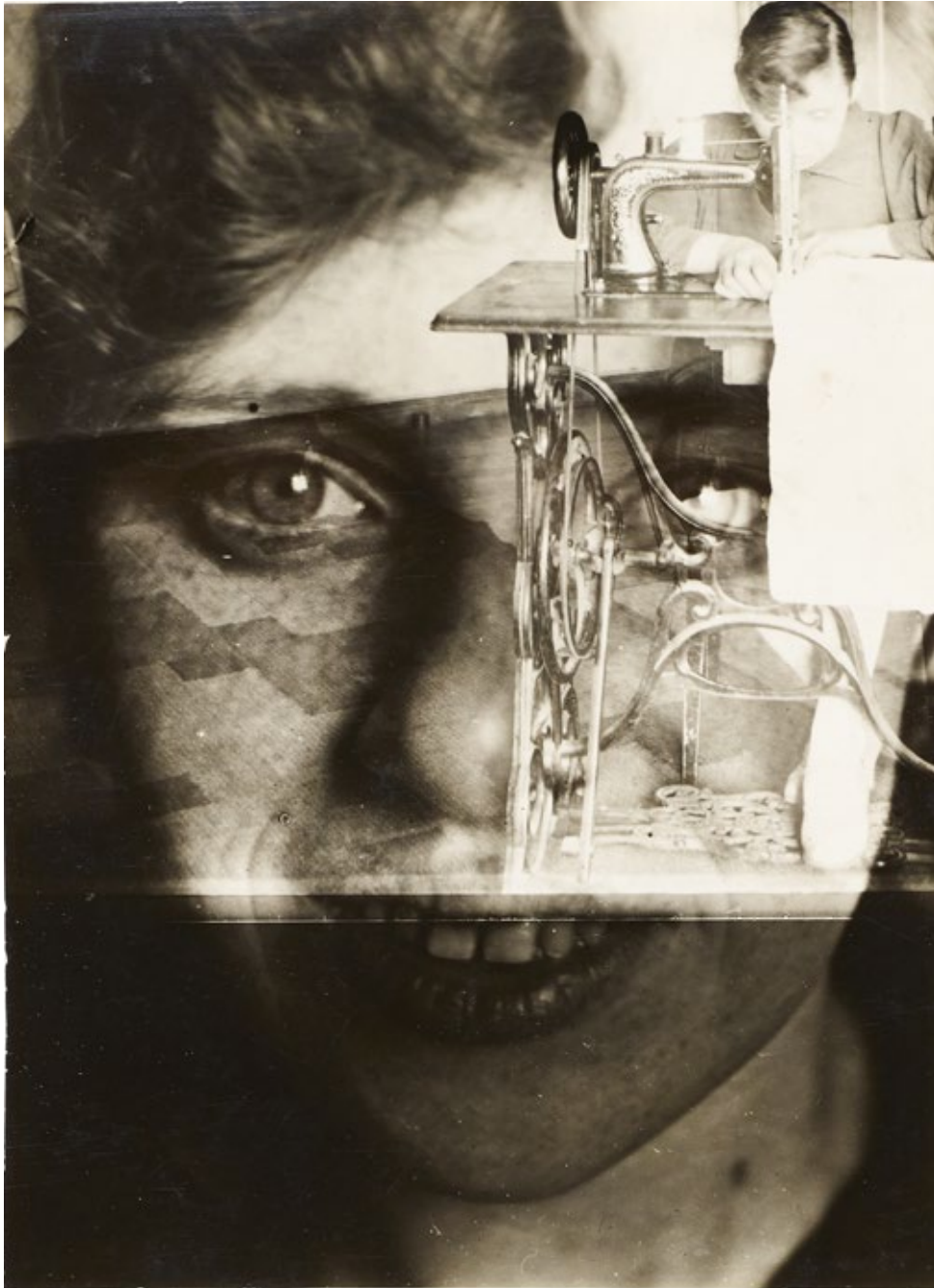
75 Ibid. 37.

76 See page 65 in this publication.

77 See page 189 in this publication; and Lisa Nakamura, ‘Indigenous Circuits: Navajo Women and the Racialization of Early Electronic Manufacture’, *American Quarterly* 66/4 (2014), 919–41.

78 See Adrienne Williams and Milagros Miceli, ‘Data Work and Its Layers of (In)visibility’, in *Just Tech. Social Science Research Council*, 6 September 2023, [doi.org/10.35650/JT.3060.d.2023](https://doi.org/10.35650/JT.3060.d.2023) (accessed 10 February 2026).

79 See Tom Standage, *The Mechanical Turk: The True Story of the Chess-Playing Machine That Fooled the World* (London: Penguin, 2002).



16 Alice Lex-Nerlinger, *Die Näherin*, circa 1928

Like Kempelen's automaton, today's intelligent machines also depend on invisible, hidden labour: 'ghost work'.<sup>80</sup> We are all constantly training AI when reCAPTCHA forces us to identify images or when the knowledge and language contained in our digital publications is used without payment. In particular, however, tech companies use large numbers of workers in the development of AI:<sup>81</sup> according to an estimate published by the World Bank in 2023, between 154 and 435 million people worldwide are employed as so-called click workers.<sup>82</sup> This veritable army of data workers based in countries such as Kenya, Syria, and Venezuela perform repetitive tasks to train AI models, working under precarious conditions for low wages, under constant surveillance, with no regard for international standards, paid by the task.<sup>83</sup> In 2006, in a move that seems almost cynical, Amazon chose to give its 'crowdsourcing marketplace' for a 'global' and 'distributed workforce' the name 'Amazon Mechanical Turk'.<sup>84</sup>

With today's data workers, we see the return of a system of feminized labour that boomed around 1900.<sup>85</sup> Although not in terms of scale, parallels can be identified between today's marketplace for data work and the highly precarious, unregulated piecework performed by homeworkers in the late nineteenth and early twentieth centuries. Back then, most of the workers employed in this way were women, among other things because it allowed them to combine the need to earn money with their family duties.<sup>86</sup> Like the homeworkers, who were to be found mainly in the textiles industry, today's data workers, too, must provide their own equipment and pay for their own workspace.

Alice Lex-Nerlinger made a portrait of a homemaker (fig. 16), one of at least a million such women in Germany in 1927.<sup>87</sup> Using double exposure, Lex-Nerlinger superimposed the image of the exploited seamstress over the face of the purportedly independent and free 'New Woman' of the Weimar Republic, calling this idealized role model into question.<sup>88</sup>

Homework was unregulated, associated with unhealthy working conditions and excessive working hours.<sup>89</sup> In Switzerland, homeworkers were found

80 Mary L. Gray and Siddarth Suri, *Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2019); see also *Ghost Work: A Reader's Guide; Key Information*, <https://ghostwork.info/wp-content/uploads/2019/07/GhostWorkReaderGuideJuly2019.pdf> (accessed 12 February 2026).

81 See Williams and Miceli, 'Data Work and Its Layers of (In)visibility'.

82 See Namita Datta et al., *Working Without Borders: The Promise and Peril of Online Gig Work* (Washington, DC: World Bank, 2023), <https://doi.org/10.1596/40066> (accessed 10 February 2026).

83 On the working conditions of data workers, see, for example, Adrienne Williams, Milagros Miceli, and Timnit Gebru, 'The Exploited Labor Behind Artificial Intelligence', *Noema Magazine*, 13 October 2022, <https://www.noemamagazine.com/the-exploited-labor-behind-artificial-intelligence/> (accessed 10 February 2026).

84 I learned of this link between the 'Mechanical Turk' and the data workers from Hito Steyerl's installation *Mechanical Kurds* (2025).

85 Homework as a precursor to today's data work is also discussed in Gray and Suri, *Ghost Work*.

86 See Bajohr, *Die Hälfte der Fabrik*, 213–14.

87 See Rachel Epp Buller, 'Alice Lex', in Marion Beckers, ed., *Alice Lex-Nerlinger 1893–1975: Photomontage Artist and Painter* (Berlin: Das Verborgene Museum; Berlin: Lukas Verlag, 2016), 146–71, esp. 153.

88 See *ibid.*

89 See Bajohr, *Die Hälfte der Fabrik*, 155.

Alice Lex-Nerlinger porträtierte eine der vielen Heimarbeiterinnen (Abb. 16) – dies betraf 1927 mindestens eine Million Frauen in Deutschland.<sup>88</sup> Mittels Doppelbelichtung überlagerte Lex-Nerlinger das Bild der ausgebeuteten Näherin mit dem Gesicht der vermeintlich selbstständigen und freien «Neuen Frau» und stellte auf diese Weise das idealisierte Rollenbild der Weimarer Republik infrage.<sup>89</sup>

Heimarbeit war unreguliert und mit gesundheitsschädlichen Arbeitsbedingungen und überlangen Arbeitszeiten verbunden.<sup>90</sup> In der Schweiz waren Heimarbeiterinnen nicht nur – wie weltweit üblich – in der Textilindustrie anzutreffen.<sup>91</sup> Auch für die Schweizer Uhrenbranche bemalten sie Zifferblätter – teils auch mit radioaktiver Leuchtfarbe.<sup>92</sup> Heute hat sich die Toxizität vom Werkstoff auf die Inhalte verlagert: etwa, wenn sogenannte Content Moderators gewaltvolle Bilder erkennen und aussortieren und dies häufig zu psychischen Krankheiten wie Depressionen oder posttraumatischen Belastungsstörungen führt. Diesen Aspekt greift Daniela Brugger in *muddy codes & soft infrastructures (Version Basel, Museum Tinguely)* (2026) auf und erzählt in einer Flash Fiction von einer Datenarbeiterin und Mutter, die als Resultat ihrer Arbeit Aggressionen gegenüber ihren Kindern entwickelt.

### Schlussbetrachtung

Von der Fabrik zum Büro, vom Webstuhl zum Computerchip, von der Heimarbeit zur digitalen Datenarbeit zeigt sich: Technologische Entwicklung war nie geschlechtsneutral. Sie beruhte auf der Abwertung repetitiver Tätigkeiten, der systematischen Externalisierung von Sorgearbeit und auf der Aneignung reproduktiver Fähigkeiten. Die historische Spanne der gezeigten Werke bringt teils erstaunliche Parallelen zwischen der Kunst vom Anfang des 20. Jahrhunderts und heutigen, zeitgenössischen künstlerischen Positionen zutage und betont damit auch die kontinuierliche Relevanz und Aktualität der Thematik. Wenn die Gegenwart zunehmend von algorithmischen Systemen und künstlicher Intelligenz geprägt ist, dann stellt sich die Frage nach den materiellen Bedingungen der Technik, den unsichtbaren Arbeitsverhältnissen und den ungleich verteilten Belastungen durch technologische Entwicklungen erneut.

Indem die Ausstellung *Labouring Bodies* feminisierte, rassifizierte und marginalisierte Arbeitskörper ins Zentrum rückt, verschiebt sie die Perspektive von der universalisierenden Figur des männlichen weissen Arbeiters hin zu jenen Körpern, die die technologische Moderne stets mitgetragen haben – oft unsichtbar, unterbezahlt und austauschbar. Dabei lässt sich feststellen, dass Mechanisierung nicht als abgeschlossene historische Episode, sondern als fortwährender Prozess zu verstehen ist, der Körper unterschiedlich markiert und

88 Vgl. Epp Buller, Rachel, «Alice Lex», in: *Alice Lex-Nerlinger 1893–1975: Fotomonteurin und Malerin*, hg. v. Beckers, Marion, Ausst.-Kat. Das Verborgene Museum, Berlin 2016, Berlin 2016, S. 15–85, hier S. 37.

89 Vgl. ebd., S. 42.

90 Vgl. Bajohr 1979 (wie Anm. 32), S. 155.

91 Zur Heimarbeit in der Textilindustrie in der Schweiz siehe: Steiger 1962 (wie Anm. 71), S. 158f., 164 u. 175 sowie <https://www.sozialgeschichte.ch/themen/verhaltnis-zwischen-wohnen-und-heimarbeit-2/> (10.2.2026).

92 Geering, Corinne/Grossenbacher, Livia, «Halbwertszeit: Die hohen Kosten eines unscheinbaren Produkts», 5-teiliger Podcast, *Republik*, 21.11.2025, <https://www.republik.ch/2025/11/21/halbwertszeit-die-hohen-kosten-eines-unscheinbaren-produkts> (11.2.2026).

in the textile industry, as was the case worldwide,<sup>90</sup> but also used in the watch- and clock-making industry, for which they painted dials, sometimes with radioactive luminous paint.<sup>91</sup> Today, such toxicity has shifted from the materials to the content—as when so-called content moderators are called on to identify and filter out violent images, often leading to mental illnesses such as depression or PTSD. This aspect is addressed by Daniela Brugger in *muddy codes & soft infrastructures (Version Basel, Museum Tinguely)* (2026), including a flash fiction telling the story of a data worker and mother who becomes aggressive towards her children because of her work.

### Closing Remarks

From the factory to the office, from the loom to the computer chip, from domestic labour to digital data work—technological development has never been gender-neutral. It has always been based on the devaluation of repetitive tasks, the systematic externalization of care work, and the appropriation of reproductive capacities. The historical timespan of the works in the exhibition reveals some striking parallels between the art of the early twentieth century and contemporary works, underlining the ongoing relevance and topicality of the subject matter. In a present increasingly shaped by algorithmic systems and artificial intelligence, it is once again time to inquire into the material conditions of technology, into invisible labour and unequally distributed burdens of technological progress.

By centring feminized, racialized, and marginalized bodies at work, the exhibition *Labouring Bodies* shifts the focus of attention from the universalizing figure of the white male worker towards those bodies that have always underpinned technological modernity—often invisible, interchangeable, and underpaid. In this light, mechanization can be seen not as a self-contained historical episode, but as an ongoing process that marks and classifies bodies in different ways. The mechanization of the body is not a linear story of progress; it involves conflicts, discipline, and violence; and it consists of multiple histories that cannot be reduced to a single narrative. *Labouring Bodies* appeals neither for a nostalgic return to a pre-mechanical physicality, nor for an unthinking celebration of the cyborg, but for a materialist and feminist rereading of historical and current views of the body and of technology.

90 On homework in the textiles industry in Switzerland, see Steiger, *Geschichte der Frauenarbeit in Zürich*, 158–9, 164, 175; and <https://www.sozialgeschichte.ch/themen/verhaeltnis-zwischen-wohnen-und-heimarbeit-2/> (accessed 10 February 2026).

91 Corinne Geering and Livia Grossenbacher, 'Halbwertszeit: Die hohen Kosten eines unscheinbaren Produkts', five-part podcast, *Republik*, 21 November 2025, <https://www.republik.ch/2025/11/21/halbwertszeit-die-hohen-kosten-eines-unscheinbaren-produkts> (accessed 11 February 2026).

hierarchisiert. Die Mechanisierung des Körpers ist keine lineare Fortschritts-erzählung, sondern konflikthaft, disziplinierend und gewalttätig, und sie lässt sich nicht auf eine Erzählung reduzieren, vielmehr umfasst sie viele Geschichten. *Labouring Bodies* plädiert daher weder für eine nostalgische Rückkehr zu einer vormaschinellen Körperlichkeit noch für eine ungebrochene Feier der Cyborg, sondern für eine materialistische und feministische Relektüre des historischen wie heutigen Körper- und Technikverständnisses.

\*\*\*

Mein herzlicher Dank geht an alle Künstler:innen und Kurator:innen, mit denen ich das Konzept der Ausstellung besprechen konnte und von denen ich zahlreiche Ideen zur Schärfung der Thematik ebenso wie wichtige Werkvorschläge erhielt. Mein Dank gilt auch den Kunsthistorikerinnen und Kolleginnen auf den Konferenzen «Technofeministische (Re)Produktionsweisen» an der Ruhr-Universität Bochum (11./12. Dezember 2025, Kunstgeschichtliches Institut, organisiert von Tereza Havlíková, Kathrin Rottmann und Annette Urban) und «Von Cyborg bis Glitch. Zur Materialität technoästhetischer Körper» an der Akademie der Bildenden Künste München (22./23. Januar 2026, Forschungszentrum für Technoästhetik, organisiert von Olivia Liesner und Sarah Sigmund) für den produktiven Austausch. Ich bin sehr dankbar, dass ich viele Kolleg:innen, von deren Ausstellungen, Veröffentlichungen und Fachexpertise *Labouring Bodies* substanziell profitierte, für die folgenden Katalogbeiträge gewinnen konnte.

\*\*\*

I would like to thank all the artists and curators with whom I had the opportunity to discuss the exhibition concept and who made many clarifying comments on the show's theme and important suggestions for specific works. I am grateful to the art historians and colleagues at the conferences 'Technofeminist Modes of (Re)Production' at the Ruhr University Bochum (11–12 December 2025, Institute of Art History, organized by Tereza Havlíková, Kathrin Rottmann, and Annette Urban) and 'From Cyborg to Glitch: On the Materiality of Techno-Aesthetic Bodies' at the Academy of Fine Arts, Munich (22–23 January 2026, Research Centre for Techno-Aesthetics, organized by Olivia Liesner and Sarah Sigmund) for productive conversations. I am very glad that so many colleagues, from whose exhibitions, publications and expertise *Labouring Bodies* benefitted substantially, agreed to contribute the following catalogue texts.



# Künstlerische Positionen

Artistic  
Perspectives

# Monira Al Qadiri Monira Al Qadiri Monira Al Qadiri

Die hier präsentierten Werke, die grossformatige Skulptur *Alien Technology (Diamond)* (2023) und das Video *Diver* (2018), verkörpern zusammen ein zentrales Thema der Künstlerin Monira Al Qadiri: die vielschichtige Auseinandersetzung mit Öl als global vorherrschendem Rohstoff, als Symbol für Reichtum und Abhängigkeit, als weltweiter Wirtschafts- und Umweltfaktor. Ihre Werke verbinden dabei in komplexer Weise unterschiedliche Ebenen, von Science-Fiction über traditionelle Praktiken bis hin zu populärkulturellen Einflüssen. Sie werden zu einem Moment gebündelt, in dem historische Erinnerungen und die globale Gegenwart aufeinandertreffen.

Das Perlentauchen war einst kulturell und ökonomisch gleichermaßen prägend für die Küstenregionen am Persischen Golf. Im 20. Jahrhundert führte die Entdeckung der Ölvorkommen zu einem radikalen Wandel, sodass diese Tradition schliesslich nur noch als Teil volkstümlicher Geschichten in Erinnerung blieb. Al Qadiri arbeitet mit derartigen Geschichten und verknüpft in ihren Skulpturen, Filmen, Installationen und Performances persönliche, kulturelle und politische Erzählungen. Die Künstlerin wuchs in Kuwait auf, wo ihr Grossvater einst als Sänger auf einem Perlentaucherboot arbeitete. Das Lied in ihrem Video *Diver*, eine historische Tonbandaufnahme aus den 1960er Jahren, stammt aus jener Zeit, in der die Perlentaucher:innen noch aktiv waren. Perfekt auf den Rhythmus des Lieds abgestimmt, bewegen sich die vier Synchronschwimmerinnen im pechschwarzen Wasser. Ihre hellen Körper hingegen bilden einen visuellen Kontrast, auch die irisierenden Kostüme unterscheiden sich stilistisch von der historischen Musik. Al Qadiri stellt damit eine ästhetische Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, zwischen den Perlen und dem Öl, und erschafft eine fiktive Symbiose der wechselnden Arbeits- und Erwerbsformen.

Die grosse rotierende Skulptur geht auf die Formen industrieller Bohrköpfe zurück, wie sie bei der Ölförderung verwendet werden. Analog zu den Farben im Video erinnert hier die irisierende Oberfläche in Regenbogenfarben an den Schimmer eines Ölfilms auf einer Wasseroberfläche und an den Glanz von Perlmutter. Durch die Umkehrung des Objekts nach oben hin und die Montage auf einer Drehplattform verändert sich die Wahrnehmung und lässt die profane zeitgenössische Technologie als fremdartiges Element aus einer anderen Welt erscheinen.

Die ebenso poetische wie dynamische Präsentation von Al Qadiri umfasst zwei Werke, die formal und thematisch miteinander korrespondieren. Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Petro-Kultur zeigt, dass Öl als kulturelles, historisches und ästhetisches Phänomen unsere Gesellschaften über die Region des Persischen Golfs hinaus nachhaltig verändert hat.

Alice Wilke





oben | top: Monira Al Qadiri, *Alien Technology (Diamond)*, 2023, Detail | detail  
unten | bottom: Monira Al Qadiri, *Alien Technology (Diamond)*, 2023, Installationsansicht |  
installation view, Kunsthhaus Bregenz

# Monira Al Qadiri Monira Al Qadiri Monira Al Q

The two works presented here—the sculpture *Alien Technology (Diamond)* (2023) and the video *Diver* (2018)—embody a central theme in Monira Al Qadiri's oeuvre: oil as a prevalent raw material, as a symbol of wealth and dependencies, and as a global factor in both economic and environmental terms. In complex ways, her works make links between different levels, ranging from science fiction to traditional practices and pop-cultural influences, bundling them to create a moment in which historical memory collides with the global present.

Pearl diving once shaped both the culture and the economy of the coastal regions on the Persian Gulf. In the twentieth century, the discovery of oil deposits brought radical change so that this tradition ultimately survived only in folk tales. Al Qadiri works with such stories, and her sculptures, films, installations, and performances combine personal, cultural, and political narratives. The artist grew up in Kuwait, where her grandfather once worked as a singer on a pearl-fishing boat. The song in the video *Diver*, a tape recording from the 1960s, dates from the period when the pearl divers were still active. We see four synchronized swimmers in the pitch-black water, moving perfectly in time with the song. Their pale bodies form a visual contrast, while the style of their shimmering costumes differs to that of the historical music. In this way, Al Qadiri makes an aesthetic link between past and present, between pearls and oil, creating a fictitious symbiosis between changing forms of work and employment.

The large rotating sculpture is based on the forms of the industrial drills used for oil extraction. Matching the colours in the video, its shimmering rainbow surface recalls oil on water and mother of pearl. By inverting the object and mounting it on a rotating platform, perceptions are altered, making an ordinary piece of contemporary technology appear as an alien element from another world.

As poetic as it is dynamic, Al Qadiri's presentation consists of two works that correspond with one another in formal and thematic terms. The artist's engagement with petroculture shows that as a cultural, historical, and aesthetic phenomenon oil has altered our societies in the long term, far beyond the Gulf region.

Alice Wilke

Rosa Barba Rosa Barba Rosa Barba Rosa Barba





Rosa Barba, *Send Me Sky, Henrietta*, 2018, Installationsansicht | installation view, Remail Modern, Saskatoon

# a Rosa Barba Rosa Barba Rosa Barba Rosa Barb

Rosa Barba thematisiert Beständigkeit, Vergänglichkeit, Realität und Fiktion entlang der Schnittstellen von Film, Skulptur, Architektur und Literatur. In ihren Installationen wird analoger Film als räumliches, skulpturales und zeitliches Medium erfahrbar: Projektoren, plastische Filmschleifen, Licht und Text strukturieren und animieren den Raum. Mit verschiedensten performativen Methoden untersucht die Künstlerin die Bedingungen, unter denen Wissen entsteht, gespeichert und weitergegeben wird. Wissenschaftliche Systeme – etwa aus Astronomie, Geologie, Metrologie oder der Quantenphysik – dienen ihr als Ausgangspunkt für poetische und essayistische Erzählformen, die zwischen Dokumentation, Dekodierung und Fiktion oszillieren. Charakteristisch für Rosa Barbass Praxis ist eine reduzierte, ebenso präzise wie durchlässige Ästhetik. Mechanische Bewegungen, das Geräusch der Projektoren sowie zum Teil fragmentarische Texte lassen Film als eigengesetzlichen Organismus lesen. Das rhythmische Flimmern der projizierten Bilder verbindet Astronomie und Kino als zwei Formen der Auseinandersetzung mit Licht und eröffnet damit neue Perspektiven auf Zeit und Raum.

Die Filmskulptur *Send Me Sky, Henrietta* (2018) ist eine Hommage an die US-amerikanische Astronomin Henrietta Swan Leavitt (1868–1921). Leavitt arbeitete zwischen 1903 und 1921 unter der Leitung von Edward Charles Pickering als «human computer» am Harvard College Observatory. Sie entdeckte eine Gesetzmässigkeit zur Messung kosmischer Entfernungen, basierend auf der Analyse von Farbe, Leuchtkraft und periodischer Veränderung pulsierender Sterne (Cepheid-Variabilität). Auf ihren Forschungen aufbauend, gelang es später, die zunehmende Ausdehnung des Universums nachzuweisen.

*Send Me Sky, Henrietta* basiert auf ausgesuchtem Filmmaterial, das am Harvard College Observatory aufgenommen wurde. Gezeigt werden Aufnahmen unterschiedlicher Sternspektren, die auf fotografischen Glasplatten festgehalten wurden. Das Werk greift das Flackern veränderlicher Sterne (Cepheiden-Flimmern) sowie die historischen Arbeitsmaterialien Leavitts auf.

Leavitt war eine von vielen Frauen, die vom späten 19. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts als «human computers» grosse Mengen wissenschaftlicher Daten auswerteten – lange bevor es elektronische Computer gab. Obwohl ihre Arbeit hochpräzise und intellektuell anspruchsvoll war, bekamen sie dafür kaum Anerkennung. Ihre Beiträge waren grundlegend für die moderne Astronomie, wurden jedoch lange marginalisiert. Heute gelten sie als frühes Beispiel unsichtbarer Wissensarbeit und geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung in der Wissenschaft.

Alice Wilke

# a Rosa Barba Rosa Barba Rosa Barba Rosa Barba

Rosa Barba addresses permanence, transience, reality, and fiction at the interfaces between film, sculpture, architecture, and literature. In her installations, analogue film is experienced as a spatial, sculptural, and time-based medium as projectors, sculptural strips of celluloid, light, and text structure and animate the space. Using a wide range of performative methods, the artist explores the conditions under which knowledge is created, stored, and transmitted. Scientific systems—from fields such as astronomy, geology, metrology, and quantum physics—serve as points of departure for poetic and essayistic narratives that oscillate between documentation, decoding, and fiction. Barba's practice is characterized by a reduced aesthetic, both precise and permeable. Mechanical movements, the sound of the projectors, and the often fragmentary texts allow film to be read as an autonomous organism. The rhythmic flickering of the projected images connects astronomy and cinema as two approaches to light, opening up new perspectives on time and space.

The film sculpture *Send Me Sky, Henrietta* (2018) is a tribute to the American astronomer Henrietta Swan Leavitt (1868–1921). Between 1903 and 1921, Leavitt worked under the direction of Edward Charles Pickering as a 'human computer' at Harvard College Observatory. She discovered a law that allowed the distance to remote stars to be measured based on the analysis of colours, luminosity, and the periodic pulsing of stars (Cepheid variables). On the basis of her research, it was later possible to prove that the universe is expanding.

*Send Me Sky, Henrietta* is based on footage shot at the Harvard College Observatory that shows different stellar luminosities captured on photographic plates. The work refers to the flickering of variable stars (Cepheid flicker) and draws on Leavitt's historical working materials.

Leavitt was one of many women who worked from the late-nineteenth to the mid-twentieth century as 'human computers', processing large quantities of scientific data—long before the advent of electronic computers. Although their work was highly precise and intellectually challenging, they received almost no recognition. Their contributions helped to found modern astronomy but were long marginalized. Today, they are seen as an early example of invisible knowledge work and gender-specific division of labour in science.

Alice Wilke

# Alexandra Bircken Alexandra Bircken Alexandra B

Ein einfaches Rad auf einem Hocker ist das erste Readymade der Kunstgeschichte – Marcel Duchamps *Roue de Bicyclette* von 1913. Alexandra Bircken, hier in Zusammenarbeit mit Thomas Brinkmann, aktualisiert das bekannte Werk und ersetzt seine leichtgängige Felge durch das ungleich schwerere Hinterrad eines Motorrads. Bei ihrer Skulptur mit dem Titel *Parenthesis* von 2023 steht nicht die Idee des Readymade im Vordergrund, sondern der Aspekt der Kombination unabhängiger Komponenten. Schnitt und Verknüpfung sind charakteristische Mittel in Birckens Arbeiten. Über ihre formale Funktion hinaus bilden sie Schnittstellen, die die Logiken unterschiedlicher Systeme – künstlerische Verfahren, sprachliche Strukturen, industrielle Produktion – aufeinander beziehen können. Der Titel unterstreicht diesen Vorgang der Verschaltung noch einmal. Eine Parenthese ist ein Satz (oder Satzäquivalent), der als eigenständige Texteinheit in das Gefüge eines Trägersatzes eingeschoben wird.

*Roue de Bicyclette* ist unendlich oft kopiert worden. So zielt die Aktualisierung von 2023 weniger auf die Vorlage selbst als auf Fragen von Wiederholung und Reproduktion, Fragen die auch in *T1 (Victor's Secret)* (2022) virulent sind. Diese Skulptur besteht aus einem Sockel beziehungsweise Fuss und dem Tank eines Motorrads. T steht für Tank, 1 für die serielle Fertigung. Über die Verschränkung von ästhetischer Organisation, Form und Titel öffnet Bircken die Skulptur für verschiedene Kontexte: Eine Übersetzung von Tank ist Panzer. Die Figur, die kopflos und ohne Arme auf ihren Einsatz zu warten scheint, erinnert tatsächlich an Soldaten, aber auch an Playmobilfiguren und weist damit auf die prekäre Verbindung von Produktion und Reproduktion hin. Die Bezeichnung Tanktop für ein sportliches, ärmelloses Oberteil nimmt den Faden dagegen aus einer ganz anderen Richtung auf. Erfunden wurde es von Hafenarbeitern, die die Ärmel ihrer Kleidung für mehr Bewegungsfreiheit abschneiden. Verdient hat an dieser Idee dann aber der Fabrikant Marcel Eisenberg, der die Hemden – bekannt auch als Marcel-Hemden – erfolgreich vermarktete und massenhaft herstellte.

Auch *Build Your Dreams* von 2025 verweist auf die Umformung eines Ausdrucks von Selbstermächtigung in seine vollständige Kapitalisierung. Der titelgebende Slogan ist der Name eines chinesischen Tech-Unternehmens, das unter anderem Elektrofahrzeuge und Batterien produziert, hier zu lesen auf einem handgewebten Flickenteppich von Alexandra Bircken. Er besteht aus mehreren Kabelbäumen, deren Leitungen, Stecker und Verbinder sie voneinander trennt und neu verwebt. Diese Kabelbäume bilden analog zu Neuronen und Synapsen im Gehirn die künstlichen neuronalen Netzwerke in komplexen Systemen wie zum Beispiel Fahrzeugen und dienen der Signalverarbeitung, Steuerung und Transformation von Daten. Bircken bezieht diese Vorgänge auf die Technik des Webens zurück, die ihrerseits die Grundlage für die Entwicklung von Computertechnologie bildet.

Anette Freudenberger

ircke

en Alexa



oben | top: Alexandra Bircken, *Build Your Dreams*, 2025

unten | bottom: Alexandra Bircken, Thomas Brinkmann, *Parenthesis*, 2023



# Alexandra Bircken Alexandra Bircken Alexandra

The first readymade in art history, Marcel Duchamp's *Roue de Bicyclette* (1913), is a simple wheel mounted on a stool. Alexandra Bircken, working here with Thomas Brinkmann, updates this well-known work and replaces its lightweight rim with the far heavier rear wheel of a motorbike. Her sculpture, entitled *Parenthesis* (2023), focusses not on the notion of the readymade but on the combination of disparate components. Cutting and joining are characteristic means for Bircken; beyond their formal function, they create interfaces allowing the logics of different systems (artistic procedures, linguistic structures, and industrial production) to be related to one another. The title further stresses this process of interconnection: a parenthesis is a phrase inserted as an independent unit into the structure of a sentence.

*Roue de Bicyclette* has been copied countless times. Rather than referencing the original work, Bircken's update is more about questions of repetition and reproduction. These issues are also addressed by *T1 (Victor's Secret)* (2022), a sculpture consisting of a plinth or support and the fuel tank of a motorcycle. 'T' stands for tank, '1' for its serial manufacture. The work's intertwining of aesthetic organization, form, and title opens it up to various contexts. 'Tank' can also refer to a piece of military hardware, and the headless, armless figure seemingly awaiting its deployment does recall a soldier, as well as a Playmobil figure, pointing to the precarious link between production and reproduction. 'Tank top', a type of sleeveless, collarless shirt worn for sports, takes us in a very different direction: invented by dock workers who cut the sleeves off their shirts to allow them to move more freely, it was commercialized by the manufacturer Marcel Eisenberg who successfully marketed the product (also known as a Marcel shirt), manufacturing it in huge quantities.

*Build Your Dreams* (2025) also addresses the total capitalization of an expression of self-empowerment. The titular slogan is the name of a Chinese tech company that produces, among other things, electric vehicles and batteries. Here, it is applied to a rug woven by the artist out of numerous cable harnesses whose wires, plugs and connectors she has separated and reorganized. Like the neurons and synapses in our brains, these cable assemblies form the artificial neuronal networks in complex systems such as vehicles, serving signal processing, control, and data transformation. Bircken links these processes back to the technique of weaving, on which the development of computer technology was originally based.

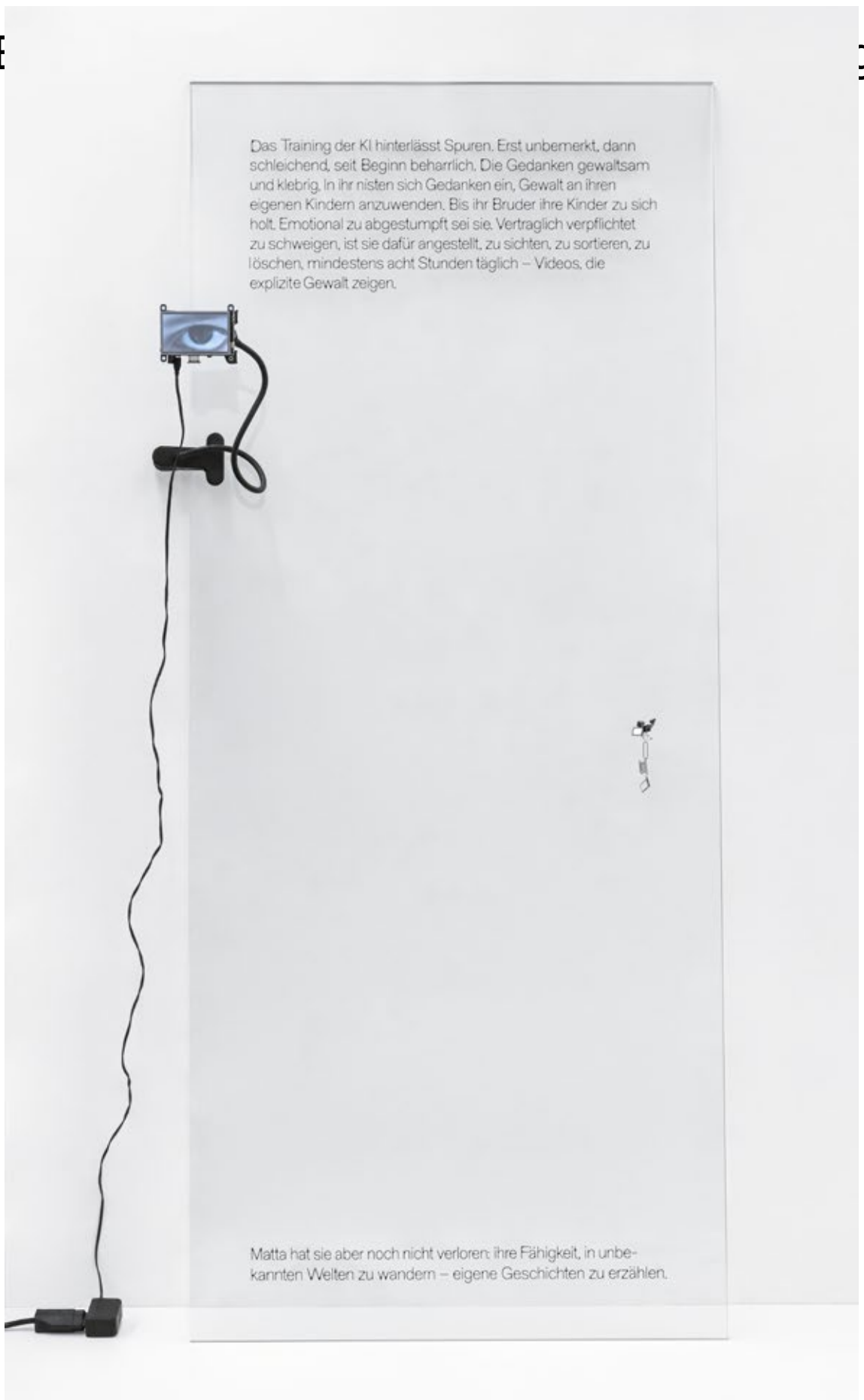
Anette Freudenberger

# Daniela Brugger Daniela Brugger Daniela Brugger

Daniela Brugger beschäftigt sich mit der unsichtbaren Arbeit hinter den Kulissen des digitalen Lebens. Für die fortlaufende Werkserie *muddy codes & soft infrastructures* (seit 2024) schreibt die Künstlerin skizzenhafte Lebensgeschichten fiktiver Charaktere. Mit der Arbeit begann sie während Rechercheaufenthalten in der Demokratischen Republik Kongo sowie in Indien. Sie tauschte sich mit Menschen aus, die Arbeiten im Hintergrund der globalen Daten- und Warenströme verrichten. Dazu gehören beispielsweise Menschen, die noch funktionsfähige Elektronik secondhand verkaufen oder reparieren. Ausserdem recherchierte sie zu Arbeiter:innen, die künstliche Intelligenz trainieren (so genannte Data Trainers – deren Arbeit zum Ziel hat, sie überflüssig zu machen) oder unliebsame Inhalte aus Daten herausfiltern (Content Moderators). Insbesondere Letztere agieren im Verborgenen. Das Versprechen der Maschine, die so reibungslos funktioniert und sogar ›intelligent‹ ist, soll nicht durch das Wissen gestört werden, dass gerade die heikelsten Arbeiten von Menschen verrichtet werden, in Unterfirmen outgesourct in Billiglohnländer. Die Social-Media-Plattformen beispielsweise sind frei von Darstellungen expliziter Gewalt und von Pornografie, weil Content Moderators diese herauslöschen. Dazu sind sie täglich einer Flut verstörender Bilder ausgesetzt – mit gravierenden Folgen für die psychische Gesundheit.

Daniela Bruggers fortlaufende Beschäftigung mit den scheinbar unsichtbaren Aspekten digitaler Umgebungen führte zu Texten, Objekten und Veranstaltungen. Hier gezeigt ist ein Objekt aus einer Glasplatte, die an einen überdimensionierten Touchscreen erinnert und mit einer Art Amulett aus Elektroschrott und einem kleinen Bildschirm bestückt ist, auf dem eine Nahaufnahme eines Auges zu sehen ist. Auf der Glasplatte ist ein Textfragment zu lesen. Darin ist die Geschichte einer Frau angedeutet, bei der die Arbeit als Data Trainer zu Gewaltfantasien führt und die Entfremdung von ihren Kindern zur Folge hat. Die Beziehung zu den Kindern (zwischen selbstloser Liebe und dem, was als Care-Arbeit ebenfalls zur gesellschaftlich unsichtbaren, marginalisierten Arbeit zählt) wird zermürbt durch die prekäre und schädliche Erwerbsarbeit. Brugger verweist in ihrer kurzen Fiktion aber auch auf einen möglichen Ausweg in Form der Imagination. Denn ihre Werkserie beinhaltet nicht nur den Blick auf die gewaltvolle Realität, die insbesondere mit der profitorientierten Nutzung von Technologie verbunden ist, sondern insistiert auf einem emanzipatorischen Potenzial des Digitalen. Dies assoziiert sie im Titel mit etwas ›Vermischtem‹, ›Trübem‹ oder ›Weichem‹. Zum Werkkomplex gehört auch eine Reihe von Workshops und Kooperationen mit Expertinnen und Experten für sozial engagierte und ökologische Nutzung von Technologie. Das Gegenüber in Form eines Auges und das Amulett aus Elektroschrott können als Verweis auf die Notwendigkeit neuer praktischer und symbolischer (Selbst-)Schutzmechanismen und Kooperationen gelesen werden.

Raffael Dörig





Daniela Brugger, *muddy codes & soft infrastructures (Version Langenthal)*, 2025, Installations-  
ansicht | installation view, Kunsthaus Langenthal

# er Daniela Brugger Daniela Brugger Daniela Brugger

Daniela Brugger's art deals with the invisible work going on behind the scenes of life in the digital age. For her series *muddy codes & soft infrastructures* (ongoing since 2024), she writes outlines of fictitious biographies. She began this work during research trips to the Democratic Republic of Congo and India, where she spoke to people who perform tasks in the background of global flows of data and goods, including those who sell or repair still-functioning electronic devices. Additionally, she researched the work of data trainers (whose work aims to render them superfluous) and content moderators (who filter out unwanted content). This latter activity in particular is kept hidden away, so as not to tarnish the promise of this machine that supposedly operates so smoothly, 'intelligently' even, with the knowledge that these most sensitive tasks are performed by humans, outsourced to subcontractors in low-wage countries. The social media platforms, for example, are free of depictions of explicit violence and pornography because content moderators delete them—a task that exposes them to floods of disturbing images on a daily basis, with serious consequences for their mental health.

Brugger's engagement with the seemingly invisible aspects of digital environments has produced texts, objects, and events. The work in the exhibition is an object made out of a sheet of glass that recalls an outsize touchscreen, fitted with a kind of amulet made of electronic waste and a small screen showing a close-up of an eye. On the glass, there is a text fragment hinting at the story of a woman whose work as a data trainer leads to violent fantasies and then to estrangement from her children. Her relationship to them (between selfless love and care work, another form of invisible labour, marginalized by society) is worn down by her precarious and damaging work. In her short fiction, Brugger also points to the imagination as a possible way out: as well as examining the violent realities associated with profit-oriented uses of technology, her series also insists on the emancipatory potential of the digital. In the title, she associates this with the notions of blendedness, muddiness, and softness. The work also includes a series of workshops and cooperations with experts on the socially engaged and ecological use of technology. The watchful external gaze in the form of an eye and the e-waste amulet can be read as references to the need for new practical and symbolic mechanisms of (self-)protection and cooperation.

Raffael Dörig

# Ursula Burghardt Ursula Burghardt Ursula Burgha

Seit den 1960er Jahren setzen sich Künstlerinnen mit der Haus-, Sorge- oder Care-Arbeit auseinander.<sup>1</sup> Sie galt, seitdem im Zuge der Industrialisierung die «Hausfrau» erfunden und vom Bürger und Lohnarbeiter unterschieden wurde, als «Arbeit aus Liebe», die den Frauen «natürlicherweise» zufalle.<sup>2</sup> Im Kontext der zweiten Welle der Frauenbewegung seit den 1960er Jahren wurde daran Kritik laut. Der noch immer etablierten Arbeitsteilung entkam jedoch auch Ursula Burghardt nicht. Nach ihrem Kunststudium in Buenos Aires und Paris und internationalen Ausstellungsbeteiligungen übersiedelte sie 1957 mit ihrem Ehemann, dem Komponisten Mauricio Kagel, nach Westdeutschland, obwohl sie 1936 mit ihrer jüdischen Familie nach Argentinien geflohen und dadurch dem Massenmord der Nazis entgangen war. In Köln studierte sie an der Werkkunstschule Metallbearbeitung, belegte einen Abendkurs im Autogenschweißen, besorgte sich eine Ausrüstung und arbeitete, ohne eigenes Atelier, als Künstlerin. Nach der Geburt ihrer ersten Tochter aber stellte sie 1960 ihre künstlerische Arbeit komplett ein.<sup>3</sup> Als sie diese 1965 wieder aufnahm, machte sie in ihren Werken zwei grundlegende Bedingungen der Arbeit von Künstlerinnen in Westdeutschland nach 1945 sichtbar: die Kontinuitäten des Nationalsozialismus und die Care-Arbeit. So füllte sie Haushaltsgeräte mit handgenähten Polstern, die an KZ-Häftlingskleidung erinnern – mit der Folge, dass nun in den alltäglichsten Dingen das Grauen lauert.<sup>4</sup> Oder sie ummantelte sie mit Aluminiumblech und formte sie ganz aus dem Space-Age-Metall, sodass die Schrubber, Bügelbretter und Schürzen aussehen, als hätte sie sie ins All schiessen wollen.

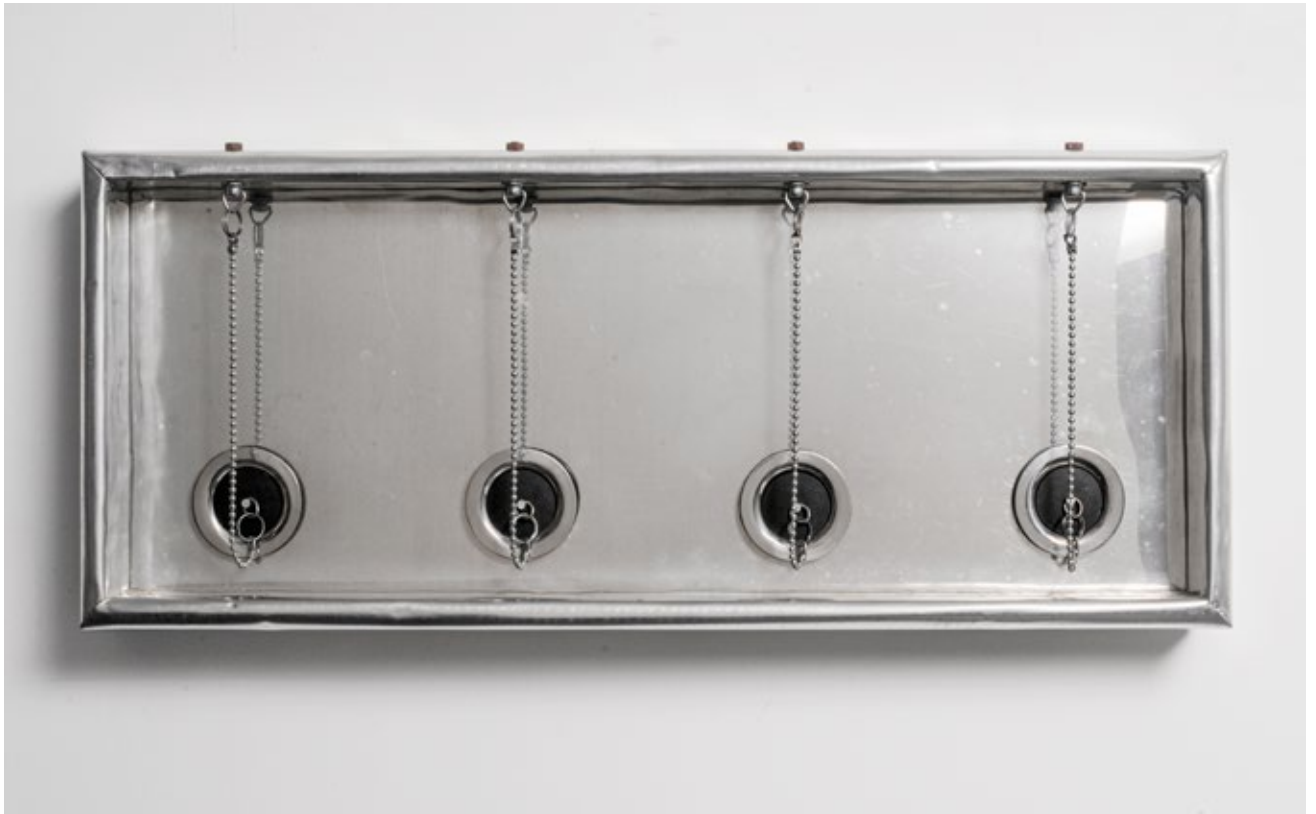
Ihre Spülbecken hängte sie augenscheinlich direkt an den Nagel. Die in der Ausstellung gezeigten Stöpselbilder erinnern aufgrund ihrer Serialität, ihrer Formen und metallischen Oberflächen an handelsübliche Edelstahlspülen, jedoch hängen sie vertikal an der Wand. Sie bestehen aus Bilderrahmen, die Burghardt komplett mit Aluminiumblech überzog. In die Bildflächen montierte sie Gummistöpsel in Abflusssieben mitsamt den Kugelketten, deren Befestigung und manchmal sogar Überläufen. Den Blick auf das Bild verwandelte sie in einen profanen Blick in die Spüle, die aber so sauber ist, dass die Betrachtende sich darin spiegeln können. Der Abwasch ist in diesen Arbeiten immer schon erledigt.

Kathrin Rottmann

- 1 Vgl. *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960*, hg. v. Sigler, Friederike/Walther, Linda, Ausst.-Kat. Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop 2023, Berlin 2024.
- 2 Bock, Gisela/Duden, Barbara, «Arbeit aus Liebe – Liebe aus Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus», in: *Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli 1976*, Berlin 1977, S.118–199, hier S.121 u. 166.
- 3 Rath, Jennifer, *Ursula Burghardt. Transgression des Alltäglichen*, München 2022, S.10–12.
- 4 Vgl. *Fluxus und darüber hinaus. Ursula Burghardt, Benjamin Patterson*, hg. v. Engelbach, Barbara, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2024/2025, Köln 2025.



Ursula Burghardt, ohne Titel (Bild mit Stöpsel) | untitled (picture with stopper), 1969



Ursula Burghardt, ohne Titel (Bild mit Stöpsel, vierfach) | untitled (picture with stopper, fourfold), 1969

# a Burghardt Ursula Burghardt Ursula Burghardt U

In the 1960s, women artists began focussing on domestic and care work.<sup>1</sup> Following the invention of the ‘housewife’ as a category distinct from male citizens and labourers, a development that came as part of industrialization, such work was viewed as a ‘labour of love’ that ‘naturally’ fell to the lot of women.<sup>2</sup> Although second-wave feminism brought forth vocal criticisms of this assumption, Ursula Burghardt herself did not escape the still existing division of labour it imposed. In 1957, having studied art in Buenos Aires and Paris, and having shown her work in international exhibitions, she moved to West Germany with her husband, the composer Mauricio Kagel, although she had fled with her Jewish family to Argentina in 1936, escaping the Nazi genocide. In Cologne she studied metalwork at the Academy of Applied Arts, took evening classes in oxyacetylene welding, obtained a set of equipment, and worked, without a studio of her own, as an artist. Following the birth of her first daughter in 1960, however, she completely stopped making art.<sup>3</sup> When she began again in 1965, her works reflected two fundamental factors affecting women artists in post-war West Germany: the ongoing influence of Nazism, and care work. She filled domestic appliances with hand-sewn cushions recalling the uniforms worn by prisoners in concentration camps—meaning that horror now lurked in the most everyday objects.<sup>4</sup> Or she used aluminium, the Space Age metal, to clad or make such items, transforming mops, ironing boards, and aprons to look as if she planned to send them into space.

Thanks to their seriality, shape, and metallic surfaces, the plug pictures shown in the exhibition recall shop-bought stainless steel kitchen sinks, but they have been hung up vertically on the wall. They consist of picture frames that Burghardt clad entirely in aluminium sheeting, into which she inserted plugholes with rubber plugs on ball chains and sometimes even overflows. In this way, the act of looking at a picture was transformed into a mundane view of a kitchen sink, but one so clean that viewers can see themselves reflected in it. In these works, the washing up has always already been done.

Kathrin Rottmann

- 1 See Friederike Sigler and Linda Walther, eds., *Cooking Cleaning Caring: Care Work in the Arts Since 1960* (Bottrop: Josef-Albers-Museum Quadrat; Berlin: Hatje Cantz, 2024).
- 2 Gisela Bock and Barbara Duden, ‘Arbeit aus Liebe—Liebe aus Arbeit: Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus’, in *Frauen und Wissenschaft: Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli 1976* (Berlin: Courage, 1977), 118–99, esp. 121, 166; translated here by Nicholas Grindell.
- 3 Jennifer Rath, *Ursula Burghardt: Transgression des Alltäglichen* (Munich: Metzler, 2022), 10–12.
- 4 See Barbara Engelbach, ed., *Fluxus and Beyond: Ursula Burghardt, Benjamin Patterson* (Cologne: Museum Ludwig; Cologne: Verlagsbuchhandlung Walther und Franz König, 2025).

# Feliza Bursztyn Feliza Bursztyn Feliza Bursztyn F

Leben und Kunst sind im Œuvre von Feliza Bursztyn untrennbar miteinander verflochten. Kunst war für sie eine Sprache zur Vermittlung politisierter Inhalte, ein Mittel aktiven Widerstands und bot die Möglichkeit, zu Frauenrechten in einer postkolonialen Gesellschaft Stellung zu beziehen. Ihr extravaganter, in Kolumbiens patriarchaler, katholischer Gesellschaft beispielloser Lebensstil und ihr entschiedenes Bekenntnis zu linkem Gedankengut liessen sie jede Grenze von Material, Technik und Ästhetik überschreiten, was die Kunst ihres Landes veränderte.

Ihre ersten Plastiken aus Metallabfällen mit dem Titel *Chattaras* (Schrott) waren von Bursztyns vorangegangener Ausbildung in Europa, insbesondere von Ossip Zadkine und den Nouveaux Réalistes, beeinflusst. Ausrangierte Metallteile, korrodierte Autofelgen und verrostete Kabel schweisste sie zu grob-abstrakten Kompositionen zusammen und forderte damit die konventionellen Ideale von Schönheit und Anstand heraus. Die Serie *Las Histéricas* (Die Hysterischen, 1967/1968) fertigte die Künstlerin aus Edelstahl von einem Hersteller von Küchenutensilien. Anders als motorbetriebene Maschinen vollbrachten ihre Kreationen jedoch nur ungelenke, ruckartige, wie besessen wirkende Bewegungen und gaben irritierende Geräusche von sich. Nutzlos, plump und von bizarrer Dissonanz erregten sie den Unmut der Betrachtenden. Der Titel dieser kakophonischen Plastiken verweist auf einen Begriff aus der Psychoanalyse, der seit dem 19. Jahrhundert krankhaftes Verhalten, Labilität und Übererregbarkeit von Frauen beschrieb.

Für die erste Präsentation ihrer beweglichen, ächzenden Arbeiten wählte die Künstlerin ein abgedunkeltes, einem Schlafzimmer nachempfundenes Setting. So entstand eine erotisch aufgeladene Atmosphäre, welche Frauen in einem Moment (lustvollen) Aufbegehrens zeigt und das beleuchtet, was sie häufig verbergen, am meisten fürchten und was sie verstummen lässt: als unangepasst und verrückt gebrandmarkt zu werden. Die Künstlerin setzt sich über den Fluch solcher Ausgrenzung hinweg, indem sie die Hysterie an den Pranger stellt und ins Lächerliche zieht, und sie zugleich stolz als Triebfeder ihrer kreativen Arbeit nutzt.

Nach einem schweren Autounfall 1968 begann Bursztyn mit kleinformatischen, intimen Arbeiten, den *Minimáquinas* (Minimaschinen), die sie aus zerlegten Schreibmaschinen und anderen kleinen, handbetriebenen Geräten fertigte. Diese Konstruktionen sollten vom Publikum benutzt werden, um dieses stärker mit dem Kunstwerk zu verbinden. Sie inspirierten den Filmmacher Luis Ernesto Aroche zu *Azilef* (1971), einem Kurzfilm, dessen Titel rückwärts gelesen «Feliza» entspricht. Aufgrund ihrer maschinenartig-zoomorphen Eigenschaften erscheinen Bursztyns Plastiken wie Aliens, Raumschiffe oder Satelliten, die sich durch den leeren Weltraum bewegen. Der Soundtrack zum Film enthält Songtexte, die von Magie erzählen, von Träumen, Liebe, dem Universum und Chancen. Arochas Film verortet Bursztyns Arbeit in der Hippie-Bewegung mit ihrer Rebellion gegen Konventionen, der Vorstellung von sexueller Freiheit, der Kritik am Materialismus sowie der Hinwendung zu neuen populären Kunstformen und dem utopischen Glauben an eine bessere Zukunft.

Marta Dziewańska



Feliza Bursztyn, ohne Titel | untitled (*Las Históricas*), 1968



oben | top: Feliza Bursztyn, ohne Titel | untitled (*Minimáquinas*), 1969–1974  
unten | bottom: Feliza Bursztyn, *Hal* (*Minimáquinas*), 1969–1974

# a Bursztyn Feliza Bursztyn Feliza Bursztyn Feliza

Art and life are deeply and constantly intertwined in the work of Feliza Bursztyn. For her, art was a language for conveying politicized content, a means of active opposition, and a way to comment on women's rights in a post-colonial society. Her daring, extravagant lifestyle—unprecedented in the patriarchal, Catholic society of Colombia at the time—and her vociferous support of left-wing thinking made her push material, technical, and aesthetic boundaries in ways that changed Colombian art.

Bursztyn's first sculptures, titled *Chattaras* (Scraps) and made of material from the junkyard, were inspired by her training in Europe under the influence of Ossip Zadkine and the Nouveaux Réalistes. She welded discarded scrap metal, corroded tires, and rusted cables together into rough, abstract compositions, significantly challenging prevalent ideals of beauty and propriety. The series *Las Histéricas* (The Hysterical Ones, 1967–8) was created in stainless steel that the artist sourced from a manufacturer of kitchen utensils. Unlike most motor-powered industrial machines, however, her creations only produce convulsive, jerky movements that appear possessed, as well as irritating noise. Their uselessness, clumsiness, and peculiar dissonance exasperated viewers. The title of these cacophonous sculptures references a psychoanalytical term that has been used since the nineteenth century to describe female instability, abnormality, and emotional excess.

For their first presentation, the artist arranged her mobile, moaning sculptures in a darkened bedroom-like setting. This created an atmosphere of erotic tension that highlighted women in the moment of (pleasurable) disobedience as well as the very thing that they frequently conceal, that they fear most, and that renders them silent: being labelled as maladjusted and crazy. The artist steps beyond this exclusionary curse, debunking and ridiculing hysteria while proudly using it as a springboard for her creative work.

After a dramatic car accident in 1968, Bursztyn began producing small-scale, intimate works—called *Minimáquinas* (Mini Machines)—made from disassembled typewriters and other small manual machines. The artist intended these constructions to be manipulated by the audience, creating yet another connection between the viewer and the artwork. She collaborated with the filmmaker Luis Ernesto Arocha to make *Azilef* (1971), a short film whose title is 'Feliza' spelled backwards. The machine-like and zoomorphic qualities of her sculptures make them appear as alien creatures, spaceships, or satellites that move through empty space. The film's soundtrack includes lyrics about magic, dreams, love, the universe, and possibilities. Arocha's film contextualizes Bursztyn's work within the hippie movement, with its rejection of convention, ideas of sexual freedom, renunciation of materialism, embrace of new popular art forms, and utopian belief in the possibility of a better future.

Marta Dziewańska

# CATPC, Mbuku Kimpala CATPC, Mbuku Kimpala

Der Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) wurde 2014 von Plantagenarbeiter:innen aus Lusanga in der Demokratischen Republik Kongo (DRK) gegründet. Die Entstehung des Künstler:innenkollektivs steht im Zusammenhang mit der Kritik des Künstlers Renzo Martens am Artwashing des Grosskonzerns Unilever, der durch Kultursponsoring von Geschäftspraktiken ablenkt. Mit der Eröffnung der ersten Palmölplantage durch die Gebrüder Lever 1911 wurde Lusanga in eine koloniale Produktionsökonomie eingebunden, deren Monokulturen die Unfruchtbarkeit der Böden zur Folge hatte. Als die Erträge sanken, zog sich Unilever 1995 aus Lusanga zurück. In diesem Kontext gründete Martens 2014 das Institute for Human Activities und organisierte Kunst-kurse für Plantagenarbeiter:innen, aus denen sich der CATPC entwickelte. Die künstlerische Praxis des Kollektivs knüpft an die materiellen Spuren der örtlichen Geschichte an. Die Künstler:innen fertigen Skulpturen aus dem Lehm der Plantagenböden, die im Anschluss 3D-gescannt und in den Niederlanden in Schokolade gegossen werden. Die Einnahmen aus Kunstverkäufen werden zwischen den Künstler:innen und dem Kollektiv aufgeteilt, wobei der CATPC seine Anteile zum Rückkauf von Plantagenland und zur Förderung von Biodiversität zur Bodenregeneration nutzt. Diese Praxis ermöglicht eine dekoloniale Repositionierung innerhalb der Wertschöpfungskette: Anders als bei der Plantagenarbeit operiert das Kollektiv durch Kunstmarktpartizipation am Ende der Wertschöpfungskette mit höheren Gewinnmargen.

Mbuku Kimpalas *Lady of Museums* (2023) verdichtet die institutionenkritische Ausrichtung des CATPC in der Figur einer Plantage als Mutter. Sie verkörpert ein Land, dessen Ressourcen historisch durch koloniale Agrarökonomien und gegenwärtig durch Museen und Banken angeeignet werden. Kunstinstitutionen werden dabei von Konzernen gesponsert, deren Vermögen aus kolonialer Ausbeutung stammt oder darauf aufgebaut ist. Das Kind erscheint als der Aggressor, der das Gehirn der Mutter aussaugt. Die Bildsprache der Arbeit artikuliert eine geistige Dimension von Ausbeutung, die nicht nur materielle Rohstoffe und Arbeitskraft, sondern auch Wissen, Imagination und symbolisches Kapital einbezieht. In der Mutterfigur verschränken sich ausbeuterische Produktionsformen und die Geschichte des weiblich konnotierten Körpers als Ressource. Die Plantage erscheint als ein System, in dem Körper organisiert, diszipliniert und ökonomisch nutzbar gemacht werden. Zugleich verweist die Mutter auf generative und fürsorgliche Arbeit, die als scheinbar natürliche Quelle von Produktivität vereinnahmt wird. Dass sie gegen ihren Willen Systeme unterstützt, die sie unterdrücken, macht die strukturelle Kontinuität zwischen kolonialer Plantagenwirtschaft, Finanzkapital und Kulturbetrieb sichtbar.

Das Werk ist dem kongolesischen Gynäkologen und Friedensnobelpreisträger Denis Mukwege gewidmet, der seit 1998 Opfer sexualisierter Kriegsgewalt in der DRK behandelt. Die Widmung verknüpft die metaphorische Ebene mit der realen Geschichte systematischer Vergewaltigungen und Ausbeutung.

Linnéa Viertel





# ATPC, Mbuku Kimpala CATPC, Mbuku Kimpala C

The Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) was founded in 2014 by plantation workers from Lusanga in the Democratic Republic of the Congo (DRC). The emergence of this artists' collective is associated with a critique by the artist Renzo Martens aimed at the artwashing being carried out by the Unilever corporation, using cultural sponsoring to divert attention from its business practices. With the opening of the first palm oil plantation by the Lever brothers in 1911, Lusanga became part of a colonial economy of production whose monocultures rendered the soil infertile. As yields dwindled, Unilever withdrew from Lusanga in 1995. In 2014 Martens founded the Institute for Human Activities, organizing art courses for plantation workers that evolved into the CATPC. The artistic practice of the collective refers to material traces of local history. The artists make sculptures out of clay-bearing soil from the plantations; these are then 3D-scanned and cast in chocolate in the Netherlands. The revenue from sales of these works is divided up between the artists and the collective, with the CATPC using its share to buy back plantation land and promote biodiversity for soil regeneration. This practice enables a decolonial repositioning within the value creation chain: in contrast to plantation labour, by participating in the art market the collective operates at the end of the chain with higher profit margins.

Mbuku Kimpala's *Lady of Museums* (2023) distils the institutional critique of the CATPC into a figure of the plantation as mother. She embodies a country whose resources have been appropriated in the past by colonial agro-economies and in the present by museums and banks. Art institutions are sponsored by corporations whose fortunes derive from or are based on colonial exploitation. The child appears as the aggressor, sucking out the mother's brain. The work's visual idiom articulates the intellectual dimension of an exploitation that involves not only raw materials and labour but also knowledge, imagination, and symbolic capital. The sculpture links exploitative forms of production to the history of the female body as a resource. The plantation appears as a system in which bodies are organized, disciplined, and rendered commercially useful. At the same time, the mother also refers to reproductive and care work that is coopted as a seemingly natural source of productivity. The fact that she supports systems that repress her highlights the structural continuity between colonial plantation economies, financial capital, and the culture industry.

The work is dedicated to the Congolese gynaecologist and Nobel Peace Prize laureate Denis Mukwege who since 1998 has been treating victims of sexualized wartime violence in the DRC. This dedication connects the metaphorical level with an actual history of systematic rape and exploitation.

Linnéa Viertler

# Helen Chadwick Helen Chadwick Helen Chadwick

In Helen Chadwicks Küche verschwimmen die Grenzen zwischen Frau, Körper und Maschine. Die Künstlerin hat Küchengeräte nachgebildet und diese ähnlich wie Kleidung ‹tragbar› gemacht, darunter einen Herd, eine Waschmaschine mit Trockner, eine Spüle und einen Kühlschrank. Die Objekte kombinieren den Körper der Performerin mit skulpturalen Darstellungen von Haushaltsgeräten.

Dieses facettenreiche Kunstwerk mit dem Titel *In the Kitchen* (1977–1979) umfasst eine Reihe der wie Kostüme tragbaren Skulpturen sowie eine Live-installation, einen kurzen Dokumentarfilm, performative Fotografien und das Transkript der Performance. Das Werk wurde erstmals 1977 als Helen Chadwicks Abschlussarbeit für ihren Master of Arts an der Chelsea School of Art in London ausgestellt und aufgeführt. In der von der Künstlerin konzipierten Liveinstallation präsentierten Performerinnen die aus PVC hergestellten Küchengeräte, die aus einem mit Gewebe überzogenen Rahmen bestehen. Für die Objekte fungiert der weibliche Körper als Vorlage, wobei die Maschinenteile symbolisch auf dessen Anatomie und Fortpflanzungsfähigkeit verweisen. Die weichen skulpturalen Oberflächen der tragbaren Formen sind sperrig und schränken die Beweglichkeit ein. Chadwick trat in der Rolle der ‹Hausfrau› auf, die mit den kostümierten Performerinnen interagierte und Küchenarbeit verrichtete.

Zu *In the Kitchen* gehören auch zahlreiche performative Fotografien, welche die Künstlerin selbst in den Küchenobjekten zeigen. Die fotografischen Darstellungen der Kunstwerke erwecken verschiedenste Assoziationen, sei es die Glamourisierung von Küchengeräten als modische Konsumgüter oder Werbung für Küchenapparate als begehrenswert und arbeitssparend. 1979 performte sie *In the Kitchen* im Rahmen der *Homes Exhibition* im National Exhibition Centre in Birmingham. Dabei bewarb Chadwick die ‹Maschinen› mit einer humorvollen Verkaufspräsentation und einem parodistisch nachgeahmten Küchen-Showroom.

Das Werk ist ein provokanter Kommentar zur vermeintlich perfekten, modern eingerichteten Küche als vergeschlechtlichem Raum. Chadwick inszenierte mit einzigartiger Kreativität eine Kritik an der unsichtbaren Hausarbeit als vielfach geteilte Erfahrung. Wie dem Transkript der Performance zu entnehmen ist, präsentierte sie eine ‹neue weibliche Identität›, die als ‹eine Küche für die zur Schau gestellte Gastgeberin› gestaltet ist.<sup>1</sup> Dieser Ansatz entwickelte sich aus Chadwicks neuartigem und erweitertem Verständnis von Kunstproduktion in den 1970er Jahren im Dialog mit der damals aufkommenden feministischen Kritik.

Madeleine Newman

1 Helen Chadwick, *In the Kitchen*, Transkript der Performance, Leeds Museums and Galleries, Archiv des Henry Moore Institute, 2003.19. Box 15, Zit. übers. v. Michaela Alex-Eibensteiner.



Helen Chadwick, *In the Kitchen (Washing Machine)*, 1977



Helen Chadwick, *In the Kitchen*, 1977, Performancedokumentation | performance documentation, Chelsea College of Art, London



Helen Chadwick, *In the Kitchen*, 1977, Performance documentation | performance documentation, Chelsea College of Art, London

Chadwick Helen Chadwick Helen Chadwick Helen Ch



# adwick Helen Chadwick Helen Chadwick Helen C

Inside Helen Chadwick's kitchen, there is a conflation of woman, body, and machine. A series of replica kitchen units are made wearable: a cooker, washing machine/spin dryer, sink, and refrigerator. The objects combine the performing female body with sculptural representations of domestic machines.

*In the Kitchen* (1977–9) is a multifaceted artwork encompassing a series of wearable sculptures as costumes, live installation, a short documentary film, performative photographs, and a performance transcript. It was first exhibited and performed as Helen Chadwick's final show for her MA degree in Fine Art at Chelsea School of Art, London, in 1977. Chadwick created a live installation showcasing female performers who modelled the kitchen units produced from PVC vinyl with an integral skeletal frame and webbing harness. The objects used the female body as a template on which machine elements are juxtaposed as signifiers of anatomy and the reproductive body. The soft sculptural surfaces of the wearable forms are cumbersome and restrict movement. Chadwick performed the role of 'housewife' interacting with the costumed performers and maintaining the kitchen space.

The components of *In the Kitchen* include numerous performative photographs. These images show Chadwick wearing the kitchen objects. The photographic representations of the artwork activate various associations. For example, suggesting the glamourization of kitchen devices as fashionable consumer goods and evoking advertisements for desirable labour-saving kitchen appliances. In 1979 a performance of *In the Kitchen* was staged at the *Homes Exhibition* at the National Exhibition Centre in Birmingham. Chadwick promoted the performed machines through a humorous sales pitch and parody of commercial kitchen showrooms.

The work enacts a provocative commentary on the gendered space of the ideal modern fitted kitchen. Chadwick proposed a unique creative methodology to stage a critique of lived experiences of unseen domestic labour. As the performance transcript describes, she presents a 'new feminine identity' designed as 'a kitchen for the hostess who's on show'.<sup>1</sup> This developed out of Chadwick's novel and expanded approach to art-making in the 1970s in dialogue with the emerging feminist critique of the time.

Madeleine Newman

1 Helen Chadwick, *In the Kitchen*, Performance Transcript, Leeds Museums and Galleries, Henry Moore Institute Archive, 2003.19. Box 15.

# Sella Hasse Sella Hasse Sella Hasse Sella Hasse

«Zu meinem ‹Motiv›, dem arbeitenden Menschen, kam ich eigentlich vom Schauerlebnis her [...]. Dazu kommt eine Art Ethos, eine tiefe Ehrfurcht vor dem arbeitenden, schuftenden und geplagten Menschen. Das mögen die Triebkräfte gewesen sein, die mich schon früh zur Gestaltung von Arbeitsvorgängen angeregt haben»<sup>1</sup>, so die Künstlerin Sella Hasse über ihre Auseinandersetzung mit dem Bild körperlich hart arbeitender Menschen. «Aber nicht nur die Schönheit der Arbeit, sondern auch die schweren Bedingungen, unter denen sie geleistet werden musste, die rücksichtslose Ausbeutung aller Körperkräfte bis zur Erschöpfung, wurde für mich zum Thema.»<sup>2</sup>

Dementsprechend hat sich Sella Hasse in ihrem Werk immer wieder verschiedenen Bereichen des Arbeitslebens gewidmet. Exemplarisch steht hierfür ihr Grafikzyklus *Rhythmus der Arbeit* aus den Jahren 1912 bis 1916, der neben sieben Linolschnitten noch ein Titel- sowie ein Widmungsblatt für die befreundete Künstlerin Käthe Kollwitz umfasst. Abgesehen von ästhetischen Gesichtspunkten waren es gerade auch sozialkritische Aspekte, die das Werk beider Künstlerinnen geprägt haben, wobei sich die Bildsprache aber durchaus unterschied.<sup>3</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch Hasses eindruckliche Collage dreier *Industriearbeiterinnen* (circa 1915) in einer Fabrik zu sehen. Während die beiden Frauen im Vordergrund völlig erschöpft und entkräftet wirken, steht die andere konzentriert und angestrengt vor einer Maschine, die sie mit ihrer rechten Hand bedient. Die farbig gestaltete, expressive Darstellung des Arbeitsprozesses vermittelt die Hektik und den Lärm der Fabrikarbeit. Zudem scheint sich die Dynamik der mit Riemen betriebenen Transmissionsanlage durch die Haltung der beiden gestreckten Arme der Arbeiterin direkt auf sie zu übertragen. Dieser Eindruck wird durch die beiden applizierten Kreise auf der Brust der Frau verstärkt, die das Motiv der rotierenden Transmissionsräder aufgreifen.

Die Synchronisierung von Mensch und Maschine im Rahmen des industriellen Arbeitsprozesses sowie die Gleichförmigkeit einzelner Arbeitsschritte ist ein zentrales Motiv im Werk der Künstlerin, das sich auch in anderen Arbeiten wiederfindet. Das Werk Sella Hasses beschränkt sich aber bei Weitem nicht nur auf die Arbeitswelt, sondern umfasst auch einfühlsame Porträts, lebendige Genre- und Strassenszenen sowie idyllische Landschaften.

Florian Bielefeld

1 Zit. n. Mielke, Georg, *Sella Hasse*, Dresden 1958, S. 45.

2 Ebd., S. 58.

3 Vgl. dazu: Reinhardt, Hildegard, «Sella Hasse und Käthe Kollwitz im Vergleich. Zwei sozialkritische Künstlerinnen zu Beginn der klassischen Moderne», in: Berlinische Galerie (Hg.), *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Berlin 1992, S. 121–134.



Sella Hasse, *Industriearbeiterinnen*, circa 1915



# e Sella Hasse Sella Hasse Sella Hasse Sella Has

'I came to my subject matter, people at work, by direct observation and visual experience ... . In addition, there was a kind of ethos, a deep respect for the working, toiling, and afflicted individual. These were the motives that led me, early on, to depict processes of labour.'<sup>1</sup> This is how the artist Sella Hasse described her engagement with the image of hard-working people. 'Beyond the beauty of work, however, the arduous conditions under which it had to be done, the ruthless exploitation of all physical strength to the point of exhaustion, became a subject for me.'<sup>2</sup>

Hasse accordingly focussed on different areas of the working world, as exemplified by the print series *Rhythmus der Arbeit* (Rhythm of Work, 1912–16) that includes seven linocuts plus a title page and a dedication to her friend, the artist Käthe Kollwitz. Besides aesthetic aspects in examining labouring processes, the work of both artists was shaped by their critiques of society, although their visual idioms were quite different.<sup>3</sup>

Hasse's striking collage of three *Industriearbeiterinnen* (Female Industrial Workers, c.1915) is similar in this respect. While the two women in the foreground appear utterly exhausted, the other one stands intently concentrated in front of a machine that she operates with her right hand. The colourful, expressive depiction of the process conveys the hectic noisiness of the factory, while the position of the worker's outstretched arms makes it look like the power of the machine is being transmitted directly to her by the drive belts. This impression is reinforced by the two appliquéd circles on her chest that echo the motif of the spinning transmission wheels.

The synchronization of human and machine in the process of industrial labour and the monotony of the individual tasks is a central, recurring motif in Hasse's oeuvre. Nevertheless her subject matter is by no means limited to the working world, as it also includes sensitive portraits, lively street and genre scenes, and idyllic landscapes.

Florian Bielefeld

1 Quoted in Georg Mielke, *Sella Hasse* (Dresden: Verlag der Kunst, 1958), 45; translated here by Nicholas Grindell.

2 Ibid., 58.

3 See Hildegard Reinhardt, 'Sella Hasse und Käthe Kollwitz im Vergleich: Zwei sozialkritische Künstlerinnen zu Beginn der klassischen Moderne', in Berlinische Galerie, ed., *Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen* (Berlin: Kupfergraben, 1992), 121–34.

John Heartfield John Heartfield John Heartfield J



John Heartfield, Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten, 1930

# John Heartfield John Heartfield John Heartfield Joh

Mit der Änderung seines Namens in John Heartfield setzte Hellmuth Herzfeld 1916 ein deutliches Zeichen: Ausdruck des Protests gegen den Kriegshetzer «Gott strafe England!», stand dieser Akt auch für die Bereitschaft des Künstlers, sich mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln kompromisslos für seine politischen Überzeugungen einzusetzen. Als am 31. Dezember 1918 Rosa Luxemburg das Parteiprogramm der in Gründung befindlichen KPD vorstellte, trat Heartfield gemeinsam mit seinem Bruder, dem Schriftsteller und Verleger Wieland Herzfelde<sup>1</sup>, sowie dem Künstlerfreund George Grosz und dem Regisseur Erwin Piscator umgehend in die Partei ein. Heartfield engagierte sich sofort auch aktiv: «Ich fertigte Plakate für Versammlungen der Partei, für Demonstrationen und Wahlen, [...] und besorgte die Drucklegung von illustrierten Partei-Wahlblättern, Flugblättern und Zeitschriften.»<sup>2</sup>

Politik, speziell der «Klassenkampf», und später der antifaschistische Widerstand waren die Triebfedern für Heartfields künstlerische Arbeit. Indem er seine Werke in Printmedien wie der auflagenstarken *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (A-I-Z)* publizierte, gelang es Heartfield, die Massen zu erreichen, aufzurütteln und im besten Fall zu überzeugen. Das von ihm entwickelte Medium der Fotomontage eignete sich optimal für diese Zwecke: Die eingesetzten fotografischen Elemente unterstreichen den scheinbar dokumentarischen Wahrheitsanspruch des Dargestellten, das durch geschickte, bewusst deutlich gemachte Manipulation, Collage oder die Kombination von Text und Bild seine volle Wirksamkeit entfaltet.

Das Foto<sup>3</sup> einer schwangeren, völlig entkräfteten Arbeiterin, das diese im Profil, stehend neben ihrem Ehemann, zeigt, steuerte Heartfield 1929 als Illustration zu Otto Rühles Buch *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats*<sup>4</sup> bei. Auf der ein Jahr später entstandenen Fotomontage, die am 10. März 1930 in der *A-I-Z* erschien, nimmt der Körper derselben Frau den Großteil der Bildfläche ein.<sup>5</sup> Heartfield zeigt sie sitzend, die rauen Hände vor dem dicken Bauch gefaltet. Ihr Blick ist den Betrachtenden unmittelbar zugewandt, führt aber doch ins Leere. Das Baby im Bauch spürend, scheint die Mutter das Schicksal, das ihren Sohn erwarten wird, zu ahnen – über dem Kopf platziert Heartfield wie in einer Gedankenblase den leblosen Körper eines Kindes, daneben ein Gewehr. Die Ausbeutung ist der Frauenfigur eingeschrieben. Dass ihr schwangerer Körper nicht nur durch harte Arbeit geschunden wird, sondern, schlimmer noch: selbst als Produktionsstrecke für «Menschenmaterial» dient, überdeckt jedes Gefühl der frohen Hoffnung. Heartfields Bildunterschrift beschreibt zynisch die Ausweg- und Perspektivlosigkeit der Situation: «Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!»

Anna Schultz

1 Geboren als Wieland Herzfeld.

2 Heartfield, John, *Lebenslauf*, 1951, Akademie der Künste, Berlin, John-Heartfield-Archiv 666.12.

3 John Heartfield, *Zwangslieferantin von Menschenmaterial*, Silbergelatineabzug, 1930, Akademie der Künste, Berlin, <https://archiv.adk.de/objekt/2492449>.

4 Heartfield, John, *Leben und Kampf des Proletariats: Proletarier-Familie*, Broschüre, 1929/1930, Akademie der Künste, Berlin, <https://archiv.adk.de/objekt/2492536>.

5 *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Jg. 9, Nr. 10, 1930.

# n Heartfield John Heartfield John Heartfield John

When he changed his name to John Heartfield in 1916, Hellmuth Herzfeld was making a strong statement: as a protest against the bellicose cries of ‘God punish England!’, this act also stood for the artist’s willingness to fight for his political convictions without compromise, using all means at his disposal. When Rosa Luxemburg presented the programme for the nascent German Communist Party (KPD) on 31 December 1918, Heartfield joined immediately alongside his brother, the writer and publisher Wieland Herzfelde,<sup>1</sup> his artist friend George Grosz, and the theatre director Erwin Piscator. Heartfield played an active role from the outset: ‘I made posters for Party meetings, for demonstrations and elections, ... and [I] had illustrated election brochures, flyers, and magazines printed.’<sup>2</sup>

Politics, especially ‘class struggle’ and later antifascist resistance, was the driving force behind Heartfield’s art. By publishing his works in print media such as the high-circulation newspaper *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (A-I-Z)*, Heartfield was able to reach and agitate the masses, and, ideally, win them over. The photomontage technique he developed was ideally suited for this purpose: the photographic elements used underpin a seemingly documentary claim to truth, while each work achieves its full impact via cleverly displayed manipulation, collage, or combinations of text and image.

In 1929 Heartfield contributed a photograph, depicting a pregnant and utterly exhausted worker standing in profile beside her husband,<sup>3</sup> to Otto Rühle’s *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats* (Illustrated History of Proletarian Culture and Morals).<sup>4</sup> In the photomontage he made a year later, which appeared in the *A-I-Z* on 10 March 1930, the same woman’s body takes up most of the image.<sup>5</sup> Heartfield shows her sitting down, her gnarled hands folded in front of her swollen belly. Though her gaze is directed at the viewer, she seems to be staring into the void. Feeling the baby inside her, the mother seems to sense the fate that awaits her son—above her head, like a thought bubble, Heartfield places the lifeless body of a child, besides a rifle. Exploitation is inscribed into this female figure. The fact that her pregnant body is not only racked by hard labour but also, worse still, used as a production line for ‘human material’, crushes any feeling of hope. Heartfield’s caption describes the desperate situation in cynical terms: ‘Don’t lose heart! The state needs unemployed people and soldiers!’

Anna Schultz

1 Born Wieland Herzfeld.

2 John Heartfield, *Lebenslauf*, 1951, Akademie der Künste, Berlin, John Heartfield Archive 666.12; translated here by Nicholas Grindell.

3 John Heartfield, *Zwangslieferantin von Menschenmaterial* (Forced Supplier of Human Material), silver gelatin print, 1930, Akademie der Künste, Berlin, <https://archiv.adk.de/objekt/2492449>.

4 John Heartfield, *Leben und Kampf des Proletariats: Proletarier-Familie* (Life and Struggle of the Proletariat: Proletarian Family), brochure, 1929–30, Akademie der Künste, Berlin, <https://archiv.adk.de/objekt/2492536>.

5 *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* 9/10, 10 March 1930.

# Pati Hill Pati Hill Pati Hill Pati Hill Pati Hill Pati H

Pati Hill reüssierte von 1951 bis 1962 als Schriftstellerin. Dann kam ihr einziges Kind zur Welt und die Anforderungen der Mutterschaft schränkten für zwölf Jahre ihre publizistische Tätigkeit ein. Die Entdeckung des Kopiergeräts IBM Copier II, mit dem sie in einem Shop in New London, Connecticut, ihre Manuskripte vervielfältigt hatte, liess 1974 ihre kreative Arbeit wieder aufleben. Ihre xerografischen Experimente mündeten in Bilder, Ausstellungen und Künstlerinnenbücher, die häufig Fotokopien mit kurzen Texten kombinierten.

Hills Erfahrung als Schriftstellerin war massgeblich für die Entwicklung ihres Ansatzes: Sie nutzte die Fähigkeit des Geräts, auf die Kopierplatte gelegte dreidimensionale Objekte zu dokumentieren. Den Anfang machte sie mit Haushaltsgegenständen, die sie entsorgen, aber in Erinnerung behalten wollte. Hill war fasziniert vom satten Schwarz und der geringen Tiefenschärfe des Copier II und davon, wie die Maschine die Ästhetik ihrer Arbeiten prägte, sodass sie kein anderes Modell dafür nutzen wollte.

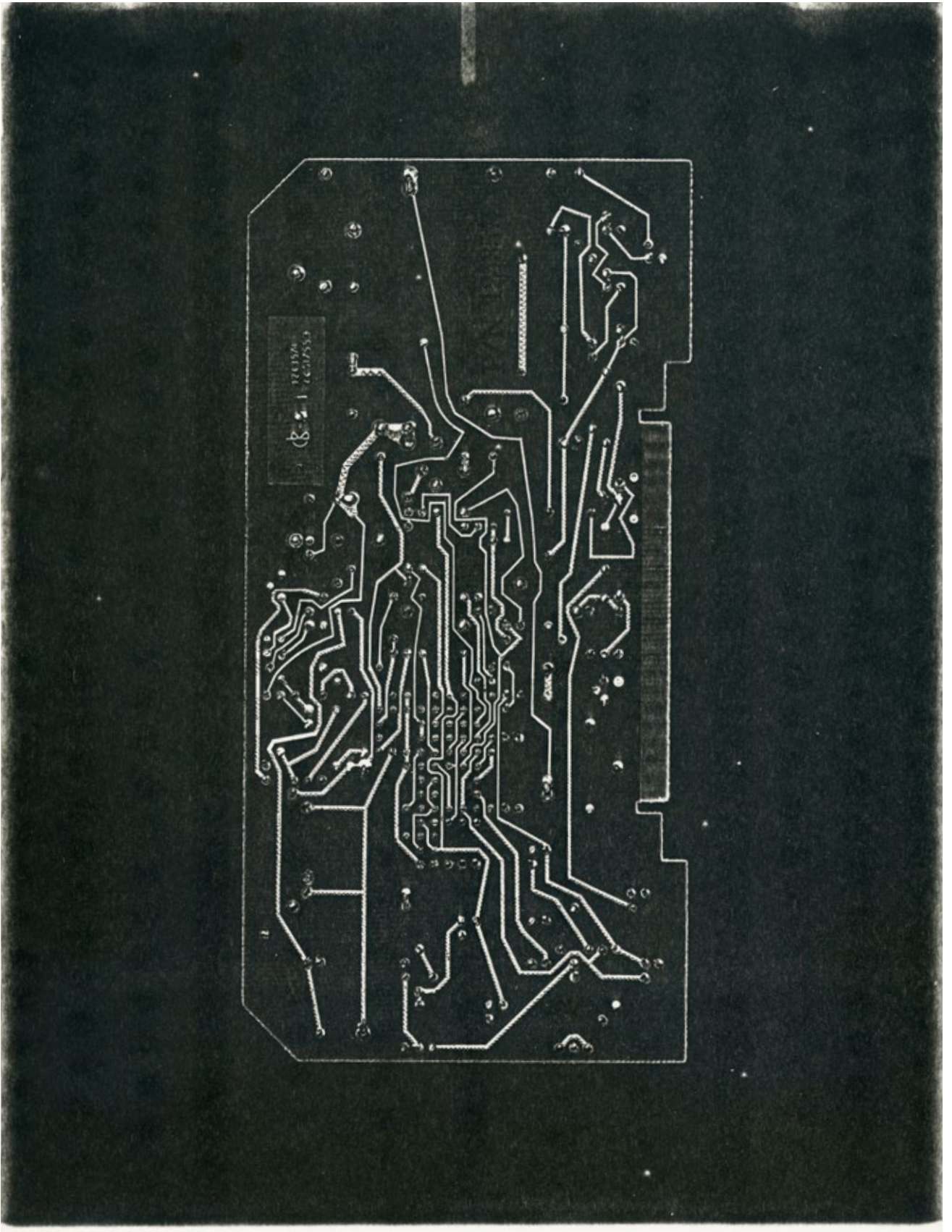
Im Kontext der Ausstellung ist das Bild eines Leinenkleides, Teil des Portfolios *Six Photocopied Garments* (1976), besonders interessant. Diese Motivik wählte sie «aufgrund der bestechenden Art, in der der Kopierer die Nähte, Borten, Knopflöcher und Reissverschlüsse wiedergab»<sup>1</sup>. Im Begleittext vergleicht die Künstlerin das Kleid mit einem Kleid ihrer Mutter, die sich darüber beklagte, dass Frauen unfaire Löhne erhalten und «Männer all die guten Jobs bekommen». Dies setzte Hill in Bezug zu ihren eigenen Bemühungen, jenseits häuslicher Schranken eine Identität zu finden zwischen den Disziplinen des Schreibens und der Kunstproduktion. Als der Copyshop in New London ihr nicht mehr erlaubte, den Kopierer aufgrund des hohen Tonerverbrauchs für die dunklen Bilder zu benutzen, verschaffte sich Hill durch eine Hintertür Zugang zu Geräten im New Yorker Hauptsitz von IBM.

Ebenfalls mit einem IBM Copier II entstanden im Dezember 1977 in Hills Wohnung in Stonington, Connecticut, die Motive der, in der Ausstellung gezeigten Fotokopien – das Farbband einer Schreibmaschine und eine Leiterplatte. Dessen Nutzung verdankte sie der Begegnung mit Charles Eames, der damals bei IBM beschäftigt war. Der Serie *Alphabet of Common Objects* (1977–1979) zugeordnet, stehen sie für eine Verlagerung vom Persönlichen hin zum Allgemeinen und stellen eine «entfreudianisierte Reihe von Symbolen, die eine Sprachlichkeit der Bilder vorschlagen»<sup>2</sup>, dar. Eames unterstützte die Künstlerin, vorgeblich aufgrund von IBMs Interesse an der Schaffung einer Schnittstelle für Computer, die das Unternehmen damals entwickelte. Ironischerweise spielen Hills Begleittexte auf technologische Entwicklungen an, in deren Folge analoge Kopierer verdrängt wurden von digitalen Prozessen, denen sie zuvor den Weg mit bereitet hatten.

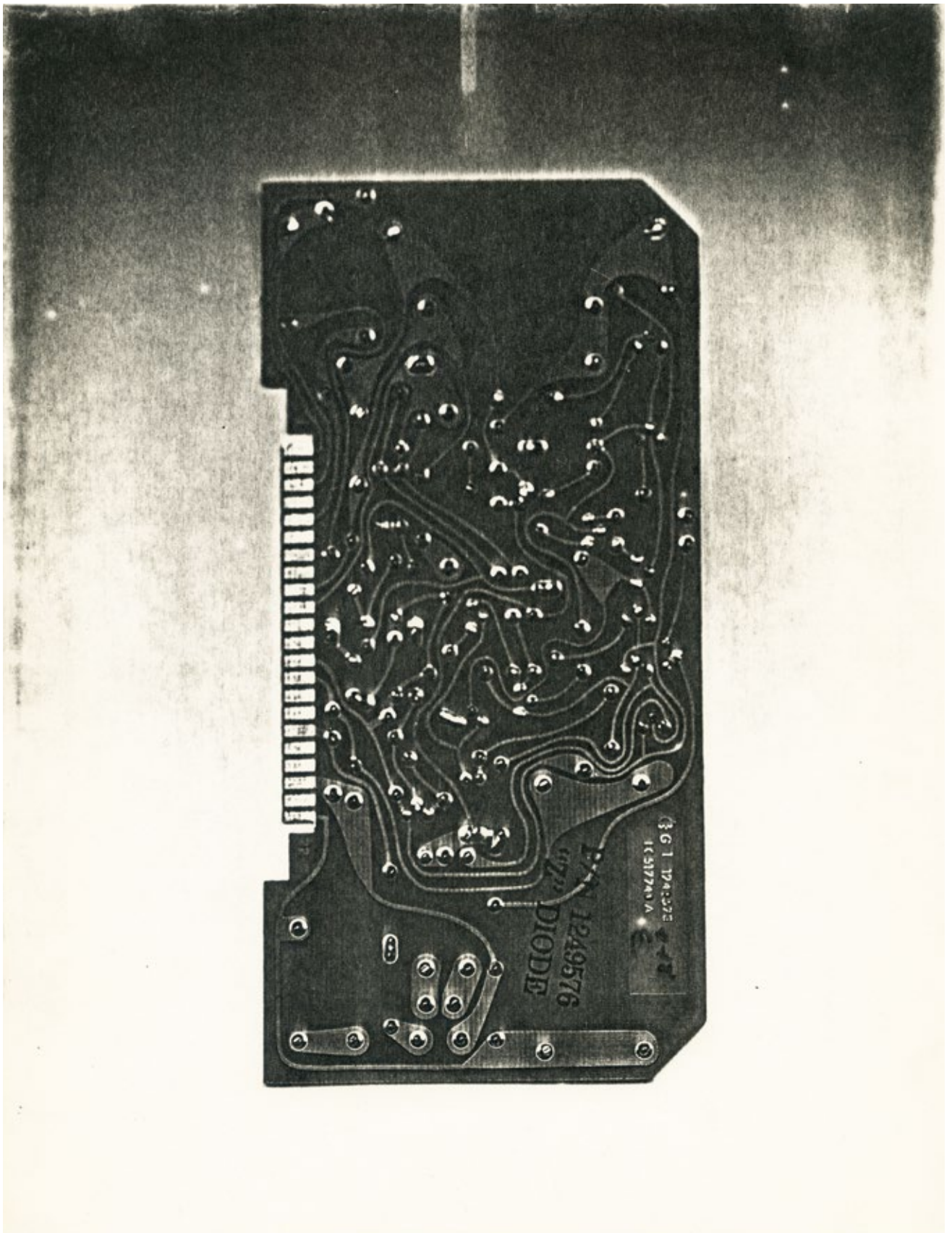
Richard Torchia

1 Hill, Pati, «The Artist and the IBM Copier II», unveröffentlichtes Manuskript, 16.12.1977, Zit. übers. v. Michaela Alex-Eibensteiner.

2 Hill, Pati, *Letters to Jill*, New York 1979, S. 80, Zit. übers. v. Michaela Alex-Eibensteiner.



Pati Hill, *Electronic Plate (recto)*, circa 1977-1979



# Pati Hill Pati Hill Pati Hill Pati Hill Pati Hill Pati H

Pati Hill's practice as a writer flourished from 1951 until the birth of her only child in 1962, when the demands of motherhood curtailed her publishing activity for the next twelve years. Her creative work was reactivated in 1974 by her encounter with an IBM Copier II that she had been using to replicate her manuscripts at a shop in New London, Connecticut. Experimentation with xerography turned Hill into a producer of pictures, exhibitions, and artists' books, many of which paired her photocopies of objects with short texts.

Hill's background as a writer helped her cultivate a literal approach that capitalized on the machine's capacity to record three-dimensional originals that could be placed on its platen, starting with household items she wanted to discard but wished to remember. Captivated by the Copier II's rich blacks and shallow depth perception, Hill believed her efforts were distinguished by how the machine dominated her work and claimed she could not use any other model.

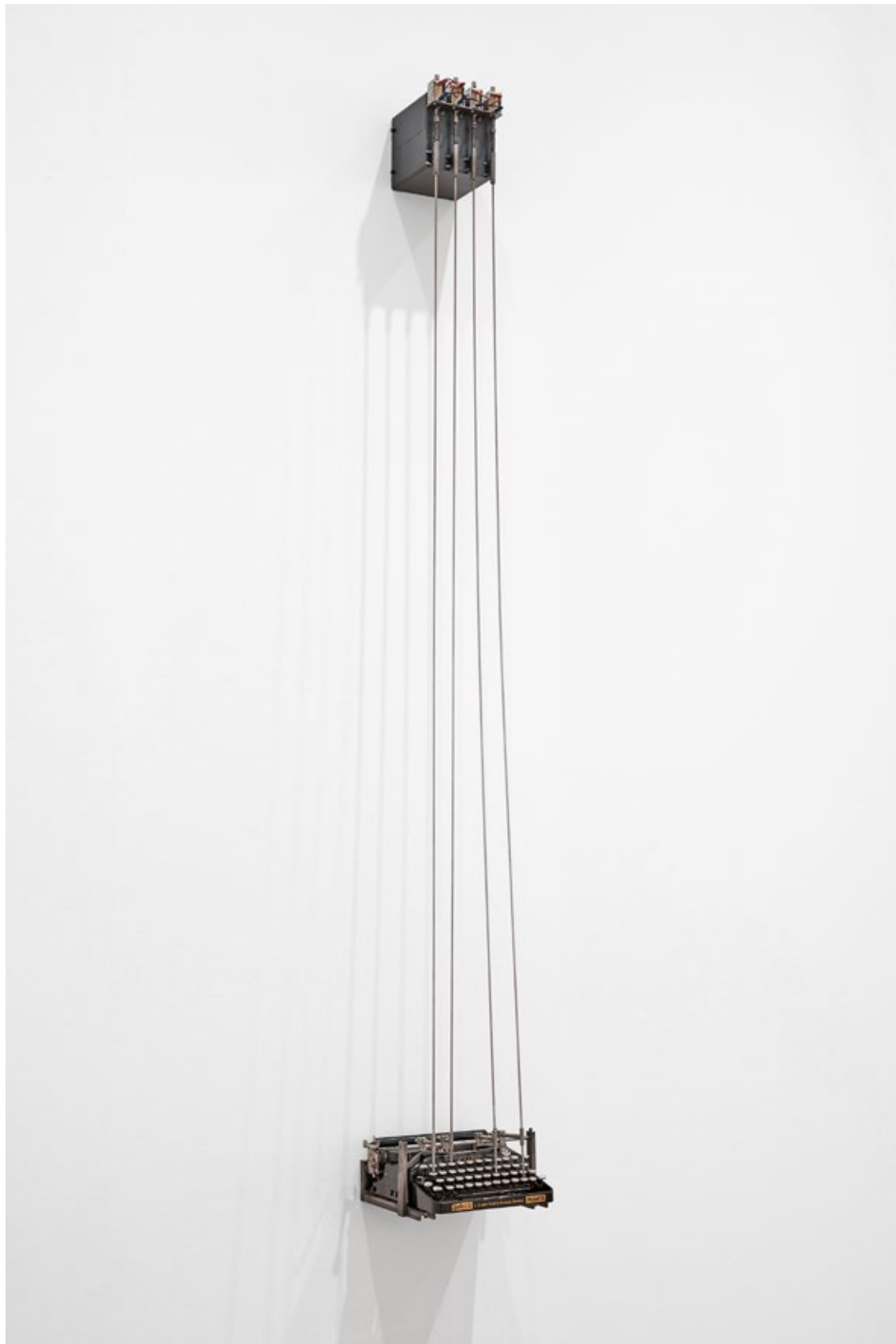
Of particular interest within the context of the exhibition is the 1976 portfolio *Six Photocopied Garments*, a theme Hill chose 'on account of the striking way the copier reproduced seams, lace, buttonholes and zippers'.<sup>1</sup> Its accompanying text likens the dress to one worn by Hill's mother, whose laments about the unfair wages paid to women and 'how men got all the good jobs' parallel Hill's struggles to find purpose beyond the strictures of domesticity and an identity between the disciplines of writing and art-making. When the proprietors of the New London copy shop—wary of all the toner her dark pictures were consuming—stopped allowing Hill to use their machine, she obtained surreptitious access to copiers at IBM's New York headquarters.

The subjects of Hill's xerographs in the exhibition—a typewriter ribbon and printed circuit board—were produced on an IBM Copier II in her Stonington, Connecticut, apartment in December 1977, the consequence of a fortuitous encounter with Charles Eames, then working at IBM. Included in her *Alphabet of Common Objects* (1977–9), these images represent a shift from the personal toward the generic to propose 'a de-Freudianized series of symbols that suggested language',<sup>2</sup> research that Eames encouraged, ostensibly as part of IBM's interest in creating an interface for the computers it was developing. Ironically, the texts Hill wrote to accompany these images allude to the evolution of technology and imperatives that subsumed analogue copiers to make way for the digital processes they helped engender.

Richard Torchia

1 Pati Hill, 'The Artist and the IBM Copier II', unpublished manuscript, 16 December 1977.

2 Pati Hill, *Letters to Jill* (New York: Kornblee Gallery, 1979), 80.



Rebecca Horn Rebecca Horn Rebecca Horn Rebecca



Rebecca Horn, *Erika*, 1992, Detail | detail

# Horn Rebecca Horn Rebecca Horn Rebecca Horn

In ihrer poetischen und narrativen, teils von Surrealismus, Literatur und Film inspirierten Kunst verschmolz Rebecca Horn wiederholt Körper und Technik. Nachdem die Künstlerin den Körper in ihren frühen Performances ab 1968 mit prothetischen Apparaten mechanisch erweitert hatte, ging sie ab Ende der 1970er Jahre so weit, den sich maschinenartig bewegenden Körper durch agierende Maschinen zu ersetzen und ein beseeltes Eigenleben der Objekte zu inszenieren.<sup>1</sup> *Erika* (1992) ist eine solche kinetische Skulptur, in der eine Schreibmaschine als eigenständige Akteurin auftritt.

Die animierte Schreibmaschine Horns klappert jedoch nicht im schnellen Rhythmus hunderter Anschläge pro Minute. Sie tippt unregelmässig, scheinbar zögernd – wie ein launisches Wesen. Diese Personifizierung ist dem Werk bereits im Titel eingeschrieben. *Erika* – «die allein Mächtige» – verweist zugleich auf das konkrete Objekt: eine Reiseschreibmaschine der Dresdner Firma Seidel & Naumann, deren Modell diesen Namen trug.<sup>2</sup> Die von langen Stäben angeschlagenen Tasten – Q, 4, J, . [Punkt] – ergeben kein Wort. Die Zeichen wurden weniger semantisch als kompositorisch gewählt. Im Zentrum steht nicht das Geschriebene, sondern der Schreibprozess selbst, der keine individuelle körperliche Spur mehr hinterlässt, sondern ein anonymes mechanisches Resultat.

Wie auch der kurz zuvor entstandene *Chor der Heuschrecken I* (1991)<sup>3</sup>, eine Installation mit 35 an der Decke in fünf Reihen angeordneten Schreibmaschinen, regt *Erika* nicht nur zu medientheoretischen, sondern auch zu geschlechtsspezifischen Überlegungen an, da die Arbeit auch auf die historische Feminisierung des Schreibens verweist. Horn selbst nannte ein altes Foto von Stenotypistinnen in einem Schreibsaal als Inspirationsquelle für den *Chor der Heuschrecken I*.<sup>4</sup> Die Mechanisierung verkehrte das Geschlecht des Schreibens.<sup>5</sup> Tastaturen wurden vornehmlich von Frauen bedient, Schreibarbeit von einer Kopf- zur Handarbeit abgewertet, der Sekretär von der Sekretärin abgelöst.

So zeigt *Erika*, wie Rebecca Horn technische Apparate von blossen Werkzeugen zu handelnden Instanzen erhebt und damit Fragen nach Autorschaft, Körperlichkeit und scheinbar gefestigten, historischen Zuschreibungen von Arbeit neu verhandelt.

Sandra Beate Reimann

- 1 Vgl. auch Reimann, Sandra Beate: «Der bewegte Kosmos der Rebecca Horn», in: *Rebecca Horn. Körperphantasien*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely, Basel 2019, Wien 2019, S. 8–29.
- 2 Vgl. «Erika» in: *Visite. Von Gerhard Richter bis Rebecca Horn. Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle, Bonn 2008, Köln 2008, S. 70.
- 3 Sammlung Hamburger Kunsthalle.
- 4 Siehe: Wagner, Susanne, «Von der geheimen Kraft der Dinge», in: *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 3, März 1994, S. 14–29, hier S. 16.
- 5 Vgl. Tacke, Alexandra, *Rebecca Horn. Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum*, Köln 2011, S. 247–250, insb. S. 249.

# Rebecca Horn Rebecca Horn Rebecca Horn Reb

In her poetic and narrative art that is inspired by Surrealism, literature, and cinema, Rebecca Horn repeatedly fuses bodies and technology. Following on from her early performances since 1968, in which she used prosthetic apparatuses to mechanically extend the body, from the late 1970s she went so far as to replace the machine-like movements of the body with actual operating machines, staging animated objects with a life of their own.<sup>1</sup> One such kinetic sculpture is *Erika* (1992), in which a typewriter features as an autonomous protagonist.

Rather than hundreds of rhythmic, rapid-fire keystrokes per minute, Horn's animated machine types erratically, seeming to hesitate—like a temperamental being. This personification is already inscribed in the work's title. As well as being a given name, meaning 'the ever powerful', *Erika* refers to the specific object, a portable typewriter made by the Dresden company Seidel & Naumann.<sup>2</sup> The keys struck by long rods—Q, 4, J, . [full stop]—do not make a word. The characters were chosen more for compositional than for semantic reasons. The focus here is not on what is written but on the process of writing itself, which now leaves not a personal, physical trace but an anonymous, mechanical result.

Like *Chor der Heuschrecken I* (Locust Choir I, 1991),<sup>3</sup> an installation featuring thirty-five typewriters attached to the ceiling in five rows, *Erika* speaks not only to media theory but also to issues of gender, pointing to the historical feminization of writing. Horn herself cited an old photograph of stenographers in a typing pool as the inspiration for *Chor der Heuschrecken I*.<sup>4</sup> Mechanization reversed the gender of writing:<sup>5</sup> keyboards were operated mainly by women, clerical work degraded from intellectual to manual labour, as male secretaries were replaced by their female counterparts.

In this way, *Erika* shows how Horn elevates technical devices from mere tools to actors, taking a new approach to questions of authorship, physicality, and seemingly fixed, historical working roles.

Sandra Beate Reimann

1 See also Sandra Beate Reimann, 'The Moved Cosmos of Rebecca Horn', in *Rebecca Horn: Body Fantasies* (Basel: Museum Tinguely, 2019), 8–29.

2 See 'Erika', in *Visite: Von Gerhard Richter bis Rebecca Horn; Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* (Bonn: Bundeskunsthalle; Cologne: DuMont, 2008), 70.

3 In the collection of the Hamburger Kunsthalle.

4 See Susanne Wagner, 'Von der geheimen Kraft der Dinge', *art: Das Kunstmagazin* 3 (1994), 14–29, esp. 16.

5 See Alexandra Tacke, *Rebecca Horn: Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum* (Cologne: Böhlau, 2011), 247–50, esp. 249.

# Juliana Huxtable Juliana Huxtable Juliana Huxtable

In Juliana Huxtables *COW 3* beugt sich eine nackte Figur über ein Gestell, die Hände hinter dem Rücken, während ihr Milch abgepumpt wird. Die multidisziplinäre Künstlerin verbindet in diesem Werk einen weiblich gelesenen, magentafarbenen Körper mit tierischer Physiognomie zu einem hypersexualisierten Hybridwesen aus Mensch und Kuh. Doch nicht nur zu Hörnern geformte Haare, grosse Ohren und die breite Schnauze erinnern an eine tierische Darstellung; Huxtable richtet den Fokus auch auf die Milchproduktion und die damit einhergehende industrielle Nutztierhaltung.

Als Teil der Werkserie *Interfertility Industrial Complex* (2019) thematisiert *COW 3* die künstliche Reproduktion und Milchproduktion als Ausformung systemischer Gewalt und setzt sie in Bezug zu patriarchalen Machtmechanismen der Sexualisierung und Objektivierung.<sup>1</sup> In diesen spekulativen (Re-)Produktionsweisen werden daher verschiedene Unterdrückungssysteme sichtbar, deren auf Dehumanisierung basierende Ausbeutungs- und Diskriminierungsformen zusammengeführt werden.

Auch auf materieller Ebene zeichnet sich das Werk durch Schichtungen aus: In Form von Übermalungen, Kommentaren und DIY-Elementen wie Buttons entfalten sich verschiedene Medialitäten und Referenzen. Durch diese alltagskulturellen und (post-)digitalen Ästhetiken vermittelt die Künstlerin in einer «Ära des Plattformkapitalismus [...] eine DIY-Sensibilität»<sup>2</sup> und rekurriert sowohl auf die subkulturelle Bewegung der Furies als auch auf queere und aktivistische Praktiken. Die auf Appropriation, Interaktion und Zusammenführung basierende Bildpraxis korrespondiert mit Vorgehensweisen der Netzkultur und Post Internet Art. Mit den Worten «animal husbandry», die im oberen Bildteil die unterwürfige Haltung der Figur kommentieren, setzt sie Unterdrückungs- und Arbeitsformen in Beziehung; das Hybridwesen aus Mensch und Kuh wird im (Re-)Produktionsapparat zugleich erotisiert und objektiviert.

Huxtable greift auf afrofuturistische Strategien zurück, die sich mit Diskriminierungserfahrungen der afrikanischen Diaspora auseinandersetzen und posthumane Entwürfe Schwarzer Körper schaffen. Im Trans\*Spezies-Wesen verbindet sie Gender und Race als Unterdrückungskategorien und nimmt eine intersektionale Perspektive ein; Huxtable verkörpert einen Glitch, der sich gegen Binaritäten richtet.<sup>3</sup> Durch eine Beschädigung am Schlauch werden auch Störungen im Produktionsprozess sichtbar, die die Widerständigkeit der spekulativen Darstellung und des flüssigen Materials andeuten. So wie die Milch unkontrolliert aus dem Schlauch spritzt, zeigt sich in *COW 3* das Störungspotenzial von Körpern, die weder Konsumprodukt noch Objekt sein wollen.

Carina Engelke

1 Jirka, Nadine, «Trans\*Spezies. Intersektionale Hybridwesen in der afrofuturistischen Kunst von Juliana Huxtable», in: *Feministische Studien*, Bd. 38/2, 2020, S. 201–218, hier S. 213.

2 Juliana Huxtable im Gespräch mit Julia Katharina Thiemann, «Juliana Huxtable. Auf der Suche nach neuen Wegen figurativer Repräsentation», in: *Kunstforum International*, Bd. 303, 2025, S. 182–193, hier S. 190.

3 Russell, Legacy, *Glitch Feminism. A Manifesto*, London 2020, S. 55.



Juliana Huxtable, COW 3, 2019



# table Juliana Huxtable Juliana Huxtable Juliana Hu

In Juliana Huxtable's *COW 3*, a naked figure bends over a trestle, hands behind her back, while milk is pumped out of her. In this work, the multidisciplinary artist combines a magenta body that reads as female with an animal physiognomy to create a hypersexualized human-cow hybrid. But not only the hair shaped into horns, the large ears, and the broad muzzle signal animality; Huxtable also focusses attention on milk production and the associated practices of industrial livestock farming.

As part of the series *Interfertility Industrial Complex* (2019), *COW 3* addresses artificial reproduction and milk production as forms of systemic violence, relating them to the patriarchal power mechanisms of sexualization and objectivation.<sup>1</sup> These speculative modes of (re)production thus reveal various systems of oppression, bringing together forms of exploitation and discrimination rooted in dehumanization.

On a material level as well, the work is characterized by layers: various medialities and references unfold in the form of overpaintings, comments, and DIY elements such as buttons. In an 'era of platform capitalism', these everyday and (post-)digital aesthetics convey a 'DIY sensitivity'<sup>2</sup> and refer both to the subcultural movement of the furies and to queer and activist practices. This visual practice based on appropriation, interaction, and combination corresponds with the approaches of network culture and post-Internet art. In one of the handwritten comments in the upper part of the picture, the words 'animal husbandry' comment on the figure's submissive pose, creating a link between forms of labour and forms of repression; within the regime of (re-)production, the human-cow hybrid is both eroticized and objectified.

Huxtable refers to Afrofuturist strategies that address experiences of discrimination in the African diaspora and propose posthuman Black bodies. In the work's trans-species being, she links gender and race as categories of repression and adopts an intersectional viewpoint; Huxtable embodies a glitch that goes against binarities.<sup>3</sup> A leak in the milk tube also renders visible disturbances in the production process, pointing to the resistance inherent in speculative portrayals and fluid materials. Just as the milk squirts uncontrolled out of the tube, *COW 3* reveals the disruptive potential of bodies that wish to be neither a consumer product nor an object.

Carina Engelke

1 Nadine Jirka, 'Trans\*Spezies: Intersektionale Hybridwesen in der afrofuturistischen Kunst von Juliana Huxtable', *Feministische Studien* 38/2 (2020), 201–18, esp. 213.

2 Juliana Huxtable in conversation with Julia Katharina Thiemann, 'Juliana Huxtable: Auf der Suche nach neuen Wegen figurativer Repräsentation', *Kunstforum International* 303 (2025), 182–93, esp. 190; translated here by Nicholas Grindell.

3 Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto* (London and New York: Verso, 2020), 55.

# Doruntina Kastrati Doruntina Kastrati Doruntina K

Mit ihren spitz zulaufenden, direkt auf den Körper der Besucher:innen gerichteten Enden hat die Installation *A Horn That Swallows Songs* (2025) von Doruntina Kastrati eine abschreckende Wirkung. Zwischen den grau lackierten Gestängen mit Tablaren, die kreisförmig angeordnet und zu einer Skulptur verbunden sind, wurden vier Bildschirme montiert. Eine Annäherung ist daher dennoch nötig, um die vier Filme sehen zu können. Maschinenlärm erfüllt den Raum und geht buchstäblich durch Mark und Bein: Lautsprecher unter der Plattform machen die Vibrationen der Maschinen körperlich spürbar.

Kastrati thematisiert in der Installation die Arbeitsbedingungen in türkischen Lokum-Fabriken. Dafür recherchierte und filmte sie an den Produktionsorten der auch als «Turkish Delight» bekannten Süßigkeit in und um Istanbul. Die Filme mit den Titeln *Repetition* und *Production* zeigen Beine und Rücken im Wechsel mit den automatisierten Handbewegungen der Arbeiter:innen – mehrheitlich Frauen. Diese arbeiten in teils mehr als zwölf Stunden langen Schichten. Die Künstlerin fokussiert auf jene Körperteile, die bei der zumeist im Stehen verrichteten Arbeit Schaden nehmen und schmerzen und wahrt zugleich die Anonymität der Personen. *Mechanical Pain* konzentriert sich auf die zäh fließende Zuckermasse und ihre maschinelle Verarbeitung. Die Zerstückelung des Produkts steht dabei auch symbolisch für die Zurichtung des Körpers der Arbeiter:innen. *Monotony* stellt die verstaubten Produktionsstätten mit Stapeln von Kisten und Verpackungsmaterialien in einer Weise dar, die an Stilleben erinnert.

Da die Arbeiter:innen während ihrer Gespräche mit der Künstlerin aufgrund der anwesenden Vorgesetzten nicht frei sprechen konnten,<sup>1</sup> entwickelte Kastrati ausgehend von den Transkripten eine fiktive Ich-Erzählerin, die von ihren Schmerzen nach endlosen Schichten, dem durchdringenden Geruch von verbranntem Zucker und der konstanten Überwachung berichtet: «Noch nie stand ich dermassen unter Beobachtung, und dennoch hatte ich noch nie so sehr das Gefühl, nicht gesehen zu werden. Ich bin eine leicht zu ersetzende Maschine. Ich bin die Maschine.»<sup>2</sup> Analog zur Sprachlosigkeit der Arbeiter:innen, die durch Maschinenlärm und Vorschriften erzwungen ist, wird der Text in der Installation nicht gesprochen, sondern ist nur zu lesen.

Lokum, das im ehemaligen Herrschaftsbereich des Osmanischen Reichs verbreitet ist und üblicherweise nach dem Essen und als Zeichen der Gastfreundschaft gereicht wird, ist dabei sowohl verstrickt in den Imperialismus der Ottomanen als auch in orientalistische Vorstellungen. Mit dem vielschichtigen Werk führt die Künstlerin ihre Auseinandersetzung mit fortdauernden ausbeuterischen und feminisierten Arbeitsverhältnissen weiter und kontert orientalistische Stereotype «süßer Freuden» von Nahrungsmitteln wie Weiblichkeitsdarstellungen mit der materialistischen Realität.

Sandra Beate Reimann

1 Gespräch mit der Künstlerin, 14.1.2026.

2 Orig.: «I have never been more watched, and yet I have never felt less seen. I am an easily replaceable machine. I am the machine», Zit. übers. v. Michaela Alex-Eibensteiner.



Doruntina Kastrati, *A Horn That Swallows Songs*, 2025, Installationsansichten | installation views, Istanbul Biennial



Doruntina Kastrati, *Production, Mechanical Pain, Monotony, Repetition* (von oben nach unten | from top to bottom), aus | from *A Horn That Swallows Songs*, 2025, Videostills | video stills

# ati Doruntina Kastrati Doruntina Kastrati Doruntin

With its sharp points aimed directly at the viewer's body, Doruntina Kastrati's installation *A Horn That Swallows Songs* (2025) feels forbidding. Visitors must nonetheless come closer in order to see the films showing on screens positioned inside each of the four grey-painted structures carrying trays that are arranged in a circle and joined to form one sculpture. The room is filled with the noise of machinery that literally goes right through the viewer, as loudspeakers under the platform make the vibrations of the machines physically tangible.

In the installation, Kastrati addresses working conditions at factories in and around Istanbul that produce *lokum*, also known as 'Turkish delight'. The films *Repetition* and *Production* show legs and backs alternating with the automated hand movements of the workers—most of them women—who work long hours, sometimes in shifts of more than twelve hours. The artist focusses on those body parts that sustain injury and pain as a result of this work, which is done mainly standing up, while also preserving the individuals' anonymity. *Mechanical Pain* concentrates on the viscous sugar mass and its processing by the machines. The cutting up of the product is also symbolic of the disciplining and harming of the workers' bodies. *Monotony* depicts the dusty production sites with stacks of boxes and packaging materials in a way that recalls a still life.

Because the presence of their superiors prevented the workers from speaking freely during their interviews with the artist,<sup>1</sup> Kastrati used the transcripts to develop a fictional first-person narrator who tells of her pain after endless shifts, of the pervasive smell of burnt sugar, and of constant surveillance: 'I have never been more watched, and yet I have never felt less seen. I am an easily replaceable machine. I am the machine.' Reflecting the speechlessness imposed on the workers by the noise of the machines and by workplace regulations, the text is not spoken in the installation but must be read.

Usually offered after meals as a sign of hospitality, *lokum* is commonly found across the regions formerly ruled by the Ottoman Empire, entangled both in the imperialism of the Ottomans and in notions of the Orient. With her many-layered work, the artist pursues her engagement with the ongoing existence of exploitative and feminized working conditions, countering stereotypes of the Orient's 'sweet delights' (linked both to food and images of women) with the corresponding material reality.

Sandra Beate Reimann

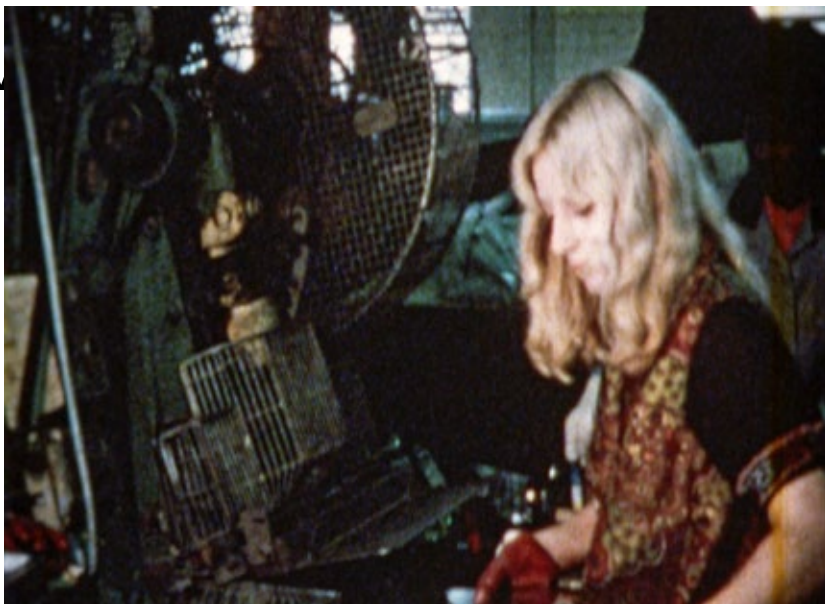
# Mary Kelly Mary Kelly Mary Kelly Mary Kelly Ma

In den 1970er Jahren waren künstlerische Praktiken Teil der Frauenbefreiungsbewegung, die die systemische Ungleichheit der Geschlechter beenden wollte. Als zentraler Faktor der Ungleichheit wurden die Geschlechterverhältnisse in der Produktion (Lohnarbeit) und biologischen Reproduktion (Fortpflanzung und Care-Arbeit) identifiziert. Die Kritik daran wurde in Grossbritannien ganz konkret in die Kunst eingebracht, beispielsweise von Mary Kelly, die Mitglied in feministischen Gruppen und Vorsitzende der Künstler:innengewerkschaft Artists' Union war. Kelly arbeitete damals an mehreren Projekten: Für das Ausstellungsprojekt *Women & Work: A Document of the Division of Labour in Industry* (1973–1975) erforschte sie mit Kay Fido Hunt und Margaret Harrison die ungleichen Arbeitsbedingungen für Frauen, die in den Fabriken vornehmlich die monotone, schlecht bezahlte Arbeit an der Maschine verrichteten. Gemeinsam mit dem Berwick Street Film Collective drehte sie den Film *Nightcleaners Part I* (1972–1975) über die gewerkschaftliche Organisierung von Frauen, die nachts Büros reinigten. Darüber hinaus arbeitete sie an ihrer Installation *Post-Partum Document* (1973–1979), die mit Mitteln der Konzeptkunst die Prozesse der Mutter-Kind-Sozialisierung analysiert.

In diesem Kontext konzipierte Kelly eine Installation, die nur einmal, 1974, in der Fakultät für bildende Kunst am Portsmouth Polytechnic gezeigt und jetzt rekonstruiert wurde. Sie besteht aus zwei Filmen, die heute unterschiedliche Werke sind. Beide zeigen im Loop in endloser Monotonie die Hände von Frauen bei der Arbeit und Care-Arbeit: beim Streicheln eines nackten, hochschwangeren Bauchs in Grossaufnahme und beim Bedienen einer Maschine mit repetitiven Handbewegungen. Dieses Nebeneinander ist nicht als Gleichsetzung von Produktion und Reproduktion, von Schwangerschaft und Fabrikarbeit zu verstehen. Stattdessen demonstriert es, dass sich die geschlechtliche Arbeitsteilung ausserhalb der Fabrik fortsetzt. Solche (Care-)Arbeitsbedingungen sind aber keine unveränderliche biologische Grundvoraussetzung. Die «vergleichende Filmschleife», wie die Künstlerin ihre Doppelprojektion nennt, macht sichtbar, dass diese Reproduktions- genauso wie die Produktionsweise in der Fabrik als historisch zu begreifen ist – und damit als veränderbar.<sup>1</sup>

Kathrin Rottmann

1 Kelly, Mary/Carson, Juli, «Schicht für Schicht. Post-Partum Document freilegen», in: *Rereading Post-Partum Document. Mary Kelly*, hg. v. Breitwieser, Sabine, Ausst.-Kat. Generali Foundation, Wien 1998, Wien 1999, S. 21–76, hier S. 33. Die Installation ist Gegenstand meines Forschungsprojekts «Industrielle Produktionsweisen in der Kunst des globalen Nordens im 20. und 21. Jahrhundert. Studien in Kunst und Fabriken» an der Ruhr-Universität Bochum.



Film-Komponente von | Film component from Margaret Harrison, Kay Hunt, Mary Kelly, *Women & Work: A Document on the Division of Labour in Industry, 1973–1975*, Filmstills | film stills



# Mary Kelly Mary Kelly Mary Kelly Mary Kelly Ma

In the 1970s, artistic practices were part of the women's liberation movement that aimed to put an end to systemic gender inequality in which industrial production (wage labour) and biological reproduction (childbearing, care work) were identified as key factors. In Britain, such inequalities were critiqued directly by artists such as Mary Kelly, who was a member of feminist groups and chairperson of the Artists' Union. At this time, Kelly worked on several projects: for *Women & Work: A Document of the Division of Labour in Industry* (1973–5) she worked with Kay Fido Hunt and Margaret Harrison on unequal working conditions for women machine operators in factories performing mainly monotonous, badly paid tasks. With the Berwick Street Film Collective, she shot *Nightcleaners Part I* (1972–5), a film about the unionization of women who cleaned offices at night. She also worked on her installation *Post-Partum Document* (1973–9), using the means of Conceptual art to analyse processes of mother-child socialization.

In this context, Kelly created an installation that was shown just once, in 1974, at the fine art faculty of Portsmouth Polytechnic, and has now been reconstructed. It consists of two films that have come to be treated as separate works. Both feature endless, monotonous loops showing the hands of women at work and performing care work: stroking the naked skin of a pregnant belly in close-up and operating a machine with repetitive gestures. This juxtaposition is not to be understood as an equating of production with reproduction, of pregnancy with factory work. Instead, it is a demonstration of the way gendered division of labour extends beyond the factory. But such working conditions are not an unchangeable biological prerequisite. The 'comparative film loop', as the artist calls her double projection, shows that the conditions of both production and reproduction are historical—and thus changeable.<sup>1</sup>

Kathrin Rottmann

1 Mary Kelly and Juli Carson, 'Excavating Post-Partum Document', in Sabine Breitwieser, ed., *Rereading Post-Partum Document: Mary Kelly* (Vienna: Generali Foundation, 1999), 194. The installation is the subject of my research project 'Industrial Modes of Production in the Art of the Global North in the 20th and 21st Centuries: Studies in Art and Factories' at the Ruhr University in Bochum.

# Aurora Király Aurora Király Aurora Király Aurora

Die Serie *Timeline of Transformation* (2025/2026) der rumänischen Künstlerin Aurora Király verbindet zwei ehemalige Industriezentren, das französische Mulhouse und das rumänische Reșița, deren ökonomische Blüte vergangen ist. Während die Entwicklung von Mulhouse exemplarisch für die Auslagerung industrieller Produktion in Niedriglohnländer steht, ist Reșița ein aussagekräftiges Zeugnis der ökonomischen Umwälzungen nach dem postsozialistischen Strukturbruch.

Von Archivfotografien der Textilfabrik DMC (Dollfus–Mieg et Cie.) in Mulhouse ausgehend fertigte Király Tuschzeichnungen auf transparenter Leinwand an, die den Blick lenken auf Fragmente einst fortschrittlicher Maschinen für die Produktion von Fäden und das Bedrucken von Stoff.<sup>1</sup> Diese Zeichnungen montierte sie 2025 in einer noch aktiven Kleiderfabrik in Reșița, um sie dort zu fotografieren. Auf diesen Fotografien stechen trotz des leicht verstellten Blickes in die Produktionsräume vor allem die isolierten Arbeitsschritte und die Atmosphäre allgemeiner Geschäftigkeit ins Auge. Historische und gegenwärtige Ebenen überlagern sich, industrielle Bildtraditionen<sup>2</sup> treffen auf dokumentarische Fotografie.

Királys Arbeit wird so zu einer Archäologie der kollektiven Erinnerung an das, was man im Volksmund gerne als «bessere Zeiten» bezeichnet und zugleich zu einer feministischen Befragung von Arbeit, Körper und Sichtbarkeit. Das Werk schreibt sich ein in die Historie der Textilindustrie als einer Geschichte der Zurichtung von Körpern durch die Arbeit an Maschinen. Das ist besonders deutlich bei einem von der Künstlerin als Teil der Installation entworfenen Streifen Tapete, wobei die von ihr entwickelten Motive die repetitiven Gesten der Arbeiterinnen auf den Fotografien abstrahieren und zu ornamentalen Mustern anordnen. Mit diesem dekorativen Element ruft Király zusätzlich den Wohnraum als feminisierten, privaten, familiären, der Reproduktionsarbeit gewidmeten Gegenpol zur Fabrik auf. Diese Hinwendung zum Privaten erinnert im Kontext der Textilindustrie allerdings auch daran, dass gerade die Heimarbeit von Frauen, also zum Beispiel Spinnen, Weben und Nähen, Teil jener ebenso unerlässlichen wie unsichtbaren, gering geschätzten Prozesse war, die die Grundlage kapitalistischer Produktionsverhältnisse im Industriezeitalter bildeten.<sup>3</sup>

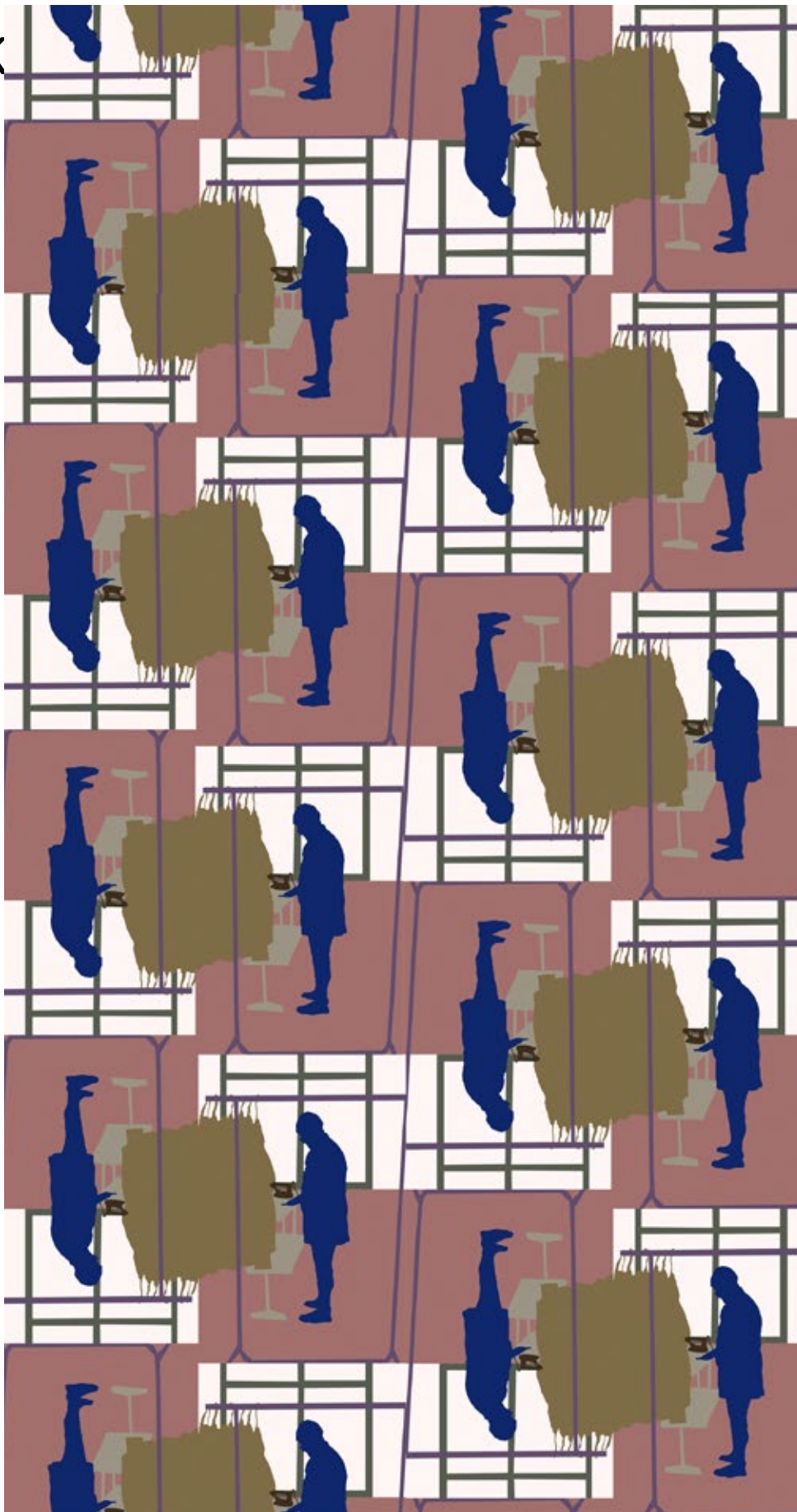
Olga Osadtschy

1 Berühmt war die Fabrik nicht nur für aufwendig bedruckte Stoffe, sondern auch für die Errichtung der Cité Ouvrière in Mulhouse. Die Siedlung versprach bessere Lebensbedingungen für die wachsende Zahl an Arbeiter:innen und formatierte das Leben über die Arbeit in der Fabrik hinaus.

2 Einen Überblick über verschiedene historische Traditionslinien von Industriefotografie liefert Edwards, Steven, «Fotografie, Industrie Arbeit», in: *Belichtungszeit. Fotografien aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 2020, Basel 2020, S. 268–281.

3 Eine lesenswerte Untersuchung der Geschichte des Nähens und Stickens mit Schwerpunkt auf Aktivismus und Feminismus: Hunter, Claire, *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of a Needle*, London 2019.





Aurora Király, Entwurf für eine Wandtapete für | design for wallpaper for *Timeline of Transformation*, 2025/2026

# irály Aurora Király Aurora Király Aurora Király Au

In her series *Timeline of Transformation* (2025–6), Aurora Király links two former industrial centres that are past their economic prime: Mulhouse in France and Reșița in Romania. While the development in Mulhouse exemplifies the relocation of industrial production to low-wage countries, Reșița bears witness to the economic upheavals that followed the end of socialism.

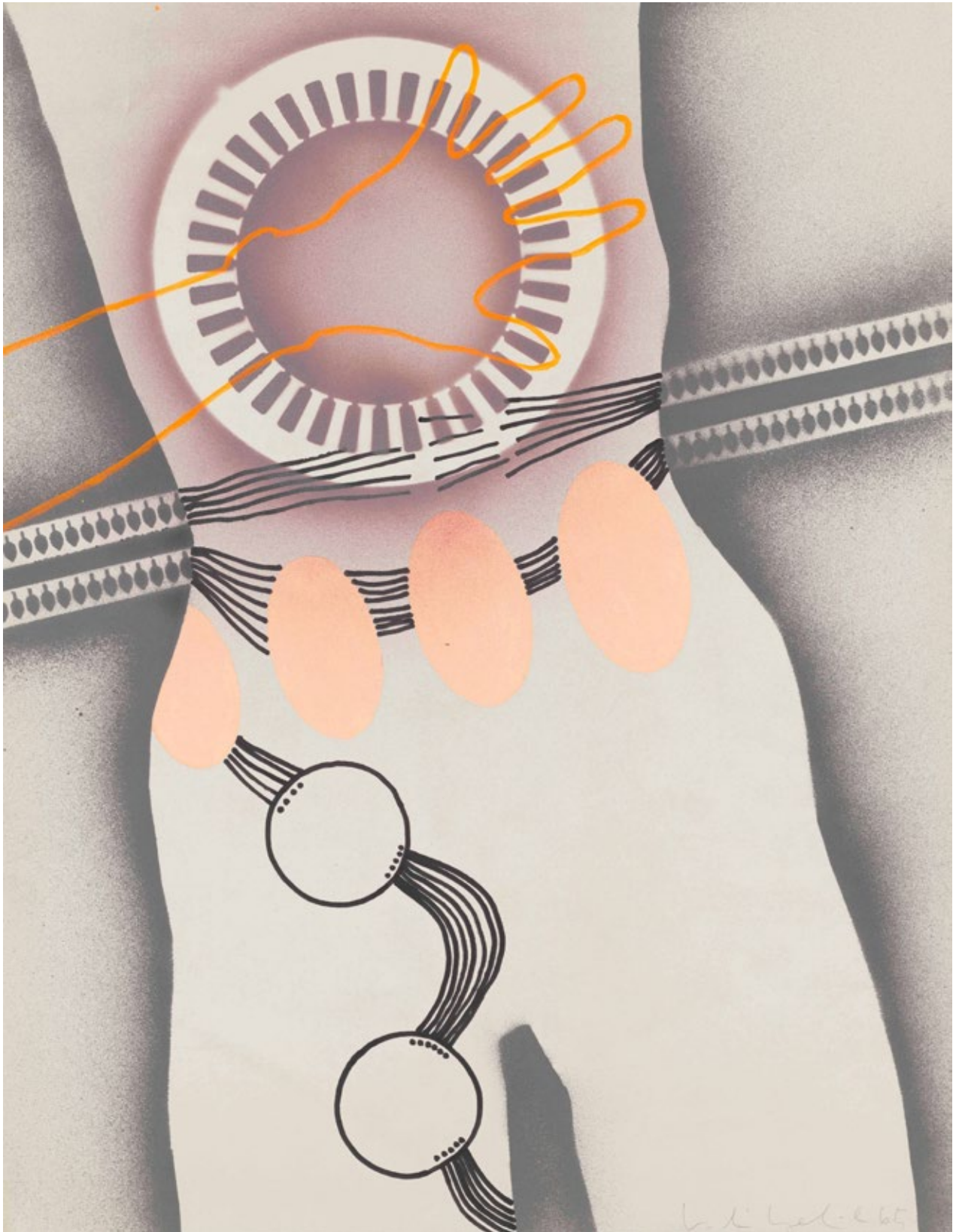
Based on archive photographs of the DMC (Dollfus-Mieg et Compagnie) factory in Mulhouse, Király made pen-and-ink drawings on transparent canvas that draw attention to fragments of once modern machines for the production of thread and the printing of fabrics.<sup>1</sup> In 2025 she photographed these drawings inside a still operational garment factory in Reșița. Although the view of the factory spaces is slightly obscured, one is struck above all by the separate steps in the process and the overall atmosphere of activity. Historical and contemporary levels overlap, as traditions of industrial imagery<sup>2</sup> meet with documentary photography.

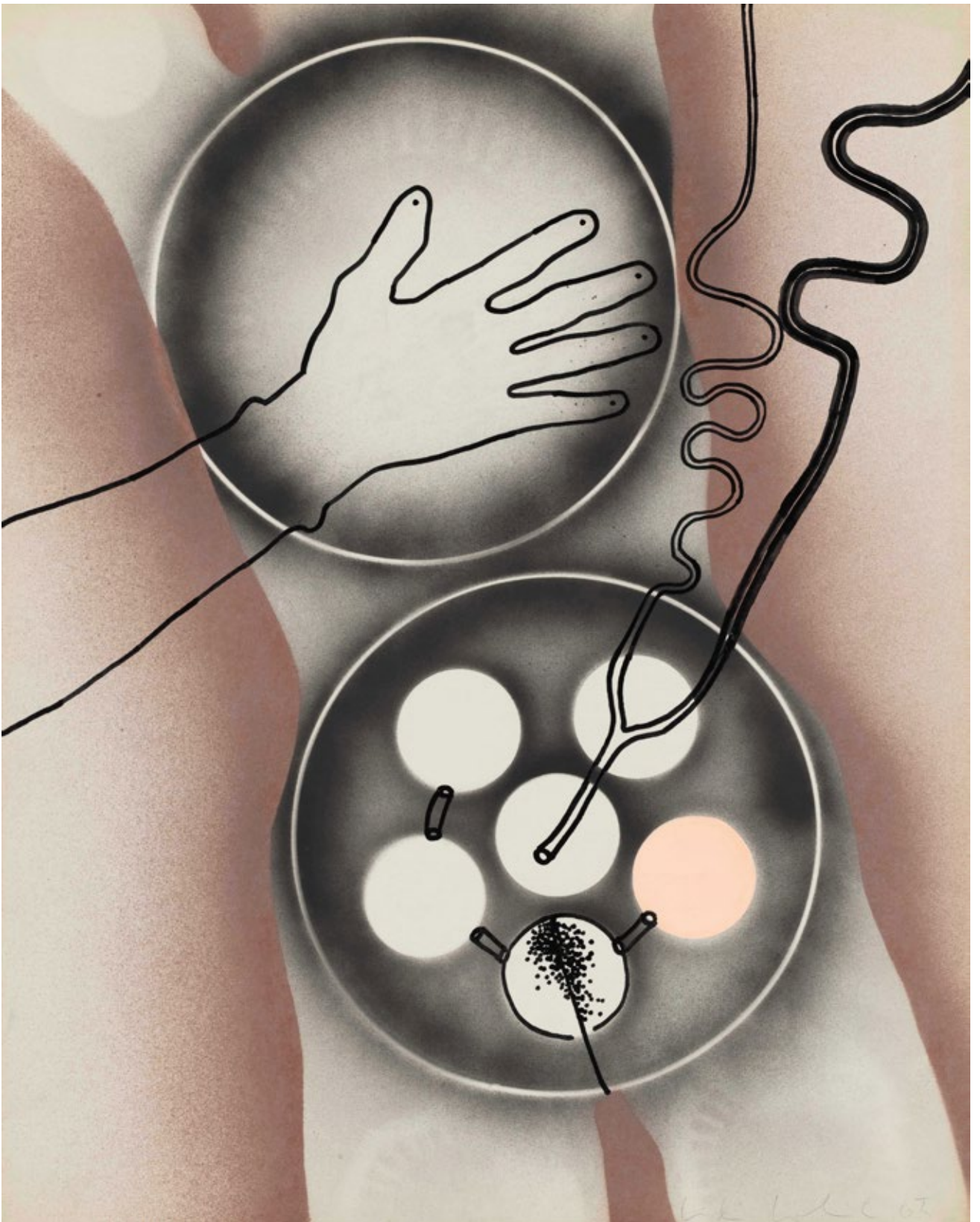
In this way, Király's work becomes an archaeology of collective memory relating to what is commonly known as 'better times', but also a feminist inquiry into labour, bodies, and visibility. The work inscribes itself into a history of the textile industry as a history of bodies being disciplined by their work on machines. This is especially clear in the strip of wallpaper designed by the artist as part of the installation, using abstract motifs derived from the repetitive gestures of the workers in the photographs, arranged in ornamental patterns. With this decorative element, Király also evokes the domestic space as a feminized, private, familiar antithesis to the factory, a space dedicated to reproductive labour. However, in the context of the textile industry, this turn towards the private is also a reminder that work done by women at home, including spinning, weaving, and sewing, was part of the indispensable but invisible and underappreciated processes that formed the basis for capitalist conditions of production in the industrial age.<sup>3</sup>

Olga Osadtschy

- 1 The factory was famous not only for elaborately printed fabrics, but also for building the Cité Ouvrière in Mulhouse, a housing development that promised improved living conditions for the growing workforce, exerting a shaping influence on life beyond the workplace.
- 2 For an overview of the various historical traditions of industrial photography, see Steven Edwards, 'Fotografie, Industrie Arbeit', in *Belichtungszeit: Fotografien aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog* (Basel: Kunstmuseum Basel; Basel: Merian, 2020), 268–81.
- 3 For a history of sewing and embroidery that focusses on activism and feminism, see Claire Hunter, *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle* (London: Sceptre, 2019).

Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik Kiki Kog





# Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik

Eine der wegweisendsten Entscheidungen ihrer künstlerischen Laufbahn war Kiki Kogelniks Umzug nach New York Anfang der 1960er Jahre. «Ich befasse mich mit der technischen Schönheit von Raketen, mit Menschen, die durch den Weltraum fliegen, und Menschen, die Roboter werden. Wenn man aus Europa kommt, ist es so faszinierend ... wie ein Traum unserer Zeit. Die neuen Ideen sind da, die Materialien sind da, warum sollte man sie nicht nutzen?»<sup>1</sup> Aus einer Technikeuphorie heraus imaginierte sie eine Zukunft, in welche die Umwälzungen des Space Age münden könnten. Gleichzeitig positionierte sich Kogelnik im Kreis der Pop-Art-Bewegung, die sich industriellen Materialien und Methoden sowie dem Bezug zum Alltäglichen verschrieb. So erschuf sie die Grundstrukturen in *Mechanical Woman III* und *Mechanical Woman IV* (beide 1965) mit Emaillelackfarbe, die sie wie in einem seriellen Verfahren über Schablonen sprühte. Die menschlichen Silhouetten eignete sie sich an, indem sie die Umrisse liegender Freund:innen und Familienmitglieder sowie ihres eigenen Körpers – hier ihrer Hände – nachzeichnete. Die motorenähnlichen Räder, die bei *Mechanical Woman IV* nur latent durchschimmern, sowie die an Kabel erinnernden Tintenlinien überführen die Menschen in das robotische Dasein, das einem bürgerlichen Verständnis von Individuum entgegensteht.<sup>2</sup>

Doch in diesen fragmentierten Körpern lassen sich auch Zweifel ablesen: an der Mechanisierung vor dem Hintergrund des Wettrüstens im Kalten Krieg und an einer Kommodifizierung des Körpers. Diese Ambivalenz in Kogelniks Œuvre wird vermehrt als Vorwegnahme feministischer Perspektiven ausgelegt, insbesondere von Donna Haraways Essay «A Manifesto for Cyborgs» (1985)<sup>3</sup>: Cyborgs konstituieren sich demnach unter dem Einfluss technischer Industrien, stehen aber gleichzeitig für eine Strategie ein, Gesellschaften jenseits westlich-patriarchaler Dichotomien zu konzipieren. Mit den Darstellungen von scheinbaren Zellexperimenten sowie von tierischen Eiern um die Intimbereiche der Körper nehmen *Mechanical Woman III* und *IV* Bezug auf weibliche Reproduktion. Dabei können die erwähnten Räder auch als frühe DialPak-Boxen für Antibabypillen gelesen werden.<sup>4</sup> Der «robotisierte» Körper hat bei Kogelnik das Potenzial, Selbstbestimmung über seine reproduktiven Funktionen einzufordern, muss diese aber vor hegemonialer Biopolitik oder neoliberaler Ausnutzung schützen.

Nils Lange

- 1 Kogelnik, Kiki, in: «The Fashions. Kiki is Kicks», in: *Women's Wear Daily*, H. 22, Juni 1966, S. 12, Zit. übers. v. Nils Lange.
- 2 Vgl. Waldvogel, Florian, «All dreams are in us prophetic», in: *Kiki Kogelnik. I Have Seen the Future*, Ausst.-Kat. Kunstverein in Hamburg 2012, Köln 2012, S. 33–38, hier S. 35–36.
- 3 Haraway, Donna, «A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s», in: *Socialist Review*, H. 80, 1985, S. 65–108.
- 4 Vgl. Gaitzsch, Marie, «Corps multiples», in: *Kiki Kogelnik. Les cyborgs ne sont pas respectueuses*, Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds 2020, Lausanne 2020, S. 135–143, hier S. 137.

# nik Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik Kiki Kogelnik Kiki

For Kiki Kogelnik, moving to New York in the early 1960s was a momentous decision. As she noted, 'I am involved in the technical beauty of rockets, people flying in space and people becoming robots ... When you come here from Europe it is so fascinating ... like a dream of our time. The new ideas are here, the materials are here, why not use them?'<sup>1</sup> In a mood of techno-euphoria, she imagined a future that might emerge from the upheavals of the space age. In so doing, she positioned herself within the Pop Art movement that was devoted to industrial materials and methods, with references to everyday life. For *Mechanical Woman III* and *Mechanical Woman IV* (both 1965), for example, the basic structures were created using enamel paints, applied in a serial approach by spraying around stencils. Human forms were captured by tracing the outlines of friends and family members and of her own body, in this case her hands. The motor-like wheels, only faintly visible in *Mechanical Woman IV*, and the cable-like lines in ink project human beings into a robotic existence at odds with bourgeois notions of the individual.<sup>2</sup>

But these fragmented bodies also convey a sense of doubt: about mechanization against the backdrop of the Cold War arms race and about the commodification of the body. This ambivalence in Kogelnik's oeuvre is often said to anticipate feminist viewpoints, in particular Donna Haraway's essay 'A Manifesto for Cyborgs' (1985).<sup>3</sup> According to Haraway, while cyborgs are constituted under the influence of industrial technologies, they also stand for a strategy of imagining societies beyond the dichotomies of Western patriarchy. With their depictions of what look like cell experiments, as well as of animal eggs around the genitals, *Mechanical Woman III* and *IV* refer to female reproduction, while the above-mentioned wheels could also be read as early DialPak dispensers for contraceptive pills.<sup>4</sup> In Kogelnik's work, the 'roboticized' body has the potential to demand self-determination over its reproductive functions, but it must also protect them from hegemonic biopolitics and neoliberal exploitation.

Nils Lange

1 Kogelnik, Kiki, in 'The Fashions: Kiki is Kicks', *Women's Wear Daily* 22 (June 1966), 12.

2 See Florian Waldvogel, 'All Dreams Are in Us Prophetic', in *Kiki Kogelnik: I Have Seen the Future* (Hamburg: Kunstverein in Hamburg; Cologne: Snoeck, 2012), 33–38, esp. 35–6.

3 Donna Haraway, 'A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s', *Socialist Review* 80 (1985), 65–108.

4 See Marie Gaitzsch, 'Corps multiples', in *Kiki Kogelnik: Les cyborgs ne sont pas respectueuses* (La Chaux-de-Fonds: Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds; Lausanne: art&fiction, 2020), 135–43, esp. 137.

# Azade Köker Azade Köker Azade Köker Azade Kö

Bei der Akkordarbeit wird die Höhe des Lohns nicht durch die Arbeitszeit, sondern durch die erbrachte Leistung bestimmt, die meist anhand der produzierten Stückzahl gemessen wird. Im Unterschied zum Zeitlohn erhalten Beschäftigte neben dem Grundlohn einen Zuschlag, der sich danach richtet, wie viele Werkstücke sie innerhalb einer festgelegten Zeit herstellen. Wer mehr produziert, verdient also entsprechend mehr. Grundlage dafür ist eine vorab ermittelte Vorgabezeit pro Arbeitsschritt. In der betrieblichen Praxis setzt die Akkordarbeit stark standardisierte und störungsarme Arbeitsabläufe voraus. Diese werden häufig durch detaillierte Zeitmessungen kontrolliert. Akkordarbeit wird vor allem in der industriellen Fertigung und Montage eingesetzt, insbesondere bei einfachen, stark standardisierten Tätigkeiten, deren Leistung sich leicht in Stückzahlen messen lässt.

In der westdeutschen Industrie vor 1989 übten überproportional viele Frauen Akkordarbeit aus: In den 1970er Jahren etwa arbeiteten viele Industriearbeiterinnen – häufig als un- oder angelernte Kräfte – im Gruppen- oder Einzelakkord, besonders in Branchen wie der Textil- und Bekleidungsindustrie, was sie ersetzbar machte und systematisch schlechtere Bezahlung nach sich zog.<sup>1</sup> Türkan Alp, die 1970 im Rahmen der Anwerbung der ‚Gastarbeiter:innen‘ mit einem Arbeitsvertrag bei Siemens nach West-Berlin kam, erinnert sich: «Jede Sekunde zählt. Ohnehin haben alle Arbeiterinnen die Türkinnen nicht gemocht, weil sie viel Geld verdienen wollten. Je mehr Geld sie verdienten, desto schneller konnten sie in die Türkei zurückgehen. Aber niemand ist zurückgekehrt.»<sup>2</sup>

Die über zwei Meter hohe Terrakotta-Skulptur *Akkordarbeiterin* (1987) von Azade Köker würdigt Arbeitsmigrantinnen aus der Türkei, die im Akkordsystem mehrfach benachteiligt waren – auch durch Konkurrenzdruck und Abwertung seitens weiss-deutscher Arbeiterinnen. Die *Akkordarbeiterin* ist Teil ihrer vierfigurigen Gruppe *Fließband*. Die Skulpturengruppe schuf sie 1987 anlässlich des 750-jährigen Jubiläums der Stadt Berlin für die Gruppenausstellung *Überall Bahnhof: Malerei und Skulptur türkischer Künstler in Berlin* an der West-Berliner Akademie der Künste. Die *Akkordarbeiterin* ist aus aufeinandergeschichteten Fragmenten von Körperteilen aufgebaut. Sie erinnern sowohl an antike Skulpturreste als auch an technisch-maschinelle Versatzstücke. Azade Kökers Arbeiten fordern die Betrachtenden heraus, über die konventionellen Darstellungen von Geschlecht und Macht hinauszudenken und bieten eine kritische Perspektive auf die gesellschaftlichen Strukturen, die diese Rollen formen.

Gürsoy Doğtaş

- 1 Vgl. Kuhnle, Sophia, «Vergessene Motoren der Produktion – Akkordarbeiterinnen», in: Webseite der Friedrich-Ebert-Stiftung, 23.4.2025, <https://www.fes.de/news/vergessene-motoren-der-produktion-akkordarbeiterinnen> (24.12.2025).
- 2 Kimmerle, Elisabeth, *Frauen in Bewegung. Politische Räume von Migrantinnen aus der Türkei in West-Berlin 1961–1989*, Göttingen 2025, S. 138.



Azade Köker, *Akkordarbeiterin*, 1987

de Köker Azade Köker Azade Köker Azade Köker



# Azade Köker Azade Köker Azade Köker Azade Kö

Piecework is paid not by the hour but based on performance, which is usually measured by the number of pieces produced. Unlike wage labourers, employees receive a bonus in addition to their basic pay, the size of which depends on the number of units produced within a specified period. As a result, those who produce more also earn more. This payment model is based on a predefined target time per work step. In practice, piecework calls for standardized work processes with few malfunctions, often with detailed time monitoring. Piecework is mainly used in industrial manufacturing and assembly, where performance can easily be measured in units.

In West Germany before 1989, disproportionate numbers of women were employed on a piecework basis. In the 1970s, for example, especially in sectors such as the textiles and garment industries, many women were hired, either for individual or group piecework, as unskilled or trainee workers who were both replaceable and systematically underpaid.<sup>1</sup> Türkan Alp, a Turkish woman who was recruited as a 'guest worker' and arrived in West Berlin in 1970 with a contract from Siemens, remembers: 'Every second counts. The other women didn't like the Turkish women because they wanted to earn a lot of money. The more money they earned, the quicker they could return to Turkey. But no one went back.'<sup>2</sup>

Standing over two metres tall, the terracotta sculpture *Akkordarbeiterin* (Female Pieceworker, 1987) by Azade Köker pays tribute to migrant women workers from Turkey who faced multiple disadvantages in the piecework system—including pressure of competition and denigration by their white German coworkers. *Akkordarbeiterin* is part of a group of four sculptures entitled *Fließband* (Conveyor Belt) created in 1987 for the 750th anniversary of the founding of the City of Berlin for the group show *Überall Bahnhof: Malerei und Skulptur türkischer Künstler in Berlin* at the Academy of Arts in West Berlin. *Akkordarbeiterin* consists of layered fragments of body parts that recall both the remnants of ancient sculptures and technical or mechanical components. Köker's works call on the viewer to think beyond conventional portrayals of gender and power, offering a critical view of the societal structures that shape such roles.

Gürsoy Doğtaş

- 1 See Sophia Kuhnle, 'Vergessene Motoren der Produktion—Akkordarbeiterinnen', Friedrich-Ebert-Stiftung, 23 April 2025, <https://www.fes.de/news/vergessene-motoren-der-produktion-akkordarbeiterinnen> (accessed 24 December 2025).
- 2 Elisabeth Kimmeler, *Frauen in Bewegung: Politische Räume von Migrantinnen aus der Türkei in West-Berlin 1961–1989* (Göttingen: Wallstein, 2025), 138; translated here by Nicholas Grindell.

Suzanne Lacy Suzanne Lacy Suzanne Lacy Suza



nne Lacy Suzanne Lacy Suzanne Lacy Suzanne L



# acy Suzanne Lacy Suzanne Lacy Suzanne Lacy

Mit ihrer Zweikanal-Videoarbeit *Mr. and Mrs. Peake* (2017) richtet die US-amerikanische Künstlerin Suzanne Lacy den Blick auf zwei ehemals in der Textilindustrie Tätige, einen Arbeiter und eine Arbeiterin, die über Jahrzehnte hinweg in derselben Fabrik beschäftigt waren. In ruhigen, konzentrierten Einstellungen erscheinen sie jeweils auf einem eigenen Monitor. Die Entscheidung, ihre Geschichten auf je einem Video-Kanal vorzustellen, schafft formal eine Gegenüberstellung zweier individueller Biografien, die sich ergänzen, ohne sich zu überlagern.

In Nahaufnahme berichten die Peakes von ihren früheren Aufgaben und Routinen, von sozialer Zugehörigkeit, den beschwerlichen Arbeitsbedingungen und der starken körperlichen Belastung in der Textilfabrik durch den ohrenbetäubenden Lärm in den Werkhallen. Um sich dennoch verständigen zu können, entwickelten die Arbeiter:innen eine eigene, komplexe Zeichensprache.

Lacy verzichtet auf dramatisierende Effekte; stattdessen entsteht die Intensität durch ihre Wahl der Kameraeinstellung, mit der sie den Betrachtenden die Blicke, Pausen und die Materialität der Stimmen im Wechsel der Tonspuren nahebringt. Sprache und Schweigen erscheinen gleichermassen bedeutungstragend. Die beiden Protagonist:innen mit ihrer jeweils ausgeprägten Mimik und Gestik sowie ihrer Präsenz im Raum verdeutlichen, wie industrielle Arbeit in Körper und Erinnerung eingeschrieben ist.

Die Arbeit ist Teil von Lacys umfassenderem Werk *The Circle and the Square* (Brierfield, Vereinigtes Königreich, 2015–2017), das im Verlauf eines dreijährigen Projekts mit den Bewohner:innen der Region Pendle im Nordwesten Englands entstand. Die Künstlerin untersucht darin den Niedergang der regionalen Textilindustrie, wobei ihr Interesse den kollektiven Erfahrungen und den Strukturen, die diese prägen, gilt.

Wie in vielen ihrer seit den 1970er Jahren realisierten Arbeiten verbindet sie auch hier dokumentarische Strategien mit einer dezidiert sozialen Praxis. *Mr. and Mrs. Peake* verschiebt damit die Aufmerksamkeit von spektakulären Produktionsprozessen hin zu den Menschen, die sie getragen haben. Indem Lacy zwei Stimmen parallel präsentiert, unterläuft sie die Vereinheitlichung einer einzigen Arbeiter:innenbiografie und betont stattdessen die Vielfalt innerhalb geteilter Bedingungen. Die Installation wird zu einem Ort des Zuhörens – und zu einem Raum, in dem Arbeit nicht als abstrakte ökonomische Kategorie erscheint, sondern als erinnerte und verkörperte Realität.

Alice Wilke

# Suzanne Lacy Suzanne Lacy Suzanne Lacy Suza

In her two-channel video work *Mr. and Mrs. Peake* (2017), the American artist Suzanne Lacy focusses on two former textile workers, a man and a woman, who worked in the same factory for decades. In calm, concentrated footage, they appear on separate screens. The decision to present each story on one channel creates a formal juxtaposition of two individual biographies that complement each other without overlapping.

In close-up, the Peakes talk about their former tasks and routines, about social belonging, arduous working conditions, and the physical stress caused by the deafening noise in the textile factory. In order to be able to communicate, the workers developed a complex sign language of their own.

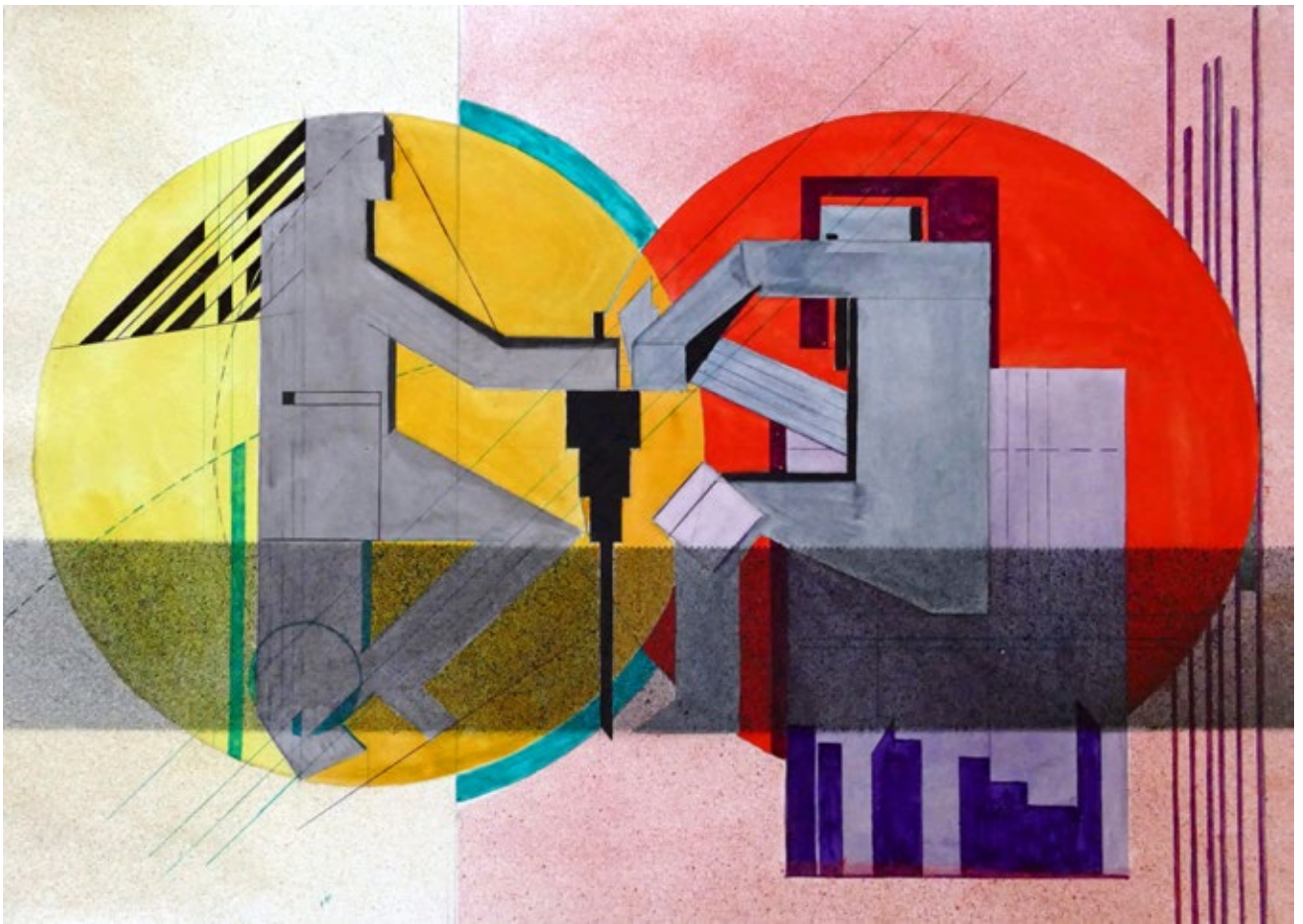
Rather than using dramatic effects, intensity is created by Lacy's use of the camera, giving the viewer access to the glances, pauses, and the materiality of the voices as they switch between soundtracks. Language and silence seem to be equally meaningful. With their distinct gestures and facial expressions, as well as their presence in the space, the two protagonists illustrate the ways industrial labour is inscribed in the body and in memory.

This work is part of Lacy's larger project *The Circle and the Square* (Brierfield, UK, 2015–17), created over three years with the inhabitants of Pendle, a region in the northwest of England. In this project, the artist explores the decline of the area's textile industry, focussing on collective experience and the structures that shape it.

As in many of her works since the 1970s, she combines documentary strategies with a resolutely social practice. In this way, *Mr. and Mrs. Peake* shifts attention away from spectacular production processes towards the people who drove them. By presenting two voices in parallel, Lacy avoids the uniformity of a single worker's biography, emphasizing diversity under shared conditions. The installation becomes a site of listening—and a space where work appears not as an abstract economic category but as a remembered, embodied reality.

Alice Wilke

Magda Langenstraß-Uhlig Magda Langenstraß-Uhlig



# -Uhlig Magda Langenstraß-Uhlig Magda Langens

Die Malerin und Grafikerin Magda Langenstraß-Uhlig, geprägt von gesellschaftlichen und ästhetischen Umbrüchen und den Erfahrungen der beiden Weltkriege, erprobte und perfektionierte im Lauf ihres Lebens eine Vielzahl von Motiven, Arbeitsweisen und Stilen.<sup>1</sup>

Nach dem Mädchenpensionat absolvierte Magda Uhlig in Weimar die Großherzogliche Zeichenschule sowie ein Studium an der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst, das sie 1911 als eine der ersten Frauen mit Diplom und Medaille abschloss. 1914 heiratete sie den Arzt Karl Langenstraß, der im Ersten Weltkrieg als Truppenarzt diente. Seine Tätigkeit inspirierte sie zu einer Werkreihe über genesende Soldaten in Lazaretten, die in Halberstadt, Jena und Weimar ausgestellt wurde (1916/1917). 1918 kam sie in Kontakt mit Herwarth Walden, Gründer der Galerie Der Sturm, und stellte 1919 in einer Doppelausstellung mit Kurt Schwitters aus.<sup>2</sup> In dieser Zeit entstanden expressiv überzeichnete Gemälde von Wäldern und Feldern, Segelhäfen sowie Porträts und Bilder mit religiöser Motivik. Nachdem die Künstlerin ihrem Mann in die Fränkische Schweiz gefolgt war, wanderte er in die USA aus. Sie blieb in Deutschland, betreute ihre 1920 und 1923 geborenen Töchter. Ab 1924 studierte sie am Bauhaus in Weimar und dann in Dessau, fand zur Abstraktion und wandte erstmals die Collagetechnik an.

1926 zog sie nach Rehbrücke bei Potsdam, nahm wieder Kontakt zur Berliner Kunstszene auf und wurde Mitglied der Künstler:innengruppe Die Abstrakten beziehungsweise Die Zeitgemäßen, mit der sie 1926 und 1928 in der *Großen Berliner Kunstausstellung* ausstellte. Aus dieser Zeit stammen Werke, die Aspekte des Lebens in der Weimarer Republik thematisieren, darunter Tanzrevueshows oder das Aquarell *Zweisam (Mensch-Maschine)* von circa 1930. Anklänge an die Glorifizierung der modernen Technik durch die Futuristen verbinden sich hier mit einer konstruktivistischen Formensprache: Mensch und Maschine sind nahezu identisch geometrisch geformt und stehen sich gleichgestellt gegenüber. Die moderne Bildsprache ist kombiniert mit der Sprühtechnik, die am Bauhaus in den 1920er Jahren für neue Farb- und Formexperimente genutzt wurde, mit Linien und Schraffuren. Eine Reise nach Amerika 1935 spiegelt sich in Gemälden von New Yorker Strassenschluchten oder dem Kapitol in Washington, D. C. wider. Langenstraß-Uhlig wechselte mehrfach ihren Wohnort und unternahm Studienreisen nach Griechenland und Schweden, von denen zahlreiche Aquarelle im Nachlass zeugen. Die Künstlerin hinterlässt ein umfangreiches malerisches Werk, das sie als motivisch und technisch vielfältige, innovationsfreudige Künstlerin ausweist.

Anna Havemann

- 1 *Künstlerinnen der Moderne: Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, hg. v. Götzmann, Jutta/Havemann, Anna, Ausst.-Kat. Potsdam Museum, Potsdam 2015/2016, Berlin 2015.
- 2 Havemann, Anna, «Das war eine neue harte Zeit ... Magda Langenstraß-Uhlig», in: *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932*, hg. v. Pfeiffer, Ingrid/Hollein, Max, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2015/2016, Köln 2015, S. 190–211.

# Langenstraß-Uhlig Magda Langenstraß-Uhlig Magda Lang

Over the course of a life marked by social and aesthetic upheavals, and by the experience of two world wars, the German painter and graphic artist Magda Langenstraß-Uhlig investigated and perfected a large number of motifs, approaches, and styles.<sup>1</sup>

After her time at a girls' boarding school, Magda Uhlig attended the Grand Ducal Drawing School in Weimar and studied at the Grand Ducal Saxon Academy of Fine Art, graduating with a diploma and a medal in 1911 as one of the first women to complete her degree there. In 1914 she married Karl Langenstraß, a doctor who served in World War I as a combat medic. His work inspired her to paint a series on soldiers recovering in military hospitals that was shown in Halberstadt, Jena, and Weimar (1916–17). In 1918 she came into contact with Herwarth Walden, founder of the Galerie Der Sturm, where she had a joint exhibition with Kurt Schwitters in 1919.<sup>2</sup> During this period she made expressively exaggerated paintings of forests, fields, and sailboat marinas, as well as portraits and pictures with religious motifs. After she had followed her husband to Bavaria, he emigrated to the United States. She remained in Germany to look after her daughters, born in 1920 and 1923. From 1924 she studied at the Bauhaus in Weimar and then in Dessau, turning towards abstraction and making her first collages.

In 1926 she moved to Rehbrücke near Potsdam, reestablished contact with the Berlin art scene and became a member of the group known as Die Abstrakten (The Abstracts) and later renamed Die Zeitgemäßen (The Moderns), with whom she exhibited at the *Great Berlin Art Exhibition* in 1926 and 1928. In this period she made works addressing aspects of life in the Weimar Republic including dance revue shows, as well as the watercolour *Zweisam (Mensch-Maschine)* (Twosome [Human-Machine], c. 1930). Hints of the Futurists' glorification of modern technology blend here with a constructivist formal idiom: the human and the machine face each other as equals, almost identical in their geometry. The modern visual idiom is combined with the experimental spraying technique, which was employed at the Bauhaus in the 1920s for experiments in colour and form, with lines and cross-hatching. A journey to the United States in 1935 gave rise to paintings of New York streets and the Capitol in Washington, DC. Langenstraß-Uhlig relocated several times and went on study trips to Greece and Sweden, as documented by numerous watercolours in her estate. She left behind an extensive oeuvre that covers diverse motifs and techniques, demonstrating her innovative approach.

Anna Havemann

1 Jutta Götzmann and Anna Havemann, eds., *Künstlerinnen der Moderne: Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit* (Potsdam: Potsdam Museum; Berlin: Lukas, 2015).

2 Anna Havemann, 'That was a new difficult time ...: Magda Langenstraß-Uhlig', in Ingrid Pfeiffer and Max Hollein, eds., *Storm Women: Women Artists of the Avant-Garde in Berlin 1910–1932* (Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle; Cologne: Wienand, 2015), 372–4.

# Alice Lex-Nerlinger Alice Lex-Nerlinger Alice Lex-

Im Œuvre von Alice Lex-Nerlinger – oder Alice Lex, wie sie ihre Werke häufig signierte – waren Arbeit und der arbeitende Körper wiederkehrende Themen, ob in ihren avantgardistischen Fotomontagen und Fotogrammen aus der Weimarer Republik oder in ihren dem Sozialen Realismus zuzuordnenden Gemälden aus ihrer Ostberliner Zeit nach dem Krieg. 1928 wurde Lex Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) und der ihr angeschlossenen Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ASSO), Gruppierungen, die sie dazu anregten, Arbeit und die Ungleichheit der Klassen darzustellen. Laut dem Manifest der ASSO ist «[d]ie Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrottetes System»<sup>1</sup>.

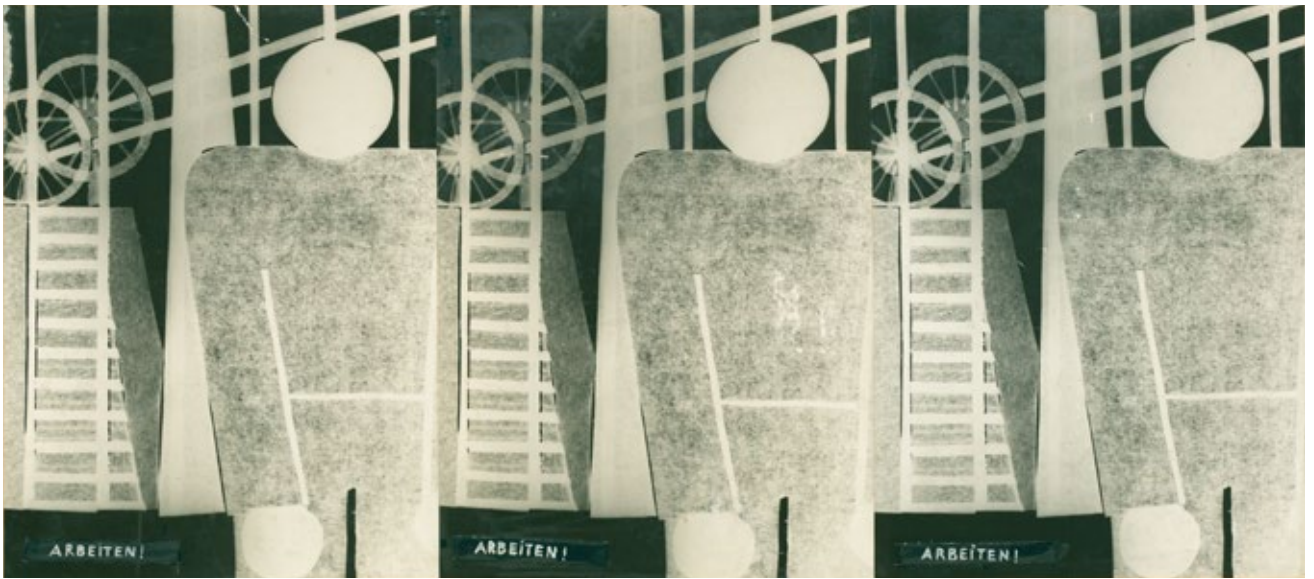
Aus ihrer Generation von Kunstschaaffenden hebt sich Lex ab durch die Beharrlichkeit, mit der sie die sich berührenden Aspekte von Arbeit und Gender aufgreift. In einigen Werken zeigt sie anonymisierte, arbeitende Körper, wie etwa im Fotogramm *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!* (1928), wo gesichtslose Arbeiter:innen, flankiert von stilisierten Maschinen, implizit Kritik üben an der stumpfsinnig repetitiven, entmenschlichenden und oft gefährlichen Fabrikarbeit. In vielen anderen porträtiert Lex jedoch explizit Arbeiterinnen in verschiedensten Kontexten, sei es die Schreibkraft in *Die Sekretärin*, die einer typisch weiblichen Beschäftigung nachgeht, oder die Heimarbeiterin in *Die Näherin* (beide circa 1928), eine von vielen Frauen, die zu Hause für Fabriken arbeiteten, wodurch diese Kosten für Arbeitsplätze, Maschinen, Heizung und Beleuchtung einsparen konnten. Zudem unterstreicht das häusliche Umfeld die doppelte Belastung durch Erwerbs- und unbezahlte Hausarbeit.

Lex stellte auch einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Produktion und Reproduktion her, zum Beispiel in ihrem monumentalen, in Schablontechnik hergestellten Bild *Paragraf 218* (1931). Wie andere Kunstschaaffende, etwa Käthe Kollwitz, erachtete Lex das Verhütungs- und Abtreibungsverbot laut Paragraf 218 des Weimarer Strafgesetzes als weitere Unterdrückung der Frauen aus der Arbeiter:innenklasse. Eine gesichtslose, schwangere Arbeiterin mit Kopftuch ragt auf, während im Vordergrund mehrere Frauen mit aller Kraft das schwere Kreuz umzustossen versuchen, das Frauenkörper wie am Fließband zur endlosen Fortpflanzung zu verdammen droht. In der Presse häufig aufgegriffen, fand *Paragraf 218* auch Jahrzehnte später noch Resonanz und wurde im Zuge der anhaltenden Abtreibungsdebatten in den 1970er Jahren in Ostberlin als Poster gedruckt.<sup>2</sup>

Rachel Epp Buller

- 1 Siehe das Manifest und die Statuten der ASSO, abgedruckt in: *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*, Ausst.-Kat. Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin 1978/1979, Berlin 1978, S. 21.
- 2 Vgl. auch Epp Buller, Rachel, «Alice Lex», in: *Alice Lex-Nerlinger 1893–1975: Fotomonteurin und Malerin*, hg. v. Beckers, Marion, Ausst.-Kat. Das Verborgene Museum, Berlin 2016, Berlin 2016, S. 15–85.

Nerlinger Alice Lex-Nerlinger Alice Lex-Nerlinger





# Nerlinger Alice Lex-Nerlinger Alice Lex-Nerlinger

Alice Lex-Nerlinger—or Alice Lex, as she often signed her works—made labour and labouring bodies consistent themes throughout her oeuvre, whether in avant-garde photomontages and photograms during the Weimar Republic or in Social Realist paintings following her post-war move to East Berlin. In 1928 Lex joined the German Communist Party (KPD) and the related German Association of Revolutionary Visual Artists (ASSO), groups that first motivated her to represent labour and class inequity. ASSO's manifesto declared 'Art a weapon, the artist a fighter in the war to free the masses from a bankrupt system'.<sup>1</sup>

Lex stands out among artists of her generation for the persistence with which she addressed intersections of labour and gender. In some artworks, she depicted anonymized working bodies, as in the photogram *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!* (Work! Work! Work!, 1928), where faceless workers, flanked by stylized machines in repetition, implicitly critique the mindlessly repetitive, dehumanizing, and often dangerous work of factory production. In many others, however, Lex specifically profiled female labourers across varied contexts, from the pink-collar typist seen in *Die Sekretärin* (The Secretary) to the domestic labour of *Die Näherin* (The Seamstress)—both from around 1928—whose environment marks her as one of the many women paid by factories to do piecework from home. Such home workers were cheaper to employ than factory labourers, saving employers the expenses of workspace and machines, as well as heating and lighting costs. At the same time, the home setting underscores a double duty of wage-earning labour alongside unpaid domestic work.

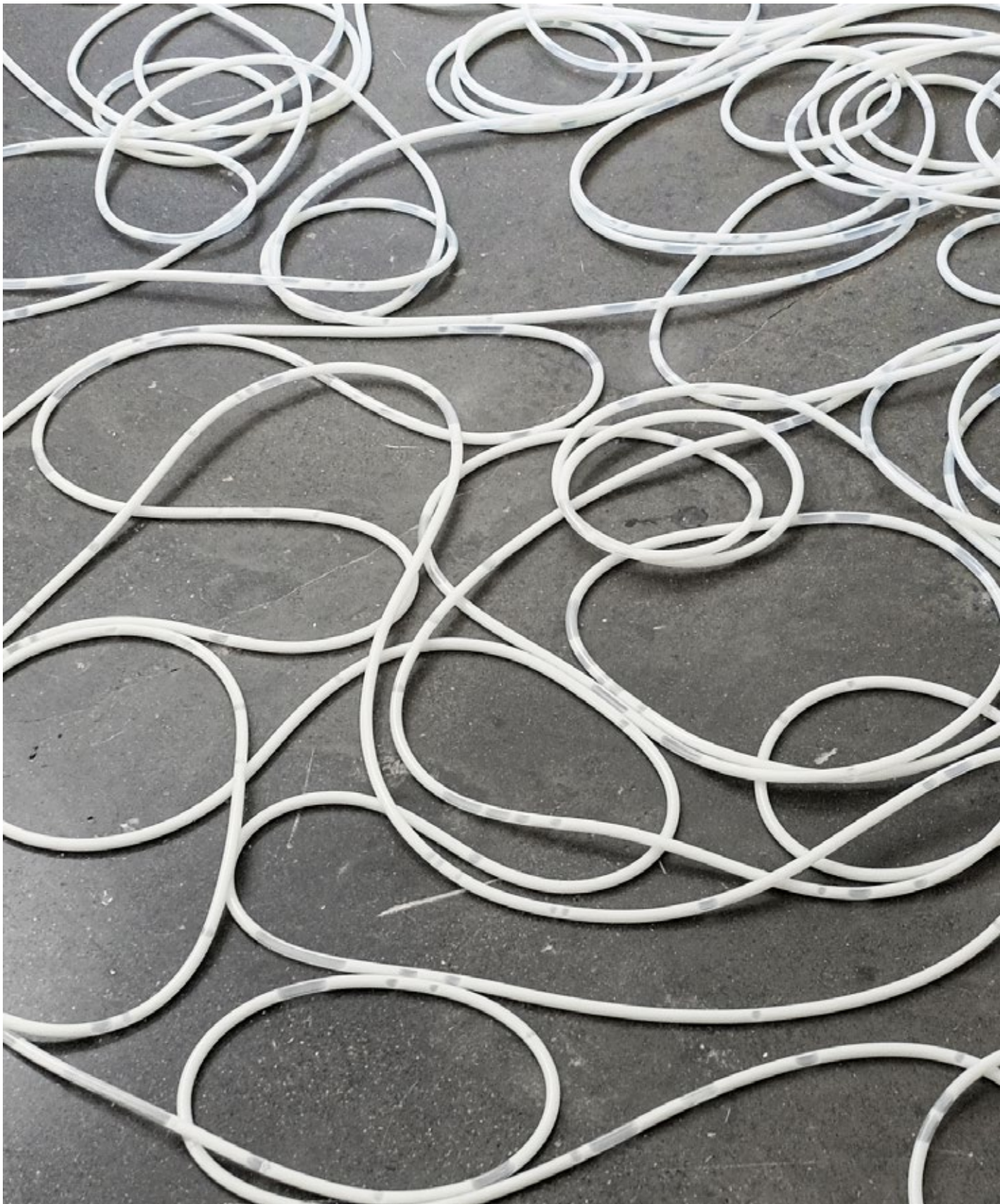
Lex also drew a clear connection between production and reproduction, as seen in her monumental stencil-based painting titled *Paragraf 218* (1931). In alignment with other artists such as Käthe Kollwitz, Lex viewed the prohibitions on contraception and abortion set out in paragraph 218 of the Weimar penal code as further points of oppression for working-class women. A faceless pregnant woman with a worker's head kerchief looms large, while a group of women in the foreground struggle together to topple the burdensome cross that threatened to make women's bodies an assembly line of endless reproduction. Widely reproduced in the press at the time, *Paragraf 218* continued to resonate decades later and was printed as a poster in East Berlin during continuing abortion debates of the 1970s.<sup>2</sup>

Rachel Epp Buller

1 See ASSO's manifesto and statutes, reproduced in *Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933* (Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen 1978), 21; translated here by Rachel Epp Buller.

2 For more information, see Rachel Epp Buller, 'Alice Lex', in *Alice Lex-Nerlinger 1893–1975: Fotomonteurin und Malerin* (Berlin: Das Verborgene Museum, 2016), 146–66.

Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu



Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu A



# Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu A

Ani Liu untersucht in ihren Werken die Verflechtungen von Körper, Arbeit und Technologie. Sie richtet den Blick auf jene Formen von Arbeit, die zwar notwendig, aber gesellschaftlich unsichtbar oder unterbewertet sind – insbesondere in den Bereichen Reproduktion, Sorgearbeit und Mutterschaft. Ausgehend von historischen Recherchen und eigenen Erfahrungen analysiert Liu, wie weiblich gelesene Körper in ökonomische, medizinische und technologische Systeme eingebunden sind. Schwangerschaft, Stillen, Pflege und emotionale Arbeit erscheinen in ihrem Werk als öffentlich produktive Prozesse, die messbar gemacht, reguliert und funktionalisiert werden. Lius Interesse gilt weiterhin der Ambivalenz technischer Hilfsmittel, die Autonomie ermöglichen und zugleich neue Zwänge erzeugen. Ein wiederkehrendes Motiv ist das Verhältnis von Körper und Maschine: Industrielle Apparate wie Brustpumpen oder technische Interfaces strukturieren intime körperliche Rhythmen und übersetzen sie in zirkulierende Systeme aus Zeit, Klang und Material. Liu macht sichtbar, wie biologische Prozesse durch Wiederholung, Taktung und Effizienzlogiken in kapitalistische Zeitregime eingeschrieben werden.

Als Mutter eines Säuglings produzierte Liu mit ihrem Körper monatlich etwa 22 Liter Muttermilch – genau dieses Volumen ist in der Installation *Untitled (Feeding Through Space and Time)* (2022) im Umlauf zu sehen. Im Nachdenken über unsichtbare Leistung im Zusammenhang mit Reproduktion und Sorgearbeit entstand das Werk als Ausdruck der eigenen Erfahrung des Abpumpens von Muttermilch am Arbeitsplatz.

Die Brustpumpe, erstmals 1854 patentiert, ist eine Technologie mit zwei Aspekten. Ihr Einsatz ermöglicht die räumliche Trennung von Körper und Nahrung (Muttermilch): Dies kann einerseits selbstbestimmte Entscheidungen unterstützen, andererseits aber auch die Erwartung hervorrufen, dass postpartale Körper rasch in den Arbeitsprozess zurückkehren. Dabei wird vorausgesetzt, dass alle gesellschaftlichen Gruppen die Anforderungen von Erwerbs- und Sorgearbeit gleichermaßen vereinbaren können.

Ani Liu verbindet in ihren Arbeiten persönliche Erfahrung mit struktureller Analyse. Mechanische Bewegungen, Flüssigkeit, Schläuche und Motoren präsentiert sie nüchtern und intim zugleich. Der Körper ist dabei nicht unmittelbar präsent, sondern über seine Spuren, Rhythmen und Abwesenheiten erfahrbar. *Untitled (Feeding Through Space and Time)* ist auf den Rhythmus der eigenen Brustpumpe der Künstlerin programmiert und reflektiert ihre Erfahrungen mit dieser Maschine. Kurz nach der Geburt lösen visuelle und sensorische Reize des Saugens die Freisetzung von Milch in der Brust aus – ein Reflex, der als «Milch-einschuss» bezeichnet wird. Im Verlauf monatelangen Abpumpens begann der mechanisch-rhythmische Klang der Pumpe den biologischen Reflex im Körper der Künstlerin selbst auszulösen.

Indem die Grenzen zwischen Körper und Maschine verschwimmen, untersucht Liu die Technologie zur Ernährung des Kindes. Die Künstlerin lädt dazu ein, das Thema Arbeit neu zu denken – nicht nur als bezahlte Tätigkeit, sondern als komplexes Gefüge aus Sorge, Zeit, Körper und Macht.

Alice Wilke

# Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu Ani Liu An

In her works, Ani Liu explores the interwovenness of bodies, labour, and technology. Her focus is on those forms of work that are vital but either overlooked or underrated by society—especially in the fields of reproduction, care, and motherhood. Based on historical research and her own experience, she analyses the ways bodies that are identified as female are tied into economic, medical, and technological systems. Pregnancy, breastfeeding, care, and emotional labour appear in her work as publicly productive processes that are quantified, regulated, and functionalized. She is also interested in the ambivalence of technical aids that facilitate autonomy while creating new constraints. A recurring motif in her work is the relationship between body and machine: industrial devices such as breast pumps and technical interfaces structure intimate bodily rhythms and translate them into circulating systems of time, sound, and material. In this way, she renders visible the way biological processes are inscribed into capitalist regimes of time via repetition, scheduling, and logics of efficiency.

As the mother of an infant, the artist produced around twenty-two litres of breastmilk every month—the exact volume we see circulating in the installation *Untitled (Feeding Through Space and Time)* (2022). While thinking about invisible labour in connection with reproduction and care, she made the installation to express her own experience of pumping breastmilk in the workplace.

The breast pump, first patented in 1854, is a technology with two sides. Its use enables the physical separation of body and nourishment (breastmilk): on the one hand this can support self-determined decisions, but it may also create the expectation that post-partum bodies will quickly return to work. This in turn is based on the assumption that all groups within society are equally capable of balancing the demands of paid and unpaid labour.

In her work, Liu combines personal experience with structural analysis. Mechanical movements, fluids, tubes, and motors are presented in a manner that is both matter of fact and intimate. The body is not directly present, making itself felt via its traces, rhythms, and absences. *Untitled (Feeding Through Space and Time)* is synched to the rhythm of the artist's own breast pump, reflecting her experiences with this machine. In the period immediately following childbirth, visual and sensory stimuli of sucking trigger the release of milk from the breast—known as the 'milk ejection reflex'. Over months of pumping breastmilk, the mechanical-rhythmical sound of the pump began to trigger this biological reflex in the artist's body.

In this blurring of body and machine, Liu examines the technology for feeding a child, inviting us to rethink the subject of labour—not only as a paid activity, but also as a complex blend of care, time, body, and power.

Alice Wilke

Lee Lozano Lee Lozano Lee Lozano Lee Lozano





# Lee Lozano Lee Lozano Lee Lozano Lee Lozano

Die amerikanische Künstlerin Lee Lozano, aktiv im New York der 1960er Jahre, entwickelte in dieser Zeit ein Werk, das sich durch Radikalität und konzeptuelle Konsequenz auszeichnet. Ihre frühen Zeichnungen und Gemälde ab 1960 sind gekennzeichnet durch eine expressive, drastische und bisweilen comichafte Gegenüberstellung von Werkzeugen und Körperteilen, insbesondere Geschlechtsteilen. Ihre energisch-provokante, oft phallische und blasphemische Bildsprache ergänzte Lozano teils mit vulgären Texten.

Ab 1963/1964 wandte sich die Künstlerin mit ihren *Tool Paintings* zunehmend der alleinigen Darstellung von Werkzeugen zu – Schrauben, Klemmen oder Bohrer dominieren fortan ihre grossformatigen Malereien, die sich häufig auch über mehrere Leinwände erstrecken.<sup>1</sup> Auf den ersten Blick scheinen diese Werke Technologie zu fetischisieren; tatsächlich evozieren sie vielfach maskuline Konnotationen und sexuelle Metaphern: Die Werkzeuge werden zu Allegorien von Körperteilen, insbesondere von Penissen, wie im Fall des in der Ausstellung gezeigten unbetitelten Werks von 1964, das eine verbogene Schraube abbildet. Die monumentalen Formate der *Tool Paintings* verleihen diesen Darstellungen eine physische Dominanz. Gleichzeitig verändert sich Lozanos malerische Sprache: Ihre Farbpalette wird zunehmend metallisch, ihre Kompositionen klarer. Lozanos eruptive, wütende Geste ist einer kontrollierten, präzisen Pinselführung gewichen.

Im weiteren Verlauf der 1960er Jahre entfernte sich die Künstlerin schrittweise von der gegenständlichen Darstellung. Die Werkzeuge lösen sich in abstrakte Strukturen in schimmernder, metallischer Farbe auf, und Lozano verfasste zunehmend konzeptuelle *Language Pieces* – schriftlich formulierte Handlungsanweisungen, mit denen sie ihr eigenes Leben als künstlerisches Medium definierte und sich selbst sabotierte.<sup>2</sup> Diese Verschiebung kulminierte in ihrer radikalen Entscheidung, Frauen zu boykottieren (ab 1971), um damit – wie Helen Molesworth es formulierte – die systematische und unbarmherzige Aufteilung der Welt in die Kategorien Frau und Mann aufzuzeigen, und schliesslich ultimativ 1972 in Lozanos *Dropout Piece*, mit dem sie ihren vollständigen Rückzug aus der Kunstwelt vollzog.<sup>3</sup>

Sandra Beate Reimann

1 Siehe: Folie, Sabine, «Tools of Pleasure and Violence», in: *Lozano Tools*, Ausst.-Kat. Hauser & Wirth, New York 2011, New York 2011, o. P.

2 Siehe: Calabrò Visconti, Lucrezia, *In the Studio: Lee Lozano*, Zürich 2025, u. a. S. 15.

3 Vgl. Molesworth, Helen, «Tune in, Turn on, Drop out: Die Zurückweisung von Lee Lozano», in: *Lee Lozano. Win First Don't Last Win Last Don't Care*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 2006/Van Abbemuseum, Eindhoven 2006/2007, Basel 2006, S. 136–140, hier S. 140.

# o Lee Lozano Lee Lozano Lee Lozano Lee Lozano

Working in New York in the 1960s, the American artist Lee Lozano developed an oeuvre marked by radicality and conceptual rigor. Her early drawings and paintings (from 1960 onwards) juxtapose tools and body parts, especially genitalia, in a way that is expressive, drastic, and sometimes comic-like. Her energetically provocative visual idiom, often phallic and blasphemous, was sometimes supplemented with vulgar texts.

In her *Tool Paintings* (from 1963 onwards) she turned increasingly towards depictions of tools alone, with screws, clamps, or drills now dominating her large-format works that often extend across multiple canvases.<sup>1</sup> At first glance, these works seem to fetishize technology, instead often evoking masculine connotations and sexual metaphors: the tools become allegories of body parts, especially penises, as in the case of the untitled work from 1964 included in the exhibition, that shows a bent screw. The monumental formats of the *Tool Paintings* lend them a dominant physical presence. At the same time, Lozano's painterly idiom began to change: her palette became increasingly metallic, her compositions clearer, as her angry, eruptive gesture gave way to more precise, controlled brushwork.

As the 1960s progressed, Lozano gradually moved away from figuration, the tools dissolving into abstract structures in shimmering, metallic shades. At the same time, she began to write more and more conceptual *Language Pieces*, handwritten instructions that defined her own life as an artistic medium and sabotaged her career.<sup>2</sup> This shift culminated in her radical decision to boycott women (from 1971 onwards) in order, as Helen Molesworth has put it, to expose the systematic and ruthless division of the world into categories of men and women.<sup>3</sup> With her final work, *Dropout Piece* (1972), she ultimately sealed her total withdrawal from the art world.

Sandra Beate Reimann

1 See Sabine Folie, 'Tools of Pleasure and Violence', in *Lozano Tools* (New York: Hauser & Wirth, 2011), unpaginated.

2 See Lucrezia Calabrò Visconti, *In the Studio: Lee Lozano* (Zürich: Hauser & Wirth, 2025), 15.

3 See Helen Molesworth, 'Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano', in *Lee Lozano: Win First Don't Last Win Last Don't Care* (Basel: Kunsthalle Basel; Eindhoven, Van Abbemuseum, 2006), 133–35, esp. 135.

# Alexandra Navratil Alexandra Navratil Alexandra N

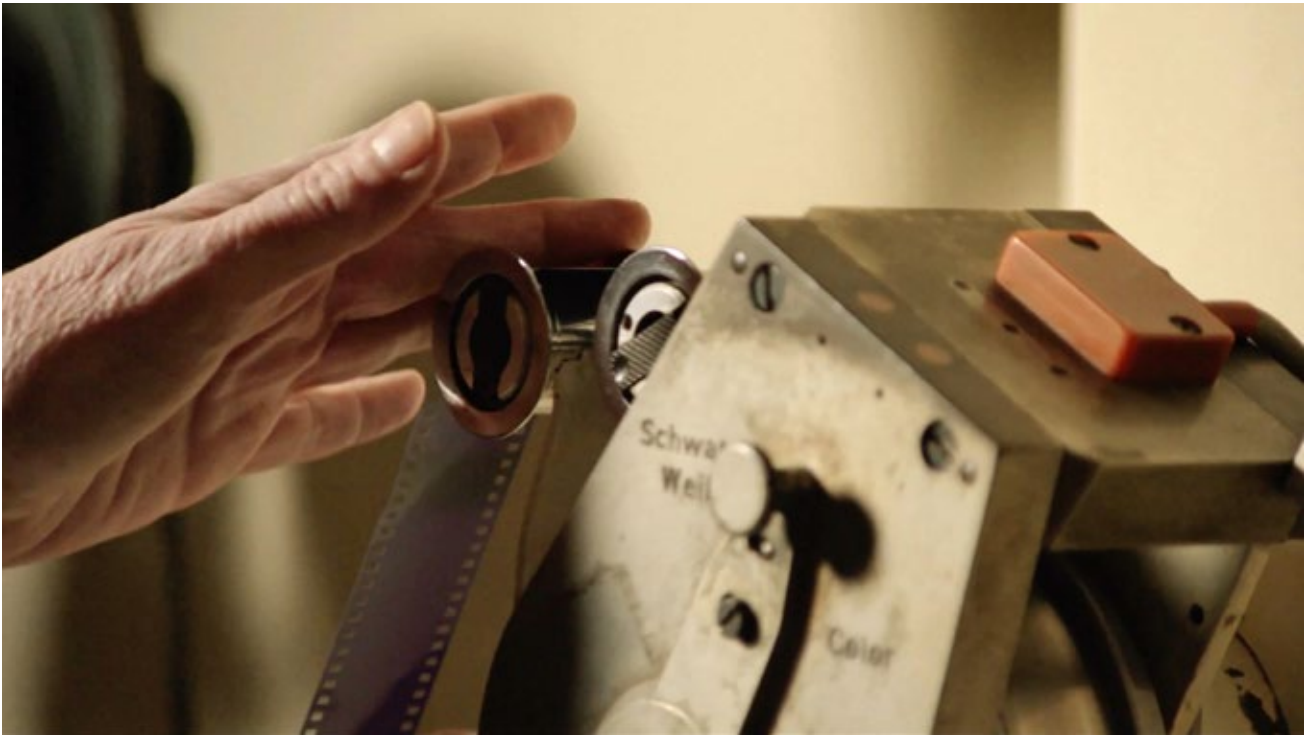
«Die Filmfabrik braucht flinke Frauenhände», liess einst der volkseigene Betrieb ORWO in Wolfen, Sachsen-Anhalt, verlauten. Mit 8000 weiblichen Angestellten war ORWO in den 1980er Jahren der grösste Frauenbetrieb (mit den meisten weiblichen Angestellten) in der DDR. Besonders viele Frauen waren in jenen Bereichen der Fabrik beschäftigt, in denen aufgrund der Lichtempfindlichkeit des Materials in fast kompletter Dunkelheit gearbeitet werden musste. Eine von ihnen war Gundula Brett, die hier 25 Jahre lang tätig war. Sie ist die Protagonistin von Alexandra Navratils Video *The Night Side* (2016), in dem nur die Hände der ehemaligen Chemiarbeiterin zu sehen sind, die sich über Filmstreifen und Apparate von ihrem einstigen Arbeitsplatz bewegen. Hierbei wird jedoch nicht die flinke Erfüllung eines Arbeitssolls nachgespielt. Die Maschinen stehen still und befinden sich im hell erleuchteten Firmenmuseum. Sie geben nicht mehr den Takt für die Bewegungen des Körpers vor. Frau Bretts körperliche Erinnerung tritt als behutsames, fast zärtliches Tasten in Erscheinung. Im Kontrast zu dieser Zartheit steht die Tonspur. Die feinen Geräusche von Frau Bretts Bewegungen werden verstärkt, verzerrt, durch Echoräume geschickt. Hier scheint die ganze Ambivalenz der Geschichte nachzuhallen.

In einem Dokumentarfilm des Mitteldeutschen Rundfunks zur ORWO-Filmfabrik aus dem Jahr 1995, der im Netz verfügbar ist,<sup>1</sup> sprechen ehemalige Arbeiterinnen über ihre Zeit in der Fabrik. Von der harten Tätigkeit ist da die Rede, den ganzen Tag im Dunkelraum, von der Kommunikation allein durch Stimme und Berührung. Dabei sei es auch rau zugegangen, allerdings auf Basis von Vertrautheit und Sicherheit sowie einem Zusammengehörigkeitsgefühl der Arbeiterinnen in einem System, das sich in der Freizeit fortsetzte. Mit der Schliessung des Werks nach der Wende ging ein Verlust von Identität einher.

*The Night Side* ist Teil einer Serie, die auf Recherchen zu den Agfa-ORWO-Werken basieren. Während hier der arbeitende Körper das Thema ist, steht in anderen Arbeiten der Werkgruppe die Umweltzerstörung durch die Fabrik im Zentrum. Die chemische Industrie hatte drastische Auswirkungen auf die Landschaft und die Gesundheit der Anwohner:innen und Arbeiter:innen. Ein Sinnbild dafür wurde die im Volksmund «Silbersee» genannte Abwasserdeponie des Werks. Navratils gleichnamiges Video, das zeitgleich mit *The Night Side* entstand, basiert auf einer Zusammenarbeit mit einem anderen ehemaligen ORWO-Angestellten, der den See in seiner Freizeit fotografisch dokumentierte – auf eben jenem Silbersalz-Filmmaterial, dessen Herstellung den «Silbersee» verursachte. Solche Verschränkungen von Industrie- und Mediengeschichte sind eine Konstante in Navratils Werk. Dabei wirft sie stets den Blick auf Zurichtungen des Körpers (von Mensch, Tier, Pflanze) in industriell-maschinellen Systemen.

Raffael Dörig

1 *Original WOlfen! Aus der Geschichte einer Filmfabrik*, Dokumentarfilm von Niels Bolbrinker und Kerstin Stutterheim, 1995, Prod. Brandenburger Filmbetrieb und Stiftung Bauhaus, verfügbar online [https://youtu.be/lnqz8NN8Rh0?si=p03GZMI9\\_MePeDIK](https://youtu.be/lnqz8NN8Rh0?si=p03GZMI9_MePeDIK) (27.1.2025).





# til Alexandra Navratil Alexandra Navratil Alexandr

The state-owned company of ORWO in Wolfen, Saxony-Anhalt, once declared, ‘The film factory needs nimble female fingers.’ In the 1980s, ORWO had eight thousand women on its staff, more than any other business in East Germany, with particularly large numbers employed in those parts of the factory where work had to be done in almost total darkness due to the photosensitivity of the material. One of these women was Gundula Brett, who worked there for twenty-five years. She is the protagonist of Alexandra Navratil’s video *The Night Side* (2016), in which we see only the hands of the former chemical industry worker touching strips of film and tools from her former workplace. What we are seeing, however, is not nimble fingers fulfilling a work quota. The machines have fallen silent, standing in a brightly lit film museum, no longer dictating the body’s movements. Brett’s physical memory appears as a tentative, almost tender fumbling. This tenderness contrasts with the soundtrack, in which the subtle sounds of her movements are amplified and distorted with added reverb—like an echo of the ambivalence of history.

In a documentary about ORWO made by Mitteldeutscher Rundfunk in 1995, viewable online,<sup>1</sup> former employees speak about their time at the factory. There is talk of hard work, entire days in the dark, communicating only via voice and touch. The working atmosphere was rough, too, but based on familiarity and security, as well as a feeling of togetherness that extended beyond the workplace. When the factory closed after reunification, this sense of shared identity was lost.

*The Night Side* is part of a series based on research into the Agfa-ORWO works. While this film focusses on the working body, the others in the series look at the environmental destruction wrought by the factory. The chemical industry made a drastic impact on the landscape and on the health of both local residents and the workforce. This was symbolized by the factory’s waste-water storage pond that was known as the ‘silver lake’. Navratil’s video of that name, made at the same time as *The Night Side*, is based on her cooperation with another former ORWO employee who took photographs of the lake in his spare time, documenting it on the very silver bromide film stock whose manufacture had caused the ‘silver lake’ in the first place. Navratil’s work often features such interweaving of industrial and media history, always focussing on the ways bodies (of humans, animals, and plants) are disciplined to the mechanical needs of industrial systems.

Raffael Dörig

1 *ORiginal WOlfen! Aus der Geschichte einer Filmfabrik*, documentary by Niels Bolbrinker and Kerstin Stutterheim, 1995, produced by Brandenburger Filmbetrieb und Stiftung Bauhaus, [https://youtu.be/lnqz8NN8Rh0?si=p03GZMI9\\_MePeDIK](https://youtu.be/lnqz8NN8Rh0?si=p03GZMI9_MePeDIK) (accessed 25 January 2026).

# Katja Novitskova Katja Novitskova Katja Novitskova

Katja Novitskova beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit der Frage, wie neue Technologien unsere Sicht auf Natur, Körper und Zukunftsdenken verändern. Sie interessiert sich dafür, wie Bilder, Daten und technische Geräte unsere Vorstellung vom Leben prägen – und wo diese in ihrer Darstellung an Grenzen stossen. Die Künstlerin verwendet zeitgenössische Bilder und frei verfügbare Konsumgüter und setzt sie zu hybriden, animierten Formen neu zusammen.

Die Installation *Pattern of Activation (Mamaroo nursery, dawn chorus)* (2017) besteht aus drei beweglichen Skulpturen, einer Videoprojektion und einer Klangarbeit. Die Skulpturen wirken wie kleine Roboter. Ihre materielle Basis stammt aus einem alltäglichen Gebrauchskontext: Es handelt sich um elektrische Babywippen des Typs Mamaroo der Firma 4Moms, die von der Künstlerin umfunktioniert wurden. Wiegend und surrend sind sie vor eine Videoprojektion gestellt, während lange, in diesem Zusammenhang an Nabelschnüre erinnernde Kabel sie mit Strom versorgen. Die leuchtenden Augen wirken, als ob sie die Umgebung beobachten würden.

Novitskovas Aneignung von Babywippen als Readymades, die sie in futuristisch anmutende Wesen verwandelt, mag an Fremdartiges aus Science-Fiction-Erzählungen erinnern. Unweigerlich kommt der Gedanke an die Rolle des Nicht-Menschlichen in einer möglicherweise nicht allzu fernen Zukunft, in der neue Technologien der Zuwendung und Fürsorge, gesteuert von Algorithmen und künstlicher Intelligenz, dominieren könnten. Menschliche Säuglinge sind in Novitskovas Roboterwippen tatsächlich nicht zu finden. Stattdessen tragen die Skulpturen organische und synthetische Materialien und Formen: durchsichtige Häute mit medizinischen Bildmotiven, künstliche Tiere, Baumpilze oder technische Bauteile. Begleitet von einem ruhigen, an Wiegenlieder erinnernden Sound (komponiert von Kareem Lotfy) entsteht eine zugleich vertraute und unheimliche Atmosphäre.

In vielen ihrer Werke verbindet Novitskova künstlerische Methoden mit Bildern und Materialien aus Wissenschaft und Technologie. Dabei richtet sie ihren Blick auf Vorgänge, die im Inneren von Körpern stattfinden, etwa auf biologische Prozesse, medizinische Bildgebung oder technische Systeme, die Leben überwachen, unterstützen oder steuern. Bilder von Natur sind in ihren Arbeiten keine blossen Abbildungen mehr, sondern werden zu Modellen möglicher zukünftiger Formen von Leben – oft zwischen dem Organischen und dem Künstlichen.

Novitskovas Werk lädt dazu ein, über neue Formen von Fürsorge, Abhängigkeit und Kontrolle innerhalb des Verhältnisses von Mensch, Maschine und Natur nachzudenken. Die Installation stellt Fragen danach, welche Rolle Technologie in unserem Leben übernimmt und wie sich unsere Vorstellung von Zukunft, Verantwortung und Zusammenleben dadurch verändert.

Alice Wilke



Katja Novitskova, *Pattern of Activation (Mamaroo nursery, dawn chorus)*, 2017, Installationsansicht | installation view, Preis der Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Berlin



# Novitskova Katja Novitskova Katja Novitskova Katja

In her work, Katja Novitskova addresses the question of how new technologies alter the way we see nature, bodies, and the future. She is interested in the ways images, data, and technical devices shape our ideas about life—and where these ideas become hard to visualize. The artist uses contemporary images and freely available consumer goods, reassembling them to create hybrid, animated forms.

The installation *Pattern of Activation (Mamaroo nursery, dawn chorus)* (2017) consists of three kinetic sculptures, a video projection, and a sound piece. The sculptures resemble little robots. In material terms, they derive from an everyday context, based on Mamaroo baby swings made by the company 4Moms and repurposed by the artist. Rocking and humming, they sit in front of a video projection, supplied with electricity by long cables, which in this setting recall umbilical cords. Their glowing eyes seem to be observing their surroundings.

Novitskova's appropriation of baby swings as readymades, which she transforms into futuristic-looking beings, may recall alien creatures from science-fiction stories, strongly evoking the role of the non-human in a possibly not-so-distant future when new technologies of care, controlled by algorithms and artificial intelligence, could become dominant. There are no human infants to be found in Novitskova's robot swings. Instead, the sculptures carry organic and synthetic materials and forms: transparent membranes with medical motifs, artificial animals, bracket fungi, and technical components. Accompanied by peaceful sounds recalling lullabies (composed by Kareem Lotfy), the result is an atmosphere both familiar and uncanny.

In many of her works, Novitskova combines artistic methods with images and materials from science and technology, focussing attention on things taking place inside bodies, including biological processes, medical imaging, and technical systems that monitor, support, or control life. In her work, images of nature are no longer merely illustrations, becoming models of possible future life forms—often situated between the organic and the artificial.

Novitskova's work invites us to consider new forms of care, dependence, and control in the relationship between humans, machines, and nature. The installation asks about the role played by technology in our lives and about how this influence changes the way we think about the future, responsibility, and coexistence.

Alice Wilke

# Ernestyna Orłowska Ernestyna Orłowska Ernesty

Eine junge Frau, verkörpert von der Künstlerin, erscheint auf einem Tretroller. Dazu ertönt ein Stück aus dem Soundtrack des US-amerikanischen Films *Rocky* von 1976. Auf dem Rücken trägt sie den würfelförmigen Rucksack des Essenslieferdienstes Just Eat. Mit diesem beginnt sie nun zu interagieren: Sie bewegt ihn rhythmisch am Rücken hin und her, lässt sich rücklings darauf fallen und rutscht rückwärts den Boden entlang, wirft ihn wiederholt im hohen Bogen weg, um sich anschliessend darauf zu stürzen. Das erinnert an Fitnessübungen, Kampf und Tanz (sogar eine Art Twerking entwickelt sich aus dem Ringen mit dem Rucksack). Schliesslich öffnet sie ihn mit den Zähnen, setzt sich breitbeinig darauf und bringt ein ramponiertes Einweggefäss mit öligen Spaghetti zum Vorschein. Sie isst diese zum Eurodance-Song *Freed From Desire* von Gala (1997), den sie kauend mitsingt: «freed from desire / mind and senses purified». Verstand und Sinne, Geist und Körper: Worüber Gala singt, führt in den Kern der Arbeit von Ernestyna Orłowska, die fragt: «Warum sprechen wir über unsere Körper als etwas, das wir haben, und nicht als etwas, das wir sind?»

Die Künstlerin hat *Make Your Body Your Machine* in den letzten Jahren in verschiedenen Kontexten aufgeführt, vom kleinen Kunstraum bis zu den Performances während *Labouring Bodies* im Museum Tinguely. In der Ausstellung ist zudem ein Video von der Aufführung beim Genfer Offspace Zabriskie Point zu sehen. Dieser befindet sich an einer belebten Kreuzung, wo der Anblick von Kurier:innen nichts Ungewöhnliches ist. Orłowskas Protagonistin bricht jedoch aus dem System der Gig-Economy aus, in welcher der arbeitende Körper quasi Anhängsel einer App ist. Der maschinengewordene, vereinzelt Körper in der Gig-Economy ist Symptom der gleichen Entwicklung wie die Selbstoptimierung: Körper und Geist werden auf Leistung und Attraktivität getrimmt. Darauf wird hier mit Verweisen auf Fitness und Sport angespielt, etwa mit dem für Orłowska typischen Patchwork-Kostüm aus Sportbekleidung. Der Titel der Performance ist dem Slogan einer Firma entlehnt, die ein Gesamtpaket von Geräten, Apps und Lektionen zur körperlichen Fitness anbietet. Der andere Slogan, der uns hier begegnet, ist der Name des Lieferdienstes und steht auf dem Rucksack: «Just Eat». Als ob es so einfach wäre mit den gesellschaftlichen Erwartungen bezüglich des Essens und des Körpers.

In einigen ihrer Performances kooperiert Orłowska mit Tänzer:innen und anderen Mitwirkenden. Wenn sie, wie hier, selbst performt, arbeitet sie als sehr gross gewachsene Frau auch explizit mit der Erfahrung eines Körpers, der von der Norm abweicht. Normen und Erwartungen bezüglich weiblich gelesener Körper sind ein zentrales Thema ihrer Arbeit. Eine Antwort auf Körpernormen und Optimierungszwang ist Orłowskas Zelebrieren des Ungelenken, Rohen und Brüchigen, mit slapstickartigem Humor. Beim singenden Verschlingen der Spaghetti bricht selbst das Lachen aus ihr heraus, doch uns Betrachtenden bleibt es im Hals stecken.

Raffael Dörig



Ernestyna Orlowska, *Make Your Body Your Machine*, 2021, Performancestill | performance still



# Ernestyna Orłowska Ernestyna Orłowska Ernestyna

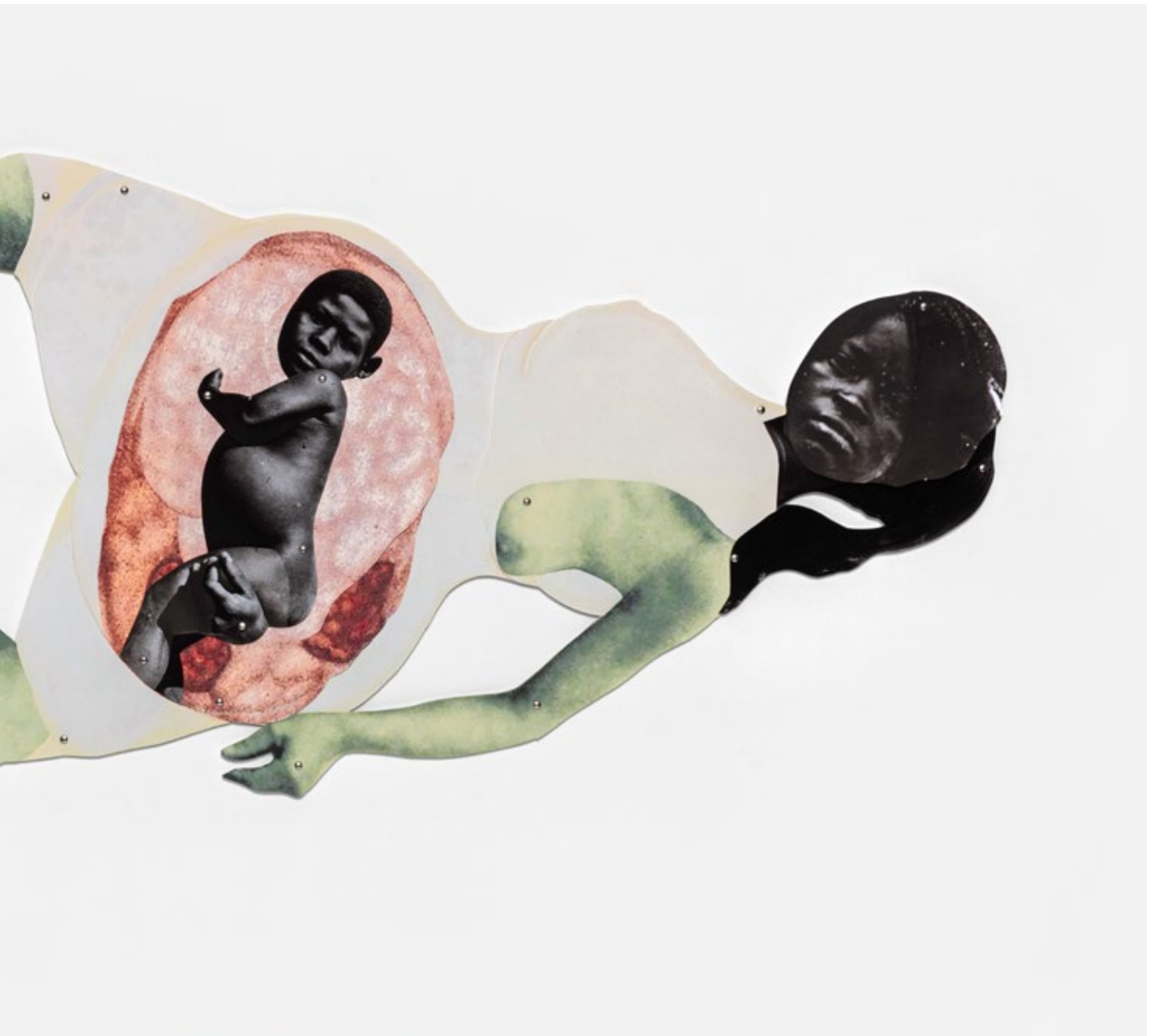
A young woman, played by the artist, appears on a scooter, accompanied by music from the soundtrack of the American film *Rocky* (1976). On her back she carries one of the cube-shaped rucksacks issued by the food delivery service Just Eat. She begins to interact with the bag, moves it rhythmically back and forth on her back, falls backwards onto it, slides backwards along the ground, throws it away in a high arc over and over before jumping on it. All this recalls exercise routines, martial arts, and dance (there is even a kind of twerking developing in parts of her struggle with the rucksack). Finally, she opens the bag with her teeth, sits down on it, legs akimbo, and takes out a battered disposable container of oily spaghetti, which she eats to the sound of the Eurodance song *Freed from Desire* by Gala (1997), singing along as she chews: 'freed from desire / mind and senses purified'. Mind and senses, mind and body: this takes us to the core of Ernestyna Orłowska's work, which asks, 'Why do we talk about our bodies as something that we have, and not as something that we are?'

In recent years, she has performed *Make Your Body Your Machine* in various contexts, from small art spaces to the Museum Tinguely during *Labouring Bodies*. The exhibition also includes a video of her performance at Zabriskie Point, an independent space located on a busy intersection in Geneva, where the sight of couriers is nothing unusual. But Orłowska's protagonist breaks out of the system of the gig economy in which the labouring body is essentially an appendage of the app. This isolated, machine-like body is symptomatic of the same development as self-optimization: body and mind are drilled for performance and attractiveness. This is alluded to here with references to fitness and sport, including Orłowska's signature patchwork costume made of sports clothes. The title of the performance is the slogan of a company offering a package of devices, apps, and lessons for physical fitness. The other slogan we encounter here is that of the delivery service written on the rucksack: 'Just Eat'. As if social expectations around eating and the body were so simple.

In some of her performances, Orłowska cooperates with dancers and other participants. When, as in this case, she performs herself, then, as a very tall woman, she always deals explicitly with her own experience of a body that departs from the norm. Norms and expectations concerning bodies coded as female are a central theme in her work. One response to physical norms and the pressure to optimize is Orłowska's celebration of the awkward, crude, and fragile with slapstick humour. While eating the spaghetti with a song, she is able to laugh out loud, leaving viewers with a lump in their throat.

Raffael Dörig





# Orupabo Frida Orupabo Frida Orupabo Frida Orup

Im Zentrum von Frida Orupabos künstlerischer Praxis steht die kritische Auseinandersetzung mit der historischen wie gegenwärtigen Ausbeutung und Sexualisierung Schwarzer Körper. Als Ausgangsmaterial für ihre Collagen dient der norwegisch-nigerianischen Künstlerin vornehmlich historisches Bildmaterial aus der Kolonialzeit, das sie überwiegend in digitalen Archiven und Bild-datenbanken recherchiert. Gedruckt, fragmentiert, in einzelne Gliedmassen zerlegt, neu komponiert und mit Rundkopfklammern fixiert, entstehen daraus grossformatige Figuren. Mit ihren Darstellungen verhandelt Orupabo die gewaltsame Geschichte der Sklaverei ebenso wie die fortdauernde rassistische Gewalt gegen Schwarze Körper – insbesondere gegen weibliche. Zugleich betont sie die Widerständigkeit der Subjekte. Diese artikuliert sich in Körperhaltungen, in der Wahl der Kleider oder – besonders eindringlich – im direkten, herausfordernden Blick. Orupabos Figuren erwidern den Blick der Betrachtenden. «Ich möchte, dass Menschen sich konfrontiert fühlen – dass sie ihren eigenen Blick hinterfragen: was sie sehen und warum; dass sie sich stärker ihrer selbst als des Kunstwerks bewusst werden.»<sup>1</sup>

*Baby in belly* entstand 2020 für die Ausstellung *Hours After* in Johannesburg, in der sich Frida Orupabo mit Themen wie Schwangerschaft und Geburt auseinandersetzte. Wie sie im Gespräch mit Elvira Dyangani Ose erläuterte, ging diese vertiefte Beschäftigung wesentlich auf ihre eigene Schwangerschaft und die Geburt ihrer Tochter zurück. «Die neue Situation veranlasste mich auch, erneut Artikel über die Erfahrungen Schwarzer Frauen im Gesundheitssystem zu lesen, insbesondere im Zusammenhang mit Schwangerschaft, Geburt und Misshandlung – man findet zahlreiche erschreckende Berichte und Statistiken.»<sup>2</sup> Sowohl persönliche als auch kollektiv geteilte Erfahrungen von Diskriminierung – etwa die Vermeidung von Blickkontakt seitens des medizinischen Personals, mangelhafte Kommunikation und Wissensvermittlung sowie die Unsicherheit, adäquate von unzureichender medizinischer Versorgung unterscheiden zu können – bildeten den Ausgangspunkt der Ausstellung.

Bedingt durch das verwendete Archivmaterial bewegten sich Orupabos Collagen bislang überwiegend in Schwarz-Weiss- oder Sepiatönen. Für *Hours After* erweiterte sie ihre visuelle Sprache erstmals durch Farbe und nutzte unter anderem zarte Rosa- und Grüntöne, die sie mit Körperlichkeit und Körperflüssigkeiten assoziiert. «Ich empfinde sie auch als Farben, die riechen. Genau das wollte ich für die Ausstellung – ihr eine olfaktorische Dimension verleihen.»<sup>3</sup>

Sandra Beate Reimann

1 Orupabo, Frida/Dyangani Ose, Elvira, «The beginning is always the body». An online conversation», in: *Frida Orupabo. Hours After*, Ausst.-Kat. Stevenson, Johannesburg 2021, Johannesburg 2021, S. 5–12, hier S. 9, Zit. übers. v. Sandra Beate Reimann.

2 Ebd., S. 10.

3 Ebd., S. 12.

# abo Frida Orupabo Frida Orupabo Frida Orupabo

Frida Orupabo's artistic practice centres on a critical engagement with the historical and present-day exploitation and sexualization of Black bodies. For her collages, the Norwegian-Nigerian artist uses mainly historical image material from the colonial period, most of it sourced from digital archives and databases. Printed out, fragmented, broken down into individual members, re-composed, and fixed with split-pin paper fasteners, they create large-format figures. In these works, Orupabo addresses the violent history of slavery and ongoing racist violence against Black bodies—especially female Black bodies. At the same time, she stresses the resistance of these subjects, articulated via postures, choice of garments, or—most strikingly—a direct, challenging gaze. Orupabo's figures look back at the viewer: 'I want people to feel confronted—to question their own gaze, what it is they see and why; to make them more aware about themselves than the work.'<sup>1</sup>

*Baby in belly* (2020) was made for *Hours After*, an exhibition in Johannesburg focussing on themes such as pregnancy and birth. As the artist explains in an interview with Elvira Dyangani Ose, this in-depth engagement was strongly linked to her own pregnancy and the birth of her daughter: 'It also made me go back and reread various articles about Black women's experiences with the health care system, especially with regard to pregnancy, labour and mistreatment—there are plenty of horrible stories and statistics.'<sup>2</sup> Both personal and shared, collective experience of discrimination—including avoidance of eye contact on the part of medical staff, lack of communication and knowledge transfer, and not being able to distinguish confidently between adequate and inadequate medical care—provided the point of departure for this exhibition.

On account of the archive material she uses, the palette of Orupabo's collages has been predominantly black-and-white and sepia. For *Hours After*, she applied colour for the first time, expanding her visual idiom to include delicate shades of pink and green that she associates with physicality and body fluids: 'I also find them to be colours that smell. I wanted that for the exhibition—to give it a sense of smell.'<sup>3</sup>

Sandra Beate Reimann

1 Frida Orupabo and Elvira Dyangani Ose, "'The Beginning is Always the Body': An Online Conversation', in *Frida Orupabo: Hours After* (Johannesburg and Cape Town: Stevenson, 2021), 5–12, esp. 9.

2 *Ibid.*, 10.

3 *Ibid.*, 12.

# Margaret Raspé Margaret Raspé Margaret Raspé

«Hausfrauentag»<sup>1</sup> lautet der handgeschriebene Titel des Entwurfs zu Margaret Raspés Text *Unterbrechungen* auf dem ansonsten mit der Maschine getippten Blatt: Es ist die pointierte, verdichtete Beschreibung des Tagesablaufs, konzentriert im Wesentlichen auf die Bewegungen des Treppauf und Treppab. Monotonste Handlungen definieren die Choreografie eines Körpers, der von der Wiederholung alltäglicher Arbeit geradezu verschlungen wird, und bilden den Kern des später entstandenen Stücks konkreter Poesie in Gestalt einer Treppe. Um sich von den nervtötenden Nebenwirkungen eines solchen Programms von Aufgaben zu befreien, schnallte sich Raspé in den frühen 1970er Jahren einen Bauhelm auf den Kopf und befestigte daran eine Agfa Microflex Super 8, um die Einzelheiten ihrer Hausarbeit aufzuzeichnen. Der Sucher der Kamera war vor einem Auge positioniert, sodass Raspé jede Bewegung aus ihrer singulären Perspektive aufnahm. Dabei hatte die Künstlerin beide Hände frei für die mittlerweile automatisierten motorischen Abläufe, ganz gleich, ob sie Sahne zu Butter schlug (*Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige*, 1971) oder Geschirr spülte (*Alle Tage wieder – let them swing*, 1974). Wir sehen, was Raspé sieht und tut: Ihre Hände panieren ein Schnitzel und säubern Gläser im Spülbecken. Raspé lenkt das zu jener Zeit gängige strukturelle Interesse des Filmemachens auf die häusliche Routine um. Dabei stellt sie sich buchstäblich in den Prozess der Maschine, welche die Aufzeichnung vornimmt – und dokumentiert gleichzeitig ihr Filmemachen wie ihre häusliche Tätigkeit.

Die Filme werfen die Frage auf, wie und mit welcher Konsequenz sich die Alltäglichkeit unserer Routineaktivitäten in unseren Körper und in unser Denken einschreibt. Der Kamerahelm eröffnete Raspé einen neuen Zugang zu ihrem eigenen sensorischen Spektrum, indem er sie in ihre ausführenden Hände und in die kreative, intellektuelle Schöpferin, den Kopf, aufspaltete. Der Körper wird als programmierbare «Mensch-Maschine» oder als «Frautomat» betrachtet. Der Kamerahelm übernimmt die Funktion einer prothetischen Verlängerung und versetzt die Betrachter:innen in die Lage, den Standpunkt der Künstlerin als sich darin universell widergespiegelte Arbeiterin einzunehmen.

Raspés Werk ist nicht nur ein Plädoyer dafür, den Belastungen der Arbeit im Haushalt Aufmerksamkeit zu schenken, sondern auch ein Aufruf zur Solidarität. Raspé begriff anhand der Energien und Handlungen ihres Körpers ganz klar: «Du bist als Mutter, wie als Arbeiterin, und auch als Künstlerin immer auch eingebunden in ein System, ein kapitalistisches.» Und weiter sagt sie: «Es ist auch keine Entscheidung, ob nun Körper oder Maschine, sondern es ist immer oder in fast allen Fällen beides.»<sup>2</sup>

Anna Gritz

- 1 Der vorliegende Beitrag ist eine gekürzte Fassung von Anna Gritz' Text «Auto-mama-tik. Ein Vorwort», in: *Margaret Raspé*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee, Berlin/Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2023, Köln 2023, S. 13–17.
- 2 Margaret Raspé in: «Ein Gespräch zwischen Florida und Margaret Raspé», in: *Florida*, H. 2, 2016, S. 12–89, hier S. 27, <https://floridalothringer13.org/wordpress/wp-content/uploads/2016/01/Florida-Magazin-02.pdf> (19.2.2026).





Margaret Raspé, *Ecce Homo - Modulazioni*, 1994/2023, Installationsansicht |  
installation view, Haus am Waldsee, Berlin

# Raspé Margaret Raspé Margaret Raspé Margaret Ra

Across the top of a draft of *Unterbrechungen* (Interruptions), an otherwise type-written sheet, Margaret Raspé wrote by hand: ‘Hausfrauentag’ (Housewife’s Day).<sup>1</sup> The text is a compact, trenchant description of a daily routine, focussing on movements up and down stairs. Highly monotonous actions define the choreography of a body that is literally devoured by the repetition of everyday tasks, actions that form the core of a later piece of concrete poetry in the form of a staircase. In the early 1970s, to free herself from the mind-numbing side effects of such a schedule of tasks, Raspé strapped a construction worker’s safety helmet to her head, onto which she mounted an Agfa Microflex Super 8 camera to record the details of her housework. The camera’s viewfinder was positioned in front of one of her eyes so that every movement was recorded from her own unique perspective. This left both her hands free to go through their by-now automated motions, whether she was beating cream into butter (*Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige* [The Sadist Defeats the Clearly Innocent], 1971) or doing the washing up (*Alle Tage wieder – let them swing* [Day After Day—Let Them Swing], 1974). We see what she sees and does: her hands coat a schnitzel with breadcrumbs, she washes glasses in the sink. Raspé redirects the structural interest current in filmmaking at the time towards domestic routine, literally inserting herself into the process of the device that does the recording—while also documenting both her filmmaking and her housework.

The films raise the question of how the mundanity of routine activities becomes inscribed in our bodies and thinking, and what consequences this has. The camera helmet gave Raspé a new approach to her own sensory spectrum by splitting her into the executing hands and the creative, intellectual creator, the head. The body is viewed as a programmable ‘human-machine’ or as a ‘Frautomat’ (female automaton). The camera helmet performs the function of a prosthetic extension and enables the viewer to adopt the artist’s position, which in turn reflects the universal female worker.

Raspé’s work is not only an appeal to pay more attention to the burdens of domestic labour, but also a call for solidarity. Through the energies and actions of her body, Raspé understood clearly: ‘Not only as a mother, but also, equally, as a worker and as an artist, you are bound up in a system, a capitalist system.’ And she adds: ‘And it’s also not a decision whether it’s going to be the body now or a machine, rather it’s always or almost always both.’<sup>2</sup>

Anna Gritz

- 1 This is an edited version of Anna Gritz’s text ‘Auto-mama-tik: Editor’s Note’, in *Margaret Raspé: Automatik* (Berlin: Haus am Waldsee; Karlsruhe: Badischer Kunstverein; Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2023), 173–6.
- 2 Margaret Raspé in the interview ‘Camera-Woman-Machine’, *Florida 2* (2016), 111, 118, <https://floralothringer13.org/wordpress/wp-content/uploads/2016/01/Florida-Magazin-02.pdf> (accessed 19 February 2026).

# Tabita Rezaire Tabita Rezaire Tabita Rezaire Tabi

Tabita Rezaire's Video *Sugar Walls Teardom* (2016) ist ein Beispiel für eine techno-ökofeministische Umformulierung verworfener Körpersäfte und fluider Energien in eine dekolonisierende, planetarische Ökologie der Sorge: Während im ersten Teil vom Missbrauch von Frauen of Colour für die Entwicklung der modernen Gynäkologie im 19. Jahrhundert erzählt wird, wird im zweiten Teil versucht, Zuschauer:innen von diesem Trauma zu heilen. Beide Teile werden durch eine Ästhetik des Strömens (von Energie, Blut, Tränen, Wasser, Magma) sowie durch eine temporeiche Taktung zusammengehalten. Wir sehen eine Ärztin, eingerahmt von zwei schwarzen Beinen in der dafür vorgesehenen Stellung auf einem Gynäkologiestuhl, zu «uns» reden. Diese Bildinszenierung versetzt uns unmittelbar in die wehrlose Position der, wie es heisst, «Schwarzen Frau als Versuchsfeld der weissen Mittelschicht»<sup>1</sup>. Der anfangs fröhlich eingeführte rosarote Gynäkologiestuhl entpuppt sich somit als Technologie der Unterwerfung. Doch der Film geht weiter. Die Geister der Getöteten suchen uns in Form herumwandernder Gebärmütter heim. Wie deren Besänftigung vonstattengeht, erläutert Queen Afua, eine afrikanische Heilerin. Auch die Yoga praktizierende Performerin – es ist die Künstlerin selbst – setzt auf Verbundenheit zur Erde und die Heilkraft von Tanz, Pflanzen, Meditation.

*Sugar Walls Teardom* erinnert infolge der verwendeten Stereotype und der gebastelt wirkenden digitalen Ästhetik an cyberfeministische Parodien der 1990er Jahre. Die Intersektionen mit Race und Klasse sowie der Fokus auf das spirituelle Heilen von Körper und Erde unter Einbezug Indigener Techniken bringt jedoch auch Anliegen zur Sprache, die im dekolonialen Ökofeminismus verhandelt werden, hier konkret: der Raub von Indigenem (weiblichem) Wissen, die Patentierung von Lebewesen (wie Heilpflanzen), die Kommodifizierung von Organen (durch Leihmutterchaft und Organentnahme) sowie die Ethik der Fürsorge. Dabei wird die Anbindung an das «Gebär-Mütterliche» nicht nur filmisch erzählt, sondern geschieht auch als körperliches, geschlechtliches, rassifiziertes Öko-Ereignis. Wichtige Elemente dafür sind die mantrahaftige Stimme der Yogalehrerin und die lang andauernde Session, die es ermöglicht, in einen anderen Seinszustand hinüberzugleiten: Das Video transformiert sich in eine rauschende, strömende Yogastunde, bei der wir lernen, die Gebärmutter zu «spüren» – egal, welcher Race und Klasse wir angehören beziehungsweise ob wir überhaupt eine Gebärmutter «haben» oder nicht. Und doch haftet dem Video etwas Unpassendes an: Die digitale Ästhetik lässt sich nicht lückenlos in alte Heilpraktiken rückverwandeln. Es sind diese Reibungsmomente, die das Video als radikalen Versuch erscheinen lassen, auf der Basis historischer Traumata und multipler (Wieder-)Aneignungen der «fliessenden Schwarzen Frau» eine planetarische Ökologie der Sorge zu formulieren.

Yvonne Volkart

1 «[...] black woman as medical testing ground for white middle class», Zit. übers. v. Yvonne Volkart.



Tabita Rezaire, *Sugar Walls Teardom*, 2016, Installationsansicht | installation view, Goodman Gallery, Johannesburg



# Tabita Rezaire Tabita Rezaire Tabita Rezaire Tabi

Tabita Rezaire's video *Sugar Walls Teardom* (2016) is an example of a technocofeminist recasting of spilled body fluids and fluid energy in a decolonizing planetary ecology of care: while the first part reflects on the abuse of women of colour in the development of modern gynaecology in the nineteenth century, the second part attempts to heal the viewers from this trauma. The two parts are held together by an aesthetic of flowing (of energy, blood, tears, water, magma) and by their fast pace. We see a woman doctor framed by two dark-skinned legs in the customary position on a gynaecological chair as she talks to 'us'. This staging of the image puts us directly in the defenceless position of 'Black woman as medical testing ground for white middle class', as the work puts it. In this way, the pink chair that seemed so cheerful at first reveals itself to be a technology of subjugation. But the film continues. The ghosts of those who have been killed haunt us in the form of wandering wombs. Queen Afua, an African healer, explains how these spirits can be appeased. The yoga-practicing performer (the artist herself) also advocates connectedness to the earth and the healing power of dance, plants, and meditation.

With its use of stereotypes and its DIY digital aesthetic, *Sugar Walls Teardom* recalls cyberfeminist parodies of the 1990s. However, the intersection of race and class and the focus on spiritual healing of body and earth with the aid of Indigenous techniques also raise issues that are dealt with in decolonial ecofeminism: the theft of Indigenous (female) knowledge, the patenting of living things (such as medicinal plants), the commodification of organs (via surrogate motherhood and organ harvesting), and the ethics of care. As well as being narrated in the film, the connection to 'womblike-ness' also takes place as a physical, gendered, racialized eco-event. Key elements here are the mantra-like voice of the yoga instructor and the extended duration of the session, making it possible to slip into a different state of being: the video transforms itself into a rushing, flowing yoga lesson in which we learn to 'sense' the womb—regardless of which race or class we belong to and of whether or not we even 'have' a womb. But there is something incongruous about the video: the digital aesthetic cannot be smoothly converted back into ancient practices of healing. It is these moments of friction that make the video appear as a radical attempt to formulate a planetary ecology of care on the basis of historical traumas and multiple (re-)appropriations of the 'flowing Black woman'.

Yvonne Volkart

# Evelyn Richter Evelyn Richter Evelyn Richter Eve

Evelyn Richters fotografisches Interesse galt den Menschen in ihren realen Lebensbedingungen.<sup>1</sup> Sie bewegte sich sowohl in den Bereichen der künstlerischen als auch der angewandten und journalistischen Fotografie. In einem ihrer eigenständig konzipierten künstlerischen Langzeitprojekte fotografierte sie werktätige Frauen. Deren berufliche Existenz nahm sie aus politischen, sozialen und persönlichen Motiven in den Blick. Nach ihrer Ausbildung im Atelier Pan und Christine Walther in Dresden (1948–1951) und ihrem 1953 begonnenen Studium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, von dem sie 1955 zwangsweise exmatrikuliert wurde, war Richter als freie Fotografin für Printmedien und den VEB Messe Leipzig tätig. Als Mitglied im Verband der Journalisten der DDR erhielt sie Aufträge, die ihr erlaubten, als freie Künstlerin zu arbeiten, und bekam Zugang zu Betrieben.

Ihre ersten Fotos werktätiger Frauen entstanden um 1958 in ihrem Heimatort Ringenhain (Oberlausitz), wo ihre Familie eine Leinen- und Damastweberei betrieb. Hier konnte sie die Arbeiterinnen, die an veralteten Maschinen tätig waren, fotografieren. Scheinbar allein stehen sie in einer Werkhalle oder sind von einem Webstuhl «eingefangen». Die Dominanz der Maschinen wirkt regelrecht erdrückend. Bilder, die 1970 für die DDR-Frauenzeitschrift *Für Dich* in einer Leipziger Spinnerei entstanden, verdeutlichen ihre Intentionen. Richter positionierte sich unmittelbar vor einer Spinnmaschine, sodass von der Arbeiterin nur der von den Spulen gerahmte Kopf zu sehen ist. Eine andere Werk-tätige fotografierte sie aus Nah- und Untersicht, sodass die Garnspulen die Komposition beherrschen. Die Fotografin wählte Stationen aus komplexen, mehrteiligen Arbeitsvorgängen aus, in denen die Arbeiterinnen isoliert von ihrem Umfeld zu sehen sind. Die Bilder zeigen die Frauen in ihrer Individualität und Belastung. Arbeit wird als einsamer Kampf mit und an den Werkmaschinen dargestellt. Entsprechen Richters Motive vordergründig der konventionellen Bildwelt der arbeitenden Frau in der DDR, so widersprechen sie doch dem offiziell gepflegten journalistischen Bild von Arbeiterinnen, welche im parteipolitischen Sinne optimistisch ihren Beitrag zur Erfüllung der sozialistischen Planziele leisteten.

Kleinformatige Arbeitsabzüge und Kontaktbögen mit Aufnahmen junger Vietnames:innen, die als Vertragsarbeiter:innen in einem Betrieb für Elektrotechnik tätig waren, befinden sich im Evelyn Richter Archiv. Die Bilder entstanden im Rahmen eines offiziellen Auftrags, der die DDR als offenes Land im Dienste des Wissensaustauschs und der Ausbildung junger Menschen aus den sozialistischen Bruderländern zeigen sollte.

Jeannette Stoschek

1 Der vorliegende Beitrag basiert auf dem Aufsatz der Autorin, «... du fotografierst gar nicht mehr schön». Evelyn Richters Motive der Arbeit und Arbeiterinnen», in: *Evelyn Richter*, Ausst.-Kat. Kunstpalast Düsseldorf/Museum der bildenden Künste Leipzig 2022, Leipzig 2022, S.165–171.

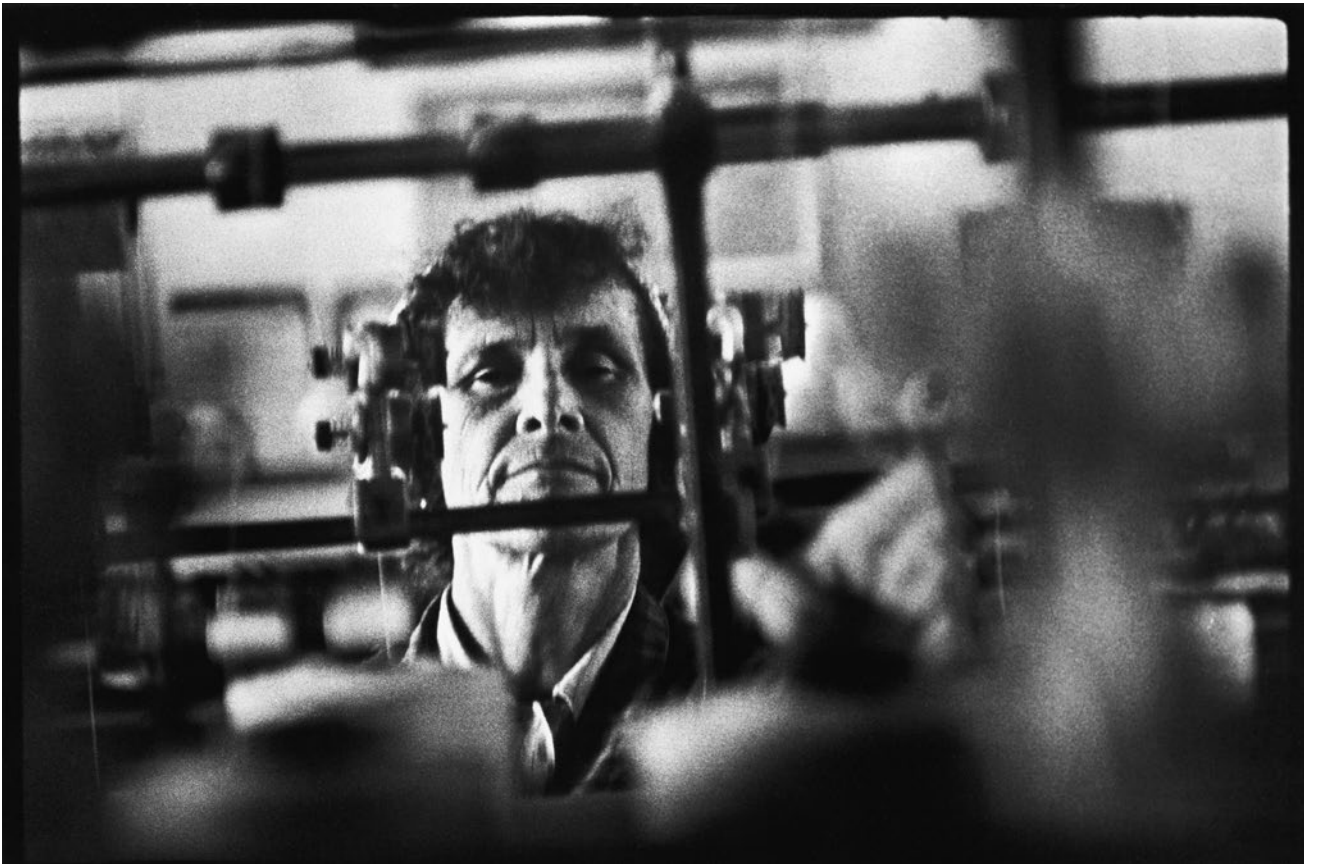
lyn Richter Evelyn Richter Evelyn Richter Evelyn



Richter Evelyn Richter Evelyn Richter Evelyn Ric



hter Evelyn Richter Evelyn Richter Evelyn Richter



Evelyn Richter, *Weberei. Ringenhain in der Lausitz*, 1958/1959



# Evelyn Richter Evelyn Richter Evelyn Richter Evelyn

Evelyn Richter was interested in people and their living conditions in her work as a photographer.<sup>1</sup> She worked both in artistic photography and in the applied and journalistic field. In one of her independent long-term art projects, she took pictures of women in the workplace, examining their working lives for political, social, and personal reasons. After training with Pan and Christine Walther in Dresden from 1948 to 1951 and studying photography at the Academy of Fine Arts in Leipzig from 1953 until she was expelled in 1955, she worked as a freelance photographer for print media and for the Leipzig Trade Fair. As a member of the East German Journalists' Association, she was given assignments that allowed her to live as an artist and granted her access to factories.

She took her first pictures of working women around 1958 in her home town of Ringenhain (Upper Lusatia, Saxony), where her family operated a linen and damask weaving mill. Here, she photographed women working on outdated machinery, standing alone on the factory floor, or 'captured' inside a loom. The dominance of the machines appears downright oppressive. In pictures taken at a Leipzig spinning mill in 1970 for East German women's magazine *Für Dich*, her intentions are clear. Richter stood close to a spinning machine so that only the worker's head is visible, framed by bobbins. For another composition dominated by bobbins, she opted to shoot a close-up of a woman from below. Richter chose individual stages of complex working processes in which the women are isolated from their surroundings; the women are shown as individuals labouring under pressure, their work a lonely struggle with the industrial machinery. On a superficial level, Richter's motifs conform to the conventional image of working women in East Germany, but they are at odds with the officially condoned journalistic images of female workers that presented them optimistically helping fulfil the targets of the planned socialist economy.

Small-format working prints and contact sheets from the Evelyn Richter Archive show Vietnamese contract labourers in an electrical engineering factory. The pictures were taken as part of an official assignment to portray the GDR as an open society in the spirit of knowledge transfer and training young people from socialist sister countries.

Jeannette Stoschek

1 This text is based on the author's essay "'... du fotografierst gar nicht mehr schön': Evelyn Richters Motive der Arbeit und Arbeiterinnen', in *Evelyn Richter* (Düsseldorf: Kunstpalast Düsseldorf; Leipzig: Museum der bildenden Künste Leipzig; Leipzig: Spector, 2022), 165–71.

# Niki de Saint Phalle Niki de Saint Phalle Niki de S

Spätestens ab 1963 rückte Niki de Saint Phalle neben ihrer Kritik am Patriarchat verstärkt weibliche Identität ins Zentrum ihres Schaffens. Sie thematisierte gesellschaftliche Rollenzuschreibungen und entwarf mit den 1965 erstmals gezeigten *Nanas* selbstbewusste Figuren, die Vorstellungen von Weiblichkeit und Fruchtbarkeit zelebrieren.

1966 konstruierte sie zusammen mit Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt im Moderna Museet in Stockholm eine monumentale, begehbare *Nana* mit dem Titel *Hon – en katedral* (Sie – eine Kathedrale).<sup>1</sup> Saint Phalle entwickelte dafür die Figur einer auf dem Rücken liegenden Gebärenden, die durch die Vagina betreten wurde. Im Innern fanden die Besucher:innen unter anderem eine Rutschbahn, ein Kino, eine Bar, einen Verkaufsautomaten und ein Münztelefon vor. Direkt im Eingang war das Rad einer Maschinerie von Tinguely sichtbar, das die einzelnen Körperteile miteinander verbinden und steuern sollte, jedoch so nicht realisiert wurde. Die Installation war von einer kakophonischen Geräuschkulisse erfüllt, die Orgelmusik, einen Flaschenzertrümmerer, Tinguelys *Radio Stockholm* und eine Feedback-Live-Übertragung umfasste.

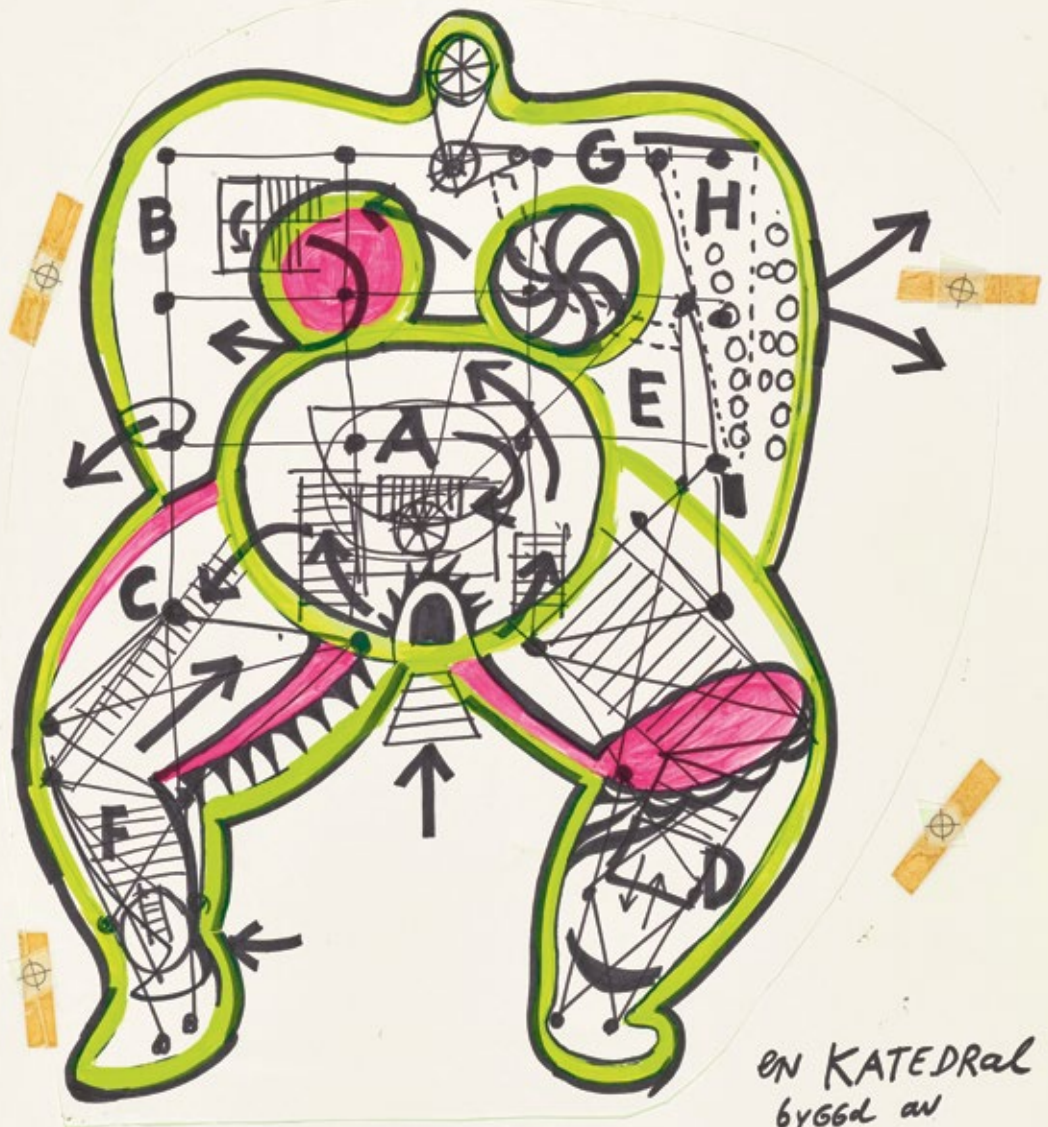
Der schwangere Körper wurde folglich als ein maschinelles Konglomerat von Technologie und Medien konzipiert<sup>2</sup> – als «Kathedrale» und «Fabrik», wie es die Zeitung zur Ausstellung beschrieb.<sup>3</sup> Auch mehrere Zeichnungen, darunter die Plakotentwürfe der Künstler:innen zu *Hon*, zeigen den Körper der Frau als Maschine: Kopf, Brust und Bauch bestehen aus Rädern, die über Transmissionsriemen verbunden sind. Wie die Beschreibung suggeriert, war *Hon* nicht eins, sondern viele: *Hon* glorifizierte den weiblichen Körper, stellte ihn aber zugleich auch als mechanischen Produktionsort gesellschaftskritisch aus.

Die Figur des schwangeren Körpers als Behausung griff die Künstlerin im selben Jahr erneut für das Bühnenbild zu *Lysistrata* im Staatstheater Kassel auf. Ihr 1968 ebenfalls dort aufgeführtes Stück *ICH* sowie eine Zeichnung im Buch *Please Give Me a Few Seconds of Your Eternity* (1970) gehen sogar noch weiter, indem sie eine endlose und fließbandartige Geburt imaginieren.<sup>4</sup>

Sandra Beate Reimann

- 1 Unter der umfangreichen Literatur ist hervorzuheben: Öhner, Annika, «Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: Hon – en katedral», in: *Stedelijk Studies Journal*, Nr. 7, 2018, doi: 10.54533/StedStud.vol007.art07 (4.1.2026).
- 2 Kitnick, Alex, «Notes on Niki de Saint Phalle and Architecture, 1962–1967», in: *Niki de Saint Phalle: Structures for Life*, hg. v. Katrib, Ruba, Ausst.-Kat. MoMA PS1, New York 2021, New York 2021, S. 26–33.
- 3 *Hon – en katedral byggd av: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt*, Ausst.-Brosch. Moderna Museet Stockholm 1966, Stockholm 1966.
- 4 *At Last I Found the Treasure. Niki de Saint Phalle und das Theater | and the Theater*, hg. v. Kempfert, Beate, Ausst.-Kat. Kunst- und Kulturstiftung Opelvillen Rüsselsheim 2016/2017 (u. a.), Heidelberg 2016, S. 80–97 u. 106–133.

# hon



EN KATEDRAL  
byggd av



## Moderna Museet

Alla dagar 12-17  
 Onsdagar 12-22  
 Efter 1/7 alla dagar 12-22

Niki de Saint Phalle  
 Jean Tinguely  
 Per Olof Ultvedt

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, ohne Titel (Plakatzeichnung) |  
 untitled (poster drawing) (Hon, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Moderna  
 Museet, Stockholm, 1966), 1966



"ELLE" a 27 metres de long 6'50 de haut et 9 de large  
elle a 3 étages a l'intérieure

**HON**  
veut dire "ELLE"  
en Suédois

quand ont rentre il y a :

Fen Ronce / fen vest / Tapis mou - Moulin MALAXE  
Salon du Faux (c'est tres Grand dedans)  
et beaucoup de choses bien et drols et NORMAL  
de toute facon je vous enverrait des PHOTO pour que  
vous le voyer un peu.

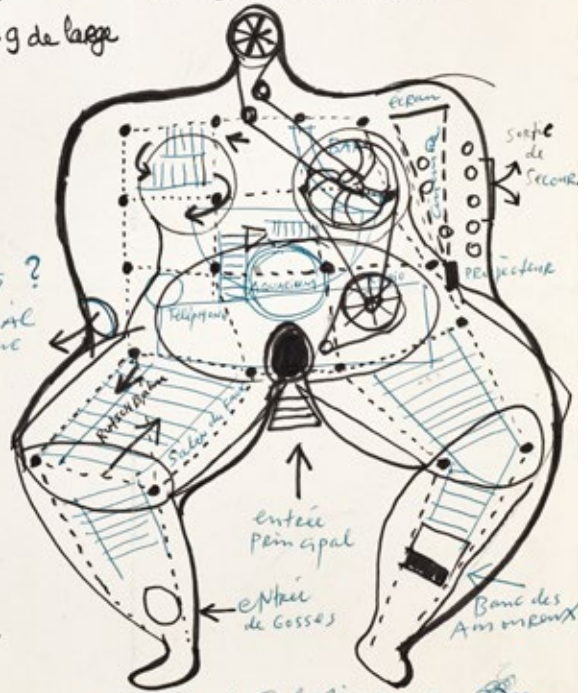
"ELLE" est une CATHEDRALE  
C'est la plus belle est la  
plus grande femme du monde!

c'est moi qui a peint la coquille (l'extérieure)  
et Jean et Ulf vest ont fait l'intérieure

**BONJOUR** et a bientôt  
Niki de Saint Phalle



Cher Manuel Gasser  
voici notre premiere  
tentative a Jean et a moi  
de battre le facteur cheval  
et Gaudi et watts towers.



ami ties & Salutissimo  
Jean Tim Guelly

1966

# de Saint Phalle Niki de Saint Phalle Niki de Saint Phalle

From 1963 at the latest, alongside her critique of the patriarchy, Niki de Saint Phalle increasingly placed female identity at the centre of her work. Addressing role models assigned by society, she created the *Nanas*, first exhibited in 1965, as self-assured figures that celebrate notions of femininity and fertility.

In 1966, working with Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt, Saint Phalle created a monumental, walk-in *Nana* at Moderna Museet in Stockholm under the title *Hon—en katedral* (She—A Cathedral).<sup>1</sup> The sculpture represented a woman giving birth, lying on her back, with visitors entering through her vagina. Inside they found, among other things, a slide, a cinema, a bar, a vending machine, and a coin-operated telephone. At the entrance, they could see a wheel belonging to the machinery designed by Tinguely to connect and operate the various parts of the body, a plan that was not realized. The installation was filled with a cacophonous backdrop that included organ music, a bottle smasher, Tinguely's *Radio Stockholm*, and live feedback.

In this work, the pregnant body was conceived of as a mechanical conglomerate of technology and media<sup>2</sup>—as a 'cathedral' and a 'factory', as described in the newspaper that was distributed in the exhibition.<sup>3</sup> Several drawings, including the artists' poster designs for *Hon*, show the female body as a machine: the head, chest, and belly consist of wheels, connected by transmission belts. As the description suggests, *Hon* was not one but many: *Hon* glorified the female body, but it also viewed it critically as a mechanical site of production.

The same year, the artist returned to the figure of the pregnant body as a dwelling place in her stage set for *Lysistrata* at the Staatstheater Kassel. Her play *ICH*, staged at the same venue in 1968, and a drawing in her book *Please Give Me a Few Seconds of Your Eternity* (1970) go further still by imagining an endless succession of births, as if on an industrial conveyor belt.<sup>4</sup>

Sandra Beate Reimann

1 Amongst the comprehensive literature, see in particular Annika Öhner, 'Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: Hon—en katedral', *Stedelijk Studies Journal* 7 (2018), DOI: 10.54533/StedStud.vol007.art07 (accessed 4 January 2026).

2 Alex Kitnick, 'Notes on Niki de Saint Phalle and Architecture, 1962–1967', in Ruba Katrib, ed., *Niki de Saint Phalle: Structures for Life* (New York: MoMA PS1, 2021), 26–33.

3 *Hon—en katedral byggd av: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt*, exhibition newspaper (Stockholm: Moderna Museet, 1966).

4 Beate Kempfert, 'Lysistrata' and 'ICH', in Kempfert et al., eds., *At Last I Found the Treasure: Niki de Saint Phalle und das Theater / and the Theater* (Kunst- und Kulturstiftung Opelvillen Rüsselsheim; Heidelberg: Kehrer, 2016), 80–97, 108–33.

# Marilou Schultz Marilou Schultz Marilou Schultz

Marilou Schultz verbindet in ihrer künstlerischen Praxis Indigene Webtradition mit einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Technologien. Die Künstlerin kommt aus einer Familie von mehr als vier Generationen von Weber:innen. Sie erlernte die traditionelle Navajo-Weberei bereits in früher Kindheit und versteht ihre Arbeit zugleich als Akt der Bewahrung und Weitergabe dieses Wissens. Ihre Werke entstehen in sorgfältiger Handarbeit an aufrechten Holzwebstühlen und dienen als Kleidung, Teppiche oder Decken. Die Muster werden von ihr nicht vorab entworfen, sondern entwickeln sich im Verlauf des Herstellungsprozesses; das Weben erscheint damit als situativer, wissensbasierter und zugleich offener Akt.

Für *Labouring Bodies* hat Schultz die Arbeit *Geo XX Diné Computer Chip Weaving* (2026) realisiert, die an ihre dateninspirierten Webarbeiten der 1990er Jahre anknüpft. In jener Werkphase übertrug sie die visuellen Logiken von Computerchips und Börsengrafiken in die Struktur von Kette und Schuss. In Europa wurden ihre Arbeiten erstmals im Rahmen der *documenta 14* (2017) gezeigt. Die Kuratorin Candice Hopkins erinnerte in diesem Zusammenhang an «die Rolle der Navajo-Arbeiterinnen, die bei Fairchild Industries in der Herstellung integrierter Schaltkreise, Dioden und anderer Computerkomponenten beschäftigt waren»<sup>1</sup>. Zwischen 1965 und 1975 betrieb das US-amerikanische Elektronikunternehmen ein Montagewerk in einem Navajo-Reservat in Shiprock, New Mexico, das überwiegend Indigene Frauen beschäftigte. Deren Arbeitskraft wurde systematisch ausgebeutet und ihr handwerkliches Können in frühen Werbebroschüren kolonial-essenzialisierend als «angeborenes ethnisches und kulturelles Merkmal» dargestellt, welches angeblich eine besonders präzise, schnelle und schmerzlose Produktion der Chips ermöglichte.<sup>2</sup> Vor diesem Hintergrund verweist Schultz' Verwendung handgesponnener, handgefärbter sowie metallischer Garne in ihrer neuen Arbeit auf die Verschränkung materieller, historischer und technologischer Bedeutungsebenen.

Die formale Nähe zwischen den geometrischen Abstraktionen der Navajo-Bildteppiche und den Entwurfslogiken von Computerchips stellt keine Gleichsetzung der jeweiligen Fertigkeiten im Sinne einer visuellen und epistemischen Verwandtschaft dar. Sie eröffnet vielmehr die Frage, inwiefern frühe Formen des Chipdesigns von Indigener Ästhetik beeinflusst gewesen sein könnten. Schultz' «Computerchip-Teppiche» verschieben dieses Narrativ, indem sie das elektronische Bild in die Logik Indigener Handwerkspraktiken rückübersetzen und zugleich behaupten, das Weben selbst sei eine der ältesten Technologien.<sup>3</sup>

Gloria Hasnay

1 Hopkins, Candice, «Marilou Schulz», [www.documenta14.de/en/artists/22610/marilou-schultz](http://www.documenta14.de/en/artists/22610/marilou-schultz) (23.12.2025), Zit. übers. v. Gloria Hasnay.

2 Nakamura, Lisa, «Indigenous Circuits: Navajo Women and the Racialization of Early Electronic Manufacture», in: *American Quarterly*, 66. Jg., H. 4, Dezember 2014, S. 919–941, hier S. 924, Zit. übers. v. Gloria Hasnay.

3 Vgl. Gespräch mit Marilou Schultz, [www.youtube.com/watch?v=lyVDvYURpqq](https://www.youtube.com/watch?v=lyVDvYURpqq) (27.12.2025).



Marilou Schultz beim Weben von | weaving Geo XX Diné Computer Chip Weaving, 2026



Marilou Schultz beim Weben von | weaving *Geo XX Diné Computer Chip*  
*Weaving, 2026*

# u Schultz Marilou Schultz Marilou Schultz Marilou

In her practice, Marilou Schultz combines Indigenous weaving traditions and an engagement with contemporary technologies. She comes from a family of weavers going back more than four generations. Having learned traditional Navajo weaving as a child, she also sees her work as an act of preserving and passing on this knowledge. Her weavings are made by hand on upright wooden looms and serve as garments, rugs, or blankets. Rather than being designed by the artist in advance, the patterns develop during the production process; in this way, weaving appears as an act that is situated and knowledge-based, but also open-ended.

For *Labouring Bodies*, Schultz realized *Geo XX Diné Computer Chip Weaving* (2026), a work that ties in with her data-inspired weavings of the 1990s when she transferred the visual logic of computer chips and stock market charts into the structure of warp and weft. In Europe, her work was first shown at *documenta 14* (2017). In this context, the curator Candice Hopkins recalled ‘the role of Navajo women laborers, employed in the manufacture of integrated circuits, diodes, and other computer component manufacture, in the Fairchild Industries factory in Shiprock, New Mexico.’<sup>1</sup> Between 1965 and 1975, the American electronics company operated an assembly plant on a Navajo reservation in Shiprock that employed mainly Indigenous women. Their labour was systematically exploited, and their craft skills were portrayed in colonial-essentializing manner as ‘innate racial and cultural traits’ that supposedly ensured especially accurate, quick, and painless production of the chips.<sup>2</sup> Against this backdrop, Schultz’s use of hand-spun, hand-dyed, and metallic yarns in her new work interconnects material, historical, and technological levels of meaning.

Noting the formal proximity between the geometrical abstraction of the Navajo rugs and the design logics of computer chips does not equate the respective skills involved in the sense of a visual and epistemic relatedness. Instead, it opens up the question of the degree to which early chip designs may have been influenced by Indigenous aesthetics. Schultz’s ‘chip rugs’ shift this narrative by translating the electronic pattern back into the logic of Indigenous craft practices, while also asserting the status of weaving as one of humanity’s oldest technologies.<sup>3</sup>

Gloria Hasnay

1 Candice Hopkins, ‘Marilou Schultz’, [www.documenta14.de/en/artists/22610/marilou-schultz](http://www.documenta14.de/en/artists/22610/marilou-schultz) (accessed 23 December 2025).

2 See Lisa Nakamura, ‘Indigenous Circuits: Navajo Women and the Racialization of Early Electronic Manufacture’, *American Quarterly* 66/4 (2014), 919–41, esp. 924.

3 See interview with Marilou Schultz, [www.youtube.com/watch?v=lyVDvYURpgo](https://www.youtube.com/watch?v=lyVDvYURpgo) (accessed 27 December 2025).

# Ruth Wolf-Rehfeldt Ruth Wolf-Rehfeldt Ruth Wol

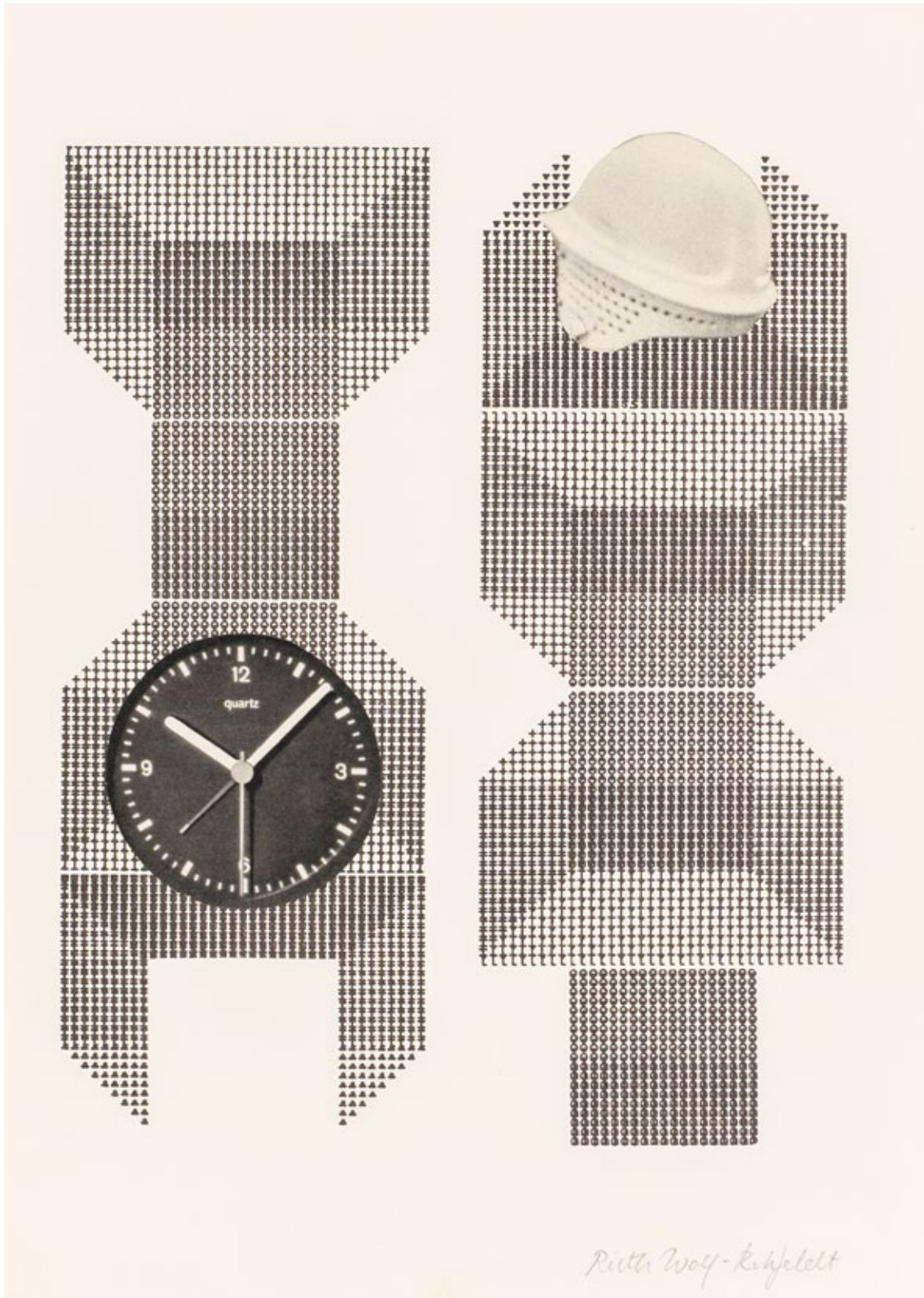
Die Schreibmaschine war das zentrale Arbeitswerkzeug der Künstlerin Ruth Wolf-Rehfeldt, die zur Zeit der deutschen Teilung in Ost-Berlin lebte. Auf ihren Schreibmaschinen des Fabrikats Erika<sup>1</sup> schuf sie zwischen 1972 und 1989 um die 800 *Typewritings*. So bezeichnete Wolf-Rehfeldt ihre Schriftbilder.

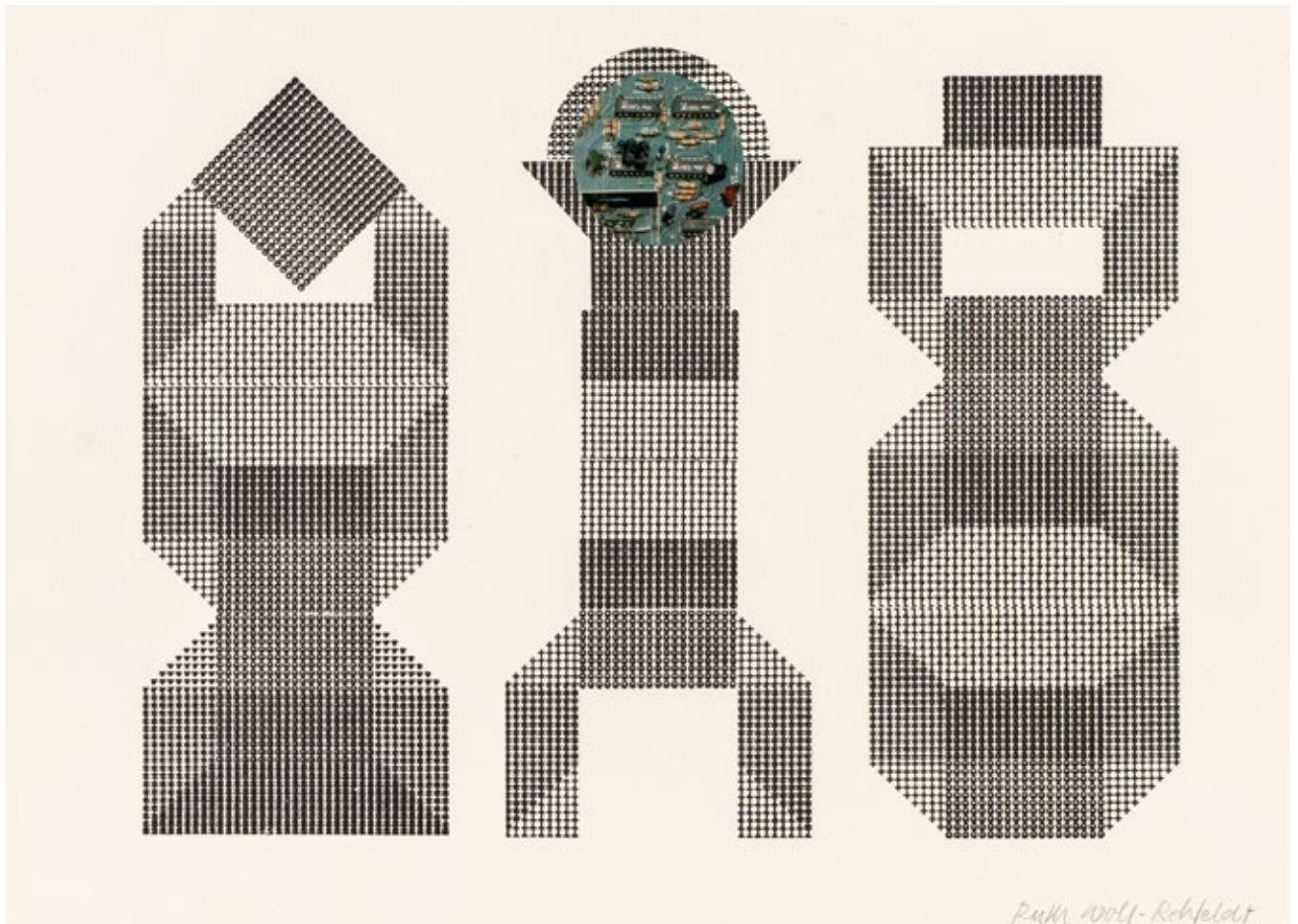
Das Schreibmaschinenschreiben als künstlerische Aktivität war assoziiert mit dem Bild von Künstler:innen als Werk tätige. Ihre künstlerischen Materialien – Schreibmaschine, Papier, Karteikarten, Briefmarken und Stempel – waren dem Büroalltag, insbesondere jenem der meist weiblichen Schreibkräfte, entnommen. Zudem besaß Arbeit in der DDR einen höchst identitätsstiftenden Wert. Wolf-Rehfeldt hatte bereits während ihrer von 1947 bis 1950 absolvierten Ausbildung zum «Bürokaufmann» Stenografie und das Schreiben auf der Schreibmaschine gelernt. Doch erst in ihren etwa zwanzig Jahre später begonnenen Schreibmaschinengrafiken entdeckte und nutzte sie das bildkünstlerische Potenzial der getippten Sprache.

Die Schreibmaschine wird üblicherweise als Werkzeug angesehen, folgt standardisierten Mechanismen und ist zweckgebunden. Von Wolf-Rehfeldt wurde sie aus der Welt der Bürokratie, Effizienz und Funktionalität herausgelöst und in den Bereich der Poesie überführt. Dabei nutzt die Künstlerin die auf Systematik und Ordnung beruhenden Mechanismen der Maschine, wie etwa die linienbasierte Anordnung der Buchstaben. Gleichzeitig brach sie aus diesen normierten Strukturen immer wieder aus. Zunächst schuf Wolf-Rehfeldt vorrangig der Konkreten Poesie nahestehende Sprachbilder, wandte sich jedoch nach und nach objekthaften und architektonischen Motiven zu. Aus einzelnen, Dreidimensionalität evozierenden Motiven leitete sie abstrakte Figurationen ab, die sie in den 1980er Jahren um collagierte Zeitungsausschnitte erweiterte. Darunter finden sich auch Fragmente technoider Apparate wie Schaltsysteme aus Computern, Uhren und Lautstärkereglern.<sup>2</sup> Sie spiegeln die in den *Typewritings* wiederholt aufgegriffenen Themen Kommunikation, Technik und Zeit wider.

Jenny Graser

- 1 Zu den verschiedenen Schreibmaschinentypen Wolf-Rehfeldts siehe: Meyer, Fabienne, «Typewritings, Carbon Copies und Zinkografien. Zur Technik von Ruth Wolf-Rehfeldts Schreibmaschinengrafiken und der Auflösung des Gegensatzes von Original und Kopie», in: *Ruth Wolf-Rehfeldt. Wie eine Spinne im Netz*, hg. v. Graser, Jenny, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin 2022/2023, anlässlich der Verleihung des Hannah-Höch-Preises 2022, Berlin 2022, S. 40–53.
- 2 Zur Werkentwicklung siehe: Graser, Jenny, «Wie eine Spinne im Netz. Ruth Wolf-Rehfeldts Typewritings und Collagen zwischen dadaistischer Bildmontage, Konkreter Poesie, Konzeptkunst und Minimal Art», in: *Ruth Wolf-Rehfeldt 2022 (wie Anm. 1)*, S. 13–29.





# olf-Rehfeldt Ruth Wolf-Rehfeldt Ruth Wolf-Rehfeldt

The typewriter was the tool chosen by the artist Ruth Wolf-Rehfeldt, who lived in East Berlin when Germany was divided. Between 1972 and 1989, she made around eight hundred *Typewritings*, as she called her works, using Erika-brand machines.<sup>1</sup>

Typewriting as an artistic activity was associated with the image of the artist as a working woman. Her materials—typewriter, paper, index cards, postage stamps, and rubber stamps—were borrowed from everyday office life, especially that of mostly female typists. In addition, in East Germany work was a key part of people's identity. While training as an office clerk between 1947 and 1950, Wolf-Rehfeldt had already learned stenography and typewriting. But it was only two decades later, in her *Typewritings*, that she discovered and used the artistic potential of typewritten language.

The typewriter is usually seen as a tool, with standardized mechanisms tied to a specific purpose. Wolf-Rehfeldt removed it from the world of bureaucracy, efficiency, and functionality, transferring it to the realm of poetry. While using its systematic ordering mechanisms, such as the line-based arrangement of the letters, she also repeatedly broke out of these standardized structures. At first, Wolf-Rehfeldt made mainly word pictures in the vein of Concrete Poetry, later turning more and more towards object-like and architectural motifs. From figurations that evoked three-dimensionality she derived abstractions, and in the 1980s she added collaged newspaper cuttings. These included fragments of technoid apparatuses such as computer switches, clocks, and volume controls,<sup>2</sup> echoing the themes of communication, technology, and time that recur in the *Typewritings*.

Jenny Graser

1 On the various typewriters used by Wolf-Rehfeldt, see Fabienne Meyer, 'Typewritings, Carbon Copies und Zinkografien: Zur Technik von Ruth Wolf-Rehfeldts Schreibmaschinengrafiken und der Auflösung des Gegensatzes von Original und Kopie', in Jenny Graser, ed., *Ruth Wolf-Rehfeldt: Wie eine Spinne im Netz* (Berlin: Kupferstichkabinett Berlin; Berlin: DCV, 2022), on the occasion of her being awarded the Hannah Höch Prize 2022, 40–53.

2 On the development of her work, see Jenny Graser, 'Wie eine Spinne im Netz: Ruth Wolf-Rehfeldts Typewritings und Collagen zwischen dadaistischer Bildmontage, Konkreter Poesie, Konzeptkunst und Minimal Art', in Graser, *Ruth Wolf-Rehfeldt: Wie eine Spinne im Netz*, 13–29.

# Doris Ziegler Doris Ziegler Doris Ziegler Doris Zie

Nachdem Doris Ziegler eine Ausbildung zur Stenotypistin in ihrer Geburtsstadt Weimar abgeschlossen hatte und zwei Jahre in diesem Beruf tätig gewesen war, nahm sie 1969 das Studium der Malerei bei Werner Tübke und Wolfgang Mattheuer an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig auf. Damit fand sie Anschluss an die dort gepflegte figurative Malerei, die sich zeitgleich unter dem Namen Leipziger Schule zu etablieren begann. Seit Abschluss des Studiums 1974 war Ziegler als freischaffende Künstlerin tätig. Um die eigene Existenzgrundlage zu sichern, ging sie, wie viele Künstler:innen in der DDR, einen bezirksfinanzierten Fördervertrag mit einem Betrieb ein und porträtierte im Zuge dessen dort tätige Arbeiter:innen. Derartige Verträge knüpften an die 1959 postulierte Losung des sogenannten Bitterfelder Weges an, wonach die moderne Industriearbeit ins Zentrum der Künste gestellt werden sollte.

Ziegler besuchte unter anderem das Leipziger VEB Fahrzeugtriebwerk Joliot Curie und schuf dort fünf Gemälde: vier kleinformatige Einzelporträts und das grossformatige Doppelporträt *Brigade «Rosa Luxemburg» – Bildnis Eva* (1975).<sup>1</sup> Die hier dargestellten Frauen gehen auf reale Personen zurück. Ziegler nennt sie namentlich in den Werktiteln. Auch besuchte sie die Arbeiterinnen der Buntgarnwerke im Leipziger Stadtteil Plagwitz, wovon das Gemälde *Frauen in der Spinnerei* (1978/1979, Museum der bildenden Künste Leipzig) zeugt. Zieglers Gemälden von Leipziger Arbeiterinnen ist gemein, dass sie nicht den Optimismus und die positive Arbeitsatmosphäre demonstrieren, wie sie gemäss der offiziellen DDR-Kulturpolitik gewünscht war. Stattdessen bildete die Künstlerin die realsozialistische Wirklichkeit ab und beschönigte nichts. Die Gesichter der porträtierten Frauen sind deutlich von ihrer schweren Arbeit gezeichnet: Sie wirken müde und erschöpft, mitunter besorgt, und ihre Körper sind ausgezehrt.

Mit weiblichen Rollenbildern setzte sich Ziegler auch in ihrem weiteren Werk intensiv und kritisch auseinander. Sie widmete sich dabei nicht nur der arbeitenden Frau, sondern zeigte sie auch in ihren Rollen als Partnerin, Mutter oder Tochter. In *Marie schwanger* (1989) platzierte sie die Dargestellte als Akt in eine Leipziger Strassenszene und verknüpfte, wie häufig in ihrem Werk, Stadtansicht und Figurenbild. In ihrer Kunst liess sich Ziegler von der «Wirklichkeit der Situation und des Modells»<sup>2</sup> leiten. Dieser Leitsatz scheint sie bis heute zu begleiten, agiert Ziegler doch nach wie vor als scharfe Beobachterin ihrer Umwelt.

Jenny Graser

- 1 Vgl. Eisman, April A., «Im doppelten Blick. Das Motiv der «Doppelgängerin» in Doris Zieglers Frauenbildern», in: Kaiser, Paul (Hg.), *Doris Ziegler. Das Passagen-Werk, Malerei, mit dem Werkverzeichnis der Gemälde (1970 bis 2020)*, Weimar 2020, S. 149–161, hier S. 150.
- 2 Doris Ziegler, zit. n. Gillen, Eckhart J., «Frauen in der Spinnerei / 1978/79 / WVZ 025», in: Kaiser 2020 (wie Anm. 1), S. 60.



Doris Ziegler, *Brigade «Rosa Luxemburg» – Bildnis Eva*, 1975

s Ziegler Doris Ziegler Doris Ziegler Doris Ziegler



# Doris Ziegler Doris Ziegler Doris Ziegler Doris Ziegler

In 1969, having completed her training as a shorthand typist in her native Weimar and worked for two years in this profession, Doris Ziegler began to study painting under Werner Tübke and Wolfgang Mattheuer at the Academy of Fine Arts (HGB) in Leipzig. This brought her into contact with the figurative painters of the nascent Leipzig school. After graduating in 1974, she worked as an artist, earning her livelihood, like many artists in the German Democratic Republic, by signing a subsidy contract, funded by the local authorities, with a state-owned company, making portraits of those who worked there. Such contracts were part of the *Bitterfelder Weg*, a cultural program launched in 1959 to promote a focus on modern industrial labour in the arts.

Among other places, Ziegler visited the gearbox factory VEB Fahrzeuggetriebewerk Joliot Curie in Leipzig, where she made five paintings: four small-format individual portraits and the large-format double portrait *Brigade «Rosa Luxemburg» – Bildnis Eva* (1975).<sup>1</sup> The women portrayed here are based on real people, all of whom Ziegler names in the titles of her works. She also visited the workers at the coloured yarn spinning mill in Leipzig's Plagwitz district, as documented in the painting *Frauen in der Spinnerei* (Women at the Spinning Mill, 1978–9, Museum der bildenden Künste Leipzig). What all of Ziegler's paintings of Leipzig workers have in common is that they do not convey the kind of optimism and the positive working atmosphere wished for by official East German cultural policy. Instead, she offers an unadorned depiction of the reality of socialism. The faces of the women in the portraits bear clear marks of their heavy work: they look tired and exhausted, sometimes worried, and their bodies are worn out.

In other areas of her work, too, Ziegler dealt critically with female role models, focussing not only on women in the workplace but also showing them in their roles as partners, mothers, or daughters. In *Marie schwanger* (Marie Pregnant, 1989) she inserts her nude subject into a Leipzig street scene, linking portraiture and cityscape as she often did. In her art, Ziegler takes her cues from the 'reality of the situation and of the model'.<sup>2</sup> She has remained true to this guiding principle, continuing to act as an acute observer of her surroundings.

Jenny Graser

1 See April A. Eisman, 'Im doppelten Blick: Das Motiv der "Doppelgängerin" in Doris Zieglers Frauenbildern', in Paul Kaiser, ed., *Doris Ziegler: Das Passagen-Werk, Malerei, mit dem Werkverzeichnis der Gemälde (1970 bis 2020)* (Weimar: Tympanon, 2020), 149–61, esp. 150.

2 Doris Ziegler, quoted in Eckhart J. Gillen, 'Frauen in der Spinnerei / 1978/79 / WVZ 025', in Kaiser, *Doris Ziegler*, 60; translated here by Nicholas Grindell.



# Anhang

# Appendix

## Ausgestellte Werke

Berenice Abbott

*IBM Laboratory*, circa 1958

Schwarz-Weiss-Fotografie, Ausstellungskopie | Black-and-white photograph, exhibition copy

20 × 24 cm

Getty Images

Monira Al Qadiri

*Diver*, 2018

Video, Farbe, Ton, 4 min, Loop | Video, colour, sound, 4 min., looped

Courtesy the artist

Monira Al Qadiri

*Alien Technology (Diamond)*, 2023

Aluminium, Autolack, Rotationsvorrichtung | Aluminium, car paint, rotation device

198 × 201 × 201 cm

Courtesy the artist

Rosa Barba

*Send Me Sky, Henrietta*, 2018

35-mm-Filmskulptur, ohne Ton, 6:20 min | 35mm film sculpture, silent, 6:20 min.

Courtesy the artist, Esther Schipper Berlin/Paris/Seoul, Vistamare Pescara/Milan, Corbett vs. Dempsey

Alexandra Bircken

*T1 (Victor's Secret)*, 2022

Motorradtank, Stahl | Motorcycle tank, steel

159 × 39 × 34 cm

Courtesy the artist, BQ Berlin, Herald St, London & Bologna, and Maureen Paley, London

Alexandra Bircken (Zusammenarbeit mit | in collaboration with Thomas Brinkmann)

*Parenthesis*, 2023

Motorradreifen, Metall, Barhocker | Motorcycle wheel, metal, bar stool

183 × 62,5 × 46 cm

Courtesy the artist, BQ Berlin, Herald St, London & Bologna, and Maureen Paley, London

Alexandra Bircken

*Build Your Dreams*, 2025

Kabel, Baumwolle, Stahl, Aluminium | Cabel, cotton, steel, aluminium

88 × 163 × 6 cm

Courtesy the artist, BQ Berlin, Herald St, London & Bologna, and Maureen Paley, London

Daniela Brugger

*muddy codes & soft infrastructures (Version Basel, Museum Tinguely)*, 2026

Glasplatte, Text, Display, Halterung, Kabel, Amulett (Elektronik-Abfälle) | Glass panel, text, display, mounting bracket, cable, amulet (electronic waste)

180 × 75 × 0,8 cm (Glasplatte | glass panel)

Courtesy the artist

Ursula Burghardt

Ohne Titel (Bild mit Stöpsel) | Untitled (picture with stopper), 1969

Aluminiumblech um Holzrahmen, Gummistöpsel mit Kette und Ablauf | Aluminium sheet on wooden frame, rubber stopper with chain and drain

33 × 33 × 6,5 cm

Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum

Moritzburg (Saale), Inv.-Nr. MOIII00774

Ursula Burghardt

Ohne Titel (Bild mit Stöpsel, vierfach) | Untitled (picture with stopper, fourfold), 1969

Aluminium um Holzrahmen, 4 Gummistöpsel mit Ketten und Abläufen | Aluminium sheet on wooden frame, 4 rubber stoppers with chains and drains

26 × 63 × 8 cm

Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum

Moritzburg (Saale), Inv.-Nr. MOIII00772

Feliza Bursztyn

Ohne Titel | Untitled (*Las Histéricas*), 1968

Edelstahlschrott, Motor | Stainless steel scrap, motor

67 × 39 × 27 cm

Privatsammlung | Private collection

Feliza Bursztyn

Ohne Titel | Untitled (*Las Histéricas*), 1968

Edelstahlschrott, Motor | Stainless steel scrap, motor

116 × 18 × 43 cm

Privatsammlung | Private collection

Feliza Bursztyn

*Hal (Minimáquinas)*, 1969–1974

Verchromte Metallschrottteile aus einem mechanischen Rechner | Chromed scrap metal parts from a manual calculator

14 × 16 × 6,5 cm

Privatsammlung | Private collection

Feliza Bursztyn

Ohne Titel | Untitled (*Minimáquinas*), 1969–1974

Verchromte Metallschrottteile aus einer Schreibmaschine | Chromed scrap metal parts from a typewriter

34 × 30 × 4 cm

Privatsammlung | Private collection

Feliza Bursztyn

Ohne Titel | Untitled (*Minimáquinas*), 1969–1974

Metallschrottteile aus einer Schreibmaschine | Scrap metal parts from a typewriter

14 × 15 × 14 cm

Privatsammlung | Private collection

Feliza Bursztyn

Ohne Titel | Untitled (*Minimáquinas*), 1969–1974

Verchromte Metallschrottteile aus einer Schreibmaschine und einem mechanischen Rechner | Chromed scrap metal parts from a typewriter and calculator

22,5 × 24 × 7,5 cm

Privatsammlung | Private collection

## Exhibited Works

- CATPC (Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise)  
*Lady of Museums* von | by Mbuku Kimpala, 2023  
 Kakao, Palmfett, Zucker | Cacao, palm fat, sugar  
 Edition 1/5 + 2 APs  
 96,4 × 98,8 × 88,2 cm (Skulptur | sculpture);  
 64,5 × 109 × 101,2 cm (Sockel | pedestal)  
 Courtesy of the artists and KOW, Berlin
- Helen Chadwick  
*In the Kitchen (Fridge)*, 1977  
 Farb-Archivpigmentdruck | Colour archival pigment print  
 Edition 1/10 + 2 APs  
 29,9 × 20 cm  
 Courtesy the Estate of Helen Chadwick and Richard Saltoun  
 Gallery, London, Rome, and New York
- Helen Chadwick  
*In the Kitchen (Stove)*, 1977/2022  
 Farb-Archivpigmentdruck | Colour archival pigment print  
 Edition 3/5  
 66,5 × 47,5 cm  
 Courtesy the Estate of Helen Chadwick and Richard Saltoun  
 Gallery, London, Rome, and New York
- Helen Chadwick  
*In the Kitchen (Washing Machine)*, 1977  
 Farb-Archivpigmentdruck | Colour archival pigment print  
 Edition 10/10 + 2 APs  
 50,8 × 40,6 cm  
 Courtesy the Estate of Helen Chadwick and Richard Saltoun  
 Gallery, London, Rome, and New York
- Helen Chadwick  
*In the Kitchen*, 1977  
 Performancedokumentation | Performance documentation  
 Fotografien, Ausstellungskopien | Photographs, exhibition  
 copies  
 Courtesy the Estate of Helen Chadwick and Richard Saltoun  
 Gallery, London, Rome, and New York
- Helen Chadwick  
*In the Kitchen*, 1977  
 Performancedokumentation | Performance documentation  
 Super-8-Film, digitalisiert, Farbe, ohne Ton, 3:01 min | Super-8  
 film, digitized, colour, silent, 3:01 min.  
 Papers of Helen Chadwick, courtesy of the Helen Chadwick  
 Estate and Leeds Museums & Galleries (Henry Moore  
 Institute's Archive of Sculptors Papers)
- Helen Chadwick  
*In the Kitchen* (Performance-Transkript | performance  
 transcript, 3.10.1979, Birmingham Arts Stand auf der | at the  
*Homes Exhibition*, National Exhibition Centre,  
 Birmingham), 1979  
 8 maschinengeschriebene Blätter, Ausstellungskopien |  
 8 typewritten pages, exhibition copies  
 29,7 × 21 cm  
 Papers of Helen Chadwick, courtesy of the Helen Chadwick  
 Estate and Leeds Museums & Galleries (Henry Moore  
 Institute's Archive of Sculptors Papers)
- Sella Hasse  
*Industriearbeiterinnen*, circa 1915  
 Collage, Gouache | Collage, gouache  
 55,3 × 42,6 cm  
 Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. E 66
- Sella Hasse  
*Spulerei der Strumpfseide*, ohne Datum | undated  
 Pinsel, Feder, Tusche | Brush, pen, ink  
 46,4 × 59,2 cm  
 Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. C 201
- Sella Hasse  
*Strumpfnäherinnen*, circa 1937  
 Pinsel, Tusche | Brush, ink  
 41,9 × 62,8 cm  
 Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. C 147
- John Heartfield  
*Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der  
 Staat braucht Arbeitslose und Soldaten*, Fotomontage für  
 die A-I-Z, 1930, Nr. 10  
 Fotomontage, Silbergelatineabzug, Spritzretusche |  
 Photomontage, silver gelatin print, spray retouching  
 51,5 × 39 cm  
 Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. JH 514
- Pati Hill  
*Electronic Plate (recto)*, circa 1977–1979  
 Schwarz-Weiss-Xerografie, 2 Exemplare | Black-and-white  
 xerograph, 2 variants  
 28 × 22 cm (je | each)  
 Courtesy Pati Hill Collection, Arcadia University, Glenside,  
 Pennsylvania
- Pati Hill  
*Electronic Plate (verso)*, circa 1977–1979  
 Schwarz-Weiss-Xerografie, 2 Exemplare | Black-and-white  
 xerograph, 2 variants  
 28 × 22 cm (je | each)  
 Courtesy Pati Hill Collection, Arcadia University, Glenside,  
 Pennsylvania
- Pati Hill  
*Electronic Plate (text)*, circa 1977–1979  
 Maschinengeschriebenes Blatt | Typewritten page  
 28 × 22 cm  
 Courtesy Pati Hill Collection, Arcadia University, Glenside,  
 Pennsylvania
- Pati Hill  
*Typewriter Ribbon*, 1977–1979  
 Schwarz-Weiss-Xerografie, 3 Exemplare | Black-and-white  
 xerograph, 3 variants  
 28 × 22 cm (je | each)  
 Courtesy Pati Hill Collection, Arcadia University,  
 Glenside, Pennsylvania

## Ausgestellte Werke

- Pati Hill  
*Typewriter Ribbon (text)*, 1977–1979  
Maschinengeschriebenes Blatt, 3 Exemplare | Typewritten page, 3 variants  
28 × 22 cm (je | each)  
Courtesy Pati Hill Collection, Arcadia University, Glenside, Pennsylvania
- Rebecca Horn  
*Erika*, 1992  
Schreibmaschine, Metallstäbe, Wandkonsole, Elektromotor, Timer | Typewriter, metal rods, wall bracket, electric motor, timer  
211 × 30,5 × 30,5 cm  
Loaned by the Bundesrepublik Deutschland – Sammlung Zeitgenössische Kunst
- Juliana Huxtable  
*COW 3*, 2019  
Inkjet-Druck auf Dibond, bedruckte Tapete | Inkjet print on dibond, printed wallpaper  
1/3 + 1 AP JH/PH 29/1  
101 × 67,3 cm (Inkjet-Druck | inkjet print)  
Courtesy the artist and Reena Spaulings Fine Art, NY
- Doruntina Kastrati  
*A Horn That Swallows Songs*, 2025  
Aluminium, Stahl, 4-Kanal-Video, Ton | Aluminium, steel, 4-channel video, sound  
Masse variabel | Dimensions variable  
Servais Family Collection, Brussels
- Mary Kelly  
Rekonstruktion einer Doppelprojektion ohne Titel | Reconstruction of an untitled double projection, 1974/2026 bestehend aus | including  
*Antepartum*, 1973  
Super-8-Film, Schwarz-Weiss, ohne Ton, 2:47 min, Loop, transferiert auf Video, digitalisiert, Ausstellungskopie | Super-8 film, black and white, silent, 2:47 min., looped, transferred to video, digitized, exhibition copy  
Courtesy Pippy Houldsworth Gallery, London  
und | and  
Ausschnitt aus der Video-Komponente von | Extract from video component from  
Margaret Harrison, Kay Hunt, Mary Kelly  
*Women & Work: A Document on the Division of Labour in Industry*, 1973–1975  
Super-8-Film, Farbe, ohne Ton, 3:34 min, Loop, transferiert auf Video, digitalisiert, Ausstellungskopie | Super-8 film, colour, silent, 3:34 min., looped, transferred to video, digitized, exhibition copy  
Tate: Purchased 2001
- Aurora Kiraly  
*Timeline of Transformation*, 2025/2026  
Tapete, 3 Fotografien | Wallpaper, 3 photographs  
60 × 90 cm (Fotografien, je | photographs, each)  
500 × 160 cm (Tapete | wallpaper)  
Comissioned by the Museum Tinguely, Basel  
Courtesy the artist & Anca Poterașu Gallery
- Kiki Kogelnik  
*Mechanical Woman III*, 1965  
Acryl, Emaillackfarbe, Tusche und Tinte auf Papier | Acrylic, enamel, Indian ink, and ink on paper  
65,2 × 50 cm  
Courtesy Kiki Kogelnik Foundation, New York, and Pace Gallery, New York
- Kiki Kogelnik  
*Mechanical Woman IV*, 1965  
Emaillackfarbe und Tusche auf Papier | Enamel and Indian ink on paper  
72,6 × 57,3 cm  
Courtesy Kiki Kogelnik Foundation, New York, and Pace Gallery, New York
- Azade Köker  
*Akkordarbeiterin*, 1987  
Terrakotta | Terracotta  
230 × 120 × 60 cm  
MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST  
Acquired with generous support from the Hessische Kulturstiftung
- Suzanne Lacy  
*Mr. and Mrs. Peake*, 2017  
2-Kanal-Video, Farbe, Ton, 9:11 min | 2-channel-video, colour, sound, 9:11 min.  
Courtesy the artist
- Magda Langenstraß-Uhlig  
*Zweisam (Mensch-Maschine)*, circa 1930  
Aquarell, Spritztechnik über Grafit auf Karton | Watercolour, splatter technique over graphite on cardboard  
24,5 × 34,5 cm  
Hohhaus-Museum e. V., Lauterbach
- Alice Lex-Nerlinger  
*Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!*, 1928  
Fotogramm | Photogram  
37,7 × 83,5 cm  
Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. Lex-Nerlinger 3707
- Alice Lex-Nerlinger  
*Berufstätige Frauen: Die Sekretärin*, circa 1928  
Silbergelatineabzug | Silver gelatin print  
16,7 × 12,4 cm  
Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. Lex-Nerlinger 6079

Alice Lex-Nerlinger

*Die Näherin*, circa 1928

Fotomontage, Silbergelatineabzug auf Barytpapier | Photo-  
montage, silver gelatin print on baryta paper  
15,3 × 11,2 cm

Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung,

Inv.-Nr. Lex-Nerlinger 2824

Alice Lex-Nerlinger

*Paragraf 218*, 1931

Spritztechnik mit Leimfarben (?) auf Leinwand | Spray  
application of glue-based paint (?) on linen canvas

95 × 76,5 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin

Ani Liu

*Untitled (Feeding Through Space and Time)*, 2022/2026

Lebensmittelechter Schlauch, Flüssigkeitspumpe, Luftpumpe,  
Mikrocontroller, synthetische Milch, Acrylbox | Food-grade  
tubing, liquid pump, air pump, microcontroller, synthetic milk,  
acrylic box

Masse variable, ortsspezifisch | Dimensions variable,  
site specific

Courtesy the artist

Lee Lozano

Ohne Titel | *Untitled*, circa 1964

Öl auf Leinwand, 2 Teile | Oil on canvas, 2 panels

168,5 × 488 × 5,2 cm

Privatsammlung | Private Collection. Courtesy Hauser & Wirth  
Collection Services

Alexandra Navratil

*The Night Side*, 2016

HD-Video, Farbe, Ton, 4:20 min | HD video, colour, sound,  
4:20 min.

Courtesy the artist

Katja Novitskova

*Pattern of Activation (Mamaroo nursery, dawn chorus)*, 2017

Beinhaltet | including: *Mamaroo (pills)*, 2017; *Mamaroo (fossil)*,  
2017; *Mamaroo (eggs)*, 2017

3 elektronische Babyschaukeln, 3 klappbare Aluminiumständer,  
Kabelabdeckungen aus Kunststoff, Laser, Epoxidharz-  
Knete, Digitaldruck auf Polyurethanharz, robotische Insekten,  
Kabelbinder, Kunststoffspielzeugteile, Schaumstoff-Stress-  
pillen, elastische Puffer, Kunststoff-Dübel, Silikon-Stress-Eier,  
Fossilien, Baumpilze, Magnete, programmierbare rotierende  
Lichtköpfe, massgefertigte Lautsprecher und Klanginstallation  
(Klangstück von Kareem Lotfy), Videoprojektionsdatei (varia-  
ble Abmessungen), elektrische Kabel | 3 electronic baby swings,  
3 aluminium folding stands, plastic cable covers, lasers, epoxy  
clay, digital print on polyurethane resin, robotic bugs, cable ties,  
plastic toy parts, foam stress pills, elastic puffers, plastic drill  
plugs, silicone stress eggs, fossils, tree mushrooms, magnets,  
programmable rotating light heads, custom speakers, and  
sound installation (sound piece by Kareem Lotfy), video pro-  
jection file (dimensions variable), electric cords

Masse variabel, ortsspezifisch | Dimensions variable,  
site specific

Courtesy the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin/Munich

Ernestyna Orłowska

*Make Your Body Your Machine*, 2021

Performance

Courtesy the artist

Ernestyna Orłowska

*Make Your Body Your Machine* (Video, Zabriskie Point,  
Genf | Geneva), 2021/2024

Video, Farbe, Ton, 19:53 min | Video, colour, sound, 19:53 min.

Courtesy the artist

Frida Orupabo

*Baby in belly*, 2020

Collage mit Rundkopfklemmern | Collage with paper pins  
60 × 122 cm

Collezione Sandra e Giancarlo Bonollo

Margaret Raspé

*Unterbrechungen*, 1969

Schreibmaschine auf Papier | Typewriter on paper  
29,7 × 21 cm

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor,  
Berlin

Margaret Raspé

*Vortext zu Treppe rauf Treppe runter*, 1969

Schreibmaschine und Kugelschreiber auf Papier | Typewriter  
and ballpoint pen on paper

29,7 × 21 cm

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor,  
Berlin

Margaret Raspé

*Treppe rauf Treppe runter*, 1969

Schreibmaschine auf Papier | Typewriter on paper  
29,7 × 21 cm

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor,  
Berlin

Margaret Raspé

*Automatik (stotternd zu sprechen)*, 1970

Tintenroller auf Papier | Rollerball pen on paper  
21 × 14,8 cm

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor,  
Berlin

Margaret Raspé

*Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige*, 1971

Super-8-Film, Farbe, ohne Ton, 4 min, digitalisiert |  
Super-8 film, colour, silent, 4 min., digitized

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Deutsche  
Kinemathek, Berlin, and Galerie Molitor, Berlin

## Ausgestellte Werke

Margaret Raspé

*Oh Tod, wie nahrhaft bist du*, 1972/1973

Super-8-Film, Farbe, ohne Ton, 15 min, digitalisiert | Super-8 film, colour, silent, 15 min., digitized

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Deutsche Kinemathek, Berlin, and Galerie Molitor, Berlin

Margaret Raspé

*Alle Tage wieder – let them swing*, 1974

Super-8-Film, Farbe, ohne Ton, 20 min, digitalisiert | Super-8 film, colour, silent, 20 min., digitized

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Deutsche Kinemathek, Berlin, and Galerie Molitor, Berlin

Margaret Raspé

*Glocken – Wolle* (Performance nach | after Margaret Raspé)

Re-Enactment mit | with Clara Bausch, 1986/2026

Performance, Glocken, Rohwolle | Performance, bells, raw wool

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor, Berlin

Margaret Raspé

*Ecce Homo – Modulazioni*, 1994/2023

Fotografien, Glas, Rohwolle, Draht, Lautsprecher, Audio-equipment | Photographs, glass, raw wool, wire, speakers, audio equipment

Circa 250 x 250 cm

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor, Berlin

Tabita Rezaire

*Sugar Walls Teardom*, 2016

Gynäkologischer Stuhl, Metallbefestigung, HD-Video, Farbe, Ton, 21 min | Gynaecological chair, mechanical arm, and HD video, colour, sound, 21 min.

218 x 162 x 85 cm

Courtesy of Tabita Rezaire and Goodman Gallery

Evelyn Richter

*Weberei. Ringenhain in der Lausitz*, 1958/1959

Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph  
26,1 x 38,2 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. ERA 302

Evelyn Richter

*Weberei. Ringenhain in der Lausitz*, 1958/1959

Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph  
31,2 x 46,8 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. ERA 307

Evelyn Richter

*Kammgarnspinnerei. Markkleeberg*, 1970

Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph  
32,9 x 49,5 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. ERA 313

Evelyn Richter

*Kammgarnspinnerei. Markkleeberg*, 1970

Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph  
31,4 x 48 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. ERA 529

Evelyn Richter

*Kammgarnspinnerei. Markkleeberg*, 1970

Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph  
27,8 x 40,9 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. ERA 318

Evelyn Richter

*Kontaktbogen, Vietnam, Auszubildende in einem Betrieb für Elektrotechnik*, ohne Datum | undated

Schwarz-Weiss-Fotografie, Kontaktbogen | Black-and-white photograph, contact sheet

21,8 x 31,2 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig

Evelyn Richter

*Aufgeklebte Bilder, Vietnam, Auszubildende in einem Betrieb für Elektrotechnik*, ohne Datum | undated

2 Schwarz-Weiss-Fotografien, Ausstellungskopien | 2 black-and-white photographs, exhibition copies

7,2 x 9,1 cm

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely

Ohne Titel (Brief an Manuel Gasser zu *Hon*) | Untitled (letter to Manuel Gasser on *Hon*), 1966

Kugelschreiber (schwarz, blau), Wachskreide, Tusche und Wasserfarbe auf Papier, Faksimile | Ballpoint pen (black, blue), wax crayon, ink, and watercolour on paper, facsimile

32,2 x 40,8 cm

Museum Tinguely, Basel, Inv.-Nr. 003125\_Faksimile

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt

Ohne Titel (Plakatzeichnung) | Untitled (poster drawing)

(*Hon, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt*, Moderna Museet, Stockholm, 1966), 1966

Collage, Filzstift und Gouache auf Papier mit Offset, Faksimile | Collage, felt-tip pen, and gouache on offset on paper, facsimile

100,2 x 70 cm

Museum Tinguely, Basel, Inv.-Nr. 003303\_Faksimile

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt

Ohne Titel (Plakatzeichnung) | Untitled (poster drawing)

(*Hon, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt*, Moderna Museet, Stockholm, 1966), 1966

Filzstift, Kreide und Kugelschreiber auf Papier mit Offset, Faksimile | Felt-tip pen, crayon, and ballpoint pen on paper with offset, facsimile

100 x 70 cm

Museum Tinguely, Basel, Inv.-Nr. 003143\_Faksimile

Marilou Schultz

*Geo XX Diné Computer Chip Weaving*, 2026

Handgesponnenes Garn, anilin- und naturgefärbt, metallische Fäden (Silber- und Kupferfarbe) | Fine yarns of aniline dyed and natural dyed of hand spun yarns, silver- and copper-coloured metallic threads

Circa 121,9 × 96,5 cm

Comissioned by Museum Tinguely, Basel

Courtesy of Jessica Silverman and Sarah Thornton

Jean Tinguely

*Olympia*, 1960

Teile von zwei Schreibmaschinen, Draht, Metall, Elektromotor | Parts from two typewriters, wire, metal, electric motor

126 × 44 × 36 cm

Kunstmuseen Krefeld

Ruth Wolf-Rehfeldt

*Figurations collagiert*, 1980er Jahre | 1980s

Collage auf Zinkografie | Collage on zincograph

31,5 × 23 cm

The Estate of Ruth Wolf-Rehfeldt and ChertLüdde, Berlin,

Inv.-Nr. RW-R/C 3696/U

Ruth Wolf-Rehfeldt

*Figurations collagiert*, 1980er Jahre | 1980s

Collage auf Zinkografie | Collage on zincograph

30 × 20 cm

The Estate of Ruth Wolf-Rehfeldt and ChertLüdde, Berlin,

Inv.-Nr. RW-R/C 3578/U

Ruth Wolf-Rehfeldt

*Figurations collagiert*, 1980er Jahre | 1980s

Collage auf Zinkografie | Collage on zincograph

31,5 × 23 cm

The Estate of Ruth Wolf-Rehfeldt and ChertLüdde, Berlin,

Inv.-Nr. RW-R/C 3619/U

Ruth Wolf-Rehfeldt

*Figurations collagiert*, 1980er Jahre | 1980s

Collage auf Zinkografie | Collage on zincograph

20 × 30 cm

The Estate of Ruth Wolf-Rehfeldt and ChertLüdde, Berlin,

Inv.-Nr. RW-R/C 3576/U

Ruth Wolf-Rehfeldt

*Figurations collagiert*, 1980er Jahre | 1980s

Collage auf Zinkografie | Collage on zincograph

20 × 30 cm

The Estate of Ruth Wolf-Rehfeldt and ChertLüdde, Berlin,

Inv.-Nr. RW-R/C 3564/U

Doris Ziegler

*Brigade «Rosa Luxemburg» – Bildnis Eva*, 1975

Öl auf Hartfaserplatte | Oil on hardboard

125 × 80 cm

Lindenau-Museum Altenburg

Doris Ziegler

*Marie schwanger*, 1989

Eitempera, Öl auf Leinwand | Egg tempera, oil on canvas  
130 × 130 cm

Loaned by the artist

## Publikationen und historische Fotografien |

## Publications and Historical Photographs

Schreiberinnen im Berliner Haupttelegrafenamnt | Female typists in Berlin's Main Telegraph Office, 1926

Silbergelatineabzug, Ausstellungskopie | Silver gelatin print, exhibition copy

12 × 16,5 cm

SZ Photo, Munich/Keystone, Zurich

Weibliche Schreibkräfte an Addiermaschinen im Post-scheckamt Berlin-Mitte | Female clerks operating adding machines at the postal giro office Berlin-Mitte, 1928

Silbergelatineabzug, Ausstellungskopie | Silver gelatin print, exhibition copy

12 × 16,5 cm

SZ Photo, Munich/Keystone, Zurich

Zeitschrift *Fotografie*, Ausgabe April 1965, Beitrag über Evelyn Richter | *Fotografie* magazine, April 1965 issue, contribution on Evelyn Richter

Zeitschrift (Archivmaterial) | Magazine (archival material)  
29 × 40,6 cm (aufgeschlagen | open)

Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassen-stiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig

Elisabeth Niggemeyer

Dokumentation von *Oh Tod, wie nahrhaft bist du*, 1972

Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph  
28,8 × 21 cm

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor, Berlin

Heiner Ranke

Margaret Raspé mit dem Kamerahelm | with camera helmet, circa 1974

Schwarz-Weiss-Fotografie, Ausstellungskopie | Black-and-white photograph, exhibition copy

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor, Berlin

## Abbildungsnachweis | Photo Credits

Courtesy the artists, S. | pp. 17, 22, 45, 59, 114, 117–118, 121–122, 122–123, 153–154, 196

Blaine Campbell, S. | p. 63

Courtesy the Estate of Helen Chadwick and Richard Saltoun Gallery, S. | pp. 87–90

def image, S. | p. 157

© Getty Images, S. | p. 47

© Stephen James, S. | p. 67 oben | top

© Keystone, S. | p. 41

Courtesy of Kiki Kogelnik Foundation S. | pp. 124–125

Kunstmuseen Krefeld – Volker Döhne – ARTOTHEK, S. | p. 37

Lindenau-Museum/Fotograf: PUNCTUM/Bertram

Kober, S. | p. 195

Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg

Halle (Saale), Foto | photo: Wieland Krause, S. | pp. 75–76

Ani Liu S. | pp. 144–145

Joerg Lohse S. | pp. 109–110

© Roman März, S. | pp. 67 unten | bottom, 68

Óscar Monsalve, S. | pp. 79–80

Moontower Foundation, S. | p. 105

Cedric Mussano, S. | p. 72

Mete Kaan Özdilek, S. | p. 113

Heiner Ranke, S. | p. 31

Courtesy the Estate of Margaret Raspé and Deutsche

Kinemathek, Berlin, and Galerie Molitor, Berlin, S. | p. 169

Courtesy of Tabita Rezaire and Goodman Gallery, S. | pp. 32, 174

Courtesy of Tabita Rezaire and Goodman Gallery,

Foto | Photo: Anthea Pokroy, S. | p. 173

Margot Roth, S. | pp. 161–162

Axel Schneider, S. | pp. 129–130

Michael Sestzpfandt, Berlin, S. | p. 142

© Museum Tinguely, Basel, Foto | photo: Daniel Spehr, S. | p. 104

Frank Sperling, S. | p. 170

© Peter Steinmann, S. | p. 71

Peter Tjihuis, S. | pp. 83–84

Courtesy of the artist and Stevenson, Cape Town/

Amsterdam, Foto | photo: Mario Todeschini, S. | pp. 164–165

Markus Treter, S. | p. 60

Gabby Usinger, S. | pp. 187–188

Anu Vahtra, S. | p. 158

## Katalog | Catalogue

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung | This catalogue is published on the occasion of the exhibition

*Labouring Bodies*

Museum Tinguely, Basel

10.6. – 8.11.2026

Herausgeber | Editor:

Museum Tinguely, Basel

Redaktion | Managing editor:

Dr. Sandra Beate Reimann

Redaktionsassistentz | Editorial assistant:

Isabel Zürcher, Maya Jung

Autor:innen | Authors:

Florian Bielefeld, Dr. Gürsoy Doğtaş, Raffael Dörig, Marta Dziewańska, Carina Engelke, Prof. Dr. Rachel Epp Buller, Anette Freudenberger, Dr. Jenny Graser, Anna Gritz, Gloria Hasnay, Dr. Anna Havemann, Nils Lange, Dr. Madeleine Newman, Olga Osadtschy, Dr. Sandra Beate Reimann, Dr. Kathrin Rottmann, Anna Schultz, Dr. Jeannette Stoschek, Richard Torchia, Linnéa Viertler, Dr. Yvonne Volkart, Alice Wilke

Gestaltung | Design:

Tina Braun, Michael Hübner, Studio HübnerBraun

Übersetzungen | Translations:

Michaela Alex-Eibensteiner, Nicholas Grindell

Lektorat | Copy editors:

Michaela Alex-Eibensteiner, Katrin und Hans Georg Hiller von Gaertringen, Dr. Tas Skorupa

Herstellung | Production:

Tina Braun, Michael Hübner, Studio HübnerBraun

Schrift | Font:

ABC Favorit (Dinamo Typefaces)

Papier | Paper:

Curious Matter Desirée Red, Maxi Offset

Druck und Bindung | Printing and binding:

Gremper AG

Printed in Switzerland

## Ausstellung | Exhibition

Direktor | Director:  
Roland Wetzel

Vizedirektor und Sammlungskonservator | Deputy director  
and collection conservator:  
Dr. Andres Pardey

Kuratorin | Curator:  
Dr. Sandra Beate Reimann

Registrar und Ausstellungsmanagement | Registrar  
and exhibition management:  
Daniel Boos

Restaurierung und Konservierung | Restoration  
and conservation:  
Jean-Marc Gaillard, Andy Hofmann, Sven Düblin,  
Theresa Bund

Ausstellungstechnik | Technical services:  
Matthias Fluri, Roland Manteiga

Architektur- und Ausstellungsaufbau | Architecture  
installation and art handling:  
Sandro Ackermann, Elea Breig, Daniel Dressel,  
Matthias Liechti, Jakob Nussberger, Gerhard Valduga,  
Martin Wittwer

Kommunikation | Communications department:  
Isabelle Beilfuss, Monika Dujmović, Linnéa Viertler

Event Management | Event management:  
Andrea Absenger

Ausstellungstexte | Exhibition texts:  
Dr. Sandra Beate Reimann, Maya Jung, Linnéa Viertler

Kunstvermittlung | Education department:  
Lilian Steinle, Sarah Stocker, Julian Walss

Archiv, Bibliothek und Dokumentation | Archives,  
library, and documentation:  
Andreas Hauger

Administration:  
Anna Schlaginhaufen, Céline Studer, Lea Whinyates-Hess

Shop:  
Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard,  
Chiara Schmid, Julia Taubert

Besucher:innenbetreuung | Visitor services:  
Raphaël Aeschlimann, Markus Brodtbeck, Caroline Frank,  
Tamina Gaillard, Pascale Hauser, Jana Herrmann,  
Tobias Hofer, Géraldine Honauer, Simone Hutmacher,  
Bariş Kaya, Susan Knapp, Lena Laguna Diel,  
Lorena Lengwiler, Fabienne Leuthard, Markus Martin,  
Idil Umay Mercan, Lorène Mohn, Samuel Moor,  
Leah Nehmert, Andrea Nüesch, Teresa Poceiro,  
Sebastian Siegrist, Kevin Strohmeier, Monika Sturm,  
Gerd Suter, Flurina Venzin

© 2026 Museum Tinguely, Basel, Autor:innen  
und Gestalter:innen | authors, and graphic designers

© 2026 für die abgebildeten Werke bei | for the reproduced  
works by: Getty Images (für | for Berenice Abbott), Monira  
Al Qadiri, Daniela Brugger, Pamela Kagel (für | for Ursula  
Burghardt), Estate of Feliza Bursztyn, CATPC, Estate of Helen  
Chadwick, Roy Export Company Ltd. (für | for Charlie Chaplin,  
*Modern Times*), Pati Hill Collection, Arcadia University  
(für | for Pati Hill), Juliana Huxtable, Mary Kelly, Aurora Király,  
Kiki Kogelnik Foundation, Suzanne Lacy, Lynn Hershman  
Leeson, S. Nerlinger (für | for Alice Lex-Nerlinger), Ani Liu,  
The Estate of Lee Lozano, courtesy Hauser & Wirth, Alexandra  
Navratil, Katja Novitskova, Ernestyna Orłowska, Frida  
Orupabo, Estate of Margaret Raspé and Galerie Molitor, Berlin  
(and Deutsche Kinematik, Berlin für die Filme | for the films),  
Evelyn Richter Archiv (für das Reproduktionsrecht, Print |  
for print reproduction rights), Marilou Schultz, The Estate of  
Ruth Wolf-Rehfeldt and ChertLüdde, Berlin

© 2026 ProLitteris, Zürich:  
Rosa Barba, Alexandra Bircken, The Heartfield Community  
of Heirs (für | for John Heartfield), Rebecca Horn, Azade Köker,  
Magda Langenstraß-Uhlig, Tabita Rezaire, Evelyn Richter  
(für das Onlinerecht | online), Niki Charitable Art Foundation  
(für | for Niki de Saint Phalle), Jean Tinguely, Doris Ziegler

Wir haben uns bemüht sämtliche Rechtsinhabende aus-  
findig zu machen. Sollte uns dies in Einzelfällen nicht gelingen  
sein, bitten wir Sie, sich an den Herausgeber zu wenden. |  
We have endeavoured to identify all rights holders. If we have  
not been able to do so in individual cases, please contact  
the publisher.

ISBN 978-3-907228-15-9  
(Deutsch/English)

Alle Rechte vorbehalten | All rights reserved

Museum Tinguely, Basel  
Paul Sacher-Anlage 1  
CH-4002 Basel  
www.tinguely.ch

Diese Publikation ist unter der Creative-Commons-Lizenz  
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Abbildungen sind – sofern  
nicht anders gekennzeichnet – von der Lizenz ausgenom-  
men und urheberrechtlich geschützt (In Copyright). |

This work is published under the Creative Commons license  
CC BY-NC-ND 4.0. Images are excluded from the license  
and protected by copyright unless otherwise stated.

Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und  
Bildwissenschaften, Universitätsbibliothek Heidelberg 2026. |  
Published on ART-Dok – Publication Platform for Art History  
and Visual Studies, Heidelberg University Library 2026.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei ver-  
fügbar (Open Access). | The online version of this publication  
is permanently available free of charge (open access).

doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00010045>

Publiziert bei | Published by  
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek  
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst  
Kunst · Fotografie · Design  
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg  
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>



g Labouring Labour

es Bodies Bodies E