

An aerial photograph of a mining site. A large yellow excavator is positioned on a dirt road that runs through a deep, rocky excavation. The surrounding terrain is rugged and filled with earth and rock. In the upper right, a small structure or building is visible on a higher level of the site.

Kritik

Neo-Extraktivismus

Gegenwartskunst

Ohls
Mersmann

μ

Kritik des Neo-Extraktivismus in der Gegenwartskunst

Future Ecologies Series

Edited by Petra Löffler, Claudia Mareis
and Florian Sprenger

Kritik des Neo-Extraktivismus

in der

Gegenwartskunst

Herausgegeben von Hauke Ohls
und Birgit Mersmann

Diese Publikation ist an der Universität Bonn entstanden und wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bonn finanziert.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Veröffentlichung in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet unter dnb.dnb.de abrufbar.

Veröffentlicht 2024 von meson press, Lüneburg, Deutschland
www.meson.press

Design: Torsten Köchlin

Umschlagbild: Mashup von Fotos von @omid-roshan und @nadiia-ploshchenko auf Unsplash

Die Printausgabe dieses Buchs wird gedruckt von Lightning Source, Milton Keynes, Vereinigtes Königreich.

ISBN (Print): 978-3-95796-236-2

ISBN (PDF): 978-3-95796-237-9

DOI: 10.14619/2362

Diese Publikation erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Nähere Informationen zu dieser Lizenz finden sich unter: creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/.



Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert eine Nutzungsgenehmigung durch die jeweiligen Rechteinhaber.

meson press eG, Salzstraße 1, 21335 Lüneburg, Deutschland
info@meson.press

9

**Serienvorwort:
Future Ecologies**

Petra Löffler, Claudia
Mareis und Florian
Sprenger

13

Einführung

Hauke Ohls und Birgit
Mersmann

19

**Das (neo-)
extraktivistische
Paradigma in der
Gegenwartskunst**

Hauke Ohls

**I. MATERIALITÄTEN:
ROHSTOFFLICHE UND
ATMOSPHERISCHE
ANEIGNUNGEN**

33

**Negative Spaces:
Die Skulpturen der
Extraktion**

Martin Siegler

45

**Abbauen und
Gestalten: Die
Bergbaupanoramen
Manfred Szejsteckis
als Subversion des
„extractive view“**

Lukas Schepers

55

**Vom Meeresboden
ins Weltall? Der
unendliche Kosmos
der Ressourcen-
ausbeutung**

Ina Neddermeyer

67

**Dark Matter: Inter-
view mit Viktor Brim**

Viktor Brim und Hauke
Ohls

79

**Atmosphäre for Sale:
Inwertsetzung von
Luft bei Amy Balkin
und Marcel Duchamp**

Franca Spengler und
Florian Telsnig

II. INFRASTRUKTUREN:
GLOBALE KAPITALISTISCHE
NETZWERKE UND
INDIGENES COMMONING

135

95

Die Verzauberung
des (Neo-)
Extraktivismus in
Kunst und Klima-
politik seit 1992

Linn Burchert

Künstlerkollektive
mit indigenen
Gemeinschaften:
Neue Strategien in
der zeitgenössischen
kolumbianischen
Kunst

Jorge Sanguino

111

The Camera
as Connector:
Ignacio Acostas
Investigationen
zu globalen Netz-
werken extraktiver
Industrien

Birgit Mersmann

147

Papierpulpe und
lokales Wissen:
Zur sensuellen
Dimension von
Extraktivismus im
*Yanomami Book
Project*

Veronica Peselmann

125

Neo-Extraktivismus
in der lateiname-
rikanischen Perfor-
mance-Kunst: Eine
transökologische
Perspektive

Lena Geuer

III. DEKOLONIALE
PRAKTIKEN: RÜCK- UND
GEGENANEIGNUNGEN

159

„Alchemie
der Seele“:
Extraktivismus
und künstlerische
Gegenaneignungen

Liliana Gómez

171

Dekoloniale
Perspektiven auf
Elektrizität: Carolina
Caycedo und Jean
Katambayi Mukendi

Irene Schütze

185

„What remains at
the ends of the
earth?“(Anti-)
Extraktivismus in
den Arbeiten von
Imani Jacqueline
Brown

Susanne Witzgall

197

Autor*innen

Serienvorwort: Future Ecologies

Petra Löffler, Claudia Mareis und Florian Sprenger

Die Zukunft des Lebens auf der Erde ist derzeit Gegenstand vieler Debatten, in denen das Konzept der Ökologie neue Bedeutung erlangt. Ökologie ist in der Lage, Disziplinen im weiten Spektrum der Naturwissenschaften, der Geisteswissenschaften, der Künste, des Designs und der Architektur miteinander zu verbinden. Die Kritik an den Auswirkungen des Klimawandels, der existierende Ungleichheiten auf dem ganzen Planeten verstärkt, hat Politik und Öffentlichkeit erreicht. Zu einer Zeit, in der die Zukunft des Lebens auf diesem Planeten so unsicher ist wie nie zuvor, sind neue Wege des Denkens, Handelns und Zusammenlebens gefragter denn je. Die Buchreihe *Future Ecologies* untersucht sich formierende Ökologien in unsicheren Welten – Ökologien, die offen sind für die Interessen jener, die nicht menschlich sind und die sich um plurale Existenzweisen sorgen. Indem wir eine Plattform für diese Themen und Debatten eröffnen, hoffen wir, zu einem Naturvertrag mit der Erde als dem geteilten Grund von Wasser und Mineralien, Luft und Vögeln, Erde und Holz, Lebendigem und Nicht-Lebendigem, aktiver und passiver Materie beizutragen.

Future Ecologies handelt vom verschränkten Werden von Zeit, Raum und Materie, das tradiertes Wissen über die Relationen von Raum, Ort, Territorium und linearer Zeit in Frage stellt und die Zirkulation von Materie, Energie und Affekten beleuchtet. Die Buchreihe untersucht dabei auch die Bedeutung vergangener Ökologien und unerreichbarer oder nicht-nachhaltiger Zukünfte für kommende Ökologien. Sie problematisiert die ambivalenten Geschichten des Umgebungswissens, nicht zuletzt im Zusammenspiel mit Moderne und Kolonisierung. Die Lektüre der Arbeiten in dieser Buchreihe erlaubt, die

vielen Facetten des ökologischen Denkens der Vergangenheit ebenso in den Blick zu nehmen wie seine so unterschiedlichen und mitunter widersprüchlichen politischen Implikationen und Effekte – und seine gelegentlich naiven Versprechungen. Über zukünftige Ökologie zu schreiben, bedeutet, nicht für gegeben zu halten, was Ökologie heißt.

Die Buchreihe tritt für ein relationales Denken ein, das sich der umweltlichen, ökonomischen, sozialen und individuellen Komplexitäten eines Pluriversums bewusst ist, das von gleichermaßen komplexen Technologien und Infrastrukturen getragen wird. Donna J. Haraway folgend nehmen wir an, dass in einer geteilten Welt „nichts mit allem, aber alles mit etwas verbunden ist“. Diese Verbundenheit erzeugt und enthüllt unterschiedliche Skalierungsebenen der Verantwortung. Wir widmen diese Buchreihe allem die Erde bewohnenden Getier, das neue Formen des Lebens und Arten des Zusammenlebens ausprobieren und erfinden möchte, das fragt, auf welche Risiken wir uns einlassen können und wollen und von welchen Zukünften wir träumen. Wir laden zu Beiträgen ein, die die geopolitischen Ungleichheiten des Klimawandels und der kapitalistischen Extraktion thematisieren, die mit Politiken der (Nicht-)Nachhaltigkeit und ihrer Zukünfte, mit Technologien des Recyclings, mit nicht-anthropozentrischen Epistemologien und Praktiken der Welterzeugung umgehen.

Die Buchreihe *Future Ecologies* plädiert für ein interdisziplinäres Herangehen an die vielfältigen Aspekte der Ökologie. Wir laden Wissenschaftler:innen aus Disziplinen wie der Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaft, der Anthropologie, des Designs, der Architektur und der Künste ein, Kollaborationen zwischen unterschiedlichen Stimmen, Praktiken und Wissensformen aufzubauen – heterogene Gemeinschaften der Praxis. Die Serie erscheint Open Access, um die gegenwärtigen Transformationen der Ökologien und Ökonomien der Wissensproduktion zu reflektieren.

Einführung

Hauke Ohls und Birgit Mersmann

Die kunstwissenschaftliche Aufarbeitung des Extraktivismus und Neo-Extraktivismus steht erst am Anfang. Der vorliegende Sammelband ist ein Versuch, sich exklusiv mit der Reflexion (neo-)extraktivistischer Theorien in der Gegenwartskunst auseinanderzusetzen. Dies geschieht in Reaktion auf die künstlerische Praxis von Gegenwartskünstler*innen und Kollektiven, welche eine solche Betrachtung durch ihre Werke einfordert. An dem Spektrum der Beiträge des Sammelbands lässt sich bereits ablesen, wie weitgefächert das Themenfeld zu (Neo-) Extraktivismen in der Gegenwartskunst ist. Es umfasst die akzelerierende Aneignung und Ausbeutung von Rohstoffen unter Betrachtung kolonialer Geschichtskontexte oder aktueller Phänomene in der neoliberalen Gegenwart, die Darstellung damit einhergehender ökologischer Interdependenzen sowie die Erprobung von Widerstandspraxen und Entwürfe alternativer Wirtschafts- und Lebensformen. Eine kritische Kontextualisierung von Gegenwartskunst mit (neo-) extraktivistischen Theorien erscheint daher mehr als notwendig.

Einen zentralen Anknüpfungspunkt für die kunstwissenschaftliche Aufarbeitung von (Neo-)Extraktivismen bietet das *Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change* von 2021, in dem ein Eintrag dem *Extractivism* gewidmet ist. Das dortige Verständnis des Extraktivismus ist allgemein gehalten mit seiner Definition als „violent transformation of life into capitalist commodities“, vor allem wird das Netzwerk von Infrastrukturen, Politiken und Datenaneignung herausgestellt (Demos, Scott und Banerjee 2021, 11–13). Mehrere der im Handbuch versammelten Beiträge betonen das aufklärerische und transformative Potenzial der Künste im Komplex von kapitalistischer Ausbeutung und ökologischer Degeneration, dafür werden exemplarisch Einzelbeispiele untersucht. Für T.J. Demos in *Beyond the World's End* von 2020 ist eine intersektionale Betrachtung wichtig,

der Extraktivismus bezieht sich nicht lediglich auf Staaten, Institutionen und Unternehmen, sondern auch auf Museen und Universitäten (Demos 2020, 46). Anhand des Einbezugs von Kunstwerken versucht Demos diese Verflechtungen anzusprechen. Eray Çaylı geht diesbezüglich einen Schritt weiter, in dem er fordert, dass jede Disziplin ihre eigenen Extraktivismen reflektieren sollte. Künstler*innen können nicht stellvertretend für die eigenen Versäumnisse herangezogen werden, Kunstwerke bieten jedoch eine Unterstützung bei der Selbstreflexion (Çaylı 2021, 940). Eine historische Perspektivierung für das 20. Jahrhundert leistet Jens Andermanns 2023 erschienene Monografie *Entranced Earth*. Andermann analysiert verschiedene künstlerische Ausdrucksformen in Lateinamerika, verbindet sie mit dem Wandel des Landschaftsbegriffs und stellt dies in den Kontext der Herausforderung extraktivistischer Praktiken (Andermann 2023). Paula Serafini spricht hingegen eine post-extraktivistische Situation an, die aus kollektiven und künstlerischen Handlungen entsteht. Konkret benennt sie ein „five-function framework [...] for a post extractivist aesthetics“: Mittels Denunziation, Dokumentation, Demokratisierung, Dekonstruktion und Design soll schließlich eine „pluriversal politics for postextractivist worlds“ erreicht werden (Serafini 2022, 237–242). In einem weiteren Beitrag argumentiert Serafini vermehrt für eine ontologische Perspektive, die danach fragt, wie mit dem Extraktivismus sozial-ökologische Konflikte und Denkmuster erfahrbar werden (Serafini 2024). Auffällig an der bisher überschaubaren Auseinandersetzung mit extraktivistischen Themen in der Kunstwissenschaft ist, dass sich nur vereinzelt dezidiert auf zentrale Forscher*innen des Diskurses bezogen wird und zumeist wenig Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Formen von Aneignung und Ausbeutung zu finden ist.

Außerhalb der Kunstwissenschaft sind die Theorien des Extraktivismus und (Neo-)Extraktivismus bereits seit einiger Zeit virulent, besonders zur Analyse der Kaskaden an Begründungen und Auswirkungen, die mit dem Abbau von Rohstoffen angestoßen werden. In der hier gewählten Schreibweise „(Neo-)Extraktivismen“ ist die Vielstimmigkeit dieser Theorien vereint: Zum einen argumentiert Eduardo Gudynas für den Plural des Begriffs, da es eine Vielzahl an Extraktivismen gibt, die sich nicht nur nach Förderung, sondern auch nach Weiterverarbeitung und Eingliederung in den Markt unterscheiden (Gudynas 2021). Zum anderen steht das Präfix „Neo-“ für eine Transformation des extraktivistischen Paradigmas, vor allem wenn Staaten des Globalen Südens und insbesondere die Länder Lateinamerikas Rohstoffexporte als Legitimation für Sozialausgaben heranziehen,

oder Aneignungsprozesse im Allgemeinen als Notwendigkeit für den wirtschaftlichen Aufschwung dargestellt werden (Svampa 2020; Veltmeyer und Petras 2014; Acosta 2013). Darüber hinaus sind Vorschläge gemacht worden, wie die (Neo-)Extraktivismen in einem umfassenderen Zusammenhang von global-kapitalistischen Abbaupraktiken zu betrachten sind, die ein weltweites Marktgefüge entstehen ließen und dieses seitdem perpetuieren (Nygren, Kröger und Gills 2022; Durante, Kröger und LaFleur 2021; Arboleda 2020). Diese drei Ebenen sollen mit dem Terminus (Neo-)Extraktivismen abgedeckt werden. Zu der hier gewählten Begrifflichkeit, einer weiterführenden Einordnung und dem Zusammenhang mit Gegenwartskunst, siehe den Eröffnungsbeitrag *Das (neo-)extraktivistische Paradigma in der Gegenwartskunst* von Hauke Ohls in diesem Band.

Je nach künstlerischer Praktik, die in den Texten des Sammelbands analysiert wird, treten einzelne Ebenen und Bedeutungen des Begriffs (Neo-)Extraktivismen mehr in den Vordergrund. Der Sammelband ist in drei Teile gegliedert: I. Materialitäten: Rohstoffliche und atmosphärische Aneignungen, II. Infrastrukturen: Globalkapitalistische Netzwerke und indigenes Commoning, III. Dekoloniale Praktiken: Rück- und Gegenaneignungen.

Der erste Abschnitt setzt sich mit Aneignung und Ausbeutung von physischem Material auseinander, beleuchtet diese Facette jedoch auf unterschiedliche Weisen. Martin Siegler legt den Fokus in *Negative Spaces: Die Skulpturen der Extraktion* auf den Negativraum, der notgedrungen entsteht, wenn Material angeeignet wird. Diese Perspektive verbindet er mit einer Betrachtung der modernen Skulptur sowie zeitgenössischen Arbeiten, die jene Negativität wiederum reflektieren. In *Abbauen und Gestalten: Die Bergbaupanoramen Manfred Szejsteckis als Subversion des „extractive view“* ist Lukas Schepers mit dem besonderen Fall konfrontiert, dass die analysierten Kunstwerke von einem Bergarbeiter selbst stammen. Die Arbeiten vereinen den instrumentellen und ästhetischen Blick auf die Kohleflöze des Ruhrgebiets. Ina Neddermeyer betrachtet in *Vom Meeresboden ins Weltall? Der unendliche Kosmos der Ressourcenausbeutung* eine von ihr kuratierte Ausstellung im Detail. Die teilweise in Auftrag gegebenen Kunstwerke ermöglichen Einblicke in materielle Aneignungspraktiken, die von der Tiefsee bis zum Extraterrestrischen reichen. Die ästhetische Auseinandersetzung mit (Neo-)Extraktivismen und Materialien aus künstlerischer Perspektive erläutert Viktor Brim im Interview mit Hauke Ohls. In *Dark Matter: Interview mit Viktor Brim* stehen besonders die

Orte mit Mittelpunkt, die von Extraktionen geprägt wurden, und die Frage, wie diese in filmischen Installationen reflektiert werden können. Zum Abschluss des ersten Teils werden in *Atmosphere for Sale: Inwertsetzung von Luft bei Amy Balkin und Marcel Duchamp* extraktivistische Prozesse beim vermeintlich immateriellen Material Luft betrachtet. Franca Spengler und Florian Telsnig thematisieren insbesondere den Emissionshandel und wie Commons eine entscheidende Alternative bieten können.

Im zweiten Abschnitt liegt der Fokus weniger auf materiellen Aneignungen und deren direkten Folgen, vielmehr treten Institutionen, Netzwerke, Verkörperungen und Gemeinschaften in den Vordergrund. Vor allem verbunden mit der Frage, wie (Neo-)Extraktivismen wirken und welche Strategien daraus folgen. Linn Burchert ermöglicht durch ihren Beitrag *Die Verzauberung des (Neo-)Extraktivismus in Kunst und Klimapolitik seit 1992* eine kritische Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Begleitprogramm des Umweltgipfels in Rio de Janeiro 1992. Zugleich zeigt sie Verbindungslinien zu aktuellen Klimakonferenzen, bei denen künstlerische Praktiken weiterhin instrumentalisiert werden. *The Camera as Connector: Ignacio Acostas Investigationen zu globalen Netzwerken extraktiver Industrien* von Birgit Mersmann ist den globalen Verbindungen (neo-)extraktivistischer Netzwerke gewidmet. Darin wird die Funktion der Fotografie als extraktivistisches Medium und Widerstandsinstrument sowie die Neuausrichtung der sozialkritischen Fotodokumentationspraxis unter den kapitalistischen Bedingungen eines digitalen Extraktivismus näher beleuchtet. Lena Geuer zeigt in *Neo-Extraktivismus in der lateinamerikanischen Performance-Kunst: Eine transökologische Perspektive* die Zusammenhänge zwischen Ausbeutung und Identitäts- sowie Geschlechterfragen auf. Vor diesem Hintergrund plädiert sie für die Ausweitung eines transkulturellen und queer-ökologischen Ansatzes. Jorge Sanguino gibt in *Künstlerkollektive mit indigenen Gemeinschaften: Neue Strategien in der zeitgenössischen kolumbianischen Kunst* Einblicke in seine Zusammenarbeit mit lateinamerikanischen Künstler*innen und Kollektiven. Dies verbindet er mit einer historischen Perspektive und dem Konzept des kulturellen Extraktivismus. In *Papierpulpe und lokales Wissen: Zur sensuellen Dimension von Extraktivismus im Yanomami Book Project* legt Veronica Peselmann den Fokus auf gemeinschaftliche Praktiken als Auseinandersetzung mit (Neo-)Extraktivismen. Die kollaborative Arbeit an der Entwicklung eines eigenen Künstler*innenbuchs bietet der indigenen Gemeinschaft der Yanomami die Möglichkeit, ihre eigene

regionale Geschichte sowie ihr indigenes Wissen multisensorisch zu vermitteln.

Der dritte Abschnitt untersucht Formen des Widerstands und der Überwindung von (Neo-)Extraktivismen. Dieses Spektrum resoniert mit einzelnen Beiträgen der ersten beiden Abschnitte, da sich Künstler*innen und Kollektive häufig mit Fragen der Gegenwehr konfrontiert sehen. Liliana Gómez' Beitrag nimmt vor allem künstlerische Strategien der Gegenaneignung in den Blick. *„Alchemie der Seele“: Extraktivismus und künstlerische Gegenaneignungen* untersucht die Potentiale von Kunst, durch Bezüge auf Vergangenheit und Gegenwart Post-Extraktivismus zu imaginieren. Für Irene Schützes Text *Dekoloniale Perspektiven auf Elektrizität: Carolina Caycedo und Jean Katambayi Mukendi* ist De- und Post-Kolonialität zentral. Sie zeigt auf, wie Künstler*innen durch den Einsatz tradierter handwerklicher oder indigener Praktiken Widerstand gegen Formen und Prozesse globalkapitalistischer Ausbeutung leisten. Susanne Witzgalls Beitrag *„What remains at the ends of the earth?“: (Anti-)Extraktivismus in den Arbeiten von Imani Jacqueline Brown* verhandelt strukturellen Rassismus, ökologische Degeneration und Widerstand durch Fürsorge. Er veranschaulicht, wie die künstlerische Aufarbeitung von Extraktivismen in einen kritischen Anti-Extraktivismus einmündet.

Wir hoffen, mit diesem Band Anstoß zu geben für weiterführende Forschungen zu (Neo-)Extraktivismen in der Kunst, die den gesamten Zeitraum der globalen Kapitalisierung durch (Neo-)Kolonialisierung, Öko- und Sozialpolitiken der Territorialisierung sowie materielle und immaterielle Ressourcenausbeutung in den Blick nehmen.

*Ausgangspunkt für den Sammelband war ein gleichnamiger Workshop, den wir am 24. und 25. November 2022 an der Universität Duisburg-Essen veranstalten konnten; der Universität sei für ihre Förderung herzlich gedankt. Für den Sammelband konnten Autor*innen hinzugewonnen werden, die Veröffentlichung wurde ermöglicht durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bonn, auch dafür danken wir sehr herzlich. Bei meson press war Marcus Burkhardt unser Ansprechpartner, ihm sei besonders gedankt. Für die Aufnahme in die Reihe „Future Ecologies“ und die gute Unterstützung danken wir Petra Löffler, Claudia Mareis und Florian Sprenger. Vor allem danken wir den Autor*innen und Künstler*innen, mit denen wir gemeinsam die Facetten der Kritik des (Neo-)Extraktivismus in der Gegenwartskunst erforschen durften.*

- Acosta, Alberto. 2013. „Extractivism and Neo-extractivism: Two Sides of the Same Curse“. In *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America*, herausgegeben von Miriam Lang und Dunia Mokrani, 61–86. Amsterdam: Rosa-Luxemburg Foundation, Quito and Transnational Institute.
- Andermann, Jens. 2023. *Entranced Earth. Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press.
- Arboleda, Martin. 2020. *Planetary Mine: Territories of Extraction under Late Capitalism*. London, New York: Verso.
- Çaylı, Eray. 2021. „Contemporary art and the geopolitics of extractivism in Turkey’s Kurdistan“. *Trans Inst Br Geogr* 46: 929–943.
- Demos, T. J., Emily Eliza Scott und Subhankar Banerjee. 2021. „Part I. Extractivism“. In *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, herausgegeben von dens., 11–13. New York: Routledge.
- Demos, T.J. 2020. *Beyond the World’s End. Arts of Living at the Crossing*. Durham, London: Duke University Press.
- Durante, Francesco, Markus Kröger und William LaFleur. 2021. „Extraction and Extractivism: Definitions and Concepts“. In *Our Extractive Age. Expressions of Violence and Resistance*, herausgegeben von John-Andrew McNeish und Judith Shapiro, 19–30. London, New York: Routledge.
- Gudynas, Eduardo. 2021. *Extractivisms: Politics, Economy and Ecology*. Halifax: Fernwood Publishing.
- Nygren, Anja, Markus Kröger und Barry Gills. 2022. „Global extractivisms and transformative alternatives“. *The Journal of Peasant Studies* 49, Nr. 4: 734–759.
- Serafini, Paula. 2022. *Creating Worlds Otherwise. Art, Collective Action, and (Post)Extractivism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- . 2024. „Art, Extractivism, and the Ontological Shift: Toward a (Post)Extractivist Aesthetics“. *Theory, Culture & Society*: 1–17.
- Svampa, Maristella. 2020. *Die Grenzen der Rohstoffausbeutung. Umweltkonflikte und öko-territoriale Wende in Lateinamerika*. Bielefeld: Bielefeld University Press.
- Veltmeyer, Henry und James Petras, Hgs. 2014. *The New Extractivism. A Post-Neoliberal Development Model or Imperialism of the Twenty-First Century?* London, New York: Zed Books.

Das (neo-)extraktivistische Paradigma in der Gegenwartskunst

Hauke Ohls

Mit dem Terminus (Neo-)Extraktivismen wird eine hegemoniale Mentalität beschrieben, die sich vor 500 Jahren entwickelte und heutzutage global dominierend ist. Die kapitalgesteuerte Aneignung und Ausbeutung kann dabei viele Facetten annehmen. In der Gegenwartskunst wird dieses Paradigma von Künstler*innen und Kollektiven auf unterschiedliche Weise reflektiert. Der Beitrag versucht einzuordnen, welche Aspekte den Begriff der (Neo-) Extraktivismen ausmachen und was die möglichen Gründe dafür sind, dass sich in der zeitgenössischen Kunst zahlreiche Werke explizit mit (neo-)extraktivistischer Theorie und Praxis auseinandersetzen. Außerdem wird Einblick in die verschiedenen Strategien gegeben, wie sich die Kunst der Gegenwart dem komplexen Thema der (Neo-) Extraktivismen nähert.

Keywords: Extraktivismus, Neo-Extraktivismus, zeitgenössische Kunst

„Our age is not only extractive, but hyper-extractive.“

McNeish und Shapiro 2021, 5

Der Mensch ist ein extraktives Wesen – um zu überleben, müssen wir unserer Umgebung Rohstoffe entnehmen, diese weiterverarbeiten und konsumieren. Das „Herausziehen“ (lateinisch: *extractio*) von bspw. Material aus der Umwelt haben wir mit vielen Lebewesen gemein. In weiten Bereichen dessen, was gemeinhin als „Leben“ bezeichnet wird, finden extraktive Prozesse statt.¹ Ein autotrophes Dasein, wie es etwa Pflanzen haben, da sie aus Sonnenlicht mittels Fotosynthese Energie gewinnen können, ist uns nicht möglich (Coccia 2020). Die generelle Notwendigkeit der Extraktion, die wir mit anderen nicht-menschlichen und mehr-als-menschlichen Wesen teilen, steht jedoch in keinem Verhältnis zu dem, was mit dem Begriff des Extraktivismus, oder in aktualisierter Ausprägung mit Neo-Extraktivismus, bezeichnet wird. Aus den vielen Definitionsversuchen, die es mittlerweile für die zwei Begriffe gibt, lassen sich einige Konstanten benennen, die zumeist zugrunde gelegt werden: Im Gegensatz zur Extraktion sind (Neo-)Extraktivismen nicht vom Herausziehen, sondern von Aneignung und Ausbeutung im großen Maßstab geprägt. Hinzu kommt, dass (Neo-)Extraktivismen mit einem Machtgefälle einhergehen, welches auf kolonialen oder imperialen Praktiken beruht, auch wenn diese sich heutzutage als neoliberal tarnen. Außerdem hat die Extraktion generell die Möglichkeit, nachhaltig zu sein (sogar nach der weiten Bedeutungspanne des Worts Nachhaltigkeit),² während dies bei (Neo-)Extraktivismen ausgeschlossen ist.

Eine Vielzahl zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten reflektieren die unterschiedlichen Facetten der (Neo-) Extraktivismen. Teilweise werden spezifische Praktiken oder Projekte in bestimmten Regionen angesprochen, teilweise sind es die globalen Zusammenhänge, die von Künstler*innen einbezogen werden. Ein Aspekt des Extraktions-Paradigmas ist, dass (Neo-)Extraktivismen gleichzeitig ein Erklärungsmodell sowie eine Weltanschauung unserer Gegenwart liefern. Das Paradigma hat nicht nur eine historische Dimension, da es Regime der Ungerechtigkeit der letzten 500 Jahre mit unserer Gegenwart verbindet. Darüber hinaus muss bei (Neo-) Extraktivismen stets ein Geflecht aus ökologischen, ökonomischen, politischen und sozialen Dimensionen vereint werden. Alle Aspekte zusammen scheinen zeitgenössische Künstler*innen zu faszinieren.

1 Das Wort „Leben“ ist hervorgehoben, um keine abgegrenzte Kategorie daraus zu machen, denn einerseits hängt „Leben“ immer von „Nicht-Leben“ ab und ist eng damit verknüpft, obwohl es als Gegensatz herangezogen wird, andererseits ist die Definition von „Leben“ aus einem bestimmten wissenschaftlichen Strukturgedanken heraus entstanden, dessen Grenzziehung eine historische Koinzidenz ist (Latour 2021; Povinelli 2016).

2 Ursprünglich aus der Forstwirtschaft kommend, begann sich das Wort Nachhaltigkeit spätestens durch den Gebrauch im Kontext der Vereinten Nationen und dem sog. Brundtland-Bericht von 1987 immer weiter zu diversifizieren. Die bis 2023 angestrebten Nachhaltigkeitsziele umfassen neben ökologischer Nachhaltigkeit auch soziale, demografische, ethische und kulturelle Aspekte (Adloff, Fladvad, Hasenfratz, Neckel 2020; Blühdorn 2020).

(Neo-)Extraktivismen in Theorie und Praxis

Das Aufkommen des Terminus Extraktivismus, vom spanischen *extractivismo*, wird in den 1970er Jahren verortet, der Öl- und Bergbausektor sowie das Bankensystem haben damit ihr eigenes exportbasiertes Geschäftsmodell beschrieben (Durante, Kröger und LaFleur 2021, 21; Gudynas 2019, 19–20). Die Gegenaneignung des Begriffs Extraktivismus, um aus ihm ein kritisches Reflexionsmodell zu machen, welches vor allem intersektionale Ungerechtigkeiten beschreibt, fand erst nachträglich statt. Eduardo Gudynas liefert mit seiner Definition eine Arbeitsgrundlage, wobei er sich auf die Statistikabteilung der Vereinten Nationen beruft: „Extraktivismen [sind] eine Art der Aneignung natürlicher Ressourcen in großen Mengen und/oder mit hoher Intensität [...], bei denen mindestens die Hälfte als Rohstoffe ohne industrielle oder nur mit geringer Verarbeitung exportiert werden und als Commodity definiert werden können.“ (Gudynas 2019, 22) Entscheidend ist nicht nur die Masse der angeeigneten Rohstoffe, sondern auch, dass sie als „primary commodities“ keinen Einfluss auf die Industrialisierung des eigenen Landes haben, erst die Weiterverarbeitung würde Arbeitsplätze und eine substantielle Steigerung des Bruttoinlandsprodukts bringen (Veltmeyer und Petras 2014b, 227–228).

Es ist ebenfalls Gudynas, der den Extraktivismus um den Plural erweitert, da es viele unterschiedliche extraktivistische Praktiken gibt, die alle ihre Spezifika nach Ländern, Regionen, Politiken, Finanzialisierung und dem Gegenstand der Aneignung haben (Gudynas 2021). Werden ihre jeweils spezifischen Strukturen zusammengeführt, dann ergibt sich ein Netzwerk gleichzeitig isolierter und dennoch zusammengehöriger „global extractivisms“ (Nygren, Kröger und Gills 2022, 736). Dies darf nicht nur auf die Dysbalance von Exporten und Importen, oder die fehlende Produktion im eigenen Land zurückgeführt werden. Der Extraktivismus beschreibt ein „mindset“, welches nach Anna Willow besagt: „removing as much material as possible for as much profit as possible“ (Willow 2019, 2). Die Mentalität des Extraktivismus hat eine historische Dimension, sie bringt immer neue Legitimationen desselben Prinzips mit anderen Vorzeichen hervor. Dazu gehören zum einen die (koloniale und imperiale) Dominanz des Globalen Norden über den Globalen Süden, oder auch zwischen dem Zentrum und der Peripherie eines Landes. Zum anderen schließt es ein, dass die im eigenen Land fehlenden Ressourcen (wozu auch Arbeitskräfte gehören) mittels physischer oder institutioneller Gewalt angeeignet werden können, bei

gleichzeitiger Externalisierung möglicher Schäden (Fraser 2023; Charbonnier 2021; Harvey 2005).

Die extraktivistische Mentalität ist allerdings viel weitreichender als die historische oder aktuelle Ausbeutung von Primärrohstoffen. Während die Menschheit seit ihrer Anfangszeit Extraktion betrieb, entsteht die Geisteshaltung des Extraktivismus, die heutzutage ein bestimmender Faktor vieler sozialer, politischer, ökonomischer und ökologischer Interaktionen darstellt, mit dem *columbian exchange*.

It is notable that this process turned global only within the past 500 years, marking the era of global extractivisms. The onto-logic of exploitations-cum-extractivisms established a prerequisite for the advent of the modern world-system and appears pervasive in all forms that the system now takes, having intensified even more in the past century. (Durante, Kröger und LaFleur 2021, 26)

3 Die Theorien des Extraktivismus teilen mehrere Punkte mit dem Kapitalozän, einem der vielen Begriffe, die zur Verfeinerung der Anthropozän-Hypothese entwickelt wurden, um intersektionale Gerechtigkeit in den Vordergrund zu rücken. Laut Jason Moore, einem der maßgeblichen Theoretiker des Kapitalozäns, lässt es sich ebenfalls auf das Datum 1492 zurückführen. Mit dem Kapitalozän werden auch die Aneignung von Ressourcen sowie die Herrschaftsmechanismen des global-kapitalistischen Systems beschrieben (Moore 2022; 2017). Die Forschungen zu den Interferenzen des Kapitalozäns mit den (Neo-) Extraktivismen ließen sich zukünftig noch intensivieren (Ohls 2022).

Die hier so bezeichnete „onto-logic of exploitations-cum-extractivisms“ ließ unser globalkapitalistisches Weltsystem, und damit auch Sinn und Sinnlichkeit unserer gegenwärtigen Welt, erst entstehen. Welche Welt wir bewohnen, wie wir in ihr verortet sind und wie wir uns gegenüber den „anderen Welten“ verhalten, ist nicht von den Dynamiken des Extraktivismus zu trennen. „Extraction violence“ bestimmt dabei die globale Ordnung im 21. Jahrhundert, es ist ein „neo-colonialism“, der sich in indirekter Gewalt, wie politischen und sozialen Strukturen sowie Rassismus, ausdrücken kann, aber auch in direkten Übergriffen durch Polizei, (Para-)Militärs und bewaffnete Gruppen (Glaab und Stuvøy 2021, 31–39). Spezifischer ließe sich von drei wesentlichen Aspekten bei extraktiver Gewalt sprechen: Bedeutend ist „Enteignung“, also der Verlust des eigenen Lands, kompensiert durch Geld, vorübergehende Arbeit oder neue Gebiete; „Nötigung“, um auf organisierten Widerstand zu reagieren, entweder durch direkte Gewalteinwirkung oder Desinformation; außerdem „Verschmutzung“ und demnach die Beeinträchtigung der sozio-ökologischen Umwelt (Le Billon und Middeldorp 2021, 74). Alle drei Aspekte gemeinsam sind seit über 500 Jahren präsent, lediglich die offensichtlich direkte Gewalteinwirkung von Ländern des Globalen Nordens hat sich zugunsten von korporativer, institutioneller, politischer oder auch „out-gesourcter“ Gewalt verlagert. Als Schlussfolgerung steht, dass der Extraktivismus im 21. Jahrhundert weiterhin einen „erobernden und kolonisierenden Charakter“ hat (Acosta und Brand 2019, 200).³ Dies hängt auch damit zusammen, dass die Menge extrahierten Materials weltweit immer weiter steigt.⁴

4 „Taking into account all the materials that are extracted, resource extraction has more than doubled in the last 25 years.“ (McNeish und Shapiro 2021, 4).

Der Begriff des Neo-Extraktivismus (*neo-extractivism*) beschreibt die explizite Ausrichtung der eigenen Wirtschaft auf ein exportbasiertes und extraktives Modell. Teilweise auch „new extractivism“ genannt, ist es nichts anderes als Extraktivismus mit staatlicher Beteiligung, die Regierungen nutzen dabei die natürlichen Ressourcen zur Finanzierung ihrer (Wohlfahrts-)Ausgaben (Veltmeyer und Petras 2014a, 37–39). Nach Gudynas kam die Bezeichnung Neo-Extraktivismus mit der staatlichen Kontrolle auf, die von linken Regierungen in Lateinamerika auf die eigene Rohstoffindustrie ausgeübt wurde (Gudynas 2019, 26). Die so genannte „pink tide“⁵ beugte sich einerseits der global-extraktivistischen Mentalität, andererseits lauteten die Wahlversprechen, dass die Einnahmen aus den Konzessionen und Exporten in Form von Sozialausgaben umverteilt werden. Warum es zu dieser „neuen“ Ausformung des Extraktivismus kam, wird gemeinhin an vier miteinander verwobenen Aspekten festgemacht, die alle eine Folge der Neoliberalisierung sind: Transnationale Institutionen wie der Internationale Währungsfonds (IWF), die Welthandelsorganisation (WTO) und die Weltbank setzten eine neoliberale Öffnung lateinamerikanischer Märkte aufgrund ihrer Schuldenlast in den 1990ern durch (Veltmeyer und Petras 2014a, 26–32). Gleichzeitig kam es zu einem Anstieg der Rohstoffpreise durch den wirtschaftlichen Aufstieg von China (Svampa 2020, 100). Außerdem stellte das Bewusstsein für die ökologische Krise eine zukünftige Verknappung von Rohstoffen in Aussicht, was die Preise weiter steigen ließ (Schmalz 2019, 45–46). Hinzu kommt die bereits angesprochene Linkswende. Die in der Literatur zu findenden Schlussfolgerungen gegenüber dem neo-extraktivistischen Modell sind nicht positiver als beim „traditionellen“ Extraktivismus: Die Abhängigkeiten vom Globalen Norden sowie von der Volksrepublik China werden verschärft, ein Großteil der Gewinne bleibt nicht im eigenen Land bzw. fließt an einheimische Eliten, die ökologische Degeneration ganzer Landstriche und die Vertreibung der Bewohner*innen nimmt zu, außerdem wird die soziale Ungleichheit in der Gesellschaft nicht signifikant verringert (Svampa 2020; Acosta 2013). Künstlerische Arbeiten, die sich vermehrt mit dem Neo-Extraktivismus auseinandersetzen, stoßen somit auf eine Situation, die weniger physische Gewalt enthält, im Grunde jedoch dieselben Wirkungen aufweist, einzig die Neoliberalisierung steht mehr im Vordergrund.

Die komplexe Geschichte der (Neo-)Extraktivismen kann hier nicht erschöpfend dargelegt werden, jedoch liegt die Schlussfolgerung nahe, die Martín Arboleda in seinem Buch *Planetary Mine* (2020) sukzessive entwickelt: Aufgrund der (neo-)extraktivistischen Mentalität, des globalen und neoliberalen

5 Mit „pink tide“ werden die Wahlerfolge linker Parteien in Lateinamerika bezeichnet, die mit der Wende zum 21. Jahrhundert begannen und vor allem als Reaktion auf neoliberale Reformen beschrieben wurden (Gómez-Barris 2018).

Kapitalismus, der digitalen Netzwerke künstlicher Intelligenz des vierten Maschinenzeitalters und der Subjektproduktion involvierter Arbeiter*innen ist der gesamte Planet zu einer interkonnektiven Mine geworden. Heutzutage gibt es nur partiell abgegrenzte Orte der Extraktion, entscheidender ist ihre Vernetzung mit den verschiedenen Extraktivismen und den planetaren Interdependenzen, seien diese geologisch-zeitlicher, ökonomischer, technischer, sozialer, politischer, ökonomischer oder ökologischer Art. In der zeitgenössischen Kunst wird dieses weitgefächerte Feld der (Neo-) Extraktivismen von zahlreichen Künstler*innen und Kollektiven explizit angesprochen. Deshalb werden nachfolgend nicht einzelne Werke vertiefend analysiert, vielmehr geht darum aufzuzeigen, wie sich einige Tendenzen der Gegenwartskunst mit dem Themenkomplex auseinandersetzen. Auch scheint die Frage interessant, warum (Neo-)Extraktivismen in der zeitgenössischen Kunst ein vielbearbeiteter Bezugspunkt sind.

(Neo-)Extraktivismen in der Gegenwartskunst

Eine Erklärung für die vermehrte Thematisierung der (Neo-) Extraktivismen durch Gegenwartskünstler*innen könnte sein, dass sie ermöglichen, kraftvolle Bilder zu produzieren. Werden die Orte der Extraktion in den Kunstwerken repräsentiert, dann können die schieren Ausmaße der Projekte sublime Qualitäten haben. Der Versuch, diese mit einem Bildmedium einzufangen, lässt sich u.a. bei Edward Burtynsky und Sebastião Salgado beobachten. Ob diese Strategie bei den Betrachtenden einen reflexiven Rezeptionsprozess anstößt (Dawson 2015, 164–165), oder genau das Gegenteil bewirkt und lediglich den massiven Eingriff in die Landschaft ästhetisiert (Demos 2017, 60–71), lässt sich unterschiedlich auslegen.

Gehaltvoller in Bezug auf die komplexe Geschichte der (Neo-) Extraktivismen, ihre Transformationen bei gleichzeitiger Konstanz des Paradigmas, scheinen andere künstlerische Strategien zu sein. Damit ist nicht lediglich das Offenlegen und Hinterfragen von (neoliberalen) Netzwerken gemeint, wie dies T.J. Demos wiederholt beschrieben hat (Demos 2020), sondern es ist der Einbezug von Ambivalenzen, Mehrdeutigkeiten und Relationalitäten verschiedener Skalen: (Neo-)Extraktivismen sind – abgesehen von ihrer Verschränkung mit Kolonialismus, Kapitalismus und Gesellschaft – ebenfalls planetar, tiefenzeitlich, symbiotisch und ökologisch. Die Künstler*innen haben dadurch die Möglichkeit, eine Vielzahl weiterer Theorien und Diskurse in ihre Werke mit einzubeziehen.

Dies gilt bereits für die „klassischen“ (Neo-)Extraktivismen, die sich mit natürlichen Ressourcen auseinandersetzen. In seiner fotografischen und medienreflexiven Arbeit *One Ton II* von 2005 verbindet Simon Starling die Aneignung von Rohstoffen mit (Post-)Kolonialität, Material und Materialität sowie künstlerischen Produktionsbedingungen. Das Werk besteht aus fünf identischen Platinum-Palladium-Abzügen, welche die Anglo American Platinum Corporation Mine in Südafrika zeigen. Starling hat exakt eine Tonne des in der abgebildeten Mine extrahierten Materials benutzt, um damit die fotografischen Abzüge herzustellen – daraus folgte die Zahl der fünf Abzüge, für mehr reichte das Material nicht aus. Mabe Bethônico hingegen verschränkt in ihrem Werk *Mineral Invisibilities* (2009) (Neo-)Extraktivismen mit dekolonialen und ökofeministischen Theorien sowie der Kritik an westzentrierter Geschichtsschreibung. Dafür stellt sie Videoaufnahmen von brasilianischen Minenarbeiterinnen mit der vergrößerten Reproduktion eines Bergbautraktats der Renaissance in einer Installation gegenüber. Beide Kunstwerke verbinden ganz unterschiedliche Ebenen miteinander: Bei Starling tritt die Ambivalenz mehr in den Vordergrund, da er das Material für seine Arbeiten benötigt. Bethônico relativiert unsere Erwartungen, da sie Arbeiterinnen in den Fokus rückt und dies mit der männlich-dominierten Geschichte des Bergbaus verbindet.

Mehrere der bereits genannten Theorien und Diskurse findet sich auch in Kunstwerken, die Ressourcenausbeutung mit dem Narrativ des „grünen Kapitalismus“, dem „Geo-Engineering“ und einem „geologischen Konstruktivismus“ verbinden (Christophers 2024; Wagner 2023; Neyrat 2018). Es ist eine von Ambiguitäten geprägte Erzählung des Fortschritts durch erneuerbare Energien, für dessen materielle Bestandteile jedoch gewaltige Zonen der Extraktion, sog. „sacrifice zones“, notwendig sind (McNeill und Engelke 2014). Der grüne Kapitalismus ist allerdings kein Ausweg aus der ökologischen Zerstörung durch das Kapital, sondern vielmehr eine Rettung des neoliberalen Modells, in mancher Hinsicht sogar dessen Akzeleration (Fraser 2023). Ein Kollektiv wie Unknown Fields Division schafft es, diese Verwicklungen in mehreren Arbeiten offenzulegen, bspw. in Bezug auf Seltene Erden in *Rare Earthenware* von 2014–15 (Ohls 2023), oder der Gewinnung von Lithium: Letztgenanntes ist für E-Mobilität unumgänglich und wird von der Unknown Fields Division in ihrer mehrteiligen Arbeit *Lithium Dreams* (2015–16) reflektiert. Das Werk untersucht die Praktiken der Gewinnung, Vergütung und des Exports von Lithium in Bolivien und Chile; es ist eine Auseinandersetzung mit dem neo-extraktivistischen Modell, wie es oben beschrieben wurde.

Das Alkalimetall Lithium ist ebenfalls Hauptbezugspunkt des Werks *Future Fossil Spaces* von Julian Charrière, welches 2014 erstmals ausgestellt wurde. Die Arbeit problematisiert die pluralen zeitlichen Ebenen, die in einem Kunstwerk zusammenfließen, welches sich auf (Neo-)Extraktivismen bezieht. Das Werk besteht aus Salz(lauge), aus der Lithium gewonnen werden kann, Charrière hat das Material in der Salar de Uyuni in Bolivien gesammelt. In einer Variante der Installation ist das Material in die Form von Stelen gebracht, die wie hexagonale Bohrkehre anmuten (Mersmann und Ohls 2022). Zu den multiplen Zeitachsen gehört, dass gegenwärtig erst damit begonnen wird, in Boliviens Salzebene Lithium zu extrahieren, obwohl die Nachfrage bereits seit Jahrzehnten steigt, besonders aufgrund der Einsatzmöglichkeiten in Lithium-Ionen-Akkus (Dorn 2021, 103–05).⁶ Die Entstehung der hohen Lithiumkonzentration in der Salar de Uyuni verweist dabei auf einen Zeitraum vor 30.–40.000 Jahren, die erste Besiedelung des Gebiets durch indigene Gemeinschaften geschah hingegen vor mehreren tausend Jahren (Bednarski 2021, 119–20). Das Zusammenfließen der unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Ebenen in einem Kunstwerk, welches mit dem Begriff der „contemporaneity“ bezeichnet wurde, ist maßgeblich für (neo-)extraktivistische Themen und definiert, wie der Begriff Gegenwartskunst zu verstehen ist, nämlich als „temporal complexity that follows from the coming together [...] of heterogeneous cultural formations generated along different historical trajectories, across different scales, and in different localities“ (Lund 2022, 8).

6 Waren 2020 um die 11,3 Millionen E-Autos zugelassen, werden für 2030 142 Millionen prognostiziert (Vera et al. 2023, 150).

Bei extraktivistischen Prozessen können auch kulturelle oder institutionelle Aspekte im Vordergrund stehen. Ein vielbeachtetes Beispiel des Widerstands ist die Kampagne *Strike MoMA*, die im Jahr 2021 von *Decolonize This Place* mit künstlerischen und aktivistischen Aktionen durchgeführt wurde.⁷ Im Fokus standen die Geschäftsmodelle von Mitgliedern des Board of Trustees des Museum of Modern Art in New York City, die ihre Vermögen mit (Neo-)Extraktivismen erwirtschaftet haben und sich durch philanthropischen Gestus gesellschaftlichen Einfluss erkaufen (Dawson 2023). Der breiten Allianz ging es um die Überwindung des toxischen Sponsorings, um eine *post-MoMA future* zu realisieren (Strike MoMA 2021).

7 *Decolonize This Place* ist eine dekoloniale Protestbewegung, die sich unter anderem kritisch mit dem Brooklyn Museum (Mersmann 2024) und dem Whitney Museums of American Art (Demos 2023, 90–123) auseinandergesetzt hat. Die Aktionen von *Liberate Tate*, die vor allem gegen die Partnerschaft der Londoner Tate Modern mit BP gerichtet waren, könnten hier ebenfalls herangezogen werden ebenso (Evans 2015).

Die Aneignung und kapitalistische Nutzbarmachung von Daten in der digitalen Ökonomie ist eine der neuesten Evolutionen der global-extraktivistischen Mentalität. Dabei wird Wissen über die Nutzer*innen abgeschöpft, um ein kalkulierbares Datendouble zu erstellen: „As forms of social control, data

extractivism and data violence are becoming ever more necessary for extractivism, as they are used to discipline, to convert the subjectivities of people, and to supersede alternative relations between people and their environments.“ (Chagnon, Hagolani-Albov und Hokkanen 2021, 178) Künstler*innen wie Trevor Paglen, Laura Poitras, Simon Denny, oder auch das Kollektiv Forensic Architecture haben zu diesem aktuellen Themenkomplex recherchébasierte künstlerische Arbeiten vorgelegt. Interessant ist in dem Zusammenhang auch die Verbindung von digitaler Ökonomie mit digitaler Ökologie, da die Infrastrukturen dieser Netzwerke von physischem Material abhängen, das zuvor extrahiert werden muss (Fowkes und Fowkes 2021). Yuri Pattison schafft es mit *The Ideal* von 2015, diese Brücke zu schlagen: Die Installation besteht aus Servern, Kabeln, Regalen, Kartons, Kanistern und Schläuchen sowie einem Video, welches eine Bitcoin-Mine in Tibet zeigt. Aufgrund der hohen Rechenleistung ist die „Mine“ in hoher Lage an einem Fluss gebaut, um einen Kostenvorteil bei der Kühlung zu haben. Dies wird von Pattison in der Installation durch transparente Gefäße thematisiert, die mit Wasser und Flusssteinen gefüllt sind. Eine blockchainbasierte Kryptowährung benötigt nicht nur Material für die digitalen Komponenten, zugleich wird ein „natürlicher“ Standortvorteil genutzt und irreversibel in die Umwelt eingegriffen, da der Fluss zur Kühlung der Server gestaut werden musste.

Die wenigen hier angesprochenen Kunstwerke bieten keinen Überblick, sie deuten vielmehr die Bandbreite an, wie (Neo-) Extraktivismen in die künstlerische Produktion mit einbezogen sind. Damit ist nicht gesagt, dass die Kunstwerke die unterschiedlichen Facetten des (neo-)extraktivistischen Spektrums verbildlichen, oder dies ihr Inhalt wäre. Vermutlich endet die Analyse von Kunstwerken zwangsläufig in einem infiniten Regress, bei dem sich Kunst stets eine letzte Offenheit bewahrt. Es ist jedoch bezeichnend, inwiefern (Neo-) Extraktivismen ein Schnittstellenthema sind, welches aufgrund der komplexen und hegemonialen Geschichte ein weitverzweigtes Geflecht bildet. Hier knüpfen weitere virulente Theorien in Verbindung mit (Neo-)Extraktivismen an, wie Neuer Materialismus, Posthumanismus oder die Anthropozän-Hypothese. Daher verwundert es wenig, dass Künstler*innen und Kollektive sich oftmals auf einzelne Aspekte konzentrieren, wenn sie die Theorie und Praxis der (Neo-)Extraktivismen ansprechen, da bereits so die einzubeziehenden Ebenen mannigfaltig sind.

Weiterführend ließen sich auch (künstlerisch-aktivistische) Zukunftsimaginationen in den Themenkomplex der exzessiven

Aneignung einfügen. Spektren des Widerstands und der (symbolischen) Wiedergutmachung sowie der Spekulation über ein (post-)extraktivistisches Zeitalter (Serafini 2022; Gudynas 2021), werden durch Aktionen, Workshops, künstlerische Forschung und Allianzen mit indigenen Gemeinschaften, Naturwissenschaftler*innen und Aktivist*innen verkörpert. Der hyper-extraktiven Mentalität und den verschiedenen Facetten der extraktiven Gewalt wird so eine situierte Lebensweise gegenübergestellt: Das Agieren an einem bestimmten Ort und mit den lokalen Gegebenheiten soll eine Transformation des (neo-)extraktivistischen Paradigmas bewirken.

- Acosta, Alberto. 2013. „Extractivism and Neo-extractivism: Two Sides of the Same Curse“. In *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America*, herausgegeben von Miriam Lang und Dunia Mokrani, 61–86. Amsterdam: Rosa-Luxemburg Foundation, Quito and Transnational Institute.
- Acosta, Alberto und Ulrich Brand. 2019. „Krise und Vertiefung des Extraktivismus. Konturen von Alternativen“. In *Extraktivismus. Lateinamerika nach dem Ende des Rohstoffbooms*, herausgegeben von Martin Ramirez und Stefan Schmalz, 193–212. München: oekom verlag.
- Adloff, Frank, Benno Fladvad, Martina Hasenfratz und Sighard Neckel, Hgs. 2020. *Imaginationen der Nachhaltigkeit. Katastrophe. Krise. Normalisierung*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Arboleda, Martin. 2020. *Planetary Mine: Territories of Extraction under Late Capitalism*. London, New York: Verso.
- Bednarski, Lukasz. 2021. *Lithium. The Global Race for Battery Dominance and the New Energy Revolution*. London: Hurst & Company.
- Blihdorn, Ingolfur. 2020. *Nachhaltige Nicht-Nachhaltigkeit. Warum die ökologische Transformation der Gesellschaft nicht stattfindet*. Bielefeld: transcript.
- Chagnon, Christopher, Sophia E. Hagolani-Albow und Saana Hokkanen. 2021. „Extractivism at Your Fingertips“. In *Our Extractive Age. Expressions of Violence and Resistance*, herausgegeben von John-Andrew McNeish und Judith Shapiro, 176–188. London, New York: Routledge.
- Charbonnier, Pierre. 2021. *Affluence and Freedom. An Environmental History of Political Ideas*. Cambridge, Medford: Polity Press.
- Christophers, Brett. 2024. *The Price Is Wrong: Why Capitalism Won't Save the Planet*. London, New York: Verso.
- Coccia, Emanuele. 2020. *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanze*. München: dtv.
- Dawson, Ashley. 2015. „Documenting Accumulation by Dispossession“. In *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, herausgegeben von Emily Eliza Scott und Kirsten Swenson, 161–178. Oakland: University of California Press.
- . 2023. „The work of art in the age of extractivism“. *World Art* 13, Nr. 2: 221–244.
- Demos, T.J. 2017. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- . 2020. *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*. Durham, London: Duke University Press.
- . 2023. *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. London: Sternberg Press.
- Dorn, Felix M. 2021. *Der Lithium-Rush. Sozial-ökologische Konflikte um einen strategischen Rohstoff in Argentinien*. München: oekom verlag.
- Durante, Francesco, Markus Kröger und William LaFleur. 2021. „Extraction and Extractivism: Definitions and Concepts“. In *Our Extractive Age. Expressions of Violence and Resistance*, herausgegeben von John-Andrew McNeish und Judith Shapiro, 19–30. London, New York: Routledge.
- Evans, Mel. 2015. *Artwash: Big Oil and the Arts*. London: Pluto Press.
- Fowkes, Maja und Reuben Fowkes. 2021. „Ökologische Entschlüsselung. Unterwegs zu einer entkolonialisierten digitalen Zukunft“. *Springerin* 3: 16–22.
- Fraser, Nancy. 2023. *Der Allesfresser. Wie der Kapitalismus seine eigenen Grundlagen verschlingt*. Berlin: Suhrkamp.
- Glaab, Katharina und Kirsti Stuvøy. 2021. „The Politics of Violence in Extractivism: Space, Time, and Normativity“. In *Our Extractive Age. Expressions of Violence and Resistance*, herausgegeben von John-Andrew McNeish und Judith Shapiro, 31–47. London, New York: Routledge.
- Gómez-Barris, Macarena. 2018. *Beyond the Pink Tide. Art and Political Undercurrents in the Americas*. Oakland: University of California Press.
- Gudynas, Eduardo. 2019. „Extraktivismen. Erscheinungsformen und Nebenwirkungen“. In *Extraktivismus. Lateinamerika nach dem Ende des Rohstoffbooms*, herausgegeben von Martin Ramirez und Stefan Schmalz, 19–38. München: oekom verlag.
- . 2021. *Extractivisms: Politics, Economy and Ecology*. Halifax: Fernwood Publishing.
- Harvey, David. 2005. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno. 2021. *Wo bin ich? Lektionen aus dem Lockdown*. Berlin: Suhrkamp.

- Le Billon, Philippe; Middeldorp, Nicholas (2021): „Empowerment or Imposition? Extractive Violence, Indigenous Peoples, and the Paradox of Prior Consultation“. In *Our Extractive Age. Expressions of Violence and Resistance*, herausgegeben von John-Andrew McNeish und Judith Shapiro, 71–83. London, New York: Routledge.
- Lund, Jacob. 2022. *The Changing Constitution of the Present. Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity*. London: Sternberg Press.
- Margulis, Lynn. 2017. *Der symbiotische Planet oder Wie die Evolution wirklich verlief*. Frankfurt am Main: Westend Verlag.
- McNeill, J.R. und Peter Engelke. 2014. *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- McNeish, John-Andrew und Judith Shapiro. 2021. „Introduction“. In *Our Extractive Age. Expressions of Violence and Resistance*, herausgegeben von dens., 1–15. London, New York: Routledge.
- Mersmann, Birgit und Hauke Ohls. 2022. „Die Ausstellung als geopolitische Versuchsanordnung. Künstlerischer Wissenschaftstransfer und transmediale Vermittlung in Latours Gedankenausstellung Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik“. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 67, Nr. 2: 101–126.
- Mersmann, Birgit. 2024. „Decolonial Insurgency for Art-Systemic Change. Dissenting Art Museums in New York“. In *Entangled Histories of Art and Migration: Theories, Sites, and Research Practices*, herausgegeben von Cathrine Bublatzky et al., 312–327. London: Intellect.
- Moore, Jason. 2017. „The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis“. *The Journal of Peasant Studies* 44, Nr. 3: 594–630.
- . 2022. „Anthropocene, Capitalocene & the Flight from World History: Dialectical Universalism & the Geographies of Class Power in the Capitalist World-Ecology, 1492–2022“. *Nordia Geographical Publications* 51, Nr. 2: 123–146.
- Neyrat, Frédéric. 2018. *The Unconstructable Earth. An Ecology of Separation*. New York: Fordham University Press.
- Nygren, Anja, Markus Kröger und Barry Gills. 2022. „Global extractivisms and transformative alternatives“. *The Journal of Peasant Studies* 49, Nr. 4: 734–759.
- Ohls, Hauke. 2022. „Capitalocene. Artistic Reflections on Corporate Responsibility for Climate Change“. In *Art and Nature*, herausgegeben von Marina Vicelja Matijašić, Tine Germ, Ivana Prijatelj Pavičić und Jelena Erdeljan, 126–137. Rijeka: Pontes academici.
- . 2023. „Okzident(i)alismus und Anthropozän. Dissens in Kunst und Theorie“. In *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, herausgegeben von Birgit Mersmann und Hauke Ohls, 291–315. Bielefeld: transcript.
- Povinelli, Elizabeth A. 2016. *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*. Durham, London: Duke University Press.
- Schmalz, Stefan. 2019. „Vom Boom zur Krise. Gefangen im magischen Viereck des Neo-extraktivismus“. In *Extraktivismus. Lateinamerika nach dem Ende des Rohstoffbooms*, herausgegeben von Martin Ramirez und Stefan Schmalz, 39–56. München: oekom verlag.
- Serafini, Paula. 2022. *Creating Worlds Otherwise: Art, Collective Action, and (Post-)Extractivism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Strike MoMA. 2021. „The Strike MoMA Reader“. [versobooks.com](https://www.versobooks.com/blogs/news/5235-the-strike-moma-reader). Letzter Zugriff am 27. März 2024. <https://www.versobooks.com/blogs/news/5235-the-strike-moma-reader>.
- Svampa, Maristella. 2020. *Die Grenzen der Rohstoffausbeutung. Umweltkonflikte und ökoterritoriale Wende in Lateinamerika*. Bielefeld: Bielefeld University Press.
- Veltmeyer, Henry und James Petras. 2014a. „A New Model or Extractive Imperialism?“ In *The New Extractivism. A Post-Neoliberal Development Model or Imperialism of the Twenty-First Century?*, herausgegeben von dens., 21–46. London, New York: Zed Books.
- Veltmeyer, Henry und James Petras. 2014b. „Theses on Extractive Imperialism and the Post-Neoliberal State“. *The New Extractivism. A Post-Neoliberal Development Model or Imperialism of the Twenty-First Century?*, herausgegeben von dens., 222–249. London, New York: Zed Books.
- Vera, María L. et al. 2023. „Environmental impact of direct lithium extraction from brines“. *Nat Rev Earth Environ* 4: 149–165.
- Wagner, Gernot. 2023. *Und wenn wir einfach die Sonne verdunkeln? Das riskante Spiel, mit Geoengineering die Klimakrise aufhalten zu wollen*. München: oekom verlag.
- Willow, Anna J. 2019. *Understanding ExtraCTIVISM. Culture and Power in Natural Resource Disputes*. London, New York: Routledge.

I. MATERIALIÄTEN: ROHSTOFFLICHE UND ATMOSPHERISCHE ANEIGNUNGEN

Negative Spaces:

Die

Skulpturen der Extraktion

Martin Siegler

Skulpturen sind nicht selten das Ergebnis von Extraktionen: Marmorblöcke werden aus Steinbrüchen geschnitten, damit Figuren aus dem Marmor emergieren können. Neben den positiven Formen entsteht dabei immer auch eine Unmenge an *negativem Raum*: Hohlräume und Löcher in der Landschaft. In der Geschichte der Skulptur zählte lange Zeit nur die positive Seite – der wohlgeformte Körper. Um 1900 wird die Leere zum Formprinzip der modernen Skulptur, doch bleiben die Leer- und Hohlräume der Extraktion weiter außen vor. Erst zeitgenössische skulpturale Arbeiten entdecken den *negative space* als Ort der extraktiven Aushöhlung. Sie zwingen uns, den Blick vom positiv vorhandenen Ding auf sein Negativ zu verschieben.

Keywords: Negative Space, Extraktivismus, Löcher, Skulptur

1. Beucha

Unweit von Leipzig, etwa zwanzig Kilometer stadtauswärts, liegt ein Dorf namens Beucha. Wer dort auf die kleine Anhöhe mit der historischen Kirche spaziert, steht plötzlich am Rande eines klaffenden Lochs mit steil abfallenden Felswänden. Es ist ein bizarrer Anblick inmitten der ansonsten unscheinbaren Landschaft, als hätte man ein riesiges, scharfkantiges Stück Granit aus dem Boden gestanzt. Lässt man den Blick etwas schweifen, dann fällt bei guter Sicht eine ferne Silhouette ins Auge (Geopark Porphyryland 2020, 19). Am Horizont zeichnet sich das markante Völkerschlachtdenkmal ab, jener Koloss aus dem späten Kaiserreich, der zur Erinnerung an den Sieg über Napoleon errichtet wurde und als Bühne für nationalistischen Patriotismus, kolonialen Revisionismus und nationalsozialistischen Heldenkult gedient hat (Rodekamp und Poser 2003).¹ Steht man direkt vor dem Denkmal, kann man sich seiner erdrückenden Präsenz kaum entziehen, doch von Beucha aus gesehen tritt etwas anderes in den Vordergrund: nicht die monumental-erhabene Form, sondern ihr konkaves Negativ: das ausgehöhlte Loch des Steinbruchs. Die 12.500 Kubikmeter Granitporphyr, mit denen das Völkerschlachtdenkmal umkleidet ist, wurden in den Jahren 1898 bis 1913 aus den Beuchaer Vorkommen entnommen (Eißmann et al. 2012, 52 und 58). Damit sich das Denkmal als massiges Schwergewicht von der Umgebung abheben kann, muss sich die Erde in Beucha lochartig einstülpen. Man könnte Beucha daher als das Negativ des Völkerschlachtdenkmals begreifen – ein negatives Monument, das die Ästhetik der Erhabenheit, der festen Gründung und der geschlossenen Form durch die leere Senke und Brüchigkeit des Lochs unterläuft.

1 Ich danke Lisa Berger von der Stiftung Völkerschlachtdenkmal herzlich für den aufschlussreichen Rundgang und die wertvollen Hintergrund- und Untergrundinformationen.

Der Blick von Beucha auf das Völkerschlachtdenkmal kann als Ausgangspunkt für eine Ästhetik des negativen Raums dienen, die den Fokus vom positiv vorhandenen Ding auf den ausgehöhlten und entleerten Raum verschiebt, dem es seine materielle Existenz verdankt. Wie verändert sich unser Blick auf ein Ding wie ein Denkmal, wenn wir es auf jene Löcher und Hohlräume beziehen, aus denen seine Materialien gewonnen wurden? Welche anderen, marginalisierten Schauplätze im Schatten der erhabenen Formen treten dann in den Vordergrund? Die Konturen einer solchen Ästhetik negativer Räume zeichnen sich seit einigen Jahren in der zeitgenössischen Kunst und Theoriebildung ab. Mit der zunehmenden künstlerischen Kritik am Regime des Extraktivismus – also der exzessiven, kapitalgetriebenen Ressourcenentnahme und -verwertung (Acosta 2013, 62) – rücken auch die ausgehöhlten

und ausgebeuteten Räume und Körper der Extraktion selbst in den Fokus. So beschreibt die Künstlerin Otobong Nkanga, die sich in zahlreichen Arbeiten mit der Extraktions- und Kolonialgeschichte alltäglicher Rohstoffe wie Kupfer und Eisen auseinandergesetzt hat, den Raum der Mine als „negative monument“ (MIMA 2020, 3), gleichsam als durchlöcherter Gegenstück zu unseren alltäglichen Architekturen: „What I most times look at is not just the houses that are there, but I'm thinking of what holes were made to be able to make something stand“ (Nkanga 2021, TC 3:15). Auch die Geographin Kathryn Yusoff bezieht die Gebäude unserer Städte auf die „negative architectures“ (Yusoff 2023a, TC 11:25) der Extraktion. Für jedes oberirdische Ding müssten unterirdische Schichten ausgehöhlt und rassifizierte Körper ausgebeutet werden, wie Yusoff am Beispiel von Diamantenminen ausführt: „For every kind of thing above ground that is sparkly, there is normally a big hole and horrendous relations“ (Yusoff 2023b, TC 59:46). Yusoff und Nkanga verweisen also beide auf die Negativbilanz der Dinge, die stets ein beträchtliches Maß an Aushöhlung, Auszehrung und Ausbeutung einkalkulieren muss.²

2 Neben den Arbeiten von Nkanga ließen sich noch weitere Figurationen des negativen Raums in der zeitgenössischen Kunst anführen, etwa die Arbeit *Future Fossil Spaces* von Julian Charrière, die den „negative space“ von Bohrlöchern in monolithische Salzsäulen verwandelt (Charrière 2014).

Offenbar kommt dem Konzept des *negativen Raums* eine entscheidende Bedeutung in der zeitgenössischen Reflexion und Kritik des Extraktivismus zu. Doch welche Form nimmt dieser negative Raum in konkreten künstlerischen, insbesondere skulpturalen Arbeiten an? Wie verändert sich das Medium der Skulptur, wenn sein Gestaltungsmaterial nicht mehr die positive Form, sondern die negative Leerstelle ist? Und in welchem Verhältnis stehen die negativen Formen der Kunst zu den außerkünstlerischen Löchern und Hohlräumen der Extraktion? Diesen Fragen möchte der folgende Text in zwei Schritten nachgehen: Zunächst wird sich zeigen, wie die Skulptur der Moderne den *negative space* als genuines Gestaltungsmedium entdeckt, dabei aber zugleich einen blinden Fleck produziert, der die Räume der Extraktion verdeckt. Es ist eben jener blinde Fleck, den zeitgenössische negative Skulpturen umkreisen, wie sich an einer Arbeit von Otobong Nkanga zeigen soll, bevor wir abschließend nach Beucha zurückkehren.

2. Negative Spaces

Was aber ist überhaupt negativ am negativen Raum? Für eine erste Bestimmung genügt es, den Buchstaben „N“ in seiner formalen Gestalt etwas genauer zu betrachten. Neben der schwarz gedruckten Linienführung wird seine charakteristische Form ebenso sehr vom ein- und ausgeschlossenen Weißraum mitbestimmt, konstituiert sich also über seine

positive Markierung wie über seine negative Auslassung. In diesem Sinne bezeichnet „negative space“ traditionell den leergelassenen, unmarkierten, freigehaltenen (Zwischen-) Raum einer graphischen Form, der maßgeblichen Anteil an der Formwirkung hat (Berkman 1949, 17). Daher lässt sich „negative space“ immer nur relativ zu einer als positiv definierten Form bestimmen, ähnlich wie beim reversiblen Verhältnis von Figur und Grund.

Doch findet sich negativer Raum nicht nur in flächigen und graphischen Figuren, sondern bietet sich auch zur Beschreibung plastischer, dreidimensionaler Formen an, wie die Ausstellung *Negative Space* im Zentrum für Kunst und Medien ausführlich demonstriert hat (Weibel 2021). Im gleichnamigen Katalog entwickelt Kurator Peter Weibel die These, dass sich am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert eine signifikante Verschiebung der bisherigen Auffassung skulpturaler Objekte vollzogen hat. War die klassische Skulptur auf die Gestaltung plastischer Körper ausgerichtet und von den drei Parametern „mass, volume, gravity“ (Weibel 2021, 16) bestimmt, stellt die moderne Skulptur ab 1900 auf die Gestaltung des leeren Raums um. Die moderne Skulptur negiere die klassischen skulpturalen Größen wie Masse, Gewicht und Volumen und lasse stattdessen den unausgefüllten Leer- und Zwischenraum ins Zentrum treten.³ Henry Moore etwa, entdeckt das Loch als gleichrangiges Gestaltungselement der Skulptur,⁴ Katarzyna Kobro erzeugt Hohlräume zwischen gefalteten Flächen (Weibel 2021, 620), Laszlo Moholy-Nagy begreift Spiegelflächen als „virtual volume“ der Skulptur (Weibel 2021, 513) und Marcel Duchamps spielt mit Negativformen und Schatten als eigenständigen skulpturalen Formen (Weibel 2021, 49 und 486). So wird der negative Raum in Gestalt von Löchern, Leerstellen, Luft, Schatten, Spiegelungen und virtuellen Räumen zum elementaren Medium moderner Skulptur: „This emptiness, the void, the absence, the vacuum, and the negative shape are the true contents and form of the sculpture“. (Weibel 2021, 51)⁵

Wie aber kam es zu diesem *negative turn* der modernen Skulptur? Dazu bietet Weibel eine bemerkenswerte medien- und technikhistorische Erklärung an. Die Verkehrs- und Kommunikationsrevolution im ausgehenden 19. Jahrhundert habe eine nie dagewesene Beschleunigung der Informations- und Güterübertragung in Gang gesetzt, die sich von den Koordinaten des Raums, des Körpers und der physischen Dingwelt tendenziell entkoppelt habe (Weibel 2021, 15). Wenn telegraphische Signale geradezu instantan übertragen werden,⁶ Radiowellen den unsichtbaren Ätherraum durchdringen, Eisenbahn- und Dampfschiffverbindungen die

3 In ihrer erhellenden Studie *Objects in Air* hat die Kunsthistorikerin Margareta Christian gezeigt, dass damit zugleich die Luft als Medium und Milieu in die moderne Skulptur eindringt und die Betrachter*innen als Atmende adressiert (Christian 2021).

4 „A hole can itself have as much shape-meaning as a solid mass.“ (Moore zit. n. Weibel 2021, 620)

5 Als Reflex dieser negativen Raumauffassung könnte man auch Martin Heideggers Betrachtungen über die Leere des Krugs lesen: „Wand und Boden, woraus der Krug besteht und wodurch er steht, sind nicht das eigentlich Fassende. Wenn dies aber in der Leere des Kruges beruht, dann verfertigt der Töpfer, der auf der Drehscheibe Wand und Boden bildet, nicht eigentlich den Krug. Er gestaltet nur den Ton. Nein – er gestaltet die Leere.“ (Heidegger 2000 [1950], 171)

6 Dass es sich bei der Vorstellung instantaner Übertragung um ein medientheoretisches Phantasma handelt, das einer genauen Wissenschafts- und Technikgeschichte der Telegraphie nicht standhält, hat Florian Sprenger eindrücklich nachgewiesen (Sprenger 2012).

7 Parallel zur Verkehrs- und Kommunikationsrevolution vollzieht sich mit der Relativitäts- und Quantentheorie eine nicht weniger grundstürzende Veränderung auf dem Gebiet der Physik, die zur Revision klassischer Raum-begriffe nötigt. Weibel weist insbesondere auf die Relativierung des Newtonianischen Raums durch den Feldbegriff hin, wenn er Albert Einstein zitiert: „It was only as the concept of the field gradually replaced the solid body as the fundamental concept of physics that absolute space, that is, the inertial system, could be overcome.“ (Einstein zit. nach Weibel 2021, 95)

Distanzen radikal schrumpfen lassen und die Luftfahrt die Erdanziehung außer Kraft zu setzen scheint, werden physische Attribute wie Gewicht, Masse und Körpergebundenheit weitgehend relativiert oder sogar gänzlich negiert.⁷ Die fortschreitende Entmaterialisierung und Entkörperlichung der Kommunikation, so Weibel, schlage sich in einer neuen, negativen Auffassung des skulpturalen Raums nieder, die nicht länger von der Solidität ausgedehnter Materie geprägt sei, sondern von der körper- und objektlosen Leere: „With the rise of telematic technology, the aesthetics of the immaterial, the void, and absence entered art.“ (Weibel 2021, 619) Die negativen Skulpturen wären demnach direkte Effekte einer radikal neuen „teletechnology“ (Weibel 2021, 618), die einen post-materiellen Raum körperloser Erfahrung eröffnet.

So suggestiv Weibels These auch ist und so sehr sie sich mit einer traditionellen Mediengeschichtsschreibung der Moderne deckt, muss man sie zugleich durch eine Geschichte materieller Extraktionen und „Infrastruktur-Arbeit“ (Schabacher 2022) komplementieren und korrigieren. Dann zeigt sich, dass die vermeintliche Loslösung von Körper und Materialität selbst wiederum auf körperlich-materiellen Voraussetzungen gründet. Man denke nur an die unter körperlicher Schwerstarbeit gewonnenen Materialmengen, die die vermeintliche Entmaterialisierung von Kommunikation und Verkehr überhaupt erst ermöglichen – etwa das Kupfer der telegraphischen Kabel, die Kohle als Brennstoff der Dampfmaschinen und Eisenbahnen, die Eisenerze für das Stahl der Schiffe, Automobile und Flugzeuge. Die Erfahrung raum- und körperloser Kommunikation ist untrennbar von Prozessen körperlicher, oftmals kolonialer Arbeit und materieller Abbauprozesse. Im selben Maße, in der sich Reichweite und Geschwindigkeit der globalen Kommunikationsprozesse steigern, wachsen auch die Räume, in denen Erde und Körper einem Prozess der fortschreitenden Extraktion unterworfen sind.

Die umfassende Aushöhlung des Erdreichs konstituiert dabei selbst einen *negative space*, der jedoch außerhalb der Sphäre ästhetischer Formgebung liegt: Während die künstlerische Skulptur den negativen Raum als ästhetisches Medium entdeckt, verwandelt sich die Erde vielerorts selbst in eine negative Form, deren ausgehöhlte Minen, entleerte Steinbrüche und klaffende Tagebaurestlöcher vom Abbau jener Materialien zeugen, die unter anderem auch zu Werkstoffen modernistischer Skulpturen werden, etwa Stahl, Kupfer oder Aluminium. Dieser negative Raum der Extraktion bleibt konstitutiv außerhalb der negativen Skulptur. Wie Weibel betont, löst sich die modernistische Skulptur von jeglicher Referenz



auf außer ihr liegende Räume und Körper und bezieht sich als pure, anti-mimetische Form auf sich selbst (Weibel 2021, 49 und 169). Damit erzeugt sie gleichsam einen negativen Raum des negativen Raums: eine unmarkierte Zone der Extraktion, eine durchlöchernte Welt aus Hohlräumen (Bridge 2015), die gegenüber den puristischen Hohlformen der Moderne nicht die Würde der skulpturalen Form erhalten.

Es ist nun gerade dieser negative Raum zweiter Ordnung – das Negativ des Negativs –, der in zeitgenössischen skulpturalen Arbeiten zu einem entscheidenden, formgebenden Faktor wird, wie ich im Folgenden zeigen möchte. In der (post-)extraktiven Skulptur der Gegenwart, so meine These, erhält der negative Raum eine neue Valenz, die den modernistischen Purismus der reinen Leere mit den materiellen Entleerungen und Aushöhlungen der Extraktion kontaminiert.

3. Positive Negative

Im Museumsraum schweben drei metallische Plattformen, gestützt von mehreren dünnen Stelzen, die vom Boden aufragen.

Die Plattformen, die sich terrassenförmig nach oben und unten verzüngen, bestehen aus aufeinander geschichteten Scheiben unterschiedlicher Mineralien und Metalle wie Kupfer, Aluminium und Stahl. Obwohl sie annähernd schweben, strahlen die Objekte keine Leichtigkeit aus, sondern halten sich als massige Bruchstücke auf fragilen Gerüsten in der Luft.

Die Arbeit *Solid Maneuvers* von Otobong Nkanga (2015) verweist im Titel zunächst auf das „Solide“ als eine Qualität von fester Substanz und Materie. Damit bringt sie eine Kategorie ins Spiel, die die negative Skulptur der Moderne eigentlich längst hinter sich lassen wollte: „A solid is a lie about the essence of the sculpture“ (Kobro 2007 [1929], 89) schreibt die Künstlerin Katarzyna Kobro programmatisch im Jahre 1929. Daran anschließend bestimmt Weibel die moderne Skulptur als „not solid, but airy“ (Weibel 2021, 17), also schwerelos und luftig, statt solide und stofflich. Auf den ersten Blick könnte man Nkangas Werk daher für einen Rückfall in die solide Skulptur vor dem *negative turn* halten, weil es zu den überwunden geglaubten Parametern von Masse, Volumen und Körper zurückkehrt. Doch indem Nkanga die schwere Masse selbst in eine fragile Schwebel versetzt und nur als gebrochenes Volumen erscheinen lässt, entzieht sich *Solid Maneuvers* dem simplen dichotomen Gegensatz von solide und schwerelos und – so möchte ich zeigen – entwirft ein „Drittes“ jenseits von positiver und negativer Skulptur.

Denn was zunächst wie ein Gebilde aus positiven Objekten anmuten mag, erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine spezifische Konfiguration von negativem Raum. Wie Noam Gramlich im Anschluss an Nkanga erläutert, sind die schwebenden Teilstücke den „Negativen der Löcher“ (Gramlich 2021, 72) nachgeformt, die der koloniale Kupferabbau in der namibischen Mine Tsumeb hinterlassen hat (Gramlich 2024). Die Bestandteile des Werks sind daher keine autonomen Formen, sondern verweisen auf einen konkreten historischen Ort der kolonialen Aushöhlung und Ausbeutung, den sie *ex negativo* sichtbar machen. War Weibel noch davon ausgegangen, dass die negative Skulptur der Moderne sich von jeglichem mimetischen Bezug auf konkrete Körper und Räume befreit, ruft *Solid Maneuvers* einen bestimmten, weitgehend vergessenen Ort der Extraktion in Erinnerung, mit dem das Werk als Negativform in direkter mimetischer Verbindung steht. Genau genommen sind die Löcher der Extraktion, zu denen die Skulptur ein Negativ darstellt, sogar selbst bereits negative Formen in der namibischen Landschaft, denen das Kupfer als positives Objekt entnommen wurde. Demnach haben wir es bei *Solid Maneuvers* mit dem Negativ eines Negativs zu



tun – mit einer negativen Skulptur zweiten Grades, die das Negativ selbst wiederum mit Masse, Gewicht und Volumen versieht, ohne jedoch zur ungebrochenen positiven Form zurückzukehren.

Den größten Bruch mit dem modernistischen Paradigma vollzieht Nkanga, wenn sie den menschlichen „Körper“ wieder in das skulpturale Feld einführt. Weibel hatte die Verabschiedung des Körpers – die „negation of space as body“ (Weibel 2021, 14) zur wichtigsten Maxime negativer Skulpturen erhoben: „That is the essential difference: before 1900, sculpture was centered on the body; after 1900, sculpture is centered on space.“ (Weibel 2021, 14) Gegen diese Dichotomie begreift Nkanga ihre skulpturale Arbeit selbst als Kristallisationspunkt und Katalysator körperlicher Gesten. In der gleichnamigen Performance *Solid Maneuvers* steht Nkanga inmitten der freischwebenden Plattformen und verrichtet mechanische Handgriffe, die den industriellen Vorgang der Extraktion nachvollziehen (Nkanga 2024). In abgehackten, streng getakteten Bewegungen lässt sie die Arme wie Uhrzeiger, Greifarme oder Kräne rotieren, schaufelt pulverisierte Mineralien aus Löchern und lässt Sand durch ihre Finger rieseln. Mit ihren

händischen Manövern führt Nkanga den negativen Raum der Bergbaulöcher auf die physische Arbeit der Extraktion zurück, die den Raum der Landschaft ebenso aushöhlt wie die rasifizierten Körper der Arbeitenden. Negative Räume sind für Nkanga somit untrennbar von einer verkörperten Arbeit der Abtragung und Aushöhlung. Hatte sich die modernistische Skulptur für Weibel gerade über die Negation des Körpers und die Emanzipation des leeren Raums vom Körper konstituiert, so zeigt Nkanga, dass der leere Raum der Moderne permanent von einem Körper erzeugt werden muss, der im Laufe des Prozesses negiert, nämlich physisch ausgezehrt und ausgehöhlt, wird.

Die Auszehrung kulminiert in Nkangas Performance schließlich im Zusammenbruch des Körpers: „How do I fall?“ fragt sie, während ihr Körper auf einer der Plattformen schlaff zusammensackt, sich mühsam wieder aufrichtet, um erneut unter dem Gewicht der Arbeit zusammenzubrechen. Mit dem durch Arbeit zu Fall gebrachten Körper kehrt die Schwerkraft als wirkmächtige Größe in das skulpturale Feld zurück, die im modernistischen Paradigma überwunden schien. Über die schwebenden Skulpturen der Moderne schreibt Weibel, sie seien „marked by a tendency to overcome gravity“ (Weibel 2021, 395). Mit diesem Phantasma der Schwerelosigkeit bricht Nkanga durch die wiederholte Bewegung des Falls. Nicht die transzendente Aufwärtsbewegung, sondern die fallende Bewegung zum Grund ist der entscheidende Vektor ihrer skulpturalen und choreographischen Arbeit.

In vielfacher Weise unterzieht Nkangas Arbeit den *negative space* der Moderne einer tiefgreifenden Umstülpung. Gegen die Verabschiedung von Masse und Volumen setzt sie die Materialisierung eines Lochs, gegen das Phantasma der Entkörperung setzt sie die physische Arbeit des ausgezehrteten Körpers, gegen die Tendenz zum Schwerelosen setzt sie die Bewegung des Falls. So bricht Nkanga mit regelrecht allen von Weibel postulierten Parametern modernistischer Skulptur, ohne damit jedoch in die ungebrochene Positivität einer intakten, idealen, klassischen Form zurückzufallen. Vielmehr erfindet Nkanga ein Drittes jenseits von positiver und negativer Skulptur, ein Sowohl-als-auch, das sich der schematischen Gegenüberstellung von klassisch-positiver und modernistisch-negativer Skulptur entzieht, weil es Momenten der Negativität – Aushöhlung, Auszehrung, Entnahme und Extraktion – selbst wiederum die Form körperlich-materieller Dichte verleiht. Womöglich müsste man hier von einem „positive negative“ (Lie 2017) sprechen, wie es der Filmtheoretiker Sulgi Lie im Anschluss an Slavoj Žižek vorgeschlagen hat, um ein Nichts zu

beschreiben, dass die Form eines materiellen Etwas annimmt, eine Leere, die als Ding auftritt und umgekehrt.

Ein solches Changieren zwischen Leere und Ding ist dem Konzept des *negative space* genau genommen immer schon eingeschrieben, wie Weibel selbst bemerkt. Zwar soll *negative space* eigentlich die objektlose Leere und Abwesenheit von materieller Fülle bezeichnen, doch kippt der Begriff bei genauerer Betrachtung in sein Gegenteil, denn: „The term ‚space‘ itself already connotes negation. ‚To make space‘ means to make a space empty of objects, to remove or displace objects. Space is made by clearing away, by emptying out. Any existing space has been emptied, negatively defined by an absence (of things or bodies).“ (Weibel 2021, 17) Wenn der Raum selbst bereits als Inbegriff der Leere gefasst wird, dann kann sein Negativ gerade nicht die Leere sein, sondern eben deren Gegenteil: die Fülle von Materialität. So changiert der Begriff des *negative space* unentscheidbar zwischen leerem Raum und dinglicher Fülle, zwischen dem Raum als Negativ der Dinge und dem Ding als Negativ des Raums. Es ist genau dieses Changieren, das Nkanga in Szene setzt, wenn sie den negativen Raum selbst Objekt werden lässt und ihm einen Körper verleiht: „I think of a work as a translation of a hole“ (Nkanga 2021, TC 3:03), sagt sie in einem Gespräch über *Solid Maneuvers* und formt ein Loch mit den Händen in die Luft wie eine flüchtig-schwebende, negative Skulptur: „The translation of a hole becomes a form.“ (Nkanga 2021, TC 3:03)

4. Museum der negativen Räume

Hatte die moderne Skulptur den negativen Raum als Gestaltungsmedium entdeckt, so zeigen zeitgenössische Arbeiten wie *Solid Maneuvers*, dass der Modernismus einen anderen negativen Raum weitgehend ignoriert hat: den negativen Raum der Aushöhlung, der die skulpturalen Formen in eine Geschichte materieller Extraktion verstrickt. Das Werk von Nkanga steht dabei exemplarisch für eine Tendenz in neueren skulpturalen und installativen Arbeiten, die Leere von extraktiven Hohlräumen und Negativformen bildhauerisch zu bearbeiten. So hat die Designerin Neyran Turan ein ganzes *Museum of Lost Volumes* für ein post-extraktives Zeitalter entworfen, das sich den Negativformen des Abbaus widmen soll (Turan 2015). Der imaginäre Rundgang durch das Museum führt die Besucher*innen vorbei an verkleinerten Abgüssen von Tagebaurestlöchern, über freischwebende Brücken, die den Blick in abgründige Minen freigeben, bis hin zu einer kolossalen Umkehrung einer Mine im Maßstab 1:1, die ihre

Wirkung erst aus gebührender Ferne entfaltet. Man könnte sich dieses Museum der verlorenen Volumina als eine Art Komplementär- oder Gegenentwurf zur Ausstellung *Negative Space* im Zentrum für Kunst und Medien vorstellen: Während diese den leeren Raum als Inbegriff der modernistischen Skulptur zelebriert, verwandelt jenes die leeren Räume des Abbaus in negative Monumente der Moderne.

Auch wenn das Museum der verlorenen Volumina als imaginäres Projekt entworfen wurde, scheint es mancherorts doch längst materielle Form angenommen zu haben. In Beucha, wo sich vor den Augen der Besucher*innen das klaffende Loch des Granitsteinbruchs öffnet und das Völkerschlachtdenkmal in der Ferne erhebt, ist die positive Form des Denkmals untrennbar mit dem Negativ seiner Extraktion verbunden. Von Beucha aus betrachtet, verwandelt sich das Völkerschlachtdenkmal in ein negatives Monument seiner eigenen abgebauten Masse. Doch zeigt uns Beucha zugleich, dass sich positive und negative Form nicht symmetrisch zueinander verhalten oder reversibel ineinander umkehren lassen wie Figur und Grund beim *gestalt switch*. Denn ironischerweise kann zwar das Völkerschlachtdenkmal von Beucha aus gesehen werden, nicht aber umgekehrt: Von der Plattform des Denkmals lässt sich das Loch von Beucha nicht einmal erahnen, weil es in der bewaldeten Landschaft des Leipziger Umlands verschwindet. Beucha und Völkerschlachtdenkmal – negative und positive Form – stehen somit in einem asymmetrischen und irreversiblen Verhältnis zueinander. Beucha ist nicht einfach der „Grund“, von dem sich das Völkerschlachtdenkmal als „Figur“ abhebt, sondern eher der „Ungrund“ des Denkmals (Rautzenberg und Schiffers 2016), der die Logik der symmetrischen Umkehrung genauso unterläuft wie die Behauptung eines festen, tragenden Grundes: „There’s noch such thing as a solid ground.“ (Nkanga 2020)

- Acosta, Alberto. 2013. „Extractivism and Neo-Extractivism. Two Sides of the Same Curse“. In *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America*, herausgegeben von Miriam Lang und Dunia Mokrani, 61–86. Amsterdam, Quito: Transnational Institute.
- Berkman, Aaron. 1949. *Art and Space*. New York: Social Sciences Publishers.
- Bridge, Gavin. 2015. „The Hole World. Scales and Spaces of Extraction“. *Scenario* 05. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://scenariojournal.com/article/the-hole-world/>.
- Charrière, Julian. 2014. „Future Fossil Spaces“. Offizielle Webseite. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://www.julian-charriere.net/projects/future-fossil-spaces>.
- Christian, Margareta Ingrid. 2021. *Objects in Air. Artworks and their Outside around 1900*. Chicago: Chicago University Press.
- Eißmann, Lothar et al. 2012. *Beucha. Dorf der Steine*. Beucha: Sax-Verlag.
- Geopark Porphyryland, Hg. 2020. *Schätze aus Vulkanen. Eine Zeitreise durch 500 Millionen Jahre Erdgeschichte*. Nationaler Geopark Porphyryland, 3/2020.
- Gramlich, Noam. 2021. „Mediengeologisches Sorgen. Mit Otobong Nkanga gegen Ökonomie“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13: 65–76.
- . 2024. *Zur Kolonialität von Kupfer. Eine situierte Mediengeologie der Mine in Tsumeb*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

- Heidegger, Martin. 2000 [1950]. „Das Ding“. In ders., *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 165–188.
- Lie, Sulgi. 2017. „The Positive Negative. Cinema and Comedy“. Konferenz, 5.–7. Mai 2017. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://www.ici-berlin.org/events/the-positive-negative/>.
- Kobora, Katarzyna. 2007 [1929]. „Sculpture and Solid“. In *Modern Sculpture Reader*, herausgegeben von Jon Wood, David Hulks und Alex Potts, 88–89. Leeds: Henry Moore Institute Leeds, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- MIMA. 2020. *Otobong Nkanga. Hearing From Artists*. Middlesbrough Institute of Modern Art. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://mima.art/wp-content/uploads/2021/07/FINAL-Otobong-Nkanga-MIMA-Interview-18062020.pdf>.
- Nkanga, Otobong. 2020. *There's no such Thing as Solid Ground*. Berlin: Gropius Bau.
- . 2021. „Otobong Nkanga: Solid Maneuvers“. YouTube-Video, hochgeladen von Gropius Bau, 17. März 2021. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=lbNZvvhxWudA>.
- . 2024. „Performance ‚Solid Maneuvers‘ de Otobong Nkanga“. Performance im Rahmen der Ausstellung „Anhelo de Luz del Sur. Otobong Nkanga“, 14. Juli 2023 im IVAM Centre Julio González. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=QS4NR9KLu1l>.
- Rautzenberg, Markus und Juliane Schiffers. Hgs. 2016. *Ungründe. Potenziale prekärer Fundierung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Rodekamp, Volker und Steffen Poser. 2003. *Völkerschlachtdenkmal. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig*. Altenburg: Verlag DZA.
- Schabacher, Gabriele. 2022. *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*. Berlin: Kadmos.
- Sprenger, Florian. 2021. *Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*. Berlin: Kadmos.
- Turan, Neyran. 2015. „The Museum of Lost Volumes“. *Scenario 05*. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://scenariojournal.com/article/museum-of-lost-volumes/>.
- Weibel, Peter. 2021. *Negative Space. Trajectories of Sculpture in the 20th and 21st Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Yusoff, Kathryn. 2023a. „Race and the Vertiginous Architectures of Geology“. SoA Lecture am UNC Charlotte College of Arts and Architecture, 10. März 2023. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=IZFclSsl29k>.
- . 2023b. „Rethinking Geologic Subjectivity in Broken Earths.“ Vortrag an der Nottingham Contemporary, 23. Februar 2023. Letzter Zugriff am 15. Februar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=1gqe7sbzNiU>.

Abbauen und Gestalten: Die Bergbaupanoramen

Manfred Szejsteckis als Subversion des „extractive view“

Lukas Schepers

Als Bergarbeiter hatte Manfred Szejstecki (1931–2016) einen primär instrumentellen Blick auf die ihn unter Tage umgebende Natur, der mit dem von Macarena Gómez-Barris geprägten Begriff des „extractive view“ bezeichnet werden kann. Als Künstler entwickelte er jedoch auch einen ästhetischen Blick auf die Kohleflöze, die in seinen Bildern eben nicht mehr als bloße Rohstoffquelle erscheinen, sondern als subterrane Landschaften. Der Beitrag untersucht das Verhältnis dieser beiden unterschiedlichen Sichtweisen, die trotz allen Widersprüchen in Szejsteckis Person eine Einheit eingehen.

Keywords: Manfred Szejstecki, extractive view, Industrielandschaft, subterrane Landschaft, Bergbau, Panorama, Kunst und Arbeit

Eine im kunsthistorischen Kontext häufig kolportierte Anekdote berichtet davon, dass der Maler Paul Cézanne sich über Bäuer*innen ausließ, welche nicht in der Lage seien, die

Schönheit der sie umgebenden Landschaft zu erkennen, da für sie ihre bloße Nützlichkeit im Vordergrund stehe (Busch 1997, 325). In diese Kerbe schlug auch ein für die moderne Landschaftsästhetik maßgeblicher Aufsatz des Philosophen Joachim Ritter (1974). Dort bezieht er sich einleitend auf die Erzählung der Besteigung des Mont Ventoux durch den Humanisten und Dichter Francesco Petrarca, den ein Hirte von diesem Unterfangen abbringen will. Dieser sei selbst schon dort gewesen und habe dadurch nur Erschöpfung erfahren, Rock und Leib zerrissen und sei enttäuscht heimgekehrt. Petrarca setzt seinen Aufstieg jedoch unbeirrt fort und erkennt dem Narrativ zufolge vom erhöhten Standpunkt des Gipfels erstmals die Schönheit der ihn umgebenden Natur als Landschaft, wozu der Hirte nicht in der Lage war. Ritter zieht daraus den folgenden Schluss als Ausgangspunkt seiner weiteren Überlegungen:

Natur ist für den ländlich Wohnenden immer die heimatische, je in das werkende Dasein einbezogene Natur: der Wald ist das Holz, die Erde der Acker, die Wasser der Fischgrund. Was jenseits des so umgrenzten Bereiches liegt, bleibt das Fremde; es gibt keinen Grund hinauszugehen, um die ‚freie‘ Natur als sie selbst aufzusuchen und sich ihr betrachtend hinzugeben. Landschaft wird daher Natur erst für den, der in sie ‚hinausgeht‘ (transcensus), um ‚draußen‘ an der Natur selbst als an dem ‚Ganzen‘, das in ihr und als sie gegenwärtig ist, in freier genießender Betrachtung teilzuhaben. (Ritter 1974, 147)

Diese Schilderungen haben trotz ihrer klassistischen Subtexte einen anregenden Kerngedanken, der darin liegt, dass es zwei Blicke auf die Natur gibt: einen instrumentell-zweckgebundenen und einen ästhetisch-zweckfreien. Und beide stehen in einem gewissen Widerspruch zueinander und scheinen sich wechselseitig auszuschließen. Ersterer „reduziert“ die Natur zur wirtschaftlichen Rohstoffquelle, letzterer „erweitert“ sie zur ästhetischen Erkenntnisquelle, zur Landschaft.

Im kolonialen Kontext prägte die interdisziplinär arbeitende Autorin und Kulturwissenschaftlerin Macarena Gómez-Barris den Begriff des *extractive view*. Damit bezeichnet sie einen visuellen Zugang zur Natur, der in der Linie des instrumentell-zweckgebundenen Blicks steht und der materiellen Ausbeutung im globalkapitalistischen Kontext vorgeschaltet ist. Der *extractive view* „sees territories as commodities, rendering land as for the taking, while also devalorizing the hidden worlds that form the nexus of human and nonhuman multiplicity“

(Gómez-Barris 2017, 5). Wenn die Natur nur als Ware gesehen wird, verstellt dieser ökonomische Zugriff den Blick auf den Zusammenhang zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Vielfalt. Die Natur wird mit dem extractive view allein zur Ware reduziert. Der Mensch begreift sich nicht mehr als ein Teil von ihr, sondern lediglich als ausbeutende Instanz.

Natur soll hier aber eben explizit nicht nur als passive, warenförmige Ressource aufgefasst werden, die sich der Mensch extraktiv aneignet, sondern als biologisches System von Materie und Kräften, das in einem engen Verhältnis zu menschlichem Leben steht und aktiv auf dieses zurückwirkt. Demnach sind Natur und Kultur keine reinen Gegensätze, sondern ein dialektisches Paar, das durch die wechselseitige Auseinandersetzung miteinander zwar durchaus in unharmischen Widerspruch zueinander geraten kann, aber dennoch im Kern zusammengehört (vgl. LeCain 2022). Diese prinzipielle Einheit allen Widersprüchen zum Trotz wird jedoch durch den extractive view vereinseitigt, da er die Kultur als der Natur überlegen setzt und eben nur noch auf Extraktion abgezweckt ist, ohne die prinzipielle Verbundenheit zur Natur zu reflektieren.

Der folgende Beitrag widmet sich der Wandelbarkeit des extractive view durch den Einfluss künstlerischer Tätigkeit anhand von Leben und Werk des Bergarbeiters und Künstlers Manfred Szejstecki (1931–2016). Als Bergarbeiter musste er den extraktiven Blick adaptieren, aber er schaffte es gleichzeitig, ihn durch seine künstlerische Tätigkeit zu erweitern, indem er in seinen Bildern das, was für ihn gemeinhin nur auszubeutender Rohstoff war, als eine subterrane Landschaft sah. Mit Blick auf Joachim Ritters Beispiel ist er sowohl der Hirte als auch Petrarca und vereint so zwei Blicke, die sich zunächst gegenseitig auszuschließen scheinen.

Biografisches: Bergmann und Ware Arbeitskraft

Fast 40 Jahre, von 1947 bis 1984, arbeitet Szejstecki unter Tage auf diversen Zechen im westdeutschen Ruhrgebiet und war von daher aktiv in den wohl prominentesten Extraktivismus dieser Region involviert. Während jener Zeit spürte er die Auswirkungen der schweren Arbeit am eigenen Leib. Einerseits verdiente er genug, um eine Familie zu ernähren, eine warme Wohnung zu haben und später auch als Reviersteiger ein großes Zechenhaus zu bewohnen, ein Auto zu kaufen und ein abgesichertes Leben zu führen. Andererseits empfand er die

physische und psychische Belastung und kompensierte dies wie viele Bergleute mit regelmäßigem Alkoholkonsum.

Szejstecki wurde am 22. Februar 1931 in der damaligen niederschlesischen Provinz Breslau geboren (Szejstecki 2008).¹ Seine Kindheit war von Hunger, körperlicher Arbeit und kriegsbedingten Entbehrungen geprägt. Dennoch erkannte besonders ein Onkel, der technischer Zeichner war, sein Talent, als er ihm eine Zeichnung der Albrechtsburg bei Meißen zum Nachzeichnen gab und die Kopie des Schülers für besser als das Original des Meisters befand – ein klassischer Überbietungstospos frühneuzeitlicher Kunstliteratur (vgl. Kris und Kurz 1980, 46–49).

Nach Kriegsende arbeitete er als jugendlicher Zwangsarbeiter in einem Kupferschieferbergwerk in Eisleben und beschloss dort, mit einem Freund nachts illegal die Grenze zu überqueren und in den Westen zu gehen. Am 8. August 1947 erreichten sie das völlig zerstörte Dortmund. Nachdem sie sich bis zum 27. August mit Betteln, kleinen Diebstählen und Schwarzmarkthandel durchschlugen, hörten sie, dass auf der Zeche Minister Stein Leute eingestellt wurden: „Wir wußten, ich weiß nicht woher, daß Berglehrlinge ein Kilo Schweinefleisch in Dosen monatlich erhielten im Gegensatz zu Bergjungmännern, die nur 250 Gramm des guten schmackhaften Zeugs bekamen.“

Bereits 1949 verließ er allerdings die Zeche Minister Stein wegen „Querelen mit den Vorgesetzten“ und wechselte zur Zeche Wilhelmine Victoria. 1957 verließ er wiederum diese Zeche wegen Streitigkeiten mit dem „blöden Betriebsführer“, der nicht davor zurückschreckte, seine Mitarbeiter mit Schlägen anzutreiben, wenn die geforderten Quoten nicht stimmten. Auch in seinem späteren Berufsleben kam er in Konflikt mit seinen Arbeitgebern. So beklagte er sich im Rahmen der 1987 gedrehten WDR-Dokumentation „*Die Zeche hat mich geprägt*“. *Der Arbeiterkünstler Many Szejstecki* darüber, dass „die von da oben immer dazwischengefunkelt haben“ und die „Vorgesetzten, die in der Chefetage saßen“ Anweisungen geben und Forderungen stellen, welche „meistens nicht zu erfüllen sind“ (Netenjakob 1987, TC 02:33–02:56 und 07:20–07:34).

Die Validität dieser Aussagen lässt sich natürlich nicht überprüfen. Was aus den Zitaten jedoch deutlich wird, ist Szejsteckis impulsive Abneigung gegen die Fremdbestimmung durch eine aufoktroierte Unternehmenshierarchie. Er selbst war dahingehend gleichsam Objekt des *extractive view*, der in seinem Körper nicht mehr als die *Ware Arbeitskraft* sah, die

1 Biographische Informationen und Zitate stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, sämtlich aus einer knapp 100-seitigen, unpaginierten Autobiographie, die Szejstecki anlässlich seines 77. Geburtstags für seine Kinder verfasst hat. Der Sohn Roland Szejstecki hat mir freundlicherweise eines der drei Manuskript zur Verfügung gestellt.

in erster Linie dazu diente, Kohle in vorgegebenen Mengen zu rauben. Die „violent transformation of life into capitalist commodities“, als die Extraktivismen in der Einleitung dieses Bandes definiert werden, erfuhr er am eigenen Leib (Demos, Scott und Banerjee 2021, 12). Ihm blieb als Folge der biographisch notwendigen Verdinglichung nichts anderes übrig, als diese instrumentelle Sichtweise auf die ihn umgebenden Umwelt zumindest im beruflichen Kontext zu adaptieren. Er nahm aber selbst auch Teil an dem ökonomisch interessierten Zugriff auf die natürlichen Ressourcen und musste sie als „for the taking“ ansehen (Gómez-Barris 2017, 5).

Künstlerisches: Kohle als Landschaft

Dieser instrumentelle Zugriff setzt sich jedoch nicht absolut, sondern verkompliziert sich in dem Moment, in dem er künstlerisch tätig wird. Aufgrund der durch die niedrigen Ölpreise fallenden Nachfrage an Kohle setzte 1958 eine Absatzkrise im Bergbau ein (vgl. Farrenkopf 2013, 216). Nicht zuletzt durch die Bange um den eigenen Arbeitsplatz erinnerte sich Szejstecki an sein zeichnerisches Talent und belegte an der Volkshochschule Zeichenkurse bei dem Gelsenkirchener Maler und Grafiker Kurt Janitzki. Neben den obligatorischen Aktzeichenkursen weckten besonders druckgrafische Techniken, die Regeln der Zentralperspektive sowie Landschaftsdarstellungen sein Interesse. So malte er auf wöchentlichen Malausflügen bereits Ruhrgebietslandschaften und baute sich aus mechanischen Teilen, die er über das Bergwerk bezog, eine eigene elektrische Druckerpresse für seine Radierungen. Nach der grundlegenden handwerklichen Ausbildung empfing er dann Inspiration durch die industrielle Formenwelt: Gasometer, Halden, Röhren, Schornsteine setzte er in zahlreichen Zeichnungen und Radierungen ins Bild.

Von seiner Existenz als Bergmann konnte er sich auch als Künstler nicht frei machen. Aber der künstlerische Blick konnte den bergmännischen, extraktiven Blick entscheidend erweitern. In dieser Zeit bekamen die Kohlenflöze, die ehemals nur Rohstoffquelle waren, eine zusätzliche Bedeutung für ihn. Sie wurden zu einer kreativen Gestaltungsmasse, aus der er mit den Mitteln der ästhetischen Vorstellungskraft ganze Landschaften zu formen begann. Diese Entwicklung manifestiert sich neben vielen weiteren Industrielandschaftsbildern am deutlichsten in den beiden Bergbaupanoramen *Marler Graben* (1986–1993) und *Unter Essen* (1988), die zweifellos zu seinen Hauptwerken zählen.

Unter Bergbaupanorama versteht Szejstecki „eine Landschaftsdarstellung mit einem zusätzlichen Blick in das Innere der Erde, die einen Blickwinkel von mindestens 90 Grad bietet“ (Szejstecki 1999, 12). Der angegebene Blickwinkel verweist bereits darauf, dass Szejstecki seine Bilder exakt konstruierte. Dabei benutzte er fotografische Luftbilder, reguläre Straßenkarten und Daten der geologischen Strukturen unter Tage, die er über das bergmännische Vermessungswesen, die Markscheiderei, bezog. Unter Zuhilfenahme mathematischer Regeln überführte er diese drei datentechnischen Grundlagen in den homogenen Systemraum der Zentralperspektive (vgl. Panofsky 1980, 101–10). Auch wenn durch das weitwinklige Sichtfeld perspektivische Verzerrungen auftreten und sich Szejstecki sich als Künstler nicht auf eine absolut detailgetreue Abbildung der Wirklichkeit beschränkte, kann den fantastisch anmutenden subterranean Landschaft eine gewisse geologische Akkuratez zugesprochen werden. Überirdisches und unterirdisches Datenmaterial wurden so gut es ging zur Deckung gebracht und die geologischen Formationen entsprechen ungefähr ihren tatsächlichen Dimensionen.

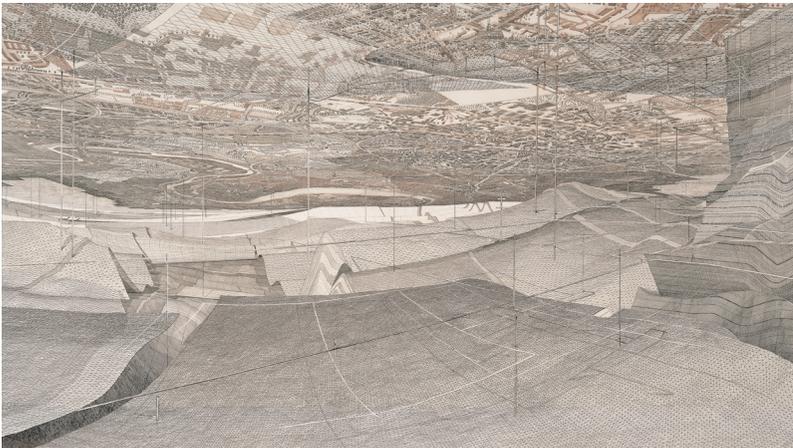
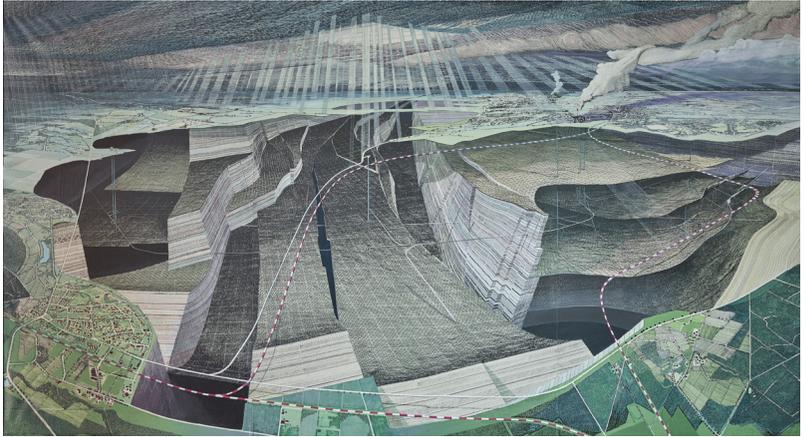
Der *Marler Graben*, den Szejstecki bereits 1987 fertigstellte, dann jedoch 1993 nachträglich kolorierte, zeigt einen Landschaftsausschnitt, der sich von Dorsten am oberen rechten Bildrand bis nach Gelsenkirchen am oberen linken Bildrand erstreckt. Zwischen den beiden Bildrändern verbinden die horizontal verlaufenden Strecken die verschiedenen Bergwerke unter Tage, wo sie in vertikalen Schächten wieder an die Erdoberfläche führen.

Im mittleren Bereich des Bildes lässt Szejstecki die oberflächliche Landschaft verschwinden und gibt den Blick frei auf die unterirdische Welt, wie sie von der Markscheiderei erfasst wurde. Die wie eine Schlucht wirkende Geologie ist realiter nie als solche zu sehen, wird aber im Bild als landschaftliche Komponente integriert. Die unterschiedlichen Ebenen der rechten Bildhälfte zeigen die sogenannten Sohlen, also Etagen eines Bergwerkes, auf denen Kohle abgebaut wird. Die Flöze, womit die kohlehaltigen Abbaufelder des Bergbaus bezeichnet sind, wurden mit per Tuschefeder handgezeichneten polygonalen Netzen dargestellt.

Am rechten äußersten Rand sowie am unteren Bildrand wird erkennbar, wie sich die netzartig dargestellten Flöze leicht nach oben Wölben. Hier werden die Faltungen sichtbar, also Verbiegungen und Krümmungen der Gesteinsschichten. Die Kohle trifft durch die Plattentektonik auf anderes Gestein und schiebt sich nach oben, wodurch steile Lagerungen

1 Manfred Szejstecki: Der Marler Graben, 1986–1993, Tusche und Aquarell auf Karton, 200 x 348 cm, Deutsches Bergbau-Museum, Bochum (Quelle: Montanhistorisches Dokumentationszentrum)

2 Manfred Szejstecki: Unter Essen, 1988, Tusche und Aquarell auf Karton, 240 x 440 cm, Ruhr-Museum, Essen (Quelle: Rainer Rothenberg)



entstehen, die den Abbau enorm erschweren. Auf der linken Bildseite sowie in dem markanten klippenartigen Absatz rechts sind sogenannte Verwerfungen zu erkennen – damit sind die Höhensprünge der ehemals auf einer ebenmäßigen Fläche lagernden Flöze gemeint. Solche Verwerfungen stellen ebenso wie Faltungen regelmäßig ein großes Hindernis für den Bergbau dar, da zuweilen das Flöz plötzlich dort endet, wo sich erdgeschichtlich eine andere Gesteinsschicht nach oben oder unten geschoben hat und deshalb der Betrieb angepasst werden muss. Sowohl die Verwerfungen als auch die Faltungen sind Resultate tektonischer Kräfte im Erdreich,

die eine subterrane Landschaft formen, welche Szejstecki hier in bestechender Weise sichtbar macht.

All diese geologischen Gegebenheiten müssen im Bergbau datentechnisch erfasst werden, um den Abbau planmäßig durchzuführen. Auch wenn Bergleute zu sagen pflegen, dass es vor der Hacke immer dunkel ist, versuchen Geologen mit Datensammlungen bestimmte Störungen und Faltungen im Gestein vorherzusehen, um Planbarkeit zu gewährleisten. In Szejsteckis Bildern sind die Störungen und Faltungen jedoch keine betrieblichen Herausforderungen und die sich bis zum Horizont erstreckenden Flöze kein abzubauen Rohstoff, sondern sie bekommen eine genuin landschaftliche Qualität verliehen. Die Daten der Markscheiderei werden entschieden zweckentfremdet und künstlerisch umgemünzt. Sie dienen nicht dem Bohren neuer Schächte oder der Suche gewinnbringender Kohleflöze, sondern der Erschaffung einer nur im Bild sichtbaren Landschaft, wo in Wirklichkeit nichts als dunkles Gestein vorhanden ist. Dieser unter der sichtbaren Erdoberfläche verborgene Graben, der den Vergleich mit ästhetisch reizenden Schluchten wie dem Grand Canyon nicht zu scheuen braucht, dürfte wohl den wenigsten zu Bewusstsein gekommen sein. Kaum jemand – auch nicht der durchschnittliche Bergarbeiter – nimmt die landschaftlichen Qualitäten des geologischen Erdreichs wahr, weil sie ohne Szejsteckis Bilder nicht erfahrbar wären.

Die Kombination aus Fantasie und zentralperspektivischen Kenntnissen ermöglichte es dem Künstler ebenfalls, den Betrachter*innenstandpunkt unter die Erdoberfläche zu verlegen, wie in dem zweiten Hauptwerk *Unter Essen* zu sehen ist. Wir blicken aus dem Inneren des Schacht 12 der ehemaligen Zeche Zollverein aus 750 Metern Tiefe in Richtung Baldeneysee, der vom mäandrierenden Verlauf der Ruhr gespeist wird. Dadurch, dass der Blickpunkt unter die Erde gesunken ist, erscheint der eigentliche Boden als Himmelsgebilde, das von dem oberirdischen Straßennetz durchzogen ist. Von diesem reichen die Schächte des Bergbaus in die Erde herab. Auch hier stellen die mit handgezeichneten polygonalen Netzen ausgefüllten Bereiche die kohleführenden Flöze dar, die in ihrer hügeligen Weitläufigkeit wie eine Landschaft anmuten, obwohl sie eigentlich nur durch Plattentektonik verformtes Gestein sind. Die Darstellung der von den Erdkräften geprägten Geologie nimmt hier eine neue Form an, da das Subterrane nicht wie beim *Marler Graben* als Schlucht in die oberflächliche Landschaft integriert wird, sondern selbst wie eine Landschaft mit sich bis zum Horizont erstreckenden Hügeln erscheint.

Gerade in dieser Transformation von Gestein und Dunkelheit bestätigt sich die ideengeschichtliche Wandelbarkeit des Konzeptes „Landschaft“. Diese ist, wie Lucius Burckhardt feststellte, „nicht in den Erscheinungen der Umwelt zu suchen, sondern in den Köpfen“ (Burckhardt 1980, 33). Burckhardts anthropozentrische Auffassung findet sich auch in einem Bonmot aus Adornos *Ästhetischer Theorie* wieder: „So wahr es ist, daß ein jegliches in der Natur als schön kann aufgefaßt werden, so wahr das Urteil, die Landschaft der Toscana sei schöner als die Umgebung von Gelsenkirchen.“ (Adorno 2016, 112) Auch er sieht die Transformation von Natur in Landschaft in einer Fähigkeit des Menschen verortet. Wie Szejsteckis Bilder zeigen, kann Landschaft überall dort entstehen, wo die menschliche Vorstellungskraft in der Lage ist, sie herzustellen. Dabei ist die dargestellte Landschaft um Gelsenkirchen nach Adorno ein besonders widerspenstiges Objekt. Die mentale Integrationsleistung, durch die Landschaft und Industrie zur harmonisch wirkenden Industrielandschaft werden, wird hier besonders gefordert.

Zum Schluss: Zwei Sichtweisen in einer Person

Gómez-Barris sprach in ihrer eingangs zitierten Definition des extractive view davon, dass er die Wahrnehmung des Zusammenhangs von menschlicher und nicht-menschlicher Vielfalt entwerte und bloß danach trachte, die Umwelt als Ware zu sehen. Als Bergarbeiter hatte Szejstecki diesen Blick auf die Welt unter Tage einverleibt. Er konnte nicht anders, als den Rohstoff als das zu sehen, was er für ihn war: eine Ware, deren Verkauf seinen Lohn und damit seine Existenz sicherte. Während Szejstecki als Arbeiter mit dem extractive view die Flöze bloß als auszubeutende Rohstoffquelle betrachten musste, schuf er sich als Künstler die Option, auch eine Landschaft in ihnen sehen zu können.

Zwar steht das zur Ausbeutung der Kohle geschaffene Tunnelsystem in seiner verhältnismäßig strengen Linearität in formalem Kontrast zu der wellen- und schluchtförmigen Geologie, aber es verbindet diese gleichzeitig mit der über-tägigen Landschaft zu einer zusammenhängenden Einheit. Es erscheint im Bild nicht mehr als bloße extraktivistische Transportinfrastruktur, sondern wie das Nervensystem eines riesigen Organismus, oder, um eine weitere biologistische Metapher zu bemühen, wie das System eines Ameisenhaufens. In dem Moment, in dem die menschengemachten Schächte und Strecken sich mit der durch Naturkräfte geformten Geologie als verflochtenes System zeigen, betonen sie eben

jenen Zusammenhang von Natur und Kultur, über den sich der Extraktivismus in der alltäglichen Arbeitswirklichkeit erhebt.

Im Kontrast zur konstanten Objektivierung der untertägigen Strukturen durch die Arbeit werden sie uns als gemalte Landschaft – mit Joachim Ritter gesprochen – „ästhetisch vergegenwärtigt“ und damit der reinen Verwertungslogik entzogen (Ritter 1974, 154). Wohl kaum jemand würde auf die Idee kommen, den Bildern Szejsteckis ihre geologische Struktur zu rauben, so wie niemand auf die Idee kommen würde, die wogenden Felder in Vincent van Goghs Landschaftsbildern aus Auvers-sur-Oise abmähen zu lassen. Darin unterscheiden sich der künstlerische und der extraktive Blick, darin unterscheiden sich Bild und Wirklichkeit.

- Adorno, Theodor. 2016. *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), herausgegeben von Rolf Tiedemann et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Busch, Werner, Hg. 1997. „Paul Cézanne. Gespräch mit Joachim Gasquet (um 1900)“. In *Landschaftsmalerei* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd. 3), 321–329. Berlin: Reimer Verlag.
- Burckhardt, Lucius. 1980. „Warum ist Landschaft schön?“ In *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, herausgegeben von Markus Ritter und Martin Schmitz, 33–41. Kassel: Martin Schmitz Verlag.
- Demos, T. J., Emily Eliza Scott und Subhankar Banerjee. 2021. „Introduction“. In *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, herausgegeben von dens., 1–13. New York: Routledge.
- Farrenkopf, Michael. 2021. „Wiederaufstieg und Niedergang des Bergbaus in der Bundesrepublik“. In *Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert* (= Geschichte des deutschen Bergbaus; Bd. 4): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert, herausgegeben von Klaus Tenfelde, Stefan Berger und Hans-Christoph Seidel, 183–302. Münster: Aschendorff.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham, London: Duke University Press.
- Kris, Ernst und Otto Kurz. 1980. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LeCain, Timothy James. 2022. „Deep Culture. A Very Brief Brief of the New Materialism“. *Agricultural History* 96, Nr. 1-2: 225–230.
- Netenjakob, Doris. 1987. „Die Zeche hat mich geprägt“: *Der Arbeiterkünstler Many Szejstecki*. Köln: Westdeutscher Rundfunk. DVD.
- Panofsky, Erwin. 1980. „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“. In *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, 99–168. Berlin: Verlag Volker Spiess.
- Ritter, Joachim. 1974. „Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“. In *Subjektivität: Sechs Aufsätze*, 141–163. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Szejstecki, Manfred. 1999. *Haus Reck / Schacht Lerche: Wie ein Bergbaupanorama entsteht*. Selbstverlag, Gladbeck.
- . 2008. *Manys Geschichte: Aus dem Leben des Bergmannes und Künstlers Manfred Szejstecki, herausgebracht anlässlich seines 77. Geburtstages im Februar 2008*. Selbstverlag, Gelsenkirchen.

Vom Meeresboden ins Weltall?

Der unendliche Kosmos der Ressourcenausbeutung

1 Der Essay basiert auf einem kuratorischen Text, den ich 2023 gemeinsam mit Jürgen Bleiber im Rahmen der Ausstellung *Into the deep. Minen der Zukunft* im Zeppelin Museum verfasst habe aber der deutlich erweitert wurde. Im Gegensatz zu dem ursprünglichen Text, der angelehnt an die Industriegeschichte der Stadt Friedrichshafen einen kritischen Blick auf den Rohstoff Aluminium, das Metall des Fliegens, geworfen hat, legt der hier vorliegende Essay den Schwerpunkt auf die künstlerischen Arbeiten, die den Rohstoffabbau der Zukunft reflektieren.

Ina Neddermeyer¹

Der extensive Rohstoffabbau hat sich in den letzten Jahrzehnten immer stärker zu einem Problem mit globalen Auswirkungen entwickelt. Denn die damit verbundene Ausbeutung von Öko- und Sozialsystemen ist dramatisch. Dennoch wird die durch den Ressourcen-Hunger einer global wachsenden Wirtschaft angetriebene Suche nach Rohstoffen an immer neuen Standorten von der Tiefsee bis ins Weltall fortgeführt. In meinem Essay untersuche ich, wie Künstler*innen die Erschließung neuer Rohstoffwelten reflektieren und zeige auf, welche Rolle Aktivismus und Widerstand im Kontext der Asymmetrien des weltweiten Rohstoffabbaus spielen.

Keywords: Tiefseebergbau, Ressourcenabbau, Aktivismus, Deep Space Mining, Kolonialismus

Tiefseebergbau: Der Meeresboden als Rohstoffquelle?

Tiefseebergbau, d.h. der Abbau von Rohstoffen auf und unter dem Meeresboden, wird seit den 1970er Jahren aktiv verfolgt. Von Interesse sind vor allem Manganknollen, Massivsulfide und Kobaltkrusten. Diese enthalten u.a. Seltene Erden und werden zur Produktion von Smartphones, Laptops, Elektroautos und für die sog. grüne Energiewende benötigt. Die Risiken und Folgen des Tiefseebergbaus sind kaum absehbar. Zu erwarten sind jedoch irreparable Schäden, die durch Licht- und Lärmverschmutzungen, den großflächigen Abbau und Sedimentwolken entstehen. Dabei ist die Tiefsee als Ökosystem bisher viel zu wenig aufgrund des hohen Drucks, der ständigen Dunkelheit und extremen Kälte erforscht. Dazu kommen zahlreiche politische Herausforderungen, da sich viele Tiefseegebiete mit Rohstoffen außerhalb der Hoheitsgewässer einzelner Länder befinden und daher die Internationale Meeresbodenbehörde (International Seabed Authority, ISA) aufgefordert ist, einen verbindlichen Bergbau-Kodex zu entwickeln. Einige Staaten haben sich für ein Moratorium des industriellen Abbaus ausgesprochen, andere Länder und Bergbaufirmen suchen jedoch aktuell nach Möglichkeiten, um mit den Planungen für den Tiefseebergbau zu beginnen (Geomar 2024).

Die estnische Künstlerin Kristina Õllek verbindet in ihrem Werk wissenschaftliche Tiefseeforschung und hybride Fiktionen, um einen kritischen Blick auf Extraktivismus und Tiefseebergbau zu werfen. Die raumgreifende Installation *Nautilus New Era (extended)* (2018/2023) versetzt die Besucher*innen in die Tiefsee: Der blaue Sandboden und die farbigen Fenster, die den Raum in ein blaues Licht tauchen, erinnern an einen künstlichen Meeresboden.

Abgesperrt durch einen Bauzaun wird die Installation jedoch selbst zur Mine: Statt der üblichen Warn- und Hinweisschilder an der „Baustelle“ sind hier als Fotoprints die Rohstoffe zu sehen, die in der Tiefsee abgebaut werden sollen: Gold, Kobalt, Kupfer, Mangan, Nickel, Silber, Titan und Zink. An den Rändern der Rohstoffe haben sich Salzkristalle abgelagert, als Reste eines verschwundenen Meeres. Gleichzeitig erinnern die Salzkrusten an den Abbau von Lithium, bei dem nach dem Verdunsten Salzkristalle zurückbleiben, aus dem dann Lithium gewonnen wird.

Zugleich erfüllt ein dröhnender Sound den Raum und lässt die Besucher*innen unmittelbar die Zerstörungskraft des



Tiefseebergbaus erfahren, bei dem der Meeresboden aufwändig durch gigantische Maschinen durchpflügt werden muss. Trotz dieser massiven Eingriffe in das Ökosystem betonen die Befürworter*innen des Tiefseebergbaus die Bedeutung der Metalle für die „grüne“ Energiewende. So nutzt der CEO des Tiefseebergbauunternehmens DeepGreen Resources Gerard Barron in Ölleks Video statt dem Begriff des Deep Sea Mining den Ausdruck „Deep Sea Harvesting“, der suggeriert, dass die Ressourcen auf dem Meeresboden nur noch „geerntet“ werden müssten, und dass diese zeitnah nachwachsen würden. Tatsächlich wachsen beispielsweise Mangankrusten nur wenige Millimeter in Millionen von Jahren.

Für Öllek entspricht diese Haltung der Tiefseebergbauunternehmer einer Online-Shopping-Mentalität: So hält eine auf dem Boden stehende Skulptur, die an einen ferngesteuerten Roboter erinnert, der zur Erforschung der Tiefsee eingesetzt wird, eine Art iPad. Auf dem Screen ist eine Hand zu sehen, die, wie es scheint, aus den verschiedenen Rohstoffen im Hintergrund auswählen möchte, und nur noch den Bestell-Button drücken muss. Dennoch wird der Tiefseebergbau von seinen Unterstützer*innen als umweltfreundlich und unaufwändig präsentiert – im Gegensatz zu einem zerstörerischen Ressourcenabbau an Land, der mit extremen Auswirkungen auf die Menschen und die Natur verbunden ist. Entsprechend naiv erscheinen auch die Marketingvideos der kanadischen Tiefseebergbaufirma Nautilus Minerals Inc., die ab



2 2019 hat Nautilus Minerals Inc. Konkurs angemeldet.

2018 mit dem Schiff *Nautilus New Era*² kommerziellen Bergbau vor Papua-Neuguinea betreiben wollten. Der Name ist eine Anspielung auf Jules Vernes Roman *20.000 Meilen unter dem Meer* (1870), in dem das U-Boot *Nautilus* Rohstoffe auf dem Meeresboden für den Abbau entdeckt. 150 Jahre später sieht es so aus, als ob diese Fiktion Realität geworden ist.

Öllek eignet sich die in den Marketingvideos verwendeten „einfachen“ computergenerierten Animationsmodelle an, die den Tiefseebergbau als hochpräzisen Ressourcenabbau bewerben sollen: Der Meeresgrund wird hier als leere, unbelebte und homogene Fläche präsentiert, bei der eine Maschine die Rohstoffe wie ein Staubsauger scheinbar geräuschlos und wenig invasiv aufsaugt. Die Künstlerin kontextualisiert diese Videos, in dem aus dem Off die Stimme einer Wissenschaftlerin zu hören ist, die vor den Schädigungen eines Ökosystems warnt, das hunderte Millionen Jahre für seine Entstehung gebraucht hat.

Mit dem komplexen Netzwerk zwischen den verschiedenen Akteur*innen, die unterschiedliche Interessen von der wissenschaftlichen Erforschung über den Umweltschutz bis hin zur kommerziellen Nutzung der Tiefsee verfolgen, beschäftigt sich Armin Linkes Videoinstallation *Prospecting Ocean* (2018/2023).

Ziel ist es, die verschiedenen Darstellungen – juristische, wissenschaftliche und künstlerische – zusammenzuführen. Zentral setzt sich Linke dabei mit der von den Vereinten Nationen eingesetzten Internationalen Meeresbodenbehörde

auseinander. Diese soll jenseits der Hoheitsgebiete der Küstenstaaten die mineralischen Ressourcen der Ozeane als gemeinsames Erbe der Menschheit bewahren und Regularien für den kommerziellen Abbau entwerfen. In Linkes Video thematisieren verschiedene Wissenschaftler*innen die massiven Eingriffe in das Ökosystem der Tiefsee und die vorhandenen Forschungslücken. Darüber hinaus zeigt Linke auch die Auswirkungen auf die lokale Bevölkerung auf. So wenden sich indigene Aktivist*innengruppen in Papua-Neuguinea gegen die Abbaupläne vor ihrer Küste und wehren sich gegen die experimentellen Abbauprojekte, da diese einen ganz unmittelbaren Einfluss auf ihre Lebenswelt haben und sie von deren Folgen unmittelbar betroffen sind.

Auf zahlreiche parallele Entwicklungen zwischen dem Ressourcenabbau in der Tiefsee jenseits des Zuständigkeitsbereichs der Küstenstaaten und dem geplanten Bergbau im Weltall verweist Linke:

Beim von der NASA vorgeschlagenen Artemis-Programm könnte es erstmalig eine wirtschaftliche Transaktion zwischen einem Privatunternehmen als Dienstleister und der NASA geben. Ein Privatunternehmen würde zunächst minimale, symbolische Mengen geologischer Regolith-Proben an die amerikanische Raumfahrtbehörde verkaufen. Wir hätten einen rechtlichen Präzedenzfall: den ersten Verkauf von Weltraumressourcen, der im Weltraum- und Mondvertrag, der im Weltraum- und Mondabkommen, das parallel zum UNCLOS (United Nations Convention on the Law of the Sea) und dem Antarktischen Vertragssystem ebenfalls in den 1960er Jahren ausgearbeitet wurde, nicht vorgesehen war. Die parallelen Entwicklungen in diesen abgelegenen Gebieten sind also hochinteressant. (Linke 2023, 113)

Analog zum Bergbau in der Tiefsee wird auch der im Weltall oft als nachhaltige Alternative zum herkömmlichen Ressourcenabbau präsentiert, da kein umweltschädigender Abbau auf der Erde erfolge. Planeten und Asteroiden gelten wie lange Zeit die Tiefsee als „unbelebte“ Orte, die nach Belieben für den Bergbau verwendet werden können und somit den Kosmos der Ressourcenausbeutung ins Unendliche ausdehnen.

Weltraumbergbau: Erschließung kosmischer Märkte?

Die Minen der Zukunft werden somit nicht mehr nur unter der Erde oder in der Tiefsee liegen, sondern auch der Weltraum soll als neues Abbaugelände erschlossen werden, da die Ressourcen auf der Erde knapp werden. Als der Beginn einer neuen industriellen Revolution wird oftmals der Bergbau auf Asteroiden bezeichnet, da diese als größte noch nicht erschlossene Quelle für Bodenschätze gelten. Abgebaute Rohstoffe könnten dabei entweder zur Erde gebracht oder als „Tankstellen“ für weiterführende Weltraumexpeditionen genutzt werden. Ähnlich wie beim Bergbau in der Tiefsee sollen derlei Pläne nicht mehr nur Science-Fiction bleiben, sondern es steckt ein großes unternehmerisches Interesse dahinter und zahlreiche Firmen investieren hohe Summen für die Entwicklung der dafür notwendigen Technologien.

Mit ihrer 2019 entstandenen Karte *Astropolitique* zeigt das französische Kollektiv Bureau d'études die extraktiven Verbindungen zwischen Erde, Mond und anderen Himmelskörpern. Auf der wandfüllenden Tapete sind terrestrische Bergbauprojekte und ihre katastrophalen Auswirkungen auf die Umwelt zu sehen. Diese werden in einen Zusammenhang mit vergangenen und aktuellen Bergbauvorhaben auf Asteroiden und auf dem Mond gestellt. Deren Umsetzung rückt mit der zunehmenden Erschließung des Weltalls durch Satelliten, Sonden und Raumstationen in vermeintlich greifbare Nähe. So entsteht ein unendlicher Kosmos der Ressourcenausbeutung, der von der Erde bis ins Weltall reicht. Staatliche Akteure verlieren dabei an Bedeutung. Stattdessen treten an deren Stelle privatwirtschaftliche Unternehmen, die wiederum häufig von staatlicher Seite beauftragt werden, um mithilfe von Robotern und ferngesteuerten Maschinen Bergbau im Weltall zu betreiben (Francella Cane und Marija Marić: 2023, 22). Ganz zentral stellt sich hier die Frage: Für wen ist der Weltraumbergbau realistisch? Wer wird ihn kontrollieren und wie sehen die Folgen aus? Dafür eignet sich Bureau d'études die wissenschaftliche Methodik des Kartografierens an, um Zusammenhänge kapitalistischer Systeme und kolonialer Logiken sichtbar zu machen und deren Auswirkungen zu verdeutlichen. Zugleich sagen sie: „Unsere Karten sind naiv. Sie versuchen eine zeitgenössische Realität abzubilden, die sich uns zu großen Teilen entzieht, eine Realität, die [...] immer undurchsichtiger und unverständlicher wird und von der wir uns kein zusammenhängendes Bild machen können.“ (Bureau d'études 2023, 149) Gleichzeitig ist es aber auch der Versuch,

3 Bureau d'études, *Astropolitique*, 2014, Wandtapete (Quelle: © Bureau d'études)

4 Bethany Rigby, *Mining the Skies*, 2023, Installation (Quelle: © Bethany Rigby)



bisher ausgelassenen Teilen der Realität eine Sichtbarkeit zu verschaffen.

Bethany Rigby widmet sich ebenfalls dem Thema des Deep Space Mining in ihrer Video- und Rauminstallation *Mining the Skies* (2023). Zu sehen ist eine Mondlandschaft, bei der verschiedene Gesteine aus den Hügeln herausragen. Darunter ist u.a. ein Metallmeteorit, der das wachsende Interesse am Weltraumbergbau verdeutlicht, und eine Sammlung geologischer Simulatoren der Europäischen Weltraumorganisation (ESA). Dabei handelt es sich um Proben von Gesteinen der Erde, die Gesteinen anderer Planeten sehr ähnlich sind. Anhand dieser Exponate ermöglicht Rigby einen konkreten Zugang zu einem sonst sehr abstrakt-wissenschaftlichen Thema, da sich der Weltraumbergbau immer noch in einer experimentell-spekulativen Forschungsphase befindet aber schon bald Realität werden könnte. Um die Mondlandschaft herum kontextualisieren Weltraumverträge und Karten die aktuellen Bestrebungen rund um den extraterrestrischen Ressourcenabbau. Besonders interessiert Rigby dabei der Einsatz lithotropher Organismen, die Gestein als Energiequelle konsumieren und Mineralien extrahieren. Diese Bakterien können in für den Menschen lebensfeindlichen Umgebungen existieren. Auf der Erde werden sie bereits zahlreich zur Weiterverarbeitung von Minenabfällen verwendet, die sonst nur sehr aufwändig extrahiert werden können. Zukünftig sollen diese Organismen als Minenarbeiter*innen im Weltall eingesetzt werden. Für Rigby geht es dabei immer auch um die Frage, wie wir in Zukunft zusammenleben wollen, wie die Verteilung von Rohstoffen organisiert wird, um nicht die gleichen Muster wie auf der Erde zu wiederholen.

Neben zahlreichen technischen und schwerkraftbezogenen Herausforderungen sind bei der Rohstoffgewinnung im All auch rechtliche Fragen ungeklärt. Gemäß dem Weltraumvertrag von 1967, den bis 2020 110 Staaten ratifiziert haben, sollen die Erforschung und Nutzung des Weltraums im Interesse aller Länder und somit der gesamten Menschheit durchgeführt werden. Im Kontrast dazu ermöglicht der US Space Act (2010) den Bürger*innen der Vereinigten Staaten die gewerbliche Erkundung sowie Gewinnung von Weltraumressourcen und sieht zugleich ein Anrecht auf die Aneignung, den Besitz, Transport, die Nutzung sowie den Vertrieb dieser Rohstoffe vor. Neben den USA verfolgen Japan, Luxemburg und die Vereinigten Arabischen Emirate ähnliche Ziele, damit Unternehmen Weltraumressourcen abbauen können, da Staaten dazu laut Weltraumvertrag nicht befugt wären. Dahinter steht auch hier wieder der Wunsch, neue



Abbauegebiete zu erschließen, um einer steigenden Rohstoffnachfrage auf der Erde gerecht zu werden. Zugleich haben alle Weltraumaktivitäten, insbesondere extractive Verfahren, einen hohen Verbrauch terrestrischer Ressourcen, was wiederum die Suche nach Rohstoffen legitimieren soll. Zudem wird eine koloniale Logik sichtbar, wie sie bereits auf der Erde zu massiven Eingriffen und Machtungleichgewichten geführt hat. Gerechtfertigt wird dieser Ressourcenabbau durch die Verwendung Seltener Erden als Grundlage für die „grüne“ Energiewende, um die Ziele des Pariser Klimaabkommens zu erreichen.

Ökologischer Extraktivismus: (De-)Koloniale Zukünfte?

Mit den Schattenseiten dieser „grünen“ Transformation beschäftigen sich zahlreiche künstlerische Arbeiten an der Schnittstelle zum Aktivismus, von denen ich auf zwei näher eingehen möchte. Aufgezeigt werden verschiedene Formen des Widerstands, die zugleich deutlich machen, dass eine Dekarbonisierung nur zusammen mit einer dekolonialen Praxis möglich ist.

Ignacio Acostas Videoinstallation *From Mars to Venus. Activism of the Future* (2023) verbindet zwei geographisch weit entfernte Orte miteinander, die jedoch beide stark vom Klimawandel betroffen sind.

Acosta stellt dabei fest: „Während beide Standorte zu zentralen Akteuren im Übergang zu einer ‚grünen Wirtschaft‘ werden, hat die industrielle Kolonialisierung ihre Gebiete zersplittert, und die Gewinne staatlicher Bergbauunternehmen und multinationaler Konzerne werden vor die Rechte der indigenen

Bewohner*innen gestellt.“ (Acosta 2023, 168) So zählt Kiruna in Nordschweden zu den größten Erzminen der Welt, zudem wurden dort Seltene Erden gefunden, die den Ort für einen Ressourcenabbau noch attraktiver machen. Die Umsetzung der Bergbauprojekte zieht massive Eingriffe in die Natur nach sich. So werden Flächen versiegelt oder für Staudämme von Wasserkraftanlagen geflutet. Darüber hinaus werden Menschen- und Landrechte der indigenen Sámi verletzt, wenn Konzessionen an Bergbauunternehmen vergeben werden, die Ökosysteme zerstören und der sámischen Bevölkerung die Lebensgrundlage entziehen.

Auch die Atacama-Wüste in Chile ist mit großen ökologischen Herausforderungen durch die Ressourcenausbeutung konfrontiert. Für den Abbau von Lithium werden große Mengen an Wasser verbraucht. Nach der Verdunstung bleiben Salze übrig, aus denen der Rohstoff gewonnen wird. Der Lithiumabbau in der Region führt zu extremer Wasserknappheit, denn das salzhaltige Wasser, das an die Erdoberfläche gepumpt wird, um Lithium zu gewinnen, wird durch nachfließendes Grundwasser ersetzt. Sinkende Grundwasserspiegel sind die Folge. Die Oasen innerhalb der Wüste verschwinden und erschweren das Leben der Likan Antai. Acosta macht dabei in seiner Arbeit die langsam voranschreitende Gewalt sichtbar: den Lärm der Klimaanlage eines Hotels, das sich direkt neben dem Haus der Aktivistin Carola Aguilar befindet, die Rohre und Schläuche, die sich wie Fremdkörper durch das Land ziehen und das Wasser umleiten, aber auch die verlassenen Minen, die mitsamt aller toxischen Materialien sich selbst überlassen werden. Der Widerstand der Indigenen erscheint auf den ersten Blick verhalten, sie führen ihr alltägliches Leben weiter. Es ist eine Form des langsamen, aber stetigen Widerstands, um weiter in der Region leben zu können: Das Aufrechterhalten traditioneller Praktiken trotz der durch die industrielle Kolonialisierung verursachten territorialen Auflösung. Rob Nixon definiert diese als „Gewalt der verzögerten Zerstörung, die sich über Zeit und Raum verteilt“ (Nixon 2013, 2).

Öffentlichkeitswirksamere Formen des Widerstands verwendet das chilenische Kollektiv LAGDA (El Laboratorio de Artes Gráficas del Desierto de Atacama). Bestehend aus Grafiker*innen und Aktivist*innen aus den Regionen Arica y Parinacota, Tarapacá, Antofagasta und der Atacama im Norden von Chile, setzt es sich kritisch mit dem aktuellen Ressourcenabbau auseinander.

Mit der Banneraufschrift *COLONIALISM IS HERE* (2023), die während der Ausstellung *Into the deep. Minen der Zukunft*



am Turm des Museums angebracht war, verweist LAGDA auf die Asymmetrien des weltweiten Rohstoffabbaus. Denn noch immer werden im globalen Süden Rohstoffe für den weltweiten Markt abgebaut, zum Teil unter eklatanter Verletzung von Menschenrechten und massiver Schädigung der Umwelt. So befindet sich in der Atacama-Wüste in Chile eines der größten Vorkommen an Lithium weltweit, das u.a. für die Produktion von Elektroautos eingesetzt wird.

Auffallend ist, dass in den Diskursen rund um mögliche neue Abbauförmern immer wieder die Idee auftaucht, dass ein nachhaltiger Ressourcenabbau möglich sei. Die Befürworter*innen argumentieren, dass statt dem ausbeuterischen Bergbau auf dem Land die Tiefsee oder das Weltall erschlossen werden sollten, um das Ressourcenproblem zu lösen. LAGDA macht in diesem Zusammenhang deutlich: „Grüner Kolonialismus ist eine große Lüge, es gibt keinen nachhaltigen Bergbau und keinen ökologischen Extraktivismus. Der Begriff passt den Diskurs an die eigenen Zwecke an, um den Abbau in den Regionen umso gewaltvoller voranzutreiben.“ (LAGDA 2023, 176)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die künstlerischen Arbeiten das Ziel haben, die verborgenen Extraktionsprozesse, sei es durch ferngesteuerte Robotermaschinen in der Tiefsee oder durch Organismen als Minenarbeiter*innen im Weltall, sichtbar zu machen. Dazu gehören auch die sehr konkreten Auswirkungen bereits existierender Bergbauaktivitäten, bei denen es sich oftmals um versteckte Formen der Gewaltanwendung handelt. Zentral ist es, Bilder für den aktuellen oder zukünftigen Ressourcenabbau zu finden, die diese Prozesse anschaulich machen und zugleich Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung sein können. So geht es beispielsweise um die Bedeutung von indigenem Wissen für den Umweltaktivismus als eine Möglichkeit, eine alternative Zukunft zum System des Rohstoffabbaus zu schaffen im Kampf auch gegen einen grünen Kolonialismus. Jenseits einseitiger technologischer und digitaler Visualisierungen soll eine ganzheitliche, planetarische Sichtweise etabliert werden.

- Acosta, Ignacio. 2023. „Ignacio Acosta im Gespräch mit Ina Neddermeyer“. In *Into the deep. Minen der Zukunft*, herausgegeben von Jürgen Bleibler, Claudia Emmert und Ina Neddermeyer. Berlin: Neofelis Verlag, 168–173.
- Bureau d'études. 2023. „Bureau d'études im Gespräch mit Ina Neddermeyer“. In *Into the deep. Minen der Zukunft*, herausgegeben von Jürgen Bleibler, Claudia Emmert und Ina Neddermeyer. Berlin: Neofelis Verlag, 149–152.
- Cane, Francella und Marija Marić, Hgs. 2023. *Staging the moon. Resource Extraction beyond earth*. Leipzig: Spector books.
- Geomar. 2024. „Tiefseebergbau belastet Umwelt auf Jahrzehnte“. Geomar. Letzter Zugriff am 25.04.2024. <https://www.geomar.de/news/article/tiefseebergbau-belastet-umwelt-auf-jahrzehnte>.
- LAGDA. 2023. „LAGDA im Gespräch mit Ina Neddermeyer“. In *Into the deep. Minen der Zukunft*, herausgegeben von Jürgen Bleibler, Claudia Emmert und Ina Neddermeyer. Berlin: Neofelis Verlag, 175–177.
- Linke, Armin. 2023. „Armin Linke im Gespräch mit Ina Neddermeyer“. In *Into the deep. Minen der Zukunft*, herausgegeben von Jürgen Bleibler, Claudia Emmert und Ina Neddermeyer. Berlin: Neofelis Verlag, 112–115.
- Nixon, Rob. 2013. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard UP.

Dark Matter:

Interview mit

Viktor Brim

Viktor Brim und Hauke Ohls

In diesem Interview spricht der Künstler und Filmemacher Viktor Brim über sein Interesse an Landschaften und Orten, die von extraktivistischen Praktiken und Verwertungslogiken gezeichnet sind, ebenso wie über seinen dokumentarischen Ansatz und die medienästhetische Dimension seiner Projekte.

Keywords: Viktor Brim, Video, Installation, Extraktivismus, Diamantenmine

Viktor Brim porträtiert in seinen künstlerischen Arbeiten den menschlichen Einfluss auf eine bestimmte Region bzw. einen spezifischen Ort und verbindet diesen oftmals mit der Perspektive der Bewohner*innen – die jedoch selbst lediglich als periphere Staffage in Erscheinung treten. Der Blick ist dabei auf die Verwobenheit von geopolitischen, infrastrukturellen und tiefenzeitlichen Aspekten gerichtet. Als Resultat erscheinen Landschaftsdarstellungen des 21. Jahrhunderts – es sind Landschaften, die massiv vom Menschen überformt wurden

und einen Betrachtungswinkel auf die ökonomischen und ökologischen Netzwerke unserer Gegenwart öffnen. Sein bevorzugtes Medium dafür ist das Video, welches mehrkanalig angelegt sein kann und dessen Installation ein räumliches Setting ergibt. Durch langsame Schnitte und fast statisch wirkende Bilder wird eine reflexive Rezeptionssituation angestoßen.

Geboren in Taschkent, Usbekistan, hat Viktor Brim an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf in Potsdam und der Kunsthochschule für Medien in Köln studiert. Seine Einzelausstellung *Beyond the Depths* im M HKA Museum of Contemporary Art in Antwerpen (2024) basiert insbesondere auf den Arbeiten *Dark Matter*, *Imperial Objects*, *Imperial Machine* und *The Cavity on the Inside*; sie bilden auch den Hauptgegenstand des Interviews, welches am 26.02.2024 in Köln geführt wurde.

Hauke Ohls: Die Werke *Dark Matter*, *Imperial Objects* und *Imperial Machine*, die alle im Jahr 2020 entstanden sind, setzen sich mit der Diamantenmine Mir auseinander, die in der russischen Teilrepublik Sacha liegt. Wie kam es zu diesem Thema?

Viktor Brim: Zuvor arbeitete ich an einem Projekt in Tuwa, einer zentralasiatischen Region, das den Titel *Concrete Dust* (2017) trägt. Darin untersuchte ich die Entwicklung des Schamanismus von der Sowjetzeit bis in die Gegenwart, insbesondere unter dem Einfluss neokolonialer Strukturen. Der Zerfall der Sowjetunion brachte tiefgreifende Veränderungen auf religiöser und kultureller Ebene mit sich, und dabei stellte sich für mich die Frage, welche Rolle die Grenzziehungen der ehemaligen Sowjetunion dabei spielten, vor allem im Hinblick auf strategisch bedeutende Rohstoffvorkommen.

Es zeigte sich, dass diese Grenzen oft gezielt um ressourcenreiche Regionen gezogen wurden, insbesondere um die Republik Sacha, die für ihre Vorkommen an Diamanten, Erdöl und Gold bekannt ist. In den 1950er Jahren begann die Erschließung dieses Gebiets, das zuvor von Stammesgesellschaften besiedelt war. Diese Entwicklung brachte den sowjetischen Einfluss mit sich und führte zu einer umfassenden Umgestaltung der Gesellschaften nach sowjetischen Prinzipien. Neue Städte entstanden, und eine Art innerer Kolonialisierung setzte ein, die das traditionelle Leben der ansässigen Bevölkerung grundlegend veränderte.

HO: Sacha ist etwas kleiner als Indien und hat eine Million Einwohner, überwiegend wohnen noch indigene Gemeinschaften dort, der Anteil der weltweiten Diamantenförderung liegt bei 13 Prozent ...

VB: Eine interessante Besonderheit in Sibirien ist die Besiedlungsstruktur: Die meisten Menschen leben entlang der Eisenbahnlinien, während weite Teile der Region nur dünn besiedelt sind. In der Republik Sacha fand jedoch nicht nur der Diamantenabbau statt; zwischen den 1960er und 90er Jahren diente das Gebiet auch als Testgelände für Atombomben zu wirtschaftlichen Zwecken. Man hoffte damals, mit Atombomben unterirdische Silos sprengen zu können, um Erdölvorkommen zu erschließen, ohne bohren zu müssen. Diese Methode erwies sich jedoch bald als unkontrollierbar. Mehr als zehn Atombombentests wurden durchgeführt, darunter zwei schwere Unfälle: Radioaktive Wolken wurden durch Winde in Gebiete getragen, in denen indigene Gemeinschaften lebten, und Flüsse wurden verseucht. Viele Menschen, die in dieser Zeit dort lebten, erkrankten an Krebs.

Im Gegensatz zu den USA wurden diese Tests äußerst geheim gehalten, doch die Auswirkungen auf Umwelt und Gesundheit waren verheerend. Auch die Diamantenminen wurden in die Tests einbezogen, als man versuchte, durch Sprengungen Abwasserbecken zu schaffen. Die Landschaft und Umwelt sind bis heute stark von diesen Ereignissen gezeichnet, einige der Krater wurden später mit Beton gefüllt. In meiner Arbeit interessiert mich besonders der umfassende Einfluss dieser Ereignisse auf die Landschaft und die Möglichkeit, ihre historische Tiefe und die damit verbundenen Probleme filmisch darzustellen.

HO: Hast du nach dem Interesse an der Region auch schnell die Diamantenmine als Hauptthema gefunden?

VB: Als ich von der Diamantenmine Mir, der ersten ihrer Art in der Sowjetunion, und ihrer strategischen Bedeutung erfuhr, wurde mir schnell klar, dass sie zum zentralen Schwerpunkt meiner Arbeit werden würde. Dieses historische und geopolitische Projekt, das dem Land eine Unabhängigkeit von Diamantenimporten ermöglichte und für die Luft- und Raumfahrttechnik entscheidend war, weckte mein Interesse. Auch wenn es heute über 20 Förderstätten in der Republik Sacha gibt, bleibt die ursprüngliche Mine aus der Vogelperspektive ein gewaltiger Eingriff in die Landschaft: Der Krater wirkt im Verhältnis zur umliegenden Stadt, als wäre ein Meteorit eingeschlagen, und hat eine eigentümliche Anziehungskraft. Bei

1 Viktor Brim, *Dark Matter*, 2020, 1-Kanal Videoinstallation, bestehend aus 4K Video, 19'52“, Farbe, Ton (Quelle: Viktor Brim).

2 Viktor Brim, *Imperial Objects*, 2020, 132 Seiten, 24 × 17 cm, fadengeheftetes Hardcover, limitierte Auflage von 20 Stück (Quelle: Viktor Brim).



genauer Betrachtung offenbaren sich die über Jahrzehnte entstandenen geologischen Schichten, während sich die Stadt fast kreisförmig um das Bergwerk entwickelt hat. Aus diesem Grund habe ich zahlreiche Drohnenaufnahmen gemacht, um diese eindringlichen Perspektiven filmisch festzuhalten.

HO: Das von dir skizzierte Thema des Diamantenabbaus ist im Video *Dark Matter* und in der Buchpublikation *Imperial Objects* jeweils verschieden umgesetzt. Hängt dies mit

den unterschiedlichen medialen Präsentationsformaten zusammen?

VB: Das Buch und der Film funktionieren unabhängig voneinander, sind aber als ergänzende Elemente zu verstehen. Das Buch enthält Materialien, die ich vor Ort gesammelt habe – darunter Postkarten, Interviews und Artikel aus der firmeninternen Zeitung von Alrosa, dem Diamantenminenunternehmen. Diese Zeitung verfolgt ein spezifisches Narrativ und stellt den Diamantenabbau aus rein unternehmerischer Sicht dar. In meinem Buch kontrastiere ich diese Informationen mit eigenen Fotografien und Interviews von Einheimischen, die eine alternative Perspektive bieten. Die Realität vor Ort präsentiert sich als dauerhafte Baustelle ohne befestigte Straßen und mit allgegenwärtigem Schlamm. Während die Darstellung in der internen Zeitung von Alrosa beeindruckend wirkt und darauf abzielt, Investoren anzulocken, bleibt das tatsächliche Bild den meisten verborgen – diesen Kontrast wollte ich verdeutlichen. Im Film geht es hingegen um eine unkommentierte, beobachtende Perspektive, die sich ausschließlich auf das Ausmaß und die Weite der am arktischen Zirkel liegenden postsowjetischen Industrielandschaft konzentriert. Dort werden die Minen in ihrer gigantischen Dimension sowie die daraus entstandenen Infrastrukturen und kilometerweiten Abraumhalden porträtiert.

HO: Im Video *Dark Matter* geschieht die Auseinandersetzung mit der Mine und dem direkten Umland auf eine völlig andere Art. Beispielsweise sind Wrackteile von einem Flugzeug zu sehen, was wie eine surreale Szene anmutet. Kommt dies aus deinem Umgang mit dem Medium Video?

VB: Ich komme ursprünglich aus der Filmregie und lege großen Wert darauf, die vorgefundenen Landschaften in meinen Arbeiten szenisch aufzulösen. In der Vorrecherche habe ich – ähnlich wie in einem Storyboard – Szenen vordefiniert, die mit den Diamantenbergwerken in Verbindung stehen, wie etwa das Flugzeugwrack auf der Halde direkt neben der Mine Mir. Die Diamantenmine scheint Auswirkungen auf überfliegende Flugobjekte zu haben, da sie Aufwinde erzeugt und GPS-Signale stört. Dies wird besonders deutlich beim Einsatz von Drohnen, da es zu magnetischen Interferenzen kommt. Dennoch wurde in der Sowjetära direkt neben der Mine, vollkommen ohne Pufferzone, ein Flughafen errichtet. Im Jahr 2009 stürzte ein Flugzeug unmittelbar nach dem Start ab, möglicherweise weil es über die Mine geflogen ist.

Ebenso spielt das CinemaScope-Format in meiner Arbeit eine zentrale Rolle. Dieses Format wird typischerweise für fiktionale Filme verwendet und wurde in den 1940er und 50er Jahren für Westernfilme entwickelt, um Landschaften optimal zu erfassen. Später wurde es durch Blockbuster und Hollywoodfilme bekannt, die häufig schnell geschnitten sind und fiktionale Geschichten erzählen. Ich wollte dieses Format nutzen, um die Fiktionalisierung der Landschaft hervorzuheben, da sie durch sowjetische Experimente und Vorhaben – wie Atombombentests und industrielle Großprojekte wie die Diamantenminen – stark geprägt ist. Zudem war es mir wichtig, einen entschleunigten Film zu schaffen, der den Zuschauer*innen genügend Zeit gibt, sich in die Perspektiven einzufühlen.

HO: *Dark Matter* besteht nicht nur aus einem Video, es ist gleichzeitig auch in eine Installation aus Trapezblech eingefasst. Welche Dimensionen hat dieser räumliche Kontext, in dem das Video abgespielt wird, und in den wir als Betrachter*innen im Ausstellungsraum eintreten?

VB: Trapezblech ist ein häufig verwendetes Material in der Industrie, das auch auf dem Gelände der Diamantminen vorwiegend für den Bau von Gebäuden eingesetzt wird, da es wetterbeständig und kosteneffizient ist. Diese industriellen Bereiche, einschließlich der Fahrstuhlschächte für den untertägigen Transport von Maschinen, sind von seiner Verwendung geprägt. Ich habe die Stilistik dieser Industriearaele anhand des Blechs aufgegriffen, um eine etwas entrückte industrielle Atmosphäre zu erzeugen. Der Ausstellungsraum kann als Fahrstuhlraum für den Transport unter Tage betrachtet werden.

HO: *Imperial Maschine* ist als eigenständiges Werk aufgeführt. Es besteht neben dem Video *Dark Matter* und dem Buch *Imperial Objects* aus gefundenen Gegenständen, die wie Proben einer Feldforschung in zwei Vitrinen präsentiert sind. Das sind Postkarten, die die Geschichte oder auch den Stolz der Stadt für den Diamantenabbau widerspiegeln, bzw. ein offiziell-staatlicher Stolz, aber auch eine Büste von Stalin, Werbematerial und Werkzeuge des Diamantenhandels. Sind diese Objekte in gewisser Weise Interpretationshinweise an uns Betrachtende?

VB: Die ausgestellten Objekte habe ich in der Monostadt Mirny gesammelt, einer Stadt, die vollständig vom Diamantenabbau abhängig ist. Diese Gegenstände dienen als Indizien für die Betrachtenden und sollen die Komplexität der Geschichte von Mirny und der Diamantenregion aufzeigen. Im Laufe



der Zeit hat Mirny einen Wandel von einer stalinistischen zu einer neoliberalen Rhetorik in der Stadtpolitik erlebt; statt eines kollektiven „Wir“ steht nun die Leistungsfähigkeit des Individuums im Mittelpunkt. Während ältere Generationen noch stark von der Stalinzeit geprägt sind, sind jüngere Menschen kaum mit dem sowjetischen Stolz oder den damaligen Ängsten vertraut. Die historische Bedeutung Stalins ist in diesem Kontext speziell: In Moskau wäre es wohl undenkbar gewesen, im Jahr 2005 eine Stalin-Büste aufzustellen. In Sacha hingegen existiert ein anderer Zentrismus, der sich von Moskau abwendet und auf eine eigene sibirische Geschichtlichkeit verweist, weshalb die Ausstellung der Stalin-Büste wichtig war, um diesen Antagonismus zu verdeutlichen. Meine Absicht war es, diese Objekte zusammenzutragen, die Raum für unterschiedliche Interpretationen lassen. Es geht nicht darum, eine bestimmte Deutung vorzugeben oder eine moralische Wertung vorzunehmen, sondern den Betrachtenden die Möglichkeit zu geben, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen.

HO: Wie entstehen die Titel der Werke? Möchtest du den Arbeiten eine konnotative Ebene hinzufügen?

VB: Ich bemühe mich oft, meinen Werken durch den Titel eine poetische Dimension zu verleihen, die ihre Inhalte auf einer tieferliegenden Ebene reflektiert. So thematisiert Dark Matter die weitreichenden Veränderungen in der Materialität von Landschaften, die über lange Zeiträume hinweg verformt und

umgestaltet werden. Titel fungieren für mich als konzeptuelle Hinweise, die unterschiedliche Facetten und Ebenen der Arbeit zusammenführen und eine übergeordnete Bedeutungsebene eröffnen, die über das rein Visuelle hinausweist.

HO: Die sehr langsamen Drohnenaufnahmen in dieses tief-schwarze Loch hinein haben eine überwältigende Ästhetik. Dadurch drängt sich eine hegemoniekritische Lesart auf, in der soziale, politische und ökologische Debatten miteinander verschränkt sind. Ist dies intendiert, oder sollte mehr auf die Ambivalenzen geachtet werden?

VB: Die finale Szene im Film, die du ansprichst, zeigt eine Drohnenaufnahme von Udatschnaja, der derzeit größten Diamantenmine Russlands. Mit einer Fläche von 1.600 × 2.000 Metern und einer Tiefe von 640 Metern zählt sie zu den größten Tagebauen weltweit. Mein Anliegen war es, die massiven Ausmaße dieser Mine erfahrbar zu machen. Der Name „Udatschnaja“, der ironischerweise „die Erfolgreiche“ bedeutet, verweist auf eine zwiespältige Bedeutungsebene. Den spezifischen Drehort und Kontext habe ich im Film jedoch bewusst offengelassen, um Diamantenminen als globales Phänomen zu thematisieren. Ziel war es, nicht nur die trichterförmigen Abbaugruben zu zeigen, sondern das gesamte Umfeld dieser Minen – einschließlich der weitläufigen Abraumhalden und geformten Folgelandschaften, die sich kilometerweit erstrecken und über lange Zeiträume hinweg bestehen bleiben.

HO: Im Allgemeinen besteht deine Ästhetik aus langen, zumeist unbewegten Einstellungen, oder manchmal aus sehr langsamen Kamerabewegungen, wenn etwa mit einer Drohne gefilmt wird. Sollen damit spezifische Effekte hervorgerufen werden?

VB: Die meisten meiner Filme bestehen aus unbewegten Tableaux. Mit der langsamen Schnittfolge in *Dark Matter* wollte ich die Wahrnehmung der Zuschauenden herausfordern und sie dazu anregen, sich länger mit dem Bildinhalt auseinanderzusetzen. Beim Schnitt habe ich genau darauf geachtet, den Moment abzapfen, in dem das vorherige Bild gedanklich verblasst und der Fokus vollständig auf das aktuelle Bild übergeht. Dabei war mir wichtig, dass jedes Bild eigenständig funktioniert – mit klarem Fokus und einer eigenen Zeitlichkeit. In der Abfolge beziehen sich die Bilder zwar aufeinander, aber durch die Länge der Einstellungen behalten sie eine gewisse Autonomie.

Mit dieser Kombination aus intensiver Betrachtung und eigenständiger Bildwirkung wollte ich eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Bildinhalt fördern. Indem man dem Bild für einen längeren Moment ausgesetzt ist, wird man fast zwangsläufig dazu gebracht, sich dem Inhalt hinzugeben und sich von klassischen Schnittrhythmen zu lösen. Mein Ziel war es, durch diese verlangsamte Zeitlichkeit zu ermöglichen, dass sich die Betrachter*innen stärker auf die Eigenzeit jedes einzelnen Bildes einlassen können, ohne sofort Verknüpfungen oder narrative Bezüge zu den anderen Bildern herstellen zu müssen.

HO: In der Diskussion von *Dark Matter*, aber auch bei vielen deiner anderen Werke, fallen häufig Begriffe wie apokalyptisch oder postapokalyptisch, dabei sind es Szenen, die du vor Ort mit der Kamera eingefangen hast. Es sind also Teile unserer Gegenwart sowie der jüngeren Vergangenheit. Ist es dir ein Anliegen, derartiges aufzuzeigen oder ins Bewusstsein zu rücken?

VB: In meiner Arbeitsweise verbinde ich szenische Elemente – wie präzise Kadrierung und Auflösung – mit dokumentarischen Ansätzen, indem ich vorgefundene Orte, Landschaften, Architekturen und Räume filme. Mir ist es dabei ein Anliegen, filmische Herangehensweisen aus dem fiktionalen Bereich auf die Gegenwart zu übertragen, sodass diese zugleich als ein Konstrukt oder als Teil einer fortwährenden Geschichte erscheint. Besonders interessieren mich Schauplätze, die stark von extraktivistischen Praktiken gezeichnet sind. Deshalb beschäftige ich mich intensiv mit den Konzepten, Umstrukturierungen und Verwertungslogiken, die an diesen Orten wirksam sind. Begriffe wie „apokalyptisch“ oder „postapokalyptisch“ eignen sich besonders gut, um das Ausmaß und die langfristigen Folgen extraktivistischer Prozesse zu beschreiben und ins Bewusstsein zu rücken.

HO: Die Auseinandersetzung mit den Orten und deren Geschichtlichkeit könnte in Bezug auf deine Werke auch als ein ökologisches Thema interpretiert werden. Ist das etwas, was dich explizit interessiert?

VB: Ja und nein. Es war mir immer wichtig, die Gestaltung und Veränderung von Landschaften zu untersuchen, insbesondere den Einfluss des Menschen darauf: wie Landschaften genutzt und geformt werden, welche Infrastrukturen sie durchdringen und wie diese Infrastrukturen eine eigene Dynamik entwickeln können. In diesem Sinne lässt sich mein Ansatz durchaus als ökologisch interpretieren. Die Phänomene, die ich untersuche, befinden sich in meinem Verständnis jedoch

in einem Zwischenbereich. Oft sind es Prozesse, die sich über lange Zeiträume erstrecken und sich räumlich und zeitlich ausdehnen, sodass sie schwer zu fassen sind. Das filmische Medium ermöglicht es jedoch, politische, ökologische und soziale Faktoren zu bündeln und schichtweise miteinander zu verknüpfen. Besonders interessieren mich dabei die Momente des Wandels, die oft mit brachialen Effekten und Rückkopplungen verbunden sind.

HO: Die Themen, die in deinen Werken vorkommen, korrespondieren sehr mit Theorien des Extraktivismus. Ist das ein Bezugspunkt für dich?

VB: Ich denke, es gibt da enge Überschneidungen. Diese Verbindung hat sich im Laufe der Arbeit an *Dark Matter* und den dazugehörigen Projekten wie *Imperial Machine*, *Imperial Objects* und *The Cavity on the Inside* zunehmend herausgebildet. Besonders prägend war die Auseinandersetzung mit der enormen räumlichen und zeitlichen Dimension der Diamantenmine Mir. Im Folgeprojekt *The Cavity on the Inside* bin ich dann buchstäblich in die Tiefe gegangen, rund 180 Meter unter Tage, in den Röhrgschacht in Mansfeld – eine Kupfermine, die bis in die 1990er Jahre betrieben wurde. Das Mansfelder Land selbst ist durch eine 700-jährige Geschichte der Kupfergewinnung mit tausenden Kilometern an Schächten durchzogen.

Für mich war es faszinierend zu erleben, wie mit zunehmender Tiefe die Hitze ansteigt, das Gestein in Bewegung gerät und dem Bergbau natürliche Grenzen setzt. In diesem Projekt verschränken sich die Themen extraktivistischer Prozesse – wie der Abbau, die Nutzung und der Export von Erz – mit den geologischen Besonderheiten der Karstlandschaft am Südharz und des Kupferschiefers, der sich über einen Zeitraum von etwa 260 Millionen Jahren gebildet hat.

HO: Gibt es im Allgemeinen Theoretiker*innen, die dich beeinflusst haben?

VB: In meinen früheren Arbeiten, die sich mit urbanen Phänomenen wie Autobahnen und den damit verbundenen Transitorten auseinandersetzen, waren Henri Lefebvre und Marc Augé zentrale theoretische Bezugspunkte. Ihre Ansätze interessierten mich insbesondere im Hinblick darauf, die räumliche und soziale Struktur solcher Räume differenziert zu verstehen. Bei der Weiterentwicklung meiner Bildsprache, die darauf abzielt, Orte in ihrer Materialität und atmosphärischen Wirkung greifbar zu machen, fand ich wesentliche Impulse



bei Anke Zechner und Gilles Deleuze. Ihre Überlegungen zur Materialität des Films und zur Fähigkeit des Mediums, Gedankengänge durch Bewegung und Zeit zu strukturieren, waren für meine künstlerische Praxis besonders prägend.

In *The Cavity on the Inside* (2023) arbeitete ich mit Techniken der Photogrammetrie, um feine Texturen zu erfassen, sowie mit Makrofotografie, um die spezifischen Eigenschaften von Metallen, Sinterungen, Sedimenten und Oxidationsprozessen sichtbar zu machen – Materialien, die sich in der verlassenen Kupfermine auf komplexe Weise vermischen. Die Arbeiten von Jane Bennett, Karen Barad und Rosi Braidotti spielten dabei eine zentrale Rolle, insbesondere in Bezug auf das Eigenleben und die Handlungsfähigkeit dieser unterschiedlichen Materialitäten. Ihre Auseinandersetzung mit der Agency nicht-menschlicher Akteure und das Hinterfragen epistemologischer Konzepte inspirierten mich.

HO: Abschließend würde ich gerne noch etwas über dein Projekt erfahren, an dem du aktuell arbeitest.

VB: Derzeit arbeite ich an einem Projekt, für das ich zwei Monate in Las Vegas, Nevada, verbracht habe. Im Mittelpunkt steht die Untersuchung maschineller Perspektiven, insbesondere der Infrarotsicht von Überwachungsdrohnen. Dafür habe ich meine Kamera und eine Filmdrohne für

Infrarotaufnahmen umbauen lassen, um eine militärische Perspektive zu simulieren, die sowohl die Landschaft Nevadas als auch die Stadt Las Vegas in ihrer architektonischen und kulturellen Eigenart hervorhebt. Die Stadt ist tief von ihrer militärischen Vergangenheit geprägt: Bis 1994 wurden auf der Nevada Test Site insgesamt 928 Atombombentests durchgeführt, und mitten auf dem Las Vegas Boulevard liegt die Nellis Air Force Base, einer der größten Luftwaffenstützpunkte der USA. Etwa eine Stunde nördlich befindet sich die Creech Air Force Base, von der aus Drohnen in Kriegsgebieten in Zentralasien gesteuert werden. Die strategische Lage dieser Basen dient unter anderem dazu, Drohneneinsätze in einer Landschaft zu testen, die den Einsatzgebieten in Asien ähnelt.

Gleichzeitig ist Las Vegas als Zentrum der Unterhaltungsindustrie bekannt. Der Unternehmer Steve Wynn bezeichnete die Stadt einmal als die perfekte Verkörperung des amerikanischen Traums. Der Strip fungiert dabei wie ein Laboratorium, in dem neue Konzepte für Glücksspiel, Tourismus und Unterhaltung entwickelt und erprobt werden. Erfolgreiche Trends finden später ihren Weg in andere Regionen der USA und spiegeln so gesellschaftliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklungen wider. Alle paar Jahre entsteht zudem eine spektakuläre Attraktion, die alles andere überstrahlt – aktuell die Sphere, die größte LED-Fläche der Welt. Diese Werbefläche ist so konzipiert, dass sie aus der Luft besonders gut wahrnehmbar ist und die Skyline von Las Vegas als ikonisches Markenbild inszeniert.

In diesem Projekt versuche ich, diese unterschiedlichen Perspektiven miteinander in Beziehung zu setzen: die militärische Infrastruktur, die Nevada und Las Vegas maßgeblich prägt, und die kontinuierlich neuen, unterhaltungsorientierten Vermarktungsstrategien. Beide Sphären sind auf eigentümliche Weise miteinander verwoben und breiten sich unentwegt aus.

Atmosphere for Sale: Inwertsetzung von Luft

bei

Amy Balkin und
Marcel Duchamp

Franca Spengler und Florian Telsnig

Die ungebremste Verbrennung fossiler Energieträger kontaminiert nicht nur die Atmosphäre, sie heizt zugleich auch den Klimawandel an. Als Reaktion auf die Übernutzung der Atmosphäre wurde der Handel mit Emissionsrechten eingeführt, der ein marktbasierendes Klimaschutzinstrument zur Reduktion von Schadstoffemissionen darstellt. Der Beitrag diskutiert vor diesem Hintergrund am Beispiel von Amy Balkins *Public Smog* und Marcel Duchamps *50cc Air de Paris* die Frage, wie sich Luft als Ressource extrahieren und in Wert setzen lässt. Mit Bezug auf die Rentenökonomie thematisiert er dabei neben dem Emissionshandel auch die Rolle der Atmosphäre als Ressource und die Debatte um die Commons.

Keywords: Emissionshandel, Luftverschmutzung, Ressourcenrente, Commons, künstlerischer Aktivismus, Amy Balkin, Marcel Duchamp

Die Einheit des Überlebens besteht aus Umwelt plus Organismus. — Gregory Bateson

Auf die Jahre 1912 bis 1915 datiert sich eine Sammlung an Notizen von Marcel Duchamp, die dieser 1934 als sogenannte *Grüne Schachtel* herausgebracht hat. Unter den Notizen, die sich als eine Art loser Kommentar zum *Großen Glas* verstehen, findet sich ein spekulativer Eintrag über die Gründung einer Gesellschaft, in der Luft als Ware fungiert: „Eine Gesellschaft gründen / xx deren Mitglieder / Die Luft bezahlen müssen, die sie atmen / (xxxxxx, Luftzähler; Gefangennahme / und verdünnte Luft , Strafe im Falle des Nichtzahlens / einfache Erstickung bei / Bedarf. (die Luft abschneiden)“ (Duchamp 1994, 98, Nr. 97).¹ Während man Monate ohne Nahrungsaufnahme und Tage ohne Wasser auskommen kann, das scheint die Pointe an Duchamps biopolitischer Überlegung zu sein, tritt der Tod bei fehlender Sauerstoffzufuhr bereits binnen weniger Minuten ein. In einer Gesellschaft, in der Luft keine natürlich zirkulierende, sondern eine kommodifizierte Ressource darstellt, bildet diese nichts weniger als das entscheidende Mittel zur Regierung und Regulierung. Souverän ist, wer über die Luft entscheidet.

¹ Auf diese Notiz haben prominent Lucy R. Lippard und John Chandler (1968, 34) hingewiesen, die sie als „expansion“ von Duchamps „1919 50cc Air de Paris“ lesen.

Atmosphäre

Luft, ein Gasgemisch, das im Wesentlichen aus Stickstoff, Sauerstoff und Argon, einem sehr geringen Anteil Kohlendioxid sowie anderen Spurengasen und Aerosolen besteht, umgibt die Erde als Hülle. Diese gasförmige Hülle ist das, was wir Atmosphäre nennen (altgriech. *atmós* „Dampf“ oder „Dunst“ und *sphaîra* „Kugel“). Die Atmosphäre ist ein dynamisches System, in dem komplexe Prozesse ablaufen. Verschiedene Treibhausgase (die wichtigsten sind Kohlendioxid, Methan und Wasserdampf) schaffen ein mehr oder weniger stabiles Klima, ohne das ein Leben auf der Erde ausgeschlossen wäre. Als Dunstkuugel, die den Erdplaneten einschließt, weist die Atmosphäre eine doppelte Schutzfunktion auf: sie schützt den Planeten zum einen nach Außen (indem sie durch Absorption verhindert, dass schädliche Strahlungen aus dem Weltraum eintreten) und zum anderen nach Innen (indem sie verhindert, dass Erdwärme in den Weltraum austritt).

Seit dem industriellen Fortschritt, dessen Anfänge sich auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datieren und der aufs Engste mit der Entdeckung und Förderung fossiler Energieträger zusammenhängt (Sombart 1927, 97–101, 121–123, 265–272), wird die Klimastabilität durch umweltgefährdende Stoffe

immer stärker bedroht. Die Beschaffenheit des Ökosystems unterliegt insofern bedeutsamen Veränderungen, als durch die industrielle Wertschöpfung die Regelkreisläufe zunehmend aus dem Gleichgewicht geraten. Einen wesentlichen Effekt auf das Klima hat dabei der durch die Verbrennung fossiler Energieträger hervorgerufene Anstieg des Kohlendioxidgehaltes in der Atmosphäre, der zusammen mit einer erhöhten Konzentration anderer klimawirksamer Gase für den anthropogenen Treibhauseffekt verantwortlich ist.

Der Schätzwert der energiebedingten anthropogenen CO₂-Emission des Jahres 2018 liegt bei rund 36 Gt CO₂ (10 Gt C), der gesamten anthropogenen Emission bei ca. 42 Gt CO₂ (11,5 Gt C). Gegenüber noch insgesamt ca. 3 Gt CO₂ im Jahr 1900 ist das ein gigantischer Anstieg. Wie auch bei der atmosphärischen CO₂-Konzentration ist noch immer nicht erkennbar, dass sich dieser Anstieg verlangsamt oder gar umkehrt. (Schönwiese 2020, 350)

2015 einigten sich auf der UN-Klimakonferenz in Paris (COP 21) die wichtigsten Industrienationen darauf, bis Mitte des 21. Jahrhunderts treibhausgasneutral zu werden. Um die Treibhausgasneutralität zu erreichen, müssten Emissionen durch Maßnahmen wie eine Dekarbonisierung von Industrie und Gesellschaft drastisch reduziert werden.²

Anthropogene Emissionen sind nicht selten die negativen Folgen einer Wirtschafts- und Lebensweise, die auf der Extraktion von Bodenschätzen und deren Überführung in die Ware Rohstoff beruht, gleichviel, ob es sich um biotische oder abiotische, also um regenerative oder nicht-regenerative Rohstoffe handelt. Emissionen, die Immission zeitigen, stellen also Effekte der Extraktion dar. Während Extraktionsprozesse die Verschmutzung der Atmosphäre verursachen, verursachen Emissionen wiederum zahlreiche Umwelt-Syndrome, die zusammengenommen hauptverantwortlich dafür sind, was wir gegenwärtig als Umweltkatastrophe erfahren. „Wir lernen durch bittere Erfahrungen,“ so Gregory Bateson (1985, 620), „daß der Organismus, der seine Umwelt zerstört, sich selbst zerstört.“

Luft als Ware

Während Duchamps eingangs zitierte Notiz auf der Ebene der Disziplinar- und Kontrollmacht (Foucault 1991; 2006; Deleuze 1993) argumentiert, findet sich in einer Arbeit von 1919, die nachträglich mit *50cc Air de Paris* betitelt wurde, die

² Zur grundsätzlichen Kritik am Fokus auf „CO₂-Metriken“, nach denen alle anderen Emissionen im Äquivalent CO₂ aufrechenbar werden, vgl. Moreno, Chassé und Fuhr 2016.

1 Marcel Duchamp, *50cc Air de Paris*, 1919. Glasampulle (zerbrochen und später wiederhergestellt), Größe: 13,3 cm, Durchmesser: 6,6 cm. The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 © ARS, New York / ADAGP, Paris / Association Marcel Duchamp (Quelle: Philadelphia Museum of Art).



3 Die Frage, ob die Pariser Luft oder die Glasampulle als Ready-made Werkcharakter besitzt oder ob letztere als Rahmung für erstere fungiert, können wir an dieser Stelle ebenso wenig erörtern wie die Frage, wie dieser Werkcharakter in Hinblick auf den Bruch der Glasampulle 1949 und dem Entweichen der Pariser Luft sowie die spätere Ersetzung durch eine Replika fortan zu bewerten wäre. Allgemein zur Luft als Material der Kunst vgl. die Studie von Monika Wagner (2001, 250–259), zu Duchamps *50cc Air de Paris* besonders Wagner 2001, 251–252, zur Entstehung und zu den unterschiedlichen Versionen der Glasampulle siehe Schwarz 1997, 676–677.

Kommodifizierung der Luft selbst dargelegt. *50cc Air de Paris* besteht aus einer industriell gefertigten Glasampulle, die ursprünglich für die pharmazeutische Anwendung bestimmt war (Abb. 1).

Die Glasampulle, die mit einem bedruckten Papierlabel mit den Worten „Serum Physiologique“ versehen ist, ist mit 125 Kubikzentimetern wesentlich größer, als der Titel vermuten lässt. Dadurch, dass Duchamp eine mit Serum gefüllte Glasampulle von einem Apotheker entleeren und 125cc extrahierte Pariser Luft in diese fassen ließ, diese dann durch die Schenkung an den befreundeten Sammler Walter Arensberg in den „Marktmagen“ (Marx 1962, 122) der Kunst integrierte, wird an der Glasampulle nicht allein die Inwertsetzung von Luft thematisch, sie fungiert zudem als so etwas wie eine diaphane Rahmung, die die Pariser Luft als physisches Phänomen erkennbar werden lässt.³ Die Glasampulle fasst gewissermaßen das ein, was bei einer industriellen

Warenproduktion wie bei der einer Glasampulle abgesondert wird.

Ob in Paris um 1900, wo die Luft stark verschmutzt war, oder ganz allgemein, Luftverschmutzung entzieht sich weitgehend der unmittelbaren Anschauung. Luftverschmutzung, die als ein unsichtbares „Serum“ allgegenwärtig ist, kann mit Timothy Morton (2013) als ein „Hyperobjekt“ bezeichnet werden. Hyperobjekte, die in ihrer Tragweite kaum fassbar sind, sind ebenso „abgesonderte“ wie „absonderliche“ Phänomene, die weder räumlich noch zeitlich begrenzt sind, gleichzeitig aber physisch in Raum und Zeit zirkulieren und sich nicht selten immens ausbreiten. Obwohl sie uns im doppelten Sinne geradezu angehen, werden sie in ihrer eigentlichen Dimension erst an den Folgen sichtbar, die sie hervorrufen. Kunst, wie mit Blick auf Duchamp deutlich wird, vermag diese Objekte in ihrer hypertrophen Dimension einsichtig und mitunter greifbar zu machen.

Abgesehen davon, dass sich die Kunstproduktion nicht unumwunden mit der Warenproduktion gleichsetzen lässt, obgleich Duchamp letztere in der Aufspaltung von Idee und Ausführung geradezu simuliert, wäre mit Blick auf *50cc Air de Paris* zu fragen, wie es um die Warenform der extrahierten Pariser Luft bestellt ist, bei der es sich um verschmutzte Luft handelt.

CO₂ hat keinen Gebrauchswert, mit dem Bedürfnisse befriedigt werden könnten, im Gegenteil, es ist schädlich [...]. CO₂ hat keinen Wert, der als Marktpreis ausgedrückt werden könnte, im Gegenteil, es handelt sich um einen Unwert, den man möglichst schnell loswerden möchte – wenn es denn so einfach wäre. (Altvater und Brunnengräber 2008b, 10)

Genau diese doppelte Paradoxie, die Elmar Altvater und Achim Brunnengräber mit Blick auf den Emissionshandel konstatieren, verhandelt bereits *50cc Air de Paris*, eine Paradoxie, die noch durch die Extraktion und Einfassung der kontaminierten Luft einerseits und durch den Größenunterschied zwischen Namen und benanntem Gegenstand andererseits akzentuiert wird. Arensberg, ein Sammler, „der ja alles hatte, was Geld kaufen konnte“ (Duchamp zit. nach Richter 1964, 103), bekommt also ein „Serum“ geschenkt, das man nur „möglichst schnell loswerden möchte“, weil es sich aus den negativen Externalitäten der Warenproduktion zusammensetzt.

Inwertsetzung von Luft

Luft kann nur insofern eine Ware sein, als sie neben einem qualitativen Gebrauchswert auch einen quantifizierbaren Wert besitzt, einen Wert, der sich mit anderen Werten tauschen und in einem Preis ausdrücken lässt. Karl Marx bestimmt Wert, der von warenproduzierenden Gesellschaften geschaffen wird, als abstrakte, in einem Gebrauchswert vergegenständlichte Arbeit, die von Menschen in der Lohnarbeit geleistet wird. Die Luft ist, wie ein unbestellter Boden, für sich gesehen ohne ökonomischen Wert, weil kein Quantum Arbeit in ihr steckt: „Ein Ding kann Gebrauchswert sein, ohne Wert zu sein. Es ist dies der Fall, wenn sein Nutzen für den Menschen nicht durch Arbeit vermittelt ist. So Luft, jungfräulicher Boden, natürliche Wiesen, wildwachsendes Holz usw.“ (Marx 1962, 55) Luft stellt keinen Tauschwert dar, der zuerst erworben werden muss, um ihn konsumieren zu können. „Um Ware zu werden, muß das Produkt dem andern, dem es als Gebrauchswert dient, durch den Austausch übertragen werden.“ (Marx 1962, 55) Wie eine Inwertsetzung von Gebrauchsstoffen gedacht werden kann, bei denen der Wert nicht durch „geronnene Arbeitszeit“ (Marx 1962, 51) vermittelt ist, diskutiert Marx am „qualitativen Widerspruch“ zwischen „Wertgröße und Preis“ (Marx 1962, 117). „Dinge, die an und für sich keine Waren sind, z. B. Gewissen, Ehre usw., können ihren Besitzern für Geld feil sein“ (Marx 1962, 117), wodurch sie sich in die Zirkulationssphäre einspeisen lassen und indirekt einen Tauschwert erhalten. Wie die Preisbildung von Dingen „ohne Wert“, wie etwa die eines „unkultivierten Bodens“ (Marx 1962, 117), funktioniert, erörtert Marx im Kontext der Grundrente und des Extramehrwerts, deren ausführliche Darlegung hier zu weit führen würde: Ob bei einer Miete oder beim Verkauf, wobei erstere den Preis für letztere zeitlich streckt, die Bepreisung eines Kubikmeters Luft wird auf Basis einer Rente bestimmt, die für die Luft erhoben wird. „Die Grundrente ist also hier die Form, worin sich das Grundeigentum ökonomisch realisiert, verwertet.“ (Marx 1964, 632) Und die Luftrente wäre demgemäß jene Form, worin sich die Ressource Luft in Wert setzt.⁴ Die Preisschilder, die Ressourcen wie Luft umgehängt werden, drücken einen imaginierten Preis aus, der durch Erfahrungswerte vergangener Tauschgeschäfte bestimmt wird: verlangt wird das, was aufgrund der Knappheit der jeweiligen Ressource für diese zu bekommen ist.

Nicht nur Grund und Boden, für den Schürfrechte als Rente vergeben werden, auch die Förderung von Ressourcen fällt unter die Rentenlogik. Die Differenz zwischen den

4 „Wenn [...] hundert Menschen in einem sehr engen verschlossenen Raum eingesperrt sind, kann der Sauerstoff (die Luft) Tauschwerth bekommen und der Standort an einer Thürritze kann eine hohe Rente abwerfen – offenbar eher eine Luftrente als eine Bodenrente.“ (Fraas 1858, 215; 1860, 429). Zu Marx' Auseinandersetzung mit dem Agrarwissenschaftler Carl Fraas siehe weiterführend Saito 2016, 250–296.

5 Dass die Objektivierung des „Lebensnetzes“ als „billige Natur“ mit der Objektivierung des Menschen als unbezahlte Arbeit Hand in Hand geht, zeigt Jason W. Moore (2019). Zur unbezahlten Arbeit von Frauen vgl. die zentralen Arbeiten von Silvia Federici, exemplarisch Federici 2012.

Produktionskosten, die bei einem Extraktionsprozess anfallen, und dem Marktpreis, den die jeweilige Ressource erzielt, bestimmt die Ressourcenrente. Renten stellen Rendite für Vermögensgegenstände dar, für die selbst nichts geleistet wird und bei denen die eigentlichen Kosten externalisiert werden (Infrastruktur, Umweltkosten etc.) (Löhr 2013). „Die kapitalistische Produktion entwickelt daher nur die Technik und Kombination des gesellschaftlichen Produktionsprozesses, indem sie zugleich die Springquellen alles Reichtums untergräbt: die Erde und den Arbeiter.“ (Marx 1962, 529–530) Wert lässt sich nur akkumulieren, wenn „unbezahlte Arbeit“ oder „billige Natur“ extrahiert werden.⁵

Gebrauchswerte, die ihren Tauschwert abgestreift haben, indem sie aus der Warenzirkulation herausgenommen wurden, bilden das, was unter den Begriffen Commons und Allmende diskutiert wird. Das, was nicht weiter veräußerbar ist, weil es die Logik der Wertgegenständlichkeit durchbrochen hat, wird als Gemeingut institutionalisiert, ohne damit automatisch der „Tragedy of the Commons“ (Hardin 1968) überantwortet oder dem bürgerlichen Recht unterstellt zu sein.⁶

Ein Plädoyer für die Commons

Die Rückführung von Eigentum in Commons steht im Zentrum von Amy Balkins künstlerischer Praxis, ein Anliegen, das programmatisch in der Arbeit *This Is The Public Domain* (2003–) manifest wird. Anspruch und Aufgabe des besagten Projekts ist es, ein Stück Land als Allgemeingut dauerhaft in den universellen Besitz einer „globalen Öffentlichkeit“ zu stellen, was sich rechtlich bis heute nicht umsetzen ließ, weil Grund und Boden nationalstaatlicher Souveränität untersteht. Um der Privatisierung im Allgemeinen und der Übernutzung von Ressourcen im Besonderen beizukommen, wendet sich die Idee der Commons grundlegend dagegen, dass alleinige marktwirtschaftliche Mechanismen über die Handhabung von Grund und Bodenschätzen entscheiden. Die Art der Nutzung, die nicht letztgültig feststehen darf, hat als ein sozialer Prozess offen zu bleiben für eine ständig neue gemeinschaftliche Verhandlung darüber, wann und von wem Ressourcen wie genutzt werden. Nicht nur intellektuelle Ressourcen und kulturelle Güter, sondern auch Grund und Bodenschätze haben ein *public domain* im Sinne eines universellen *public domain lands* zu sein. Der Kampf gegen die Windmühlen des Rechtsapparates, wie er sich am Beispiel des bis heute unabgeschlossenen Projektes vollzieht, findet seine Fortsetzung in anderen Arbeiten von Balkin. Will man diese auf eine griffige Formel bringen, lassen

6 Garrett Hardins spieltheoretische Annahme einer sogenannten „Tragedy of the Commons“, die letztlich auf eine Einfriedung von Gemeinflächen hinausläuft, geht davon aus, dass die Kollektivierung von Ressourcen eine Übernutzung nach sich zieht, weil im Sinne des „Trittbrettfahrerproblems“ einzelne Akteure (privatwirtschaftliche sowie staatliche) nur den gewinnmaximierenden eigenen Nutzen im Blick haben. Wie Elinor Ostrom (2013) empirisch gezeigt hat, stellt die Übernutzung von Gemeingütern aber keinen naturwüchsigen Prozess dar. Grundlegend spricht gegen diese Annahme, dass die Idee der Commons gerade keiner uneingeschränkten Nutzung der Allmendenressource das Wort redet, sondern einem Abbau der Logik individueller Profitmaximierung. Dass ohne die Einfriedung und Aufteilung der Allmende keine Kapitalakkumulation möglich ist, zeigt Rosa Luxemburg (1981, 316–333) mit Blick auf die imperialistische Zerschlagung von „naturalwirtschaftlichen Produktionsformen“ im Globalen Süden. Allgemein zur heterogenen Debatte um die Commons vgl. die Beiträge in Helfrich und Heinrich-Böll-Stiftung 2012.

sie sich als ein grundsätzliches Plädoyer für die Commons bezeichnen.

Ein Park in der Luft

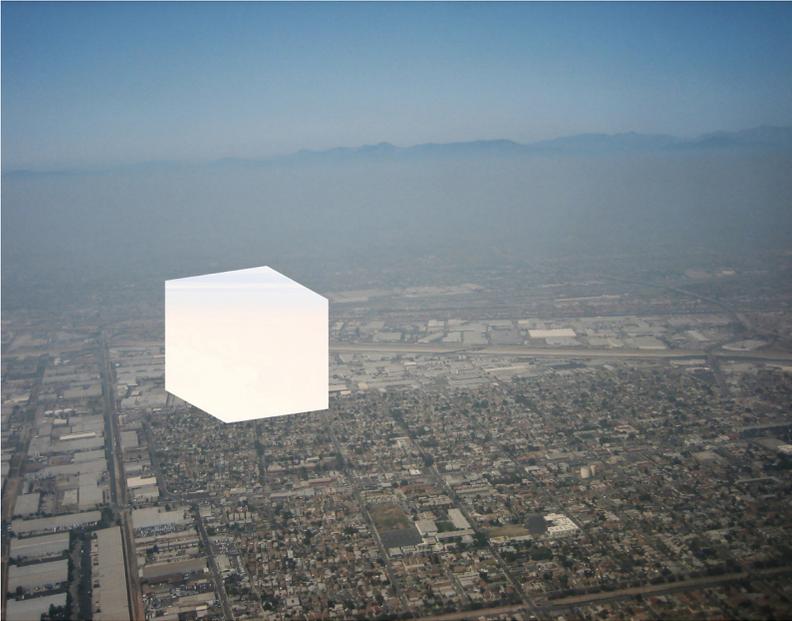
Mit der Idee, den Luftraum als einen öffentlichen Raum zu denken, erweitert Balkin ihr Plädoyer für die Commons um nichts weniger als die Atmosphäre. Weit davon entfernt, bloß eine symbolische Idee zu sein, subsumiert das Projekt unter dem Titel *Public Smog* (2004–) eine ganze Reihe an Interventionen, die einen Park aus sauberer Luft (*clean-air park*) in der Atmosphäre Raum greifen lassen: Aktionen wie die Invertierung marktbasierter Klimaschutzinstrumente einerseits und die Intervention in die Normierungsprozesse der Vereinten Nationen bei der Vergabe der Welterbetitel andererseits stellen ein Bündel an konkreten Eingriffen dar, denen es gemäß dem Prinzip des „gemeinsamen Erbes der Menschheit“ (*res communis humanitatis*) um einen völkerrechtlich bindenden Schutz der Atmosphäre geht.⁷

Ein Park (lat. *parricus* „Gehege“) ist ein künstlich angelegter, bisweilen idealisierter Raum, der begrenzt und nicht selten eingehengt wird, um ihn so schützen zu können. Innerstädtisch gesehen, reduzieren Parkanlagen die Luftschadstoff- und Lärmemissionen, indem sie Schallwellen und Feinstaub filtern und für die Sauerstoffproduktion verantwortlich sind. Parkanlagen bilden Orte sauberer Luft. Während Nationalparks die Kohlenstoffdioxidbindung und Sauerstoffbildung des Erdsplaneten auf einer globalen Ebene sichern, tun dies urbane Parkanlagen auf einer lokalen Ebene.

Public Smog verlegt die Idee eines „idealisierten“, weil gepflegten Raumes ins Planetarische.⁸ Diese beruht mit Blick auf den Emissionshandel auf der spekulativen Einsicht, dass sich Rechtsansprüche auf Verschmutzung ankaufen lassen, diese jedoch nicht eingelöst werden müssen und so emittierenden Unternehmen vorenthalten werden. Dafür erwarb Balkin 2004 *Emissions Reduction Certificates* (ERCs) im Wert von 102 Dollar, die zum Ausstoß von 24 Pfund Stickoxiden (NOx) über Südkalifornien berechtigten, und 2006/2007 am europäischen Handelsplatz für Emissionsrechte *EU Allowances* (EUAs) im Umfang von 51 Tonnen Kohlenstoffdioxid. Die Entwendungsbewegung baut im Abbau der Emissionen dort einen Park aus sauberer Luft, wo sich die Rechtsansprüche eigentlich geltend machen ließen, im Luftraum über Südkalifornien (*Lower Park*) und über der EU (*Upper Park*). Nachdem der *Upper Park* 2007 über der EU schließen musste,

7 Zur Atmosphäre als globales Gemeingut vgl. Buck 1998, 111–135; Taylor 1998, weiterführend, durchaus auch mit Blick auf die Instrumentalisierungen der Global Commons für territoriale Interessen Taylor 2012; Rehling und Löhr 2014; Rehling 2020.

8 Unter den zahlreichen Texten, die *Public Smog* anführen, siehe Demos 2016, 106–112 und Linsenmeier 2017, 169–214, die im Unterschied zu den meisten Texten nicht bei einer bloß illustrativen Erwähnung der Arbeit verbleiben.



wurde er 2010 durch den Kauf von *Chicago Climate Exchange Carbon Financial Instruments* (CCX CFIs) im Umfang von 500 Tonnen CO₂ über dem US-amerikanischen Luftraum wiedereröffnet. Das Intervenieren in die Sphäre des Emissionshandels und die dabei vollzogene „Inversion der eigentlichen Funktion der Emissionspapiere“ (Landau und Toland 2020, 121) koinzidiert als Aussetzung der Verschmutzungsrechte mit dem Entstehen einer planetarischen Landschaftsarchitektur, die in einem von Balkin entworfenen weißen Kubus als Leerstelle visualisiert wird (Abb. 2).

Emissionszertifikate, die einerseits staatlich zugewiesen und andererseits an einem dafür vorgesehenen Markt gehandelt werden, berechtigen Industrieunternehmen zum Ausstoß einer festgelegten Menge an schädlichen Treibhausgasen, die sich durch den Zukauf vergrößern lässt. Auf Wertproduktions-ebene stellt der Emissionshandel ein marktbasierendes Mittel zur Reduktion von Schadstoffemissionen dar, das die bei der Produktion verursachte Verschmutzung in die Produktionskosten miteinpreist. Eine solche Finanzialisierung der Klimapolitik, welche die Atmosphäre in kommodifizierbare Einheiten abteilt, um das Recht auf Verschmutzung regulierend aufteilen zu können, nimmt die Atmosphäre nicht mehr als eine unbegrenzte, sondern als eine begrenzte Ressource,



für deren Nutzung Rechtsansprüche zu erwerben sind. „Die aus der Knappheit der fossilen Energieträger resultierende Ressourcenrente wird in die aus der Knappheit der Deponie Atmosphäre entstehende Klimarente transformiert.“ (Edenhofer, Flachsland und Brunner 2011, 205) Die Kosten, die für den Erwerb der Emissionsrechte anfallen, verringern als Internalisierung externer Effekte die Rente, die sich durch Förderung und Verbrennung fossiler Energieträger realisieren lässt. Das Klimaschutzregime, das Angebot und Nachfrage überantwortet wird, wird als Ware privatisiert und so zu einem ebenso lukrativen wie spekulativen Handel mit Rechtstiteln transformiert.⁹

9 Exemplarisch zur Kritik am Emissionshandel vgl. die Beiträge im Band von Altwater und Brunnengräber 2008a; Winter 2010.

Emissionszertifikate, die lokal gehandelt werden, basieren auf dem Prinzip *cap and trade*: Staaten teilen qua einer Kappungsgrenze (*cap*) energieintensiven Industrien, die zertifikatspflichtig sind, Emissionsrechte zu, die diese entweder verwenden oder weiterverkaufen können (*trade*), wobei Emissionen nicht selten verlagert (*carbon leakage*) und zeitweise zu viele Rechte ausgegeben wurden, was zu einem enormen Preisverfall der Zertifikate geführt hat. Das Allokationsprinzip (lat. *allocare* „platzieren“, im weiteren Sinne „zuteilen“), das implizit auf einem territorialen Nutzungsregime aufbaut, verfügt über die Atmosphäre wie über eine *terra nullius*, die teil- und zwischen den Emittenten zuteilbar ist, welche auf Basis ihrer zugeteilten Zertifikate wiederum ihre Emissionen im „atmosphärische[n] Deponieraum“ (Edenhofer, Flachsland und Brunner 2011, 205) aufteilen und in diesem dauerhaft platzieren. Wer sich Rechte leisten kann, besitzt das Recht auf Verschmutzung.

Balkins Interventionen, die eben nur eine symbolisch geringe Menge an Zertifikaten erwerben, gedenken nicht, im Ankauf möglichst vieler Zertifikate den Markt mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen, wie anhand diverser, mitunter ironischer Slogans deutlich wird (Abb. 3).

Aber, das ist zentral, die Interventionen sind weder rein symbolisch noch dokumentarisch zu lesen, sie stellen vielmehr konkrete Eingriffe in den Markt dar, die in einer Art „Methexis am Finsternen“ das „Nichtseiende“ (Adorno 1970, 204) einer als Commons versprochenen Atmosphäre zur Diskussion stellen. Eine marktbasierende Klimapolitik verdeckt Balkin zufolge das, worum es eigentlich gehen sollte: nämlich um einen Diskurs darüber, wie auf globaler Ebene mit Ressourcen umgegangen wird, die von universeller Bedeutung für die Menschheit sind. Nur mittels einer radikalen Veränderung der Klimapolitik, die mit dem hegemonialen Diskurs von Entwicklung durch Wirtschaftswachstum bricht, ist dem Problem der Treibhausgasemissionen beizukommen. Die Klimapolitik hat sich als eine Vergemeinschaftung der Frage nach der Atmosphärennutzung einerseits und der Ressourcenextraktion andererseits neu zu erfinden. Nicht nur die Nutzung, sondern auch die Verteilung von Rohstoffen sollte mit Blick auf die globalen Ungleichheiten gemäß dem Prinzip des „gemeinsamen Erbes der Menschheit“ generationenübergreifend gedacht werden.

Die Absurdität eines Luftparks, der anhand zurückgehaltener Emissionspapiere zu lokalisieren wäre, kontert die Absurdität, die dem Emissionshandel strukturell inhärent ist. So wie die Luft frei zirkuliert, so zirkuliert auch ihre Verschmutzung. „Insofern sie nicht ortbar ist, kann die Atmosphäre keiner Ordnung unterliegen und insofern sie keiner Ordnung unterliegt, ist sie nicht ortbar, dies wäre die doppelte Unmöglichkeit, die Balkin über die spekulative Proposition eines Parks in der Atmosphäre“ verhandelt (Linsenmeier 2017, 209). Sowenig die Atmosphäre dem Gesetz der Luftnahme untersteht, auf dem implizit die lokale Zuteilung der Emissionspapiere beruht, soviel unterliegt sie dagegen als ständig schrumpfender Deponieraum wiederum einer Logik der Ressourcenübernutzung. Die Antwort auf die Tragik der Atmosphäre, als welche die enthemmte Platzierung von Emissionen in die Atmosphäre zu bezeichnen ist, wird am Beispiel vom Emissionshandel im Recht und somit in einem vermeintlich „grünen“ Handel mit Verschmutzungsrechten gesehen, anstatt sie als Allmende in einer institutionalisierten Form des Politischen zu suchen, die jenseits von Kapital und Staat zu situieren wäre. *Public Smog* wird der selbstgesetzten Forderung nach sauberer Luft für alle auch nur insoweit gerecht, als der

10 Die Dokumente, die Balkins umfangreiche Bemühungen um die Aufnahme der Atmosphäre in die Welterbeliste bezeugen, wurden 2012 auf der dOCUMENTA (13) ausgestellt. Unsere Lektüre von Normierungsprozess und Ausstellung, die zwei entscheidende Momente von *Public Smog* sind, muss hier aus Platzgründen ausgeklammert werden und wird an anderer Stelle erfolgen.

11 Zur Rolle der UNESCO im Kontext der Idee eines gemeinsamen Erbes der Menschheit vgl. die Beiträge im Band von Löhr und Rehling 2014, zu den mitunter problematischen Folgen eines Welterbetitels siehe aus einer ethnographischen Perspektive die Beiträge im Band von Brumann und Berliner 2016.

Luftpark im Sinne der Einheit der Atmosphäre als ökologisches System entgrenzt wird: als die Ausweitung des Luftparks in der Atmosphäre zur Atmosphäre als Luftpark (Linsenmeier 2017, 213).

Die Atmosphäre als Welterbe

Seit Herbst 2006 kämpft Balkin um die Eintragung der Erdatmosphäre als UNESCO-Welterbe.¹⁰ Mit einer erfolgreichen Aufnahme in die Welterbeliste wäre nicht nur eine Entgrenzung des Luftparks auf die ganze Erdatmosphäre vollzogen, ein erfolgreicher Eintrag würde zudem alle Vertragsstaaten dazu verpflichten, den Rechtsvorschriften der UNESCO zu ihrem Schutz und Erhalt nachzukommen.¹¹ Der Handel mit Rechten, der den Anspruch auf Verschmutzung marktlogisch reguliert, wäre damit durch einen Welterbetitel ersetzt, der einen ressourcenschonenden Umgang mit der Atmosphäre garantieren soll. Während *50cc Air de Paris* die Inwertsetzung von Luft darlegt, geht es *Public Smog* also um die Dekommodifizierung der Ware Luft. Sollte die Konzentration des „Serums“ in der Atmosphäre derart steigen, dass sie das Klima irreversibel zum Kippen bringt, würde sich der Welterbetitel aber ebenso als machtlos erweisen und letztlich bloß aberkannt werden. Solange die Atmosphäre selbst nicht als Rechtssubjekt auftreten und ihre Rechte geltend machen kann, wie es von Michel Serres (1994) vorgeschlagen wurde, ist sie als Deponieraum einer Übernutzung ausgesetzt, der durch die Rückführung von Tauschwerten in Gebrauchswerte vielleicht nicht allein beizukommen ist. Grundsätzlich aber geben Commons und das *commoning* eine Antwort auf die Frage, wie einer Ökonomie zu begegnen ist, die auf Extraktion setzt.

Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. In ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Altwater, Elmar und Achim Brunnengräber, Hgs. 2008a. *Ablasshandel gegen Klimawandel? Marktbasierte Instrumente in der globalen Klimapolitik und ihre Alternativen*. Hamburg: VSA-Verlag.
 ——. 2008b. „Mit dem Markt gegen die Klimakatastrophe? Einleitung und Überblick“. In *Ablasshandel gegen Klimawandel? Marktbasierte Instrumente in der globalen Klimapolitik und ihre Alternativen*, herausgegeben von dens., 9–20. Hamburg: VSA-Verlag.
 Bateson, Gregory. 1985. *Ökologie des Geistes: Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, übersetzt

von Hans Günter Holl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Brumann, Christoph und David Berliner, Hgs. 2016. *World Heritage on the Ground: Ethnographic Perspectives*. New York, Oxford: Berghahn Books.
 Buck, Susan J. 1998. *The Global Commons: An Introduction*. Washington D. C.: Island Press.
 Deleuze, Gilles. 1993. „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In *Unterhandlungen: 1972–1990*, übersetzt von Gustav Roßler, 254–262. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Demos, T. J. 2016. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
 Duchamp, Marcel. 1994. *Die Schriften: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer. Zürich: Theo Ruff Edition.

- Edenhofer, Ottmar, Christian Flachsland und Steffen Brunner. 2011. „Wer besitzt die Atmosphäre? Zur politischen Ökonomie des Klimawandels“. *Leviathan* 39, 2: 201–221.
- Federici, Silvia. 2012. *Caliban und die Hexe: Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, übersetzt von Max Henninger. Wien: Mandelbaum Verlag.
- Foucault, Michel. 1991. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2006. *Die Geburt der Biopolitik: Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, herausgegeben von Michel Senellart und übersetzt von Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fraas, Carl. 1858. „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Nationalökonomie: II. Die Grundrente“. In *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte* 4: 212–218.
- . 1860. *Buch der Natur für Landwirthe oder landwirthschaftliche Naturkunde*. München: Literarisch-artistische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
- Hardin, Garrett. 1968. „The Tragedy of the Commons“. In *Science* 162: 1243–1248.
- Helfrich, Silke und Heinrich-Böll-Stiftung, Hgs. 2012. *Commons: Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*. Bielefeld: transcript.
- Landau, Friederike und Alexandra Toland. 2020. „Luft sehen, sprechen, schützen: Das Anthropozän der (post-)politischen Stadt“. In *sub|urban. zeitschrift für kritische stadtforschung* 8, 1/2: 117–136.
- Linsenmeier, Maximilian. 2017. *Problematische Kompositionen: Zu Verhältnissen von ästhetischer Praxis und politischer Ökologie im Anthropozän*. Dissertation, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- Lippard, Lucy R. und John Chandler. 1968. „The Dematerialization of Art“. In *Art International* 12, 2: 31–36.
- Löhr, Dirk. 2013. *Prinzip Rentenökonomie: Wenn Eigentum zu Diebstahl wird*. Marburg: Metropolis.
- Löhr, Isabella und Andrea Rehling, Hgs. 2014. *Global Commons im 20. Jahrhundert: Entwürfe für eine globale Welt*. München: Oldenbourg.
- Luxemburg, Rosa. 1981. *Die Akkumulation des Kapitals: Ein Beitrag zur ökonomischen Erklärung des Imperialismus*. In dies. *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Berlin: Dietz Verlag.
- Marx, Karl. 1962. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. In ders. und Friedrich Engels. *Werke*. Bd. 23. Berlin: Dietz Verlag.
- . 1964. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*. In ders. und Friedrich Engels. *Werke*. Bd. 25. Berlin: Dietz Verlag.
- Moore, Jason W. 2019. *Kapitalismus im Lebensnetz: Ökologie und die Akkumulation des Kapitals*, übersetzt von Dirk Höfer. Berlin: Matthes & Seitz.
- Moreno, Camila, Daniel Speich Chassé und Lili Fuhr. 2016. *CO₂ als Maß aller Dinge: Die unheimliche Macht von Zahlen in der globalen Umweltpolitik*. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://www.boell.de/sites/default/files/2016-6-co2-als-mass-aller-dinge.pdf>.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ostrom, Elinor. 2013. *Die Verfassung der Allmende: Jenseits von Staat und Markt*, übersetzt von Ekkehard Schöller. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Rehling, Andrea und Isabella Löhr. 2014. „Governing the Commons: Die global commons und das Erbe der Menschheit“. In *Global Commons im 20. Jahrhundert: Entwürfe für eine globale Welt*, herausgegeben von dens., 3–31. München: Oldenbourg.
- Rehling, Andrea. 2020. „Global Commons: Die Figur des ‚gemeinsamen Erbes der Menschheit‘ in den Nord-Süd-Beziehungen“. In *Nord/Süd: Perspektiven auf eine globale Konstellation*, herausgegeben von Steffen Fiebrig, Jürgen Dinkel und Frank Reichherzer, 379–404. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Richter, Hans. 1964. *DADA – Kunst und Antikunst: Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: M. DuMont Schauberg.
- Saito, Kohei. 2016. *Natur gegen Kapital: Marx' Ökologie in seiner unvollendeten Kritik des Kapitalismus*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Schönwiese, Christian-Dietrich. 2020. *Klimatologie*. Stuttgart: Verlag Eugen Ulmer.
- Schwarz, Arturo. 1997. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.
- Serres, Michel. 1994. *Der Naturvertrag*, übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sombart, Werner. 1927. *Der moderne Kapitalismus: Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 3.1. München, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Taylor, Pure. 1998. *An Ecological Approach to International Law: Responding to Challenges of Climate Change*. London: Routledge.
- . 2012. „Das Gemeinsame Erbe der Menschheit: Eine kühne Doktrin in einem engen Korsett“. In *Commons: Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*, herausgegeben von Silke Helfrich und Heinrich-Böll-Stiftung, 426–433. Bielefeld: transcript.
- Wagner, Monika. 2001. *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C. H. Beck.
- Winter, Gerd. 2010. „Die institutionelle und instrumentelle Entstaatlichung im Klimaschutzregime: Gestalt, Problemlösungskapazität und Rechtsstaatlichkeit“. In *Bewahrung des ökologischen Gleichgewichts durch Völker- und Europarecht*, herausgegeben von Thomas Giegerich und Alexander Proelß, 49–89. Berlin: Duncker & Humblot.

II. INFRASTRUKTUREN: GLOBALKAPITALISTISCHE NETZWERKE UND INDIGENES COMMONING

Die Verzauberung des (Neo-)Extraktivismus in Kunst und Klimapolitik seit 1992

Linn Burchert

Auf der internationalen Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro (1992) stand neben politischen Debatten auch Kunst auf dem Programm. Dazu zählte die Ausstellung *Arte Amazonas*, die in diesem Beitrag vor dem Hintergrund postkolonialer Kritik, extraktiver Praktiken und künstlerischer Beiträge zu Umweltfragen betrachtet wird. Auf Basis der Analyse von vier Werken aus der genannten Ausstellung wird argumentiert, dass in der dort gezeigten Kunst bereits jene Strategien der aktuellen Klimapolitik und ihrer Kommunikation angelegt waren, welche die Illusion erzeugen, dass sinnvolle Maßnahmen gegen den Klimawandel unter kapitalistischen Zwängen möglich seien. Dazu gehören etwa transhistorische, mithin spirituell aufgeladene Narrative und die Instrumentalisierung von „marginalisierten“ Naturkonzepten und Akteur*innen aus dem „Globalen Süden“.

Keywords: Kunst, Umweltpolitik, Klimapolitik, Extraktivismus, politische Gipfel

1992 fand in Rio de Janeiro die Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung (UNCED) statt. Es handelte sich dabei um die größte, intergouvernementale Konferenz bis dato. Zentrale Themen stellten das Verhältnis von Umwelt- und Entwicklungspolitik dar, der Schutz von Regenwald und Biodiversität sowie die Rechte von Indigenen. Prägend bis heute ist das Konzept der nachhaltigen Entwicklung, welches als übergeordnetes Ziel in der in Rio verabschiedeten *Agenda 21* festgeschrieben und bereits im Brundtland-Report 1987 so definiert wurde: „Humanity has the ability to make development sustainable to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs“ (World Commission on Environment and Development 1987, §3.27). Kritisiert wird an diesem Konzept bis heute, dass damit *de facto* kapitalistische Zwänge über soziale und Umweltfragen gestellt werden. In T. J. Demos' *Decolonizing Nature* heißt es dazu: „The financial priority has guided Western governmental mobilizations of sustainability ever since, where the ‚needs‘ and ‚development‘ of corporate industry are privileged above all else in what has come to be known as ‚green capitalism‘“ (Demos 2016, 36). Auf der anderen Seite stand aber keineswegs ein „Globaler Süden“, der sich diesem ökonomischen Denken verschloss: die Inklusion wirtschaftlicher Entwicklung in die Verhandlungen (und auch in den Titel der Konferenz selbst) wurde von Ländern des Südens vehement eingefordert. Während die meisten Staaten des Globalen Nordens internationale Übereinkommen zum Umweltschutz anstrebten, schienen sich die Schwellen- und Entwicklungsländer einig, dass ihre dringendsten Probleme am besten mit mehr und nicht mit weniger Industrialisierung adressiert werden könnten, und forderten die Unterstützung von den westlichen Verhandlungspartnern (Okereke 2020, 170–71; Pearce 1991). Auch der Neo-Extraktivismus verweist auf ökonomische Notwendigkeiten insbesondere südamerikanischer Staaten, um unter postkolonialen Bedingungen im globalen Kapitalismus zu bestehen – und dies zunehmend im Namen des von Demos erwähnten „grünen Kapitalismus“ (vgl. Veltmeyer und Petras 2014). Die Entnahme von nicht-regenerativen Rohstoffen in großem Maßstab, die ohne Weiterverarbeitung exportiert werden und am Ort des Abbaus vielfach Spuren der Verwüstung hinterlassen, ist dessen Spezifikum (vgl. Ye et al. 2020, 157). Dieser Neo-Extraktivismus, wie ihn etwa in den 2000er Jahren der brasilianische Präsident Lula da Silva förderte, dient nicht zuletzt der Unterstützung von Sozialpolitik, wurde allerdings ebenfalls dafür kritisiert, die Macht von Konzernen zu vergrößern (Chagnon et al. 2022, 766). „Linke“ Reformen gingen abermals mit einem Mehr an Kapitalismus

einher, der wiederum in seinen krisenhaften Dynamiken Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten stetig verschärft.

1992 auf der Umweltkonferenz in Rio ging es also, zumindest auf dem Papier, um die Vereinbarkeit von Umweltschutz und wirtschaftlicher Entwicklung. Die Verhandlungsergebnisse waren technokratische Beschlüsse über das Management der Umwelt, die politisch nicht bindend waren, aber deutlich den *Status quo* des Wirtschaftswachstums bzw. der Überproduktion proklamierten (Chatterjee und Finger 1994, 39–61). Die Umweltaktivistin Vandana Shiva sagte zu den Ergebnissen des politischen Gipfels: „It is ironical that a convention for the protection of biodiversity has distorted into a convention to exploit it“ (zit. n. Chatterjee und Finger 1994, 42). Orchestriert wurde diese von technokratischen Managementdiskursen geleitete Konferenz durch ein umfangreiches Kunst- und Kulturprogramm – darunter ein großes, internationales Kulturfestival im Flamengo-Park sowie die umfangreiche Ausstellung *Arte Amazonas* im Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, die im Zentrum dieses Essays stehen wird. Sie wurde von Alfons Hug, damals Leiter des Goethe-Instituts in Brasília, und dem Frankfurter Künstler Nikolaus A. Nessler organisiert. Gemeinsam entwickelten Hug und Nessler das Vorhaben, Künstler*innen aus dem In- und Ausland zu Workshops nach Brasilien einzuladen, in deren Rahmen Kunstwerke entstehen sollten. Rund 30 Künstler*innen arbeiteten im Februar 1992 in Gruppen für zwei Wochen an drei Orten im Amazonas-Gebiet (Belém, Manaus und Porto Velho). Sie erhielten den Auftrag, sich lokaler, vorgefundener Materialien zu bedienen und ihre Eindrücke von der Region zu verarbeiten (Hug 1992, 14–15). Geprägt war die Ausstellung von einer Ästhetik der Bescheidenheit, die an die italienische *Arte Povera* der 1960er und 70er erinnerte. Die verwendeten Materialien waren oft alltäglich und zumeist kaum bearbeitet – gewählt wurden sowohl organische als auch anorganische Stoffe, die als Zeugnisse der natürlichen und sozialen Umwelten im Amazonas-Gebiet fungierten – als symbolische Essenz für das jeweilig künstlerisch verhandelte Thema bzw. als Extrakt im Sinne eines Stoffes, der aus seiner Umgebung herausgelöst wurde.

Arte Amazonas erzeugte mithin eine kapitalismuskritische Anmutung. So operierten die ausgestellten Werke mit einfachen Materialien sowie handwerklichen Praktiken und ästhetisierten teilweise Spiritualität als Gegenmodell zu einem ökonomisch motivierten Zugriff auf Ressourcen. Mit dem wirtschaftlichen Extraktivismus hingegen wird, wie oben dargelegt, vornehmlich eine ökologisch und sozial ausbeuterische Praxis beschrieben. Im Folgenden wird zunächst einer Deutung der

Ausstellung nachgegangen, welche diese in einen ebensolchen exploitativen Kontext stellt. Diese Interpretation wird im Folgenden allerdings kritisch erweitert und hinterfragt. Abschließend werden die vier exemplarisch analysierten Werke in den Kontext aktueller Klimapolitiken – 30 Jahre nach Rio – gestellt. Die These lautet, dass die Kunst in der *Arte Amazonas*-Ausstellung eben jene Strategien der aktuellen Klimakommunikation und -politik präfigurierte, welche die Illusion erzeugen, sinnvolle Maßnahmen gegen die Klimakrise seien unter kapitalistischen Zwängen überhaupt möglich. Identifiziert werden im Folgenden transhistorische, mithin spirituell aufgeladene Narrative in Zusammenhang mit der Einbindung von „marginalisiertem“ Wissen und „marginalisierten“ Akteur*innen aus dem „Globalen Süden“.

Arte Amazonas zwischen Kolonialismus, Neo-Extraktivismus und Kapitalismuskritik

Arte Amazonas präsentierte vorrangig Werke von Künstler*innen, die bereits international bekannt waren. Neben sechs Brasilianer*innen und vier Deutschen waren jeweils ein*e Künstler*in aus dem ehemaligen Jugoslawien, USA, Japan, Portugal, Thailand, Kolumbien, Nigeria, Chile, Schweden und Frankreich sowie je zwei aus Spanien und Großbritannien vertreten. Hinzu kamen neben einigen externen Beiträgen Filmarbeiten von Indigenen aus dem Amazonasgebiet, die, so schilderte es Ko-Kurator Nessler, im Ausstellungskontext allerdings zwischen den großen skulpturalen Arbeiten namhafter Künstler*innen untergegangen waren (Nessler 2022) und einer ethnographischen Tradition folgten. Der nigerianisch-US-amerikanische Kulturwissenschaftler und Kurator Olu Oguibe kritisierte diese sonst bisher in der Forschung kaum Erwähnung findende Ausstellung in einer kurzen Passage, ausgehend vom daran beteiligten ghanaisch-nigerianischen Künstler El Anatsui. Er legte El Anatsui in den Mund,¹ dass dieser die Ausstellung ambivalent gesehen habe – „not ignoring its essentially transgressive nature and the manner in which it replicated, albeit on a small, seemingly benign scale, the Caucasian invasion of the Amazon and the eventual pacification of the Americas“:

[I]t is not lost on us that every such visitation is an intrusion on a vulnerable locality, and to some degree a violation of a geography that cannot refuse. To this extent the Amazonas project was an almost comic repetition of history, in the sense that history repeats itself not as tragedy but as comedy. The visitation was a reaffirmation of colonial

¹ Es fehlt hier eine Quellenangabe, weshalb diese Aussage nicht verifiziert werden kann.

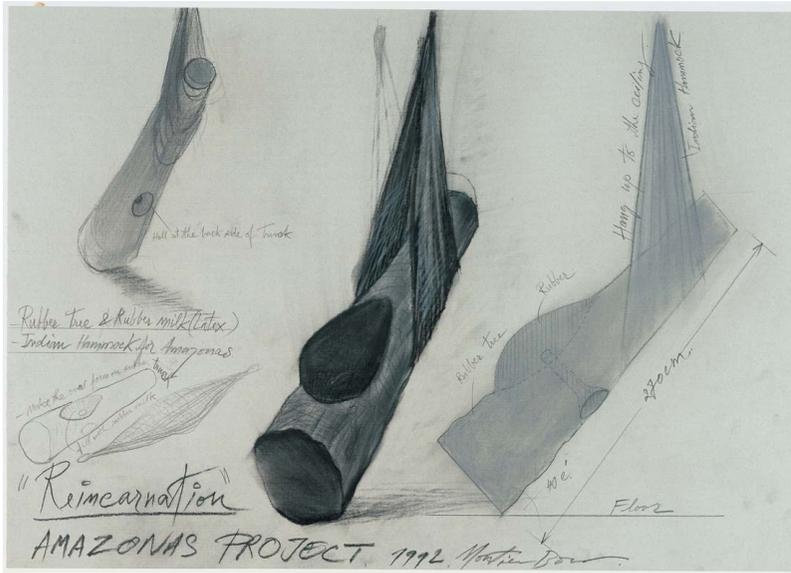
license, and seemed to iterate the narrative of invaders rather than that of the Amazon and its peoples. (Oguibe 2004, 106)

In Oguibes Perspektive erscheint das internationale Projekt als quasi koloniales Unterfangen, welches auf tradierten Machtverhältnissen und, wie er ebenfalls erwähnt, einer westlichen, „exklusiven“ Ästhetik beruhe (Oguibe 2004, 106).

Auffallend an Oguibes Auseinandersetzung ist zunächst, dass er die ökonomischen Voraussetzungen der Ausstellung nicht erwähnte: So wurde das Projekt u.a. vom deutschen Siemens-Konzern gefördert, der seit den 1860er Jahren in Brasilien tätig war und sich 1905 als „das erste Großunternehmen“ der Elektrobranche in Brasilien niederließ, wo er etwa den Ausbau von elektrischen Infrastrukturen und Verkehrswegen vorantrieb (Blocher o.D.). Siemens steht so geradezu symbolisch für die infrastrukturellen Voraussetzungen zur Erschließung des Landes für die Exportwirtschaft. Dies erfolgte aber gerade nicht zu Kolonialzeiten (schließlich ist Brasilien bereits seit 1822 unabhängig von Portugal), sondern vielmehr im Kontext des sich globalisierenden Kapitalismus zu Zeiten britischer Hegemonie. Oguibe spricht in seiner Kritik solche konkreten politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge nicht direkt an. Auch im Rahmen dieses Beitrages können sie nicht ausführlich betrachtet werden. Jedoch scheint es zu kurz gegriffen, die Ausstellung auf das schwammige Schlagwort „Neokolonialismus“ zu reduzieren, ohne auf die Interessen Brasiliens an industrieller Entwicklung, aber auch auf den von den USA unterstützten Militärputsch 1964 sowie die bis 1985 bestehende Militärdiktatur zu verweisen (Klein 2008, 63, 66). Diese beendete die Möglichkeit einer links-progressiven Sozialpolitik durch die Realität einer fortschreitenden Neoliberalisierung. 1975 schloss Deutschland einen Atomvertrag mit Brasilien ab, der mit einem Großauftrag an Siemens und dessen Tochter Kraftwerk Union (KWU) einherging (Russau 2016, 39). Dagegen gab es Widerstand, sowohl in Brasilien als auch in Deutschland (Arbeitsgemeinschaft katholischer Studenten- und Hochschulgemeinden 1977). Die Nuklear-Kooperation, wenngleich aufgrund der Schuldenkrise in Brasilien nie in dem Umfang realisiert wie ursprünglich geplant (Hochstetler und Keck 2007, 82), zeitigte katastrophale Gesundheitsfolgen für die Arbeiter*innen in den Minen sowie signifikante Umweltschäden (Russau 2016, 44–49). Die Ausstellung kann vor diesem Hintergrund als Fortsetzung der Brasilianisch-Deutschen Zusammenarbeit und somit nationalpolitischer Interessen Brasiliens und Deutschlands gesehen werden. Denn der Kultur- und Bildungsbereich des

1 Montien Boonma, *Reincarnation*, 1992, Zeichnung, 50 x 70 cm, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Geschenk von Peera Ditbunjong durch die Queensland Art Gallery Foundation 2005. Gespendet durch das Cultural Gifts Program der australischen Regierung (Quelle: <https://collection.qagoma.qld.gov.au/objects/13610>)

2 Marina Abramović innerhalb der Installation von *Crystal Cinema*, 1992, Museu de Arte Moderna do Rio (Quelle: Tomas Adel, <https://art21.org/gallery/marina-abramovic-artwork-survey-1990s>)



Auswärtigen Amtes Deutschlands, welches *Arte Amazonas* ebenfalls unterstützte, dient, wie der deutsche Diplomat Arvid Enders aus eigener Beobachtung formuliert, „letztlich den gleichen politischen und wirtschaftlichen Zielen wie der Rest der deutschen Außenpolitik“ (Enders 2005, 176). Doch die Ausstellung macht nicht nur die Kontinuität wirtschaftlicher Zusammenarbeit zwischen Brasilien und Deutschland unter kapitalistischen Bedingungen sichtbar. Zudem fällt ins Auge, dass die Kunstwerke – ähnlich wie Oguibes Kritik an der (neo-)kolonial-invasiven Konzeption der Ausstellung – oft zeitlich enthoben schienen, also nicht auf einen spezifischen historischen Moment und dessen Konflikte gerichtet waren.

Die Ausstellung grenzte sich von aktivistisch motivierten Kunstpraktiken der Zeit dabei ebenso ab wie von kritisch-dokumentarischen Formaten. Ihr Ziel war es nicht, Umweltprobleme, die auf der Agenda der Konferenz standen, zu kommentieren oder eine bestimmte Politik zu unterstützen bzw. zu kritisieren, sondern einen genuin künstlerischen Zugang zu schaffen (Nessler 1991). Trotz dieser dezidiert apolitischen Anlage, also sozusagen gegen den Strich des Ausstellungs-konzepts, soll im Folgenden gefragt werden, wie die Künstler*innen ihre „Extraktionen“ aus dem Amazonas-Gebiet künstlerisch verarbeitet haben, und wie sich ihre Praktiken sowohl zu historischen wie gegenwärtigen ökonomischen und politischen Gegebenheiten sowie Strategien verhalten, die den Kapitalismus (und damit eine kapitalistische Umwelt- und Klimapolitik) ideologisch stützen.

Der thailändische Künstler Montien Boonma verwendete für seine Arbeit *Reincarnation* den Stamm eines Kautschuk-Baumes. Diesen höhlt er zunächst mittig oval aus, befüllte das Innere mit Gummimilch, sodass eine bauchige Vorwölbung entstand, und präsentierte ihn diagonal in einer Hängematte liegend (Pawlin 2010). Die Vorwölbung und die Installationsform ließen den Stamm wie eine Schwangere erscheinen. Montien widmete sich dem Material hier metaphorisch und nicht spezifisch mit Blick auf die ökonomische Geschichte des Kautschuks und der Region. Zur Gewinnung von Gummi wurde in Brasilien die indigene Bevölkerung versklavt (Hecht und Cockburn 2000, 77); unter schwierigsten, vielfach tödlichen Bedingungen wurde außerdem zum Transport des Rohstoffs von inländischen wie auch internationalen Arbeiter*innen die Madeira-Mamoré-Eisenbahn gebaut, eine Strecke, die in einer Länge von 364 km von der bolivianischen Grenze bis Porto Velho verlief. Ihren eigentlichen Zweck erfüllte sie nie, da die Plantagenwirtschaft in Südostasien ab 1920 größere Erträge einbrachte (Neeleman und Neeleman 2013, 19 und

28). Montiens Arbeit inszeniert das Gegenteil: Anstelle des systematischen Anbaus und der Ernte bzw. Extraktion wird eine symbolische Befruchtung vorgenommen. Die „Natur“ erscheint als Mutter, die Zerstörungen erlitten hat, und die er symbolisch heilt. Auffallend ist die Anthropomorphisierung des Materials, das hier künstlerisch re-animiert werden soll.

Der Impetus der Heilung findet sich auch in Marina Abramovićs Beitrag *Crystal Cinema I*. Als die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammende Künstlerin für ihre Arbeiten sechs große Quarzblöcke aus den Minen von Marabá entnehmen ließ, interessierten sie gleichermaßen nicht die sozioökonomischen Aspekte des Bergbaus, obwohl sie die Arbeitsprozesse durch längere Aufenthalte vor Ort durchaus kannte. Auf Grundlage „indigenen“, aneztralen Wissens (nach eigener Aussage beispielsweise von den Aborigines) stützte sie sich auf die energetischen Potenziale der Mineralien (von Drathen 1992). In der Ausstellung schließlich sollten die Besucher*innen sich vor die Quarzsteine setzen, in der Kontemplation einen anderen Bewusstseinszustand erreichen, „die eigene Mitte“ finden (von Drathen 1992) und zu „höheren Dimensionen“ geführt werden (Abramović in ZDF Aspekte 1992, TC 6:16–6:22). Charakteristisch für diese Position ist die Aneignung transhistorischen, als „indigen“ markierten Wissens, durch die ein spiritueller, verinnerlicht-transformativer Weltzugang versprochen wird.

Der Brite Antony Gormley wählte ebenfalls einen mystisch-animistischen Zugang zum Amazonas-Gebiet, verband diesen allerdings mit einer realpolitischen Positionierung zu Bevölkerungsfragen. Für sein *Amazonian Field* beauftragte er Kinder und Jugendliche in Porto Velho, in einer stillgelegten Zementfabrik Tonfiguren zu formen. Gormley hob hier auf die Belebung – das *becoming conscious* des Materials – und somit eine zentrale Metapher des Künstlertums ab (Artists to the Amazon 1992, TC 43:08–43:10; Wagner 2002, 225). Diese Praxis wurde allerdings an die junge Stadtbevölkerung *outgesourct*. Der Ort lieferte ihm also *human resources*, die er, analog zum Ton, aktivieren konnte. Nicht nur wird die Arbeit so lesbar als unreflektierte Ausbeutung von Minderjährigen innerhalb der Logik kapitalistischer Entwicklungshilfe; darüber hinaus figurierte der Künstler diese Menschen als ökologisches Problem (Artists to the Amazon 1992, TC 46:27–46:33). Die 30.000, je 15 bis 20 cm hohen, gebrannten Tonfiguren wurden dicht an dicht in der Ausstellungshalle des Museums präsentiert. Auffallend ist ihre einfache, quasi als „primitiv“ markierte Form (vgl. Wagner 2002, 226). Die durch die Form der „Masse“ aufgerufene Debatte zu Maßnahmen der

3 Installationsansicht von Arte Amazonas mit Antony Gormleys *Amazonian Field* im Vordergrund (© Nikolaus A. Nessler)

4 Maria Fernanda Cardoso, *Piranhas*, 1992 (Quelle: <https://mariafernandacardoso.com/alter-natura-museo-de-arte-de-pereira>)



Bevölkerungskontrolle, wie sie in Paul R. Ehrlichs *Population Bomb* (1968) gefordert wurden, stellte noch Anfang der 1990er einen Streitpunkt zwischen Ländern des Globalen Südens und Nordens in der Ökopolitik dar (Shabecoff und Strong o.D.; Connelly 2008). Die Masse in *Amazonian Field* steht für die vermeintliche Gefahr der Bevölkerungsexplosion im Globalen Süden, verbunden mit dem kapitalistischen Blick auf ungenutzte Arbeitskraft, die den Künstler schließlich dazu führt, die Existenzberechtigung der ganzen Stadt (und somit ihrer Bewohner*innen) in Frage zu stellen (Artists to the Amazon 1992, TC 44:14–44:28). Ihre Präsenz provoziere moralische Fragen zu ökologischen Problemen, die Gormley nicht etwa auf die Dynamiken des Kapitalismus zurückführt, sondern auf die vermeintliche Überbevölkerung (Artists to the Amazon 1992, TC 46:00–46:33; zu einer Kritik daran: Connelly 2008). Der „Mensch“ als ökologische Gefahr scheint auch bei der kolumbianischen Künstlerin Maria Fernanda Cardoso auf. Ähnlich wie Gormley wählte sie dazu das Mittel der Akkumulation, allerdings nicht von menschlichen Figuren, sondern von (tierischen) Waren. So stellte sie eine ganze Flotte von 170 präparierten Piranhas auf Sockeln unterschiedlicher Höhe aus. So, nur ohne Sockel, hatte sie diese auf touristischen Märkten der Stadt erstanden, beliebt als Souvenirs aufgrund ihres als exotisch wahrgenommenen, gefährlichen Aussehens. Aufgerufen wird hier das Motiv des Räuberischen, das die Fische in sich ebenso verkörpern wie die Praxis, sie für den Tourismus zu fangen, zu töten und zu präparieren. Ähnlich wie Gormleys *Amazonian Field* entfaltet Cardosos Arbeit so eine potenziell mystifizierende Note: „Räubertum“ als menschliche Praxis wird hier über das Motiv des Tierischen potenziell naturalisiert.

Die Ausstellung vermittelte in ihren hier nur exemplarisch beschriebenen Ästhetiken des Einfachen und mithin Animistischen eine zeitlich enthobene Anmutung, die sich insbesondere aus dem Rückbezug auf die Vergangenheit bzw. auf vermeintlich überhistorische „Wahrheiten“ und Figurationen speiste. Es läge nahe, den beteiligten Künstler*innen lediglich vorzuwerfen, dass sie in das Amazonas-Gebiet ausschwärmten und daraus entnahmen, was ihnen für ihre Arbeit nützlich erschien, um daraus Kapital zu schlagen, und so, wie Oguibe schreibt, die koloniale Invasion der Vergangenheit wiederholten. Und tatsächlich: Das Amazonas-Gebiet figuriert hier als Ressource für das Kunstschaffen einer internationalen Gruppe. Allerdings nahmen diese Zugriffe unterschiedliche Gestalten an. Insbesondere bei Montien, Abramović und Gormley findet sich etwa der Impetus der (spirituellen) Belebung, teilweise in Verbindung mit dem Motiv der Heilung. Eben darin entfalten die



Werke eine Brisanz mit Blick auf die aktuelle Politik und Klimakommunikation, die nun abschließend reflektiert wird.

Verzauberung und Beschwörung in der aktuellen Klimapolitik

Spätestens seit der Klimakonferenz in Paris 2015 spricht die sozialwissenschaftliche Forschung von Strategien des „re-enchantment“ auf dem durch und durch technokratischen klimapolitischen Parkett. Diese Wiederverzauberung erfolge insbesondere durch die narrative Einbindung indigenen Wissens in diesen Kontext (Foyer und Dumoulin Kervran 2017, 154). Auch wenn diese Wissensformen und Kosmologien dem Kapitalismus zu widersprechen scheinen, werden sie inkorporiert und objektiviert. Der Bezug auf indigene Traditionen diene dabei, so die Sozialwissenschaftler Jean Foyer und David Dumoulin Kervran, nicht zuletzt „Außen-seiterstaaten“ („outsider states“) dazu, vorzugeben, gegen den Kapitalismus zu kämpfen (2017, 161). Das Vorgebliche, also das *pretending*, erscheint in diesem Kontext zentral: Die Illusion eines grünen Kapitalismus (vgl. Herrmann 2022), der auf extraktivistischen Praktiken beruht, wird hier „verzaubert“ („enchanted“) durch eine Sprache sowie Symbole, die kapitalistischen Logiken zu widersprechen scheinen. Das Kunst- und Kulturprogramm auf den Klimagipfeln – so die abschließende These – ist ein Ort, an dem eben dies inszeniert wird.

Dreißig Jahre nach Rio und *Arte Amazonas* brachte die tänzerische Performance zur Eröffnung des sogenannten *World Leaders Summit* auf der Klimakonferenz COP27 im Ägyptischen Sharm El-Sheikh eine Schattenspiel-Märchengeschichte über die Naturzerstörungen der Vergangenheit auf die Bühne, an deren Ende folgender Aufruf an die Delegierten stand: „Now is the time to act, together we can heal Mother Earth: Together for Implementation“ (World Leaders Summit 2022, TC 01:52:39–01:58:25; vgl. Burchert 2024).² Parallel dazu erschienen die Umrisse eines anthropomorphisierten Baumes auf der Bühne, der von den Tänzer*innen rituell geehrt wurde. Damit schloss sich der Kreis zur ersten Szene, in der (als männlich konnotierte) Holzfäller einen Baum umschlugen, unter dem gerade noch ein lesendes Mädchen gesessen hatte. Gestaltet wurde ausgehend von dieser „Ursünde“ eine Art *tour de force* durch die Geschichte von Naturzerstörungen, die deutlich eine Historie menschlicher Hybris erzählte. Diese plakative, märchenhafte Performance bemühte dabei jenes Bild der Natur als Mutter, das Montien mit seiner Arbeit *Reincarnation* aufgerufen hatte. Bei Gormley changierten die Figuren, die aus eben dieser „Mutter Erde“ kommen, ambivalent zwischen dem Gewissen der Welt – einer kritischen Masse – und einer immer schon bedrohlichen Menschheit, deren bloße Existenz als Ursache ökologischer Probleme angesehen wird, unabhängig von konkreten ökonomischen Relationen und Dynamiken. In der Tanzperformance erschien, vergleichbar mit Cardosos *Piranhas*, das Räuberische im Menschen nun wie eine transhistorische Konstante, der es durch ein neues Verhältnis zur Natur zu begegnen gelte.

Eine weitere Parallele zur Tanzperformance findet sich in diesem Zusammenhang mit Blick auf Abramovićs spirituellen *New Age*-Zugang zum Amazonas, der auf individuelle Bewusstseinsveränderung abhebt. Während Abramović dies keineswegs als Mittel für die Lösung ökologischer Probleme fasste, hat ein vergleichbares magisches Denken im Rahmen der Klimagovernance längst Fuß gefasst. Der Politikwissenschaftler Stefan C. Aykut spricht von der „Politik der Beschwörung“ (2021), prominent vertreten und expliziert durch die Leiterin der Pariser Klimakonferenz, Christiana Figueres, die in *The Future We Choose: A Stubborn Optimist's Guide to the Climate Crisis* gemeinsam mit ihrem Ko-Autor Tom Rivett-Carnac schreibt: „We can choose regeneration as the overarching design principle of our lives and our activities. We can restore the resilience of the land and our communities while healing our souls“ (Figueres und Rivett-Carnac 2021, 77). In diesem Zusammenhang stellen sie auch die Perfektionierung des Kapitalismus als Ziel in Aussicht³ und bezeichnen das

2 Es ließ sich nicht rekonstruieren, um welche Tanzcompany es sich handelt.

3 Konkret wird hier behauptet, dass es in den letzten Jahrzehnten gelungen sei, den Kapitalismus einigermaßen zu managen, allerdings gelte es, durch gezielte Finanzierung und Investitionen für regenerative Projekte nachzusteuern.

Pariser Klimaabkommen als großen Erfolg (Figueres und Rivett-Carnac 2021, 131). Eben dies wird aus klimawissenschaftlicher und soziologischer Sicht allerdings harsch kritisiert, so etwa vom Ökonomen Clive L. Spash, der schreibt: „The Agreement signifies commitment to sustained industrial growth, risk management over disaster prevention, and future inventions and technology as saviour. [...] The targets and promises of the Paris Agreement bear no relationship to bio-physical or social and economic reality“ (Spash 2016, 928).

Sichtbar wird die Beschwörung umfangreicher, wirksamer Handlungsmöglichkeiten innerhalb kapitalistischer Dynamiken entgegen der deutlichen Diagnosen des Scheiterns der Klimapolitik (Blühdorn und Deflorian 2020) zunehmend in der Kunst anlässlich der Gipfel. Anders als noch Anfang der 1990er Jahre wurden die vermeintlich alternativen, nicht in der Logik aktueller Politik verhafteten Zugänge längst inkorporiert – ein Prozess, in den zunehmend Akteur*innen einbezogen werden, die in ihrer Funktion als Indigene und „frontline communities“ immer stärker in den Fokus der Politik rücken (Foyer und Dumoulin Kervran 2017). Gerade aus marxistischer Sicht wird deren politisch-emanzipatorisches Mobilisierungspotenzial allerdings als sehr begrenzt eingeschätzt (Huber 2022, 35–36). Auf der Klimakonferenz in Sharm El-Sheikh 2022 war der Fokus auf marginalisierte Gruppen vor allem im Museums-event „Culture Uniting to Imagine & Realise Low Carbon, Just, Climate Resilient Futures“, dem *CultureCOP*-Festival und dem *Resilience Hub*, einem der vielen Pavillons im Konferenzzentrum, sichtbar (vgl. Burchert 2024). An ganz verschiedenen Orten wurde so die Bedeutung einer Transformation von Kultur unter Rückgriff auf indigene und vor-moderne Lebensweisen als Antwort auf ökologische und Klimakrisen verhandelt – bei vollkommener Abwesenheit einer Diskussion, wie die politischen und ökonomischen Ursachen systemisch angegangen werden könnten. In Zusammenhang steht diese Fokussierung auf spezifische Gruppen nicht zuletzt mit der sich bei Gormley ausdrückenden Abneigung gegen die „Masse“ und gegen eine politisierte Auseinandersetzung mit der industriellen Produktion, die reorganisiert und vom Zwang zur Überproduktion befreit werden könnte (vgl. Huber 2022). *Arte Amazonas* erscheint vor diesem Hintergrund als Sinnbild für die Reaktion auf die Dilemmata der Gegenwart: Die als alternativ gerahmten, spirituellen Zugänge zu ökologischen Krisen führen mithin in eine prä-industrielle, vor-kapitalistische Vorstellungswelt, an deren Realisierung die Akteur*innen der Klimapolitik kein Interesse haben und die auf einer Romantisierung der Vergangenheit beruhen. Solche Vorstellungen nehmen eine depolitisierende Funktion ein und fassen das Gros der

Menschheit mithin pauschal als schuldhaft und gefährlich. *Arte Amazonas* evozierte die Idee, dass über künstlerisch-sinnliche Reflexionen ein anderes Denken quasi modellhaft vorgeführt werden könnte. Tatsächlich stellen die hier besprochenen Ausstellungswerke aber – ohne dies zu intendieren – eher ein Modell dafür bereit, wie eine weiterhin technokratische Politik des Extraktivismus heute wiederverzaubert wird – und dies nicht zuletzt mit den Mitteln der Kunst.

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Unterstützung des Projekts 451978827 „Klimagipfelkunst. Kunst und politisches Event, 1972-2022“, welche die hier präsentierte Forschung ermöglicht hat.

- Arbeitsgemeinschaft katholischer Studenten- und Hochschulgemeinden. 21977 [1976]. *Das Deutsch-Brasilianische Atomgeschäft. Kommentare, Analysen und Dokumente zum deutsch-brasilianischen Regierungsabkommen „über Zusammenarbeit auf dem Gebiet der friedlichen Nutzung der Kernenergie“ vom 27. Juni 1975*, herausgegeben von Projektbereich Dritte Welt. Amnesty International: Köln.
- Artists to the Amazon* (DT 1992, Regie: John Arden). Letzter Zugriff am 1. März 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=5zHpcsxQGlg>.
- Aykut, Stefan Chihan. 2021. „Politik der Beschwörung. Kommunikation als Instrument globaler Klimapolitik“. *GAIA* 30, Nr. 3: 168–173. <https://doi.org/10.14512/gaia.30.3.8>.
- Blocher, Ewald. o.D. „Am Zuckerhut: Siemens startet in Brasilien“. Letzter Zugriff am 2. Januar 2024. <https://www.siemens.com/de/de/unternehmen/konzern/geschichte/stories/siemens-in-brasilien.html>.
- Blühdorn, Ingolfur und Michael Deflorian. 2020. „Environmental governance as performance“. In *Routledge Handbook of Global Sustainability Governance*, herausgegeben von Agni Kalfagianni, Doris Fuchs und Anders Hayden, 26–37. Routledge: London und New York.
- Burchert, Linn. 2024. „Concealing, Naming, or Tackling Inequalities? Art, Culture and (In) Justice at COP27“. In: *Injustice within Global Climate Governance Arenas (=Climate and Development)*. <https://doi.org/10.1080/17565529.2023.2298805>.
- Chagnon, Christopher W. et al. 2022. „From Extractivism to global extractivism: the evolution of an organizing concept“. *The Journal of Peasant Studies* 49, Nr. 4: 760–92.
- Chatterjee, Pratap und Matthias Finger. 1994. *The Earth Brokers. Power, Politics and World Development*. London und New York: Routledge.
- Connelly, Matthew. 2008. *Fatal Misconception: The Struggle to Control World Population*. Cambridge und London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Demos, T.J. 2016. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- Enders, Arvid. 2005. „Indirekte Außenpolitik: Die Arbeit der Kulturreferate“. In: *Auswärtiges Amt: Diplomatie als Beruf*, herausgegeben von Enrico Brandt und Christian Buck, 169–76. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Figueres, Christiana und Tom Rivett-Carnac. 2021. *The Future we Choose: The Stubborn Optimist's Guide to the Climate Crisis*. New York: Vintage Books.
- Foyer, Jean und David Dumoulin Kervran. 2017. „Objectifying traditional knowledge, re-enchanted the struggle against climate change“. In *Globalising the Climate: COP21 and the Climatisation of Global Debates*, herausgegeben von Stefan Chihan Aykut, Jean Foyer und Edouard Morena, 153–172. London: Routledge.
- Hecht, Susanna und Alexander Cockburn. 2000. *The Fate of the Forest. Developers, Destroyers, and Defenders of the Amazon*. London und Chicago: University of Chicago Press.
- Herrmann, Ulrike. 2022. *Das Ende des Kapitalismus: Warum Wachstum und Klimaschutz nicht vereinbar sind – und wie wir in Zukunft leben werden*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Hochstetler, Kathryn und Margaret E. Keck. 2007. *Greening Brazil: Environmental Activism in State and Society*. Durham und London: Duke University Press.
- Huber, Matthew T. 2022. *Climate change as class war: Building socialism on a warming planet*. London und New York: Verso.
- Hug, Alfons. 1992. „Arte Amazonas“. In *Arte Amazonas: Ein künstlerischer Beitrag zur Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung*, herausgegeben von Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 14–19. Brasília: Goethe-Institut Brasília.
- Klein, Naomi. 2008. *The Shock Doctrine*. London u.a.: Penguin.
- Neeleman, Gary und Rose Neeleman. 2014. *Tracks in the Amazon: The Day-to-Day Life of*

- the Workers on the Madeira-Mamoré Railroad*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Nessler, Nikolaus A. 2022. Gespräch mit der Autorin am 24.6.2022 in Frankfurt am Main.
- Nessler, Nikolaus A. 1991. Presseerklärung, 30. Dezember 1991 (Archiv des Künstlers).
- Oguibe, Olu. 2004. *The Culture Game*. Minneapolis und London: Univ. of Minnesota Press.
- Okereke, Chukwumerije. 2020. „North-South inequity and global environmental governance“. In *Routledge Handbook of Global Sustainability Governance*, herausgegeben von Agni Kalfagianni, Doris Fuchs and Anders Hayden, 167–179. London und New York: Routledge.
- Pawlin, Alfred. 2010. „Montien Boonma interview: Arte Amazonas“. In *Artdesigncafé*. Letzter Zugriff am 2. Januar 2024. <https://www.artdesigncafe.com/montien-boonma-interview-1992>.
- Pearce, Fred. 1991. „North-South rift bars path to Summit“. *New Scientist*, 23. November 1991, 20–21.
- Russau, Christian. 2016. *Abstauben in Brasilien. Deutsche Konzerne im Zwielicht*. Hamburg: VSA: Verlag.
- Shabecoff, Philip und Maurice F. Strong. o.D. „The 1992 Earth Summit: An inside view“. MauriceStrong.net. Letzter Zugriff am 2. Januar 2024. https://www.mauricestrong.net/index.php?option=com_content&view=article&id=206&Itemid=104.
- Spash, Clive L. 2016. „This Changes Nothing: The Paris Agreement to Ignore Reality“. *Globalizations* 13, Nr. 6: 928–933.
- Veltmeyer, Henry und James Petras (Hgs.). 2014. *The New Extractivism: A Post-Neoliberal Development Model or Imperialism of the Twenty-First Century?* London: Zed Books.
- von Drathen, Doris. 1992. „To Arrive at Departure“. In *Marina Abramovic. Transitory Objects*, Ausst.-Kat. Wien: Galerie Krinzinger.
- Wagner, Monika. 2002. „Ton“. In *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, herausgegeben von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, 224–30. München: Beck.
- World Commission on Environment and Development (Hg.). 1987. *Our Common Future*. Letzter Zugriff am 2. Januar 2024. <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>.
- World Leaders Summit 2022. „Opening Ceremony“. Letzter Zugriff am 2. Januar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=BnsBzdMZ96g>.
- Ye, Jingzhong, Jan Douwe van der Ploeg, Sergio Schneider und Teodor Shanin. 2020. „The Incursions of Extractivism: Moving from Dispersed Places to Global Capitalism“. *The Journal of Peasant Studies* 47, Nr. 1: 155–183. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03066150.2018.1559834>.
- ZDF Aspekte 1992. „Kulturarbeit für Auslandsdeutsche“. Conrad, Armin und Johannes Willms. Aufnahme aus dem Archiv von Nikolaus A. Nessler.

The Camera as Connector: Ignacio Acostas

Investigationen zu globalen Netzwerken extraktiver Industrien

Birgit Mersmann

Acostas foto- und videografische Arbeiten dokumentieren die Ausbeutung von Ökologien durch (Siedler-)Kolonialismus und extraktiven Kapitalismus in Geschichte und Gegenwart. Kameratechnologien der visuellen Aufzeichnung, Beobachtung, Aufklärung und Überwachung, darunter Fotografie, Videografie, Kamerafallen und Drohnentechnologie, werden als Instrumente der Investigation und Intervention im Kampf gegen den extraktiven Kapitalismus eingesetzt. Anhand einer Auseinandersetzung mit dem Fotobuch *Copper Geographies* (2018) beleuchtet der Beitrag die Funktion der Fotografie als extrAktivistisches Medium und Widerstandsinstrument sowie die Neuausrichtung der sozialkritischen Fotodokumentationspraxis unter den kapitalistischen Bedingungen eines digitalen Extraktivismus.

Keywords: ExtrAktivismus, digitaler Extraktivismus, Minenfotografie, Globaler Kupferhandel, indigener Widerstand

Fotografische Kartierung von extraktiven Kreisläufen in *Copper Geographies*

My photographs are not just tools but artefacts capable of knowledge production and transmission. — Ignacio Acosta 2016, 212

Die Langzeitforschungsprojekte von Ignacio Acosta knüpfen an die kritische soziale Praxis der Dokumentation in der Nachfolge des amerikanischen Fotografen, Filmemachers und Autors Allan Sekula an (Sekula 1984).¹ Sie führen die sozialkritische Tradition einer *Photography between Labour and Capital* (Sekula 1983) bis in die Gegenwart eines „Kampfs gegen den extraktiven Kapitalismus“ (Acosta zit. in Emmert et al. 2020, 58) im 21. Jahrhundert fort, indem sie die geopolitischen Verflechtungen zwischen extraktiven Industrien, neokolonialen Territorial- und Wirtschaftsstrukturen sowie globalen Kapitalmarktströmen aufzeigen.

In den Dokumentationen spielt die Fotografie als investigatives, interventionistisches und ästhetisches Medium eine zentrale Rolle, sie verbindet sich von Anfang an mit aktivistischen Bestrebungen. Der aus Chile stammende und in London lebende Künstler promovierte 2016 mit einer künstlerischen Dissertation zum Thema *The Copper Geographies between Britain and Chile. A Photographic Study of Mining* an der University of Brighton in England. Das im Folgenden näher zu betrachtende Fotobuch *Copper Geographies* (2018) ist – neben mehreren Ausstellungen – das fotokünstlerische Resultat der Doktorarbeit, insofern ist es als eigenständiges Forschungswerk aufzufassen. Zuletzt war Acosta als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Royal College of Arts am kollaborativen Forschungsprojekt *Solid Water, Frozen Time, Future Justice: Photography and Mining in the Andean Glaciers* (2021–2024) beteiligt, einem Projekt, das die Auswirkungen von Kupfer- und Lithiumabbau auf die Gletschersysteme in den chilenischen Anden untersuchte.²

In den genannten Langzeitprojekten ist die fotodokumentarische Praxis stets eingebettet in ein Bündel aus unterschiedlichen forschenden Arbeitstechniken und Methoden, diese umfassen: Feldforschung, schriftliche Notizen im Feld, Walking-Methoden, visuelles Mapping, Interviews, Essays, investigative Analysen, Materialanalysen und audiovisuelle Dokumentation. Die Arbeitsagenda zeichnet sich zudem durch eine kollaborative Forschungspraxis aus, die insbesondere auf eine enge Zusammenarbeit mit indigenen

1 Der Kunstkritiker Benjamin Buchloh stellte das Werk von Allan Sekula in die Tradition des Kritischen Realismus in der Nachfolge von Georg Lukács, der den Begriff einführte. Sekula hat nach eigenen Aussagen den Begriff des Kritischen Realismus nie selbst verwendet (Sekula 2010, 50). Vgl. weiterführend Baetens und Gelder 2006.

2 Seit 2022 ist Acosta zudem Postdoctoral Research Fellow am Center for Multidisciplinary Studies on Racism (CEMFOR) an der Uppsala University in Schweden, wo er ein vierjähriges visuelles Forschungsprojekt zu *Indigenous Perspectives on Forest Fires, Drought and Climate change: Sápmi* (2022–2026) durchführt.

3 Gemeinsam mit einer Gruppe von drei Fotografen (Rosario Ugarte, Paz Errazuriz, Nicolas Piwonka) dokumentierte Acosta die idyllische Landschaft vor dem Mineneingriff, d.h. dem geplanten Bau des Schlackenlagerungsbeckens mit Staudamm. Ein Foto der noch unveränderten Szene, die vor einer bewaldeten Hügelkette eine Gruppe von Fußballspieler*innen und einen Vater mit seinen Kindern zeigt, der einen Drachen steigen lässt, findet sich in *Copper Geographies* (Acosta 2016, 74–75, Doppelseite). Der Bau des El-Mauro Tailingbeckens konnte trotz umfassender Proteste nicht verhindert werden, er wurde 2006 fertiggestellt und ermöglicht den Kupferabbau in der Mine von Los Pelambres für die nächsten 30 Jahre (siehe <https://www.techint.com/en/our-projects/el-mauro>, letzter Zugriff am 26.02.2024).

4 „How can the visible and hidden geopolitical forces that shape the mobile and unequal geographies of copper be revealed? How can photography be used to give visibility of the circulation of copper back and forth from Chile to Britain?“ (Acosta 2016, 22).

Gemeinschaften in den extraktiven Industriezonen abzielt. In der Begründung Acostas hängt dieses hohe Aufgebot eines investigativen *Mixed-Method*-Ansatzes mit der Beschränktheit der Fotografie als dokumentarische *und* aktivistische Bildpraxis zusammen. Bereits während seiner ersten fotoaktivistischen Intervention in Chile (2003–2005) gegen den Bau des El Mauro-Tailingbeckens, mit dem die extraktive Wirtschaftsleistung der größten chilenischen Kupfermine in Los Pelambres gesteigert werden sollte, musste der Künstler erfahren, dass die dokumentarische Wirkkraft fotografischer Bilder allein nicht ausreichte, um den ökologischen, sozialen und kulturellen Bedrohungen durch das Bauerweiterungsprojekt Einhalt zu gebieten.³

Das Scheitern der Fotografie, Wahrheit auszusagen oder zu repräsentieren (Acosta 2016, 21), wird zum Ausgangspunkt für die Befragung in *Copper Geographies*, was Fotografie als Dokumentationsmedium überhaupt leisten kann, und wie fotografische Praxis den Konflikt zwischen lokalen Gemeinschaften und der Macht von Bergbau- und Minenkonzernen darstellen und reflektieren kann.⁴ Mit *Copper Geographies*, einem fotoinvestigativen Langzeitprojekt zur globalen Hypermobilität von Kupfer (2010–2016), unternimmt Acosta ein visuelles Mapping ungleicher Geografien (vgl. Baran 1957; Sheppard 2016) zwischen Chile und Großbritannien, die beispielhaft für die Ungleichverteilung zwischen dem Globalen Süden und Norden eintreten. Die 2018 hierzu erschienene Fotobuchpublikation ist explizit dem Kampf gegen extraktive Gewalt in Chile gewidmet (Acosta 2018, 170).

In der Konzeption des Fotobuchs erfolgt das visuelle Mapping der ungleichen Kupfergeografien durch Zeit und Raum. Geschichtlich orientiert es sich an drei Phasen der Denationalisierung des Abbaus von und Handels mit Kupfer in Chile: 1840–1880, 1904–1969 und 1981 bis heute. Geografisch kartografiert es die Verbindungen, Netzwerke und Zirkulationskreisläufe zwischen Chile und Großbritannien (vgl. hierzu die Karte in Acosta 2018, 168) – von den Orten der Rohstoffgewinnung zu den europäischen Finanzzentren, wo Kupfer-CFDs (Contracts of Difference) gehandelt werden, und wieder zurück nach Chile, wohin die aus Kupfer gefertigten Technologien und Produkte rückimportiert werden. Als hocheffektiver Strom- und Wärmeleiter ist Kupfer ein unverzichtbares Material für die Elektroindustrie, Materialwirtschaft sowie zeitgenössische Kommunikations-, Übertragungs- und Überwachungstechnologien; es findet vielseitige Verwendung, von Plastik über Kabel bis hin zu (Elektro-)Autos, Computern, Mobiltelefonen, Abhörsystemen, Kameras und

5 Im letzten Kapitel seines Fotobuchs *Copper Geographies* zeigt Acosta die verdrahtete Techno-ästhetik von Kupferverkabelungen von CPU-Kupferkühlern bis hin zu fehlerhaften Kupferdrähten, die während der Produktion von Kabeln aussortiert wurden.

6 Vgl. hierzu Markus Krögers Sichtweise: „Current global extractivism is, at its core, a continuation of the neoliberal process.“ (Kröger 2022, 28)

7 Kupferacetat ist ein grünes Farbpigment, das vor allem in der Ölmalerei der Renaissance als eines der wenigen grünen Malpigmente Verwendung fand.

8 Die Fotoessays umfassen *Sulphuric Acid Route* (2012), *Metallic Threads* (2010–2015), *High Rise* (2012) und *Hidden Circuits* (2015). Sie zeigen die vom Kupferabbau verursachten Schwefelsäuredämpfe in der Atacama-Wüste in Chile, die Entwicklung eigener Minenstädte, den Hochhausbauboom durch Investment in Kupferminen, die Anhäufung von Wissens- und Besitzkapital durch private Mineralsammlungen sowie die toxischen Umweltbelastungen, die vom Kupferabbau verursacht werden.

optischen Instrumenten.⁵ Obwohl Kupfer im elektronischen Informationszeitalter allgegenwärtig ist, bleibt seine Präsenz und Bedeutung sowie insbesondere die mit seinem Abbau verbundene extraktive Gewalt für uns als Konsument*innen und Techniknutzer*innen weitgehend unsichtbar.

Genau hier setzt Acosta mit seiner fotografischen Kartierung an: Mit seiner Kamera folgt er den geografischen Routen, Transiträumen, Lieferketten und globalen Kapitalströmen des Kupfers, von der Extraktion und Schmelze des Rohstoffs über seine industrielle Verarbeitung bis hin zur weltweiten Produktvermarktung und Kapitalisierung an den Aktienmärkten. Indem er den Transformationsprozess vom geologischen Mineral zum finanziellen Transaktions- und Spekulationswert an der Börse und die damit verbundenen Globalisierungsdynamiken sichtbar macht, zeigt er die Verflechtungen zwischen den Arbeits- und Produktionsbedingungen in extraktiven Industrien und dem Finanzsystem eines extraktiven Kapitalismus auf, der die Entwicklung ungleicher Geografien, Ökonomien und Ökologien befördert. Um die neuen geografischen Konfigurationen, die durch extraktive Kupferindustrien entstanden sind, zu kartieren, arbeitet Acosta in fotografischen Serien. Damit sucht er, in der Nachfolge des Fotografen Allan Sekula, ein „territory of images“ (Sekula 1983, 194) aufzubauen, das innerhalb und gegen den neoliberalen Kapitalismus⁶ operiert (Acosta 2015, 233). Insgesamt acht Fotoserien, die als unabhängige Fotoessays konzipiert sind, werden im Fotobuch *Copper Geographies* zusammengeführt. Da Fotografie im investigativen Ansatz einer sozialkritischen dokumentarischen Praxis nicht allein und selbsterklärend für sich zu stehen vermag, werden die Fotoserien um rahmende und intervenierende Texte unterschiedlicher Couleur (Poesie, literarische Essays, Berichte, wissenschaftliche Abhandlungen, an die UN-Generalversammlung gerichtetes Statement gegen Rechtsverletzungen) ergänzt. In Kupferfarbe auf zartgrünem Papier gedruckt – einer Farbe, die an das Spangrün von Kupferacetat erinnert und sich in der Farbpalette des im Fotobuch auf Seite 47 abgebildeten Zementquarzits aus einer privaten Londoner Sammlung widerspiegelt,⁷ dislozieren und schichten sie den fotoseriellen Aufbau eines „territory of images“. Das Fotobuch gliedert sich in drei übergreifende Bildnarrative, die einen Pfad durch die Geschichte und Geografien der De- und Transnationalisierung von Kupfer graben. Der erste kartiert die globale Mobilität von Kupfer (vier Fotoessays),⁸ der zweite präsentiert postindustrielle Landschaften des Kupferextraktivismus im Ländervergleich (zwei Fotoessays),⁹ und der dritte betrachtet den ökonomischen Einfluss der großen Bergbau- und Minenkonzerne



9 Bei den zwei Fotoessays handelt es sich um *Coquimbo and Swansea* (2014), eine vergleichende Fotostudie zu brachliegenden bzw. regenerierten postindustriellen Kupferminenlandschaften in Chile und England, sowie *Miss Chuquicamata, the Slag* (2012), eine geo- und sozialgeschichtliche Untersuchung der Minenstadt Chuquicamata in der Antofagasta-Region in Chile.

10 Der Fotoessay *Antofagasta plc, Stop Abuses!* (2010–2014) thematisiert den Kampf der Einwohner*innen des Pupio-Tales in Chile gegen das Zentrum des Mineninvestments in London; die Fotoserie *LME Invisible Corporate Network* (2011–2015) kartografiert das Netzwerk des Londoner Buntmetallaktienhandels innerhalb von London.

in ihrem Verhältnis zur London Stock Exchange (zwei Fotoessays).¹⁰

Im Fotoessay *Miss Chuquicamata, the Slag* dokumentiert Acosta, wie sich der Ort Chuquicamata in der nordchilenischen Atacama-Wüste in der Región de Antofagasta durch Ansiedlung eines Kupferbergwerks, das heute als größte Tagebauminne der Welt gilt, zu einem eigenständigen „territory within a territory“ (Acosta 2018, 50) entwickelt hat. Satellitenaufnahmen und historische Fotografien aus den 1920er Jahren demonstrieren, wie sich der Bergbau bis zu einem Kilometer tief in die Wüstenlandschaft eingegraben und zugleich eine Hügellandschaft aus Abraumhalden geformt hat, in dessen Umkreis eine eigene Minenstadt entstanden ist.

In Chuquicamata geht diese Profilbildung einer ortsspezifischen Kupfergeografie auf ein Investment der Guggenheim-Brüder aus den USA zurück, die 1913 die Kupfermine erwarben und die Chile Copper Company gründeten. Im Zeitraum zwischen 1915 bis 1923 stieg ihre Firma zu einem global führenden Minenkonzern auf, der phasenweise 80 % der weltweiten Produktion von Kupfer, Silber und Blei beherrschte (vgl. Schmitz 1986; O'Brien 1989). Um in die Nitratindustrie zu investieren, verkauften die Brüder die chilenische Kupfermine im März 1923 für 70.000.000 US-Dollar an den US-amerikanischen Bergbaukonzern Anaconda. Die Investition des Guggenheimschen Minenkapitals in den Erwerb von Kunst(sammlungen) und den Bau von Museen für

moderne Kunst, die inzwischen einen globalen „Guggenheim-Imperialismus“ mit hegemonialer Museumspolitik bilden (Hoffmann 1999, 14), erscheint in dieser geschichtlichen Erblinie als kulturelle Transposition der territorialen Verfügungs- und Ausbeutungsgewalt extraktiven Finanzkapitals. In der invertierten Schacht- und Grubenstruktur des von Frank Lloyd Wright errichteten Guggenheim-Museums in New York City erkennt Acosta „a network of commodity exchange in which Chilean copper mining plays an important part. Both the museum and the corporated town [of Chuquicamata] can be read as post-industrial archaeologies that resist forgiving their history of exploitation.“ (Acosta 2015, 234)

11 Die London Metal Exchange ist die weltgrößte Metallbörse im Nichteisenmetallhandel.

12 Acosta zeigt zwei Demonstrationen in London: den Protest gegen die drohende Wasserkontamination durch den Bau des El-Mauro-Tailingbeckens in Caimanes in Chile, der 2013 anlässlich des Jahrestreffens von Antofagasta PLC vor dem Church House in London stattfand, sowie den vor dem Sambia-Haus in London ausgetragenen Protest gegen multinationale Konzerne (2014), die an der Extraktion von Kupfer in Sambia beteiligt sind.

13 Der Dampf der Wolken erscheint analog zur ephemeren Natur der Schwefelsäurewolken über der Acatama-Wüste auf den ersten Seiten des Fotobuches.

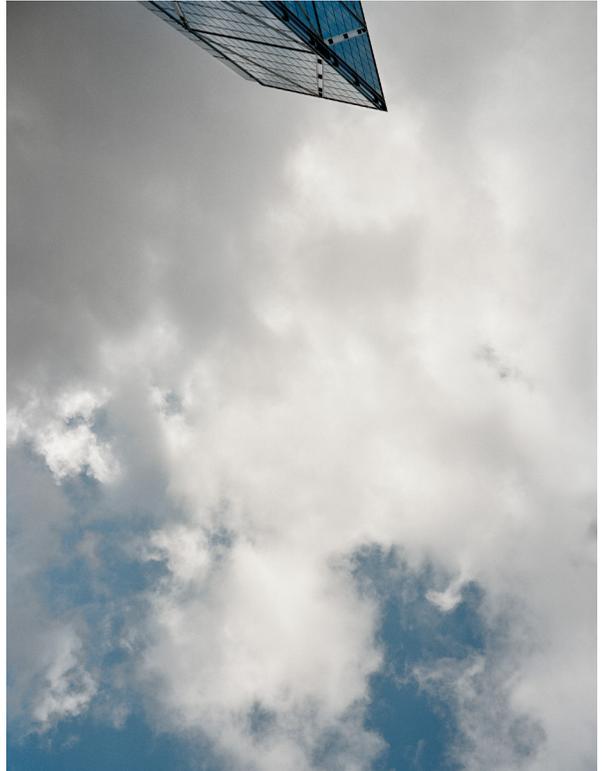
14 Acosta meint damit die frontale Dokumentation der Konzerngebäude.

15 Recherchiert wurden folgende Angaben: Klassifikation des Unternehmens innerhalb der LME, Unternehmensnummer, Beschreibung der Unternehmensaktivitäten, eingetragene Adresse des Unternehmenssitzes und Handelsadresse.

Eine besonders aufwändige fotoinvestigative Intervention stellt Acostas eigenhändiges Mapping des London Metal Exchange (LME)-Netzwerks in der innerstädtischen Umgebung von London dar. Die Komposition der Bilderserie *LME Invisible Corporate Network* spitzt den Clash zwischen den großen Finanzkonzernen der London Metal Exchange¹¹ und den vor ihren Gebäuden demonstrierenden Umweltaktivist*innen zu.¹²

Die spekulative, im Rausch von Höhenflügen operierende Natur des Metallbörsenhandels wird in luftigen Himmels- und Wolkenbildern¹³ in Untersicht eingefangen, sodass – neben zufällig vorbeifliegenden Flugzeugen – nur die Gebäude spitzen und -kanten der Konzerngebäude als sprichwörtliche „Wolkenkratzer“ am Bildrand sichtbar werden. Den Außenansichten folgen Innenansichten in die leeren Konzern- und Konferenzräume des LME – so etwa den Hauptsitz des London Metal Exchange Trading Ring –, sowie Bilder von öffentlichen Protestkundgebungen von Umweltaktivist*innen vor Londoner Institutionen, die in großem Maßstab am Kupferhandel beteiligt sind.

In diese Fotoserie eingelegt ist ein zweiseitig bedrucktes Poster, mit dem Acosta seinen neuen investigativen Mappingansatz zur Visualisierung des LME-Netzwerks präsentiert. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass sich das komplexe Konzernnetzwerk des unsichtbaren, in abstrakten Zahlen und Daten operierenden globalen Wertehandels mit Kupfer mit einer klassischen dokumentarischen Fotostrategie unter Verwendung einer Großformatkamera nur schwer bis unzureichend einfangen lässt.¹⁴ Entsprechend setzt der neu entwickelte dokumentarische Ansatz zunächst nicht das Fotobild ein, sondern bedient sich am digitalen Datenmaterial als gemeinfrei verfügbaren Dokumentationsquellen. Von der LME-Plattform im Netz ausgehend, recherchierte Acosta lokale Daten und Fakten¹⁵ über die London Metal Exchange



sowie das zugehörige Netzwerk involvierter Unternehmen. Auf dieser Grundlage erstellte er, in Form eines abstrahierten Stadtplans der Londoner Innenstadt, eine Netzwerkkarte der LME, auf der er die systematisch durchnummerierten und nach einem Farbschema entsprechend ihrer Funktionen geordneten Unternehmen eintrug. Diese Karte ist auf der Innenseite des Posters abgedruckt, sie lässt sich wie ein Stadtplan von London auffalten. Die quelldatenbasierte Kartografierung der am internationalen Kupferhandel beteiligten Konzerne diente wiederum als Ausgangspunkt für gezielte Investigationen im Stadtraum. Mithilfe von Foto-Walks, die über Google-Wegbeschreibungen angeleitet waren, erschloss sich Acosta, unter Verwendung eines iPhones und einer Mittelformatkamera als verknüpfenden Fotokonnektoren, das städtische Netzwerk der LME. Die Vorderseite des Posters, eine Gitterstrukturmontage aus 95 Found-Footage-Einzelbildern, zeigt das Ergebnis der kartografischen Investigation zu den Mitgliedern des LME-Netzwerks und seiner internen Struktur. In seiner Bildordnung (von links nach rechts und oben nach unten) orientiert es sich

16 In der Ausstellungsversion des Posters war am unteren Ende der Bildcollage noch ein Glossar zu den auf der Website veröffentlichten Handelsbedingungen der LME abgedruckt. In einem gegen die Konzernregeln gerichteten subversiven Akt hat Acosta die Mitgliedsnamen der LME jeweils mit dem zugeordneten Farbschema überdruckt.

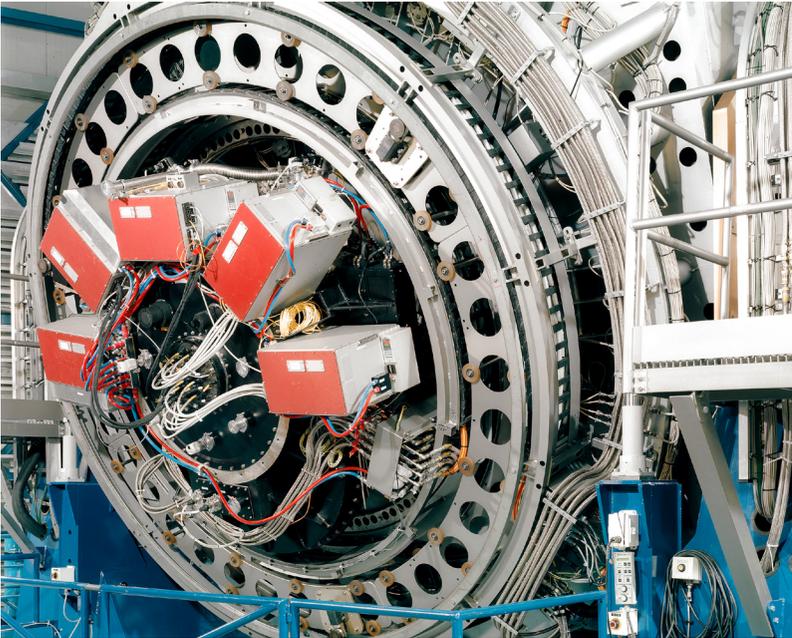
17 Zur Bedeutung einer topologischen Dokumentationsstrategie zur Nachverfolgung ungleicher Geografien schreibt Acosta: „Documentary practices become crucial for a production of space since they contest the way we perceive the impact of globalization.“ (Acosta 2015, 234).

18 Nach T.J. Demos reagiert die forensische Wende auf die Unsicherheit des Dokumentarischen in der digitalen Mediengesellschaft: „[...] the forensic turn – assembling new image-based practices of evidence verification, legal challenge, and social movement struggle – [...] responds to and counters the fraught, post-internet, conundrum of documentary uncertainty.“ (Demos 2025).

an der Chronologie der Mitgliedernennungen, wie sie auf der LME-Webseite erscheinen. Die Darstellung der einzelnen Mitglieder der LME folgt einer identischen Struktur, das Farbschema der in die Bildermontage eingefügten Buntquadrate verweist dabei auf die Funktion der Unternehmen: Als Erstes zeigt die jeweilige Bildserie eine Google-Luftaufnahme vom jeweiligen Konzerngebäude innerhalb der städtischen Umgebung, im Anschluss folgen Google-Street-Ansichten, in denen menschliche Aktivitäten im Fokus stehen: Arbeitstätigkeiten sowie Bewegungsabläufe wie Gehen, Rad- oder Autofahren. Bilder von Konzernmitarbeiter*innen und Aktionär*innen stoßen mit Bildern von Arbeitskräften im Bau- und Reinigungsgewerbe sowie mobilen Passant*innen unvermittelt zusammen, sie reihen sich zu einem facettenreichen und multiperspektivischen Gesamtbild der LME-Vernetzungskartografien im Stadtraum von London. Mit diesem Zusammenschritt vorgefertigter digitaler Lokalisierungsbilder in der übergreifenden Ordnungsstruktur der LME gelingt es Acosta, die Bedeutung der techkonzerngesteuerten Digitalfotografie an der Schnittstelle zwischen menschlicher Arbeit und dem extraktiven Kapitalismus der größten Kupferproduzenten aufzuzeigen.¹⁶ Durch die Inskription von geolokalisierenden Wirklichkeits Spuren ins Bild wendet er die volatile Natur des Kupferhandels in erfass- und begreifbare Sichtbarkeit.

Die Kamera als extrAktivistisches Medium und Widerstandsinstrument

Um den historischen wie gegenwärtigen Einfluss von exploitativen Globalisierungsdynamiken, so das Netzwerk der extraktiven Kupferweltwirtschaft mit seinen ökologischen, sozialen und kulturellen Auswirkungen sichtbar zu machen, bedarf es dokumentarischer Praktiken des Mappings und Monitorings.¹⁷ Die in der fotojournalistischen wie künstlerischen Tradition der Moderne stehende Praxis der dokumentarischen Fotografie kann diese Kartografierung nur begrenzt leisten, daher wird sie im Werk von Acosta um investigative Bildtechniken und -verfahren des Digitalen erweitert, darunter netzwerkbasierte Bildgebungen, visuelle Geolokalisierungen, Drohnenaufnahmen sowie Open Source-Investigations (OSINV). In dieser Konstellation fügt sich der investigative dokumentarische Ansatz in den „forensic turn“ ein:¹⁸ Er begibt sich auf eine indiziengesteuerte Spurensuche nach „inscriptions and traces of reality“ (Baetens und Gelder 2006, 9), um aus deren Splittern ein evidenzbasiertes Bild der unsichtbaren wie unsicheren, verzerrten oder bewusst verleugneten Wirklichkeit zusammensetzen.



Die dokumentarische Fotografie fungiert in *Copper Geographies* als Konnektor disparater Räume und Sphären des Extraktivismus. Ihre besondere Leistung besteht darin, unsichtbare Netzwerkverbindungen zwischen Materialitäten, Institutionen und Kapitalwerten über interkontinentale Räume und Jahrhunderte hinweg sichtbar zu machen:

[...] photography can be the link that brings into relation spaces, material flows, companies and capital; it could therefore be seen as, in a literal and metaphorical sense, the conductive material that operates, as copper does, circulating at a global level across different types of networks enabling the communication and transmission of information. (Dahó 2019, 240–241)

Als Leit(ungs-)medium und damit Konnektor spürt die fotografische Kamera aber nicht nur die extraktiven Netzwerke der globalen Kupferwirtschaft auf, sie ist selbst Teil und Agent ihres technoökonomischen Ausbeutungssystems. Die Fotografie legt die „Extraktionsdynamik des Kapitalismus“ frei (Neilson 2022, 128), der sie selbst unterworfen ist. Diese Perspektive ist in *Copper Geographies* partiell präsent, etwa wenn Acosta das Netz aus Kupferverkabelungen im weltweit größten Teleskop in der Atacama-Wüste in Chile zeigt.

19 „Während Silber und Seltenelemente wie Europium Protagonisten der materiellen Geschichte der Fotografie sind – das eine in deren analog-chemischer, die anderen in deren digitaler Phase –, ist Kupfer ihr heimlicher Teilhaber, allgegenwärtig, aber stets im Schatten anderer, lichtempfindlicher und lumineszierender Materialien.“ (Neilson 2022, 123).

20 Bei den Daguerreotypieplatten handelt es sich um glatt polierte Metallplatten aus versilbertem Kupfer.

21 Der walisische Ort Swansea war in den 1840er Jahren weltweit führend in der Verhüttung von Kupfer, er wird daher auch als „Copperopolis“ bezeichnet. Das Erz hierzu stammte aus Australien, Neuseeland und unterschiedlichen südamerikanischen Ländern, darunter auch Chile (vgl. Neilson 2022, 123–124). Das walisische Kupfer wurde weltweit exportiert, mit den Handelseinkünften wurde der transatlantische Slavenhandel finanziert.

22 In *Litte ja Goabddá* stiftet Acosta eine semantische und akustische Verbindung zwischen Drohnen und Trommeln. Die Videoinstallation analogisiert die Drohne und die samische Trommel als hochtechnologische und kosmisch-spirituelle Navigations- und Widerstandswerkzeuge im Kampf gegen den drohenden Eisenerzabbau in dem von Samen besiedelten Gebiet von Gállak.

Dennoch bleibt eine kritische Selbstreflexion der Fotokamera als extraktivistische Bildtechnik unterbelichtet. Technikgeschichtlich betrachtet ist die industrielle Erzeugung von Bildtechnologien und -apparaten von der Fotografie bis zum computergenerierten Bild von extraktiven Industrien abhängig.¹⁹ Die „Logik der Extraktion“ hat „beide Welten – die des Rohstoffabbaus und der Fotografie“ verändert (Neilson 2022, 129). Die enge Verflechtung zwischen der Geschichte der Elektroindustrie und der fotografischen Industrie verdankt sich vor allem der hohen Leitfähigkeit von Kupfer. Die Entwicklung der Fotografie ist in ihrer Frühphase der Daguerreotypie auf Engste mit dem Abbau von Kupfer verknüpft (vgl. Schumacher 2022), so wurde für die Herstellung der Fotoplatten Kupfer benötigt.²⁰ Im Jahre 1881 wurden fast eine Million Daguerreotypieplatten an Fotograf*innen und Studios weltweit verkauft. Das für die Herstellung der Platten benötigte Kupfer stammte größtenteils aus der Kupferschmelze in Swansea²¹ – deren extraktive Industriegeschichte Acosta in seinem Fotobuch *Copper Geographies* im Ländervergleich mit Coquimbo dokumentiert. Hier zeigt sich die direkte Verflechtung der interkontinentalen Zirkulation von Fotoplatten mit den globalen Rohstoff- und Kapitalströmen des Kupferhandels. Insofern ist, wie Neilson konstatiert,

[d]ie Industrialisierung der Bildproduktion [...] nicht unabhängig von der kapitalistischen Industrialisierung und Globalisierung des Bergbaus zu begreifen, die ein beide Hemisphären überspannendes Netzwerk, technologische Hybridisierungen, neue Ströme von Arbeitskräften, neue Formen der Ausbeutung und ein finanzielles Netz von Krediten und Zahlungen hervorbrachten. (Neilson 2022, 124)

Trotz – oder gerade wegen – ihrer Involviertheit in extraktive Industrien wird die Foto- (und auch Video-)Kamera im Werk von Acosta als Widerstandswerkzeug gegen den extraktiven Kapitalismus eingesetzt. Dadurch erfährt sie eine Konversion von einer extraktiven Bildtechnologie zu einem extraktivistischen Bildinstrument. ExtrAktivismus, ein von Willow geprägter Begriff, bedeutet „taking action to counter extractivist development and domination“ (Willow 2018, 3). Die extraktivistische Funktion der Fotografie findet sich bereits in Acostas *Copper Geographies*, sie wird jedoch noch direkter in *Litte ja Goabddá* (Drohnen und Trommeln) (2018) implementiert,²² einem Projekt, in dem Acosta mit Aktivist*innen und betroffenen Sami-Familien vor Ort zusammenarbeitete, um gegen die vom britischen Konzern Beowulf Mining PLC beantragte Erschließung des größten



Eisenerzlagers Europas im nordschwedischen Gállak zu protestieren.

Indigene Gemeinschaften samischer Rentierhirt*innen leben im unmittelbaren Umfeld der Eisenerzmine, die Genehmigung einer Abbaulizenz hätte daher „massive Auswirkungen auf das fragile Ökosystem“, sie würde die „Migrationswege der Rentierherden erheblich stören“ und „den irreversiblen Verfall des kulturellen Lebens der Samen“ mit sich bringen (Acosta 2022, 60). Acosta setzte Drohnen als Medien der Aufklärung und „geo-räumliche Beobachter“ (Chamayou 2015, 58) ein, um die größten Eisenerzvorkommen in der Gegend von Gállak sowie die anvisierte Abbaustätte aus der Luft zu dokumentieren, ebenso die in ihrem ökologischen Gleichgewicht bereits gestörten Wälder und Flüsse in der näheren Umgebung. Damit erschloss er die ansonsten unsichtbar bleibenden ökologischen, ökonomischen und kulturellen Verbindungen zwischen Orten, Räumen, Territorien und Lebenswelten. Der Einsatz von Drohnen zu extrAktivistischen Zwecken ist eine Counterstrategie zur Anwendung von Drohnentechnologie in der Bergbauindustrie, er soll die vertikalen Machtverhältnisse, an dessen Spitze die großen Minenkonzerne stehen, invertieren:

Drohnen werden in erster Linie als Waffen neoliberaler Expansion mit Vorstellungen vertikaler Kontrolle und digitaler Überwachung assoziiert und gelten als Technologie zur Erweiterung kapitalistischer und militärischer Macht. Ich möchte diese Zuschreibung umkehren, indem

ich Drohnentechnologien als Instrumente der Gegenüberwachung zur Verfolgung der Auswirkungen von rohstoff-industriellen Entwicklungen einsetze. (Acosta zit. in Emmert et. al. 2020, 60)

Die Drohnenkamera fungiert als dokumentarischer In-terver und Disruptor, sie wendet den Kontroll- und Über-wachungsblick des extraktiven Industriekapitalismus in einen extraktivistischen Gegenblick der territorialen Rückaneig-nung. „Durch die Umnutzung des Blicks von oben als indigene Perspektive wird der Anspruch der Samen auf ihr Land fest-gehalten.“ (Acosta zit. in Emmert et al. 2020, 60) Das digitale Mapping eines „territory of images“ durch Drohnenaufnahmen sucht die drohende Ausbeutung und den Verlust des indigenen Territoriums der Samen in Gállak zu konterkarieren.

Die foto- und videoinvestigativen Arbeiten von Acosta ver-deutlichen, dass Extraktivismus nicht nur auf die Aneignung natürlicher, physischer Rohstoffressourcen in großen Mengen und hoher Intensivität beschränkt werden kann (vgl. Gudynas 2018, 62). Extraktivismus repräsentiert eine (neo-)koloniale Denkweise und Strategie zur Akkumulation von Kapital, die neben Finanzen und Arbeit auch auf Data-Mining abzielt (vgl. Chagnon et al. 2022, 778–780; Borghi und White 2023). Angesicht der zunehmend automatisierten, durch Künstliche Intelligenz gestützten Datenerfassung im globalen Maßstab ist es daher überfällig, datenextraktive Unternehmungen, deren globale Netzwerke und Infrastrukturen, in die kritische künst-lerische Forschung zu und den aktivistischen Widerstand gegen (Neo-)Extraktivismen aufzunehmen.

- Acosta, Ignacio. 2015. „Urban Gating in Chile. Chuquicamata – a corporate mining town: ‚bounded territory within a territory‘“. In *Beyond Gated Communities*, herausgegeben von Samer Bagaeen und Ola Uduku, mit einem Beitrag von Saskia Sassen, 227–239. London: Routledge.
- . 2016. *The Copper Geographies of Britain and Chile. A Photographic Study of Mining*. PhD Thesis. Brighton: University of Brighton Press. Letzter Zugriff am 29. Februar 2024. <https://cris.brighton.ac.uk/ws/portalfiles/portal/4755558/Acosta+The+Copper+Geographies+of+Chile+and+Britain.pdf>.
- . 2018. *Copper Geographies*. Barcelona: RM.
- Baetens, Jan und Hilde Van Gelder. 2006. *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*. Leuven: Leuven University Press.
- Baran, Paul A. 1957. *A Political Economy of Growth*. London: Penguin Books.
- Borghi, Maurizio und Benjamin White. 2023. „Data Extractivism and Public Access to Algorithms: Mapping the Battleground of International Digital Trade“. In *Law, Regulation and Governance in the Information Society. Informational Rights and Informational Wrongs*, herausgegeben von Maurizio Borghi und Roger Brownsword, 105–125. London: Routledge.
- Chagnon, Christopher W. et al. 2022. „From extractivism to global extractivism: the evolution of an organizing concept“. *The Journal of Peasant Studies* 49, no. 4: 760–792.
- Chamayou, Grégoire. 2015. *A Theory of the Drone*. New York: New Press.
- Dahó, Marta. 2019. „Landscape and the Geo-graphical turn in Photographic Practice“. *photographies* 12, no. 2: 227–245.
- Demos, T.J. 2025. „Weaponized Environments. From the Migrant Image to the Media of Causes“. In *Nomadic Camera. Photography, Displacement and Dis:connectivities*, herausgegeben von Burcu Dogramaci, Winfried Gerling, Jens Jäger und Birgit Mersmann. Leuven: Leuven University Press (im Druck).
- Emmert, Claudia, et al., Hgs. 2020. *Game of Drones. Von unbemannten Flugobjekten*.

- Ausstellungskatalog, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Berlin: Neofelis.
- Gudynas, Eduardo. 2018. „Extractivisms: Tendencies and Consequences“. In *Reframing Latin American Development*, herausgegeben von Ronaldo Munck und Raúl Delgado Wise, 61–67. London: Routledge.
- Hoffmann, Hilmar, Hg. 1999. *Das Guggenheim-Prinzip*. Köln: Dumont.
- Kröger, Markus. 2022. *Extractivisms, Existences, and Extinctions. Monoculture Plantations and Amazon Deforestation*. London: Routledge.
- Neilson, Brett. 2022. „Extraktive Unternehmungen: Kupfer und das fotografische Bild“. In *Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion*, herausgegeben von Ester Ruelfs und Tulga Beyerle, 121–130. MK&G Hamburg, Leipzig: Spector Books.
- O'Brian, Thomas F. 1989. „Rich Beyond the Dreams of Avarice: the Guggenheims in Chile“. *Business History Review* 36, no. 1: 122–159.
- Sekula, Allan. 1983. „Photography Between Labour and Capital.“ In *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968. A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, herausgegeben von Benjamin Buchloh und Robert Wilkie, 193–268. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- . 1984. *Photography against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- . 2010. „Lügen ist heute ein Leistungsprinzip ersten Grades“. *Kunstforum International, Wirtschaft und Kunst*, Bd. 201: 150–163.
- Schmitz, C. 1986. „The Rise of Big Business in the World Copper Industry 1870–1930“. *The Economic History Review* 39, no. 3: 392–410.
- Schumacher, Sven. 2022. „Das Kupfer und die Daguerreotypie“. In *Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion*, herausgegeben von Ester Ruelfs und Tulga Beyerle, 26–43. MK&G Hamburg, Leipzig: Spector Books.
- Sheppard, Eric. 2016. „The Uneven Geographies of Globalizing Capitalism“. In *Limits to Globalization: The Disruptive Geographies of Capitalist Development*, 47–67. Oxford: Oxford Academic.
- Willow, Anna J. 2018. *Understanding ExtrACTIVISM. Culture and Power in Natural Resource Dispute*. Abingdon: Routledge.

Neo-Extraktivismus in der lateinamerikanischen Performance-Kunst: Eine transökologische Perspektive

Lena Geuer

Die Kritik am Neo-Extraktivismus als wirtschaftliches Wachstumsmodell geht in lateinamerikanischen Ländern häufig mit einer Kritik an patriarchalen und traditionellen Rollenverteilungen sowie an rassistischen Strukturen einher. Folgender Beitrag untersucht am Beispiel der Video-Performance von Bartolina Xixa die Zusammenhänge zwischen Neo-Extraktivismus, Identität, Geschlecht und Herkunft. Dabei wird in der Analyse künstlerischer Arbeiten nicht nur eine transkulturelle, sondern insbesondere auch eine transökologische Perspektive eingenommen.

Keywords: Latin-American Performance Art, Queer and Indigenous Identity, Transecology

*En zona andina hay mineras. Contaminan la ilusión, el agua, la tierra y todo lo que anda a su alrededor. Sin agua muere la vida. Ramita seca tu corazón.*¹ — Aldana Bello

1 „In der Andenregion gibt es Bergbauunternehmen. Sie verseuchen die Illusion, das Wasser, das Land und alles was sie umgibt. Ohne Wasser stirbt das Leben. Trockener Zweig, dein Herz.“ (Übersetzung: Lena Geuer) Strophe aus dem Lied *Ramita Seca* von Aldana Bello.

2 Das Lied ist Teil des Albums *Puñuray*, welches von Aldana Bello 2016 veröffentlicht wurde. Hier wurde auf das auf YouTube veröffentlichte Musikvideo zurückgegriffen (Bello et al. 2016).

3 Die Flagge der *Wiphala* repräsentiert die indigenen Andenvölker Südamerikas. Die sieben Farben symbolisieren das Wertesystem und die Weltordnungen jener indigenen Völkergruppen (NPLA-Lexikon, o. J.).

4 Mit der neuen argentinischen Präsidentschaft von Javier Milei befindet sich diese Errungenschaft jedoch in Gefahr (Vogt 2023).

Im Musikvideo *Ramita seca*² klagen die argentinischen Sänger*innen Aldana Bello, Susy Shock, Mariana Baraj und Sara Hebe die Machenschaften und Auswirkungen des Neo-Extraktivismus an. Der scheinbar grenzenlose Rohstoffabbau von Metallen wie u.a. Lithium, Gold oder Kupfer sowie die expansive Agrarindustrie sorgen seit Beginn des 21. Jahrhunderts in Argentinien (und auch in anderen Ländern des Globalen Südens) für extreme Umweltverschmutzung und Menschenrechtsverletzungen (Forschungs- und Dokumentationszentrum Chile-Lateinamerika e.V. 2012).

Im Video wechseln die Bildszenarien zwischen Nahaufnahmen der Sänger*innen und der Tänzerin Ana González Seligra, Versammlungen und Protestmärschen indigener Gemeinschaften im Nordwesten Argentiniens sowie Natur- und Landschaftsaufnahmen. Alltagsszenen, die das Leben der überwiegend von einer indigenen Herkunft geprägten Andenbevölkerung zeigen, werden dem Panorama riesiger Bergbaugebiete gegenübergestellt. Dadurch wird die unterschiedliche Nutzung von Territorien und natürlichen Ressourcen deutlich: Im Neo-Extraktivismus wird Natur zur *commodity* und wertvolle Lebensquellen werden in billiges Kapital umgewandelt (Fowkes und Fowkes 2022, 24). Neben der ökologischen wird auch die soziale Ausbeutung hervorgehoben, die sich im Musikvideo in prekären Arbeitsverhältnissen und einer erzwungenen Migration ausgedrückt. Der Kampf gegen neokoloniale Machtverhältnisse, gegen Großkonzerne wie Monsanto, Bayer oder Syngenta sowie gegen ungerechte Gesetzgebungen äußert sich in einem doppelten Widerstand: dem der indigenen Bevölkerung und dem Widerstand weiblicher und queerer Personen gegenüber patriarchalen Machtstrukturen. Diese zwei Identitätsformen des Widerstands drücken sich im Video durch die indigene Flagge der *Wiphala*³ aus und zeichnen sich darüber hinaus in den getragenen grünen Tüchern ab, die in Argentinien zum feministischen Symbol für ein Recht auf Abtreibung geworden sind.⁴

Laut der argentinischen Soziologin Maristella Svampa hängen Neo-Extraktivismus und spezifische Formen des Patriarchats eng miteinander zusammen (Svampa 2020, 130–55). Es gilt daher einen vom männlichen Blick dominierten Naturbegriff zu hinterfragen und das binäre Geschlechtersystem aufzubrechen. Aus diesem Grund kritisieren künstlerische



Arbeiten sowie aktivistische Protest- und Widerstandsbewegungen neben ökologischen und sozialen Missständen insbesondere auch intersektionale Formen der Gewalt. Die Frage nach Neo-Extraktivismus in der lateinamerikanischen Performance-Kunst geht demzufolge mit dem Kampf für eine freie ethnische und sexuelle Identität einher.

Bartolina Xixa: Eine andine Dragqueen

Mit der Kunstfigur Bartolina Xixa schlüpft die argentinische Künstler*in und Tänzer*in Maximiliano Mamani in die Rolle einer indigenen Dragqueen.⁵ Mamanis ethnische Herkunft führt auf das indigene Volk der Kollas zurück. Sie bezeichnet sich selbst als queere Person mit einer nicht-weißen Identität. Stark geschminkt und in den traditionellen Gewändern der *Cholitas* gekleidet, performt Bartolina Xixa im Musik-Video *Ramita Seca. La colonialidad permanente* (Trockener Zweig. Die permanente Kolonialität) von 2019 einen folkloristischen Tanz (Bartolina Xixa 2019). Dabei greift Mamani auf das eingangs erwähnte Lied von Aldana Bello zurück, um es am Fuße der Anden inmitten einer aufgetürmten Mülldeponie neu zu interpretieren.

In der *Vidala rojana* werden die Sänger*innen von Trommel- (*Caja*) und Gitarrenklängen begleitet. Das musikalische Genre der *Vidala* steht für eine besondere Tradition, die auf das frühe 19. Jahrhundert zurückgeht und transkulturelle Elemente aus der spanischen *Conquista* und indigenen Andenkulturen verbindet (Megías 2019). Auch die Figur der Bartolina

5 Mamani spricht von sich selbst in einer neutralen oder weiblichen Genderform, die im Text ebenfalls angewendet wird.

Xixa zeugt von historischer Bedeutung. Sie führt auf die indigene Aymara-Frau und Freiheitskämpferin Bartolina Sisa Vargas (1750-1782) zurück, deren Bild nach wie vor im Widerstandskampf präsent ist. Sisa Vargas war die Ehefrau des indigenen Rebellenführers Tupaq Katari. Bartolina Xixa ist daher als eine Hommage an das Leben von Sisa Vargas zu betrachten. Ihr Name steht für den permanenten Kampf gegen neokoloniale Ausbeutungen. Mit der Ästhetik der *Chola*, im Diminutiv auch *Cholita* genannt, bezieht sich Mamani auf die Identität indigener und mestizischer Frauen aus Bolivien und Peru, deren hybrider Kleidungsstil europäische und andine Modeästhetiken zusammenführt. Ein besonderes modisches Erkennungsmerkmal der *Cholitas* sind ihre knielangen mehrschichtigen Röcke sowie die aus Europa importierten Bowler-Hüte, hierzulande auch als Melone bekannt (Corvest 2022; Cusicanqui 2018, 138).

6 *La Chola poblete* bezeichnet ihre Kunst als *Pop Andino Travesti* und bekräftigt damit ihre indigene, braune Identität. Ebenso sei auf die peruanische Künstlerin Venuca Evanán verwiesen, die als Frau die traditionellen *Tablas de Sarhua* (Tafeln von Sarhua) mit feministischen und queeren Themen gestaltet. Sie stärkt damit nicht nur die Rolle indigener Frauen und queerer Personen, sondern eignet sich auch eine männlich zugewiesene Aufgabe an. Denn ursprünglich war es nur Männern gestattet, die Tafeln zu bemalen (Purizaca 2020).

7 Neben Mamani setzen sich auch andere Argentinier*innen für eine *identidad marrón* ein. So lenkte der Schauspieler und Aktivist David Gudiño mit seinem TikTok-Video *Argentina no es blanca* (Argentinien ist nicht weiß) von 2022 erneut den Blick auf rassistische Narrative in der argentinischen Selbstwahrnehmung. Im Interview berichtet Gudiño von seinen Erfahrungen als *argentino marrón* (Spinelli 2022).

Bartolina Xixa, so Mamani, ist eine *andine* Dragqueen, die sich bewusst nicht an westlichen Maßstäben orientiert, sondern eine indigene Weiblichkeit visualisiert (Glanzmann und Carmona Torregrosa 2019). Während die *Cholitas* von der spanischen Eroberungszeit bis ins 20. Jahrhundert von der Gesellschaft ausgegrenzt wurden, haben sie sich im 21. Jahrhundert von alten herabsetzenden Zuschreibungen und Rollenbildern emanzipiert und ein starkes Selbstbewusstsein entwickelt (Corvest 2022; Spiller 2023).⁶ So prangert Mamani mittels Bartolina Xixa die Machenschaften neo-extraktivistischer Gewalt an und kritisiert die darin eingewobenen rassistischen Strukturen, die nach wie vor in der argentinischen Selbstwahrnehmung existieren. Als *argentine marrón* (braune Argentinier*in) gehört Mamani zu einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe, da sich die argentinische Nation größtenteils über eine weiße europäische Identität definiert (Geuer 2022, 31–57) und andere nicht-weiße Identitäten strukturell ausgrenzt.⁷

Im Neo-Extraktivismus und der argentinischen Identitätspolitik zeigen sich daher Parallelen, denn sowohl wirtschaftliche als auch politische Machtträger weisen diskriminierende und marginalisierende Strukturen auf. Die nördlichen Provinzen Argentiniens – Jujuy, Catamarca und Salta – sind vom Neo-Extraktivismus besonders stark betroffen, da sie über große Lithiumvorkommen verfügen. Im Jahr 2023 kam es erneut zu Protestaktionen und Aufständen in Jujuy, die bis in die Hauptstadt Buenos Aires getragen wurden. Hier wurden die Stimmen indigener Aktivist*innen von der Justiz jedoch kaum gehört (Pausch 2023). So können auch bereits verabschiedete Gesetze die benachteiligte und überwiegend indigene

Bevölkerung im Norden des Landes häufig nicht schützen, da diese permanent wieder verletzt werden (Svampa 2020, 16).

Auch am konkreten Schauplatz der Performance von Bartolina Xixa, der sich zwischen den Orten Posta de Hornillos und Maimará in der *Quebrada de Humahuaca* befindet, zeigt sich, dass Schutzmaßnahmen nicht immer den Betroffenen dienen. Das Gebirgstal wurde 2003 von der UNESCO zum Weltkultur- und Weltnaturerbe erklärt. Mit diesem Vorgehen sollten zugleich auch neue wirtschaftliche Perspektiven wie den Ausbau der Tourismusbranche eröffnet werden. Maßnahmen wie diese entlarvt Svampa jedoch als „neo-extraktives Entwicklungsprinzip“: Darunter versteht sie eine „hegemoniale Idee von Entwicklung, [die ein] Produkt des Zusammenschlusses [...] zwischen dem extraktiven Paradigma [...] und einer neo-liberalen Vision [ist]“ (Svampa 2020, 84). Es zeigt sich, dass auch progressive Maßnahmen letztlich vom kapitalistischen Wettbewerbsprinzip geschluckt werden. Denn schnell wurde die lokale Bevölkerung von privaten Unternehmen vom Markt verdrängt, weshalb der Tourismus in der *Quebrada de Humahuaca* für viele Nordargentinier*innen keine Alternative zur Minenarbeit darstellt (Carrizo, Forget und Denoël 2016, 133). Durch die im Video visualisierte Mülldeponie wird deutlich, dass staatliche Behörden im Naturschutz versagen und auch eine globale Institution wie die UNESCO keinen nachhaltigen rechtlichen Schutz aussprechen kann.

In der Performance greift Mamani auf kulturell tradierte Ausdrucksformen zurück: Die *Chola*, der folkloristische Tanz sowie die musikalische Begleitung durch die *Vidala* weisen auf transkulturelle andine Traditionen hin, die durch die Figur der Bartolina Xixa jedoch in eine queere Identität übertragen werden. Das heteronormative Verständnis dieser Kulturformen wird mit einer queeren Existenzweise konfrontiert. Mamani berichtet, dass auch der folkloristische Tanz, den sie in ihrer Heimatstadt Tilcara unterrichtet, von heteronormativen Vorstellungen geprägt ist (González 2019). Durch die eigene queere Positionierung soll das binäre Rollenmodell im Tanz jedoch hinterfragt werden. Vor diesem Hintergrund macht Bartolina Xixa deutlich, dass der Kampf gegen Neo-Extraktivismus in Lateinamerika immer auch ein Kampf gegen feste Narrative und traditionelle Rollenzuschreibungen ist.

Ab Minute 00:03:37 endet die *Vidala* und ein Rap-Part, gesungen von der Rapperin Sara Hebe, setzt ein. Mit diesem musikalischen Bruch ändert sich auch die Performance. Bartolina trägt nun eine Atemschutzmaske, welche auf eine verunreinigte toxische Luft hindeutet und damit

wiederum auf die Pestizide der Sojaindustrie sowie auf die freigesetzten giftigen Dämpfe durch die Müllverbrennung anspielt. Mit abrupten Gesten führt sie ihren Tanz fort, landet schließlich auf dem Boden und krümmt sich mit gequältem Gesichtsausdruck im Takt der Trommel.

Die Atemschutzmaske, mit welcher die Atemwege des Körpers gegen Verschmutzungen in der Luft geschützt werden sollen, formuliert zugleich die Frage nach schützenswerten Körpern. Dabei legt die Geschichte der Schutzmasken die Ambivalenzen und Abhängigkeiten offen, denen Menschen in unterschiedlichen Situationen ausgesetzt werden. Aufgrund der im Ersten Weltkrieg eingesetzten chemischen Giftgase war die Gasmasken, die auch die Augen schützen sollte, Teil der Kriegsausrüstung.⁸ Dabei soll die Ausrüstung nicht nur dem Schutz des Körpers dienen, sondern zugleich auch den Einsatz von Arbeitskräften garantieren. Dieses vom Staat oder von der Wirtschaft gegebene Schutzversprechen wird bei prekären Subjekten, wie sie durch Bartolina Xixa verkörpert werden, jedoch nicht eingelöst. Körperliche Unversehrtheit von Minenarbeiter*innen, Plantagenarbeiter*innen aber auch Bewohner*innen kontaminierter und gefährdeter Regionen ist nicht überall gegeben, weshalb ihre Körper systematisch ausgegrenzt, ausgebeutet und diskriminiert werden. Ihnen wird das Grundrecht auf einen gesunden und unversehrten Körper aberkannt, weshalb ihre Körper als nicht schützenswert eingestuft werden.⁹

Anders betrachtet werden Atemschutz- und Gasmasken weltweit jedoch auch als Protestmedien eingesetzt. Durch sie sollen Prekarität und Verletzlichkeit verschiedener Akteur*innen zum Ausdruck gebracht werden. Darüber hinaus dienen sie Protestierenden als Schutz vor Tränengas, welches von der staatlichen Exekutive als Vertreibungsmittel angewendet wird. In der Aneignung der Schutzmaske liegt demnach auch das Potential, den Körper widerstandsfähig zu machen und für den Protest „auszurüsten“.

Transökologische Verflechtungen

Queerness, Indigenität und Ökologie gehören zu den brisanten Themenfeldern, mit denen sich viele junge lateinamerikanische Künstler*innen aktuell auseinandersetzen. So befassen sich auch Seba Calfuqueo aus Chile und Emerson Pontes alias Uýra Sodoma aus Brasilien mit ihrer queeren, indigenen

8 Vor allem die kriegskritischen Bilder von Otto Dix haben Gasmasken immer wieder porträtiert.

9 An dieser Stelle sei auf die künstlerisch-dokumentarische Arbeit des argentinischen Fotografen Pablo Piovano verwiesen, der über mehrere Jahre hinweg betroffene Personen aus den kontaminierten Regionen Argentiniens begleitete und porträtierte. In seinem Projekt *The Human Cost of Agrotoxins* fertigte Piovano in Zusammenarbeit mit Betroffenen eine Karte an, die schwerwiegende Krankheitsverläufe aufgrund des Einsatzes von Pestiziden dokumentiert (Piovano 2017).



Identität und kritisieren in ihren Performances und Videoarbeiten die Auswirkungen neo-extraktivistischer Ökonomien, von denen sie in ihrer Heimat auch unmittelbar betroffen sind. In der Videoperformance *Kowkülen (Liquid Being)* von 2020 problematisiert Seba Calfuqueo die Wasserknappheit in Chile, die auf neo-extraktivistische Unternehmungen aus dem Sektor des Lithiumabbaus zurückzuführen ist. Emerson Pontes prangert in seinen Arbeiten die Rodung des Regenwaldes im Amazonas an.¹⁰

10 Einige seiner Fotografien wurden im Rahmen der Ausstellung *1,5 Grad* in der Kunsthalle Mannheim 2023 gezeigt.

Künstler*innen wie Mamani, Pontes und Calfuqueo fordern mittels ihrer Kunst eine soziale und ökologische Transformation ein. Sie performen nicht nur, sie protestieren auch auf der Straße. Damit verbinden sie ihre künstlerische mit einer aktivistischen Praxis. Vor diesem Hintergrund gestalten sich künstlerische Arbeiten, die intersektionale Protestformen miteinander verknüpfen, als zutiefst komplex. Denn erstens verunmöglichen sie eine klare Unterscheidung zwischen „Kunst, Politik und Aktivismus“ und zweitens adressieren sie sowohl transkulturelle als auch transökologische Prozesse.

Längst ist wissenschaftlich bewiesen, dass neo-extraktivistische Ökonomien nicht nur gravierende ökologische und soziale Schäden in bestimmten Regionen Lateinamerikas verursachen, sondern beispielsweise die Zerstörung des Regenwaldes im Amazonasbecken auch für das allgemeine Weltklima verheerende Konsequenzen hat (Boulton, Lenton und Boers 2022). Im Kontext der globalen Klimakrise lassen

11 Der noch nicht abgeschlossene Rechtsfall von Saúl Luciano Lliuya deutet auf rechtliche Zusammenhänge zwischen dem Globalen Süden und dem Globalen Norden hin. Der peruanische Bauer hat 2015 den deutschen Energiekonzern RWE verklagt, da die CO₂-Ausstöße des größten europäischen Emittenten u.a. auch für den Klimawandel in Peru verantwortlich seien. Die Lebensbedingungen in seiner Heimatstadt Huaraz seien durch den Klimawandel stark gefährdet, da Berggletscher immer weiter schmelzen und seine Stadt womöglich in den nächsten Jahren überschwemmt werden könnte. Diese Klage beweist, dass ein Zusammenhang im rechtlichen Kontext hergestellt werden kann. Sie ist von wichtiger Bedeutung, da sie – sollte Luciano den Fall gewinnen – zum Präzedenzfall werden könnte (German-Watch e.V. 2023).

sich neo-extraktivistische Phänomene daher nicht isoliert betrachten. Sie verlangen nach Relationalität und einer *trans-ökologischen Perspektive*.¹¹ Diese vernetzt zentrale Diskursräume der Ökologien. Steht der Begriff Ökologie bereits für die Vernetzung, so ist mit *Transökologie* eine weitergesponnene Vernetzung von Netzwerken gemeint. Ausgangspunkt bildet dabei die wissenschaftliche Disziplin der Ökologie, die nicht bloß mit Natur zu übersetzen ist, sondern das Verhältnis zwischen Mensch, Natur und Wissen ins Licht rückt (Latour 2010, 12).

Der Anthropologe Carsten Wergin führt in seinem Aufsatz *From Transculture to Transecology* anhand des Begriffs eine theoretische und methodologische Ausweitung der transkulturellen Forschung ein. Transökologie stehe demnach für einen umfassenden Ansatz, in welchem der in westlichen Kulturen vorherrschende Natur-Kultur-Dualismus aufgebrochen werden soll: „The notion of transecology is to overcome this dualism that persists in transcultural thinking to the extent that ‚nature‘ is woven into cultural expression not only as that which can be discovered and described but, more importantly, as that which makes the discovery and description possible in the first place.“ (Wergin 2023, 85) Wergin plädiert damit für eine grundlegende Anerkennung und Wertschätzung von „Natur“, die menschliches Leben und transkulturelle Prozesse überhaupt erst möglich macht.

Die letzte Kameraeinstellung auf Bartolina Xixa zeigt eine Nahaufnahme ihres Gesichtes, auf welchem sich zahlreiche Fliegen befinden. Zu sehen ist ein lebendiger, aber dennoch im Sterben begriffener Körper. Denn Körper, die Fliegen anziehen, befinden sich im Prozess der Verwesung. Kunsthistorisch betrachtet, ist dies ein Bild, welches Yoko Ono in ihrer Video-Arbeit *Fly* von 1970 nutzte, um durch das Affektpotential der Fliege den weiblichen Körper vom männlichen Blick zu befreien, wie die Medienwissenschaftlerin Marie-Luise Angerer hervorhebt (Angerer 2014). Angerers kritische Analyse setzt sich u.a. mit den Ansätzen aus dem Neuen Materialismus auseinander, um die Genealogie des *affektiven turns* darzulegen.

Indem Bartolina Xixa die Vulnerabilität ihres Körpers in eine vom anthropogenen Klimawandel und extraktivistischen Ökonomie geprägte Natur einbettet, weitet sie den Moment des Affektes aus. Sie setzt nicht nur sich selbst, das Tier, die Betrachter*innen und den medialen Träger, nämlich das Bild, miteinander in Relation. Vielmehr richten sich Blick und affektives Empfinden auf die gesamten ökologischen Prozesse, welche immer auch natürliche Lebensräume, wie u.a.



Erde, Berge, Luft, Täler und Wasser mit einbeziehen. Körperliche Affekte stehen demnach mit „natürlichen Affekten“ in direkter Verbindung: Die Verschmutzung der Umwelt durch die Anhäufung des Mülls schafft neue Lebensräume für Insekten, welche durch die Verunreinigung auch zur Plage und damit zur Gefahr für andere Lebewesen werden können. In diesem Sinne dehnt sich die weiter oben formulierte Frage nach schützenswerten Körpern auch auf natürliche Räume aus. Anhand ihres Herzschlags verdeutlicht Bartolina Xixa zu Beginn der Performance die enge Verflechtung zwischen Körper und natürlicher Umgebung. Im Rhythmus der Trommel wölbt sich ihr auf dem Boden liegender Oberkörper impulsiv nach oben. Mehrmals wird durch das Klopfen auf den Boden und das Klopfen auf ihre Brust diese lebensnotwendige, jedoch von neo-extraktivistischen Industrien bedrohte Verbindung zwischen Mensch und Erde betont.

Eine transökologische Perspektive adressiert vor diesem Hintergrund alle kausalen Verkettungen, um sie in die Analyse kultureller Bilderzeugnisse mit einfließen zu lassen. Im transökologischen Ansatz werden Grenzsetzungen und Dualismen grundlegend hinterfragt. In Bezug auf den Neo-Extraktivismus in Lateinamerika bedeutet dies nicht nur eine radikale Kritik an kapitalistischen Wirtschaftsmodellen, sondern zugleich auch die Ausweitung von Betroffenheit und Verantwortlichkeit auf die Länder des Globalen Nordens.

- Angerer, Marie-Luise. 2014. „Affekt und Repräsentation: Blick und Empfinden“. *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55: 26–37. Letzter Zugriff am 3. Januar 2024. <https://mediarep.org/entities/article/e11ce652-08f1-49ac-b63c-7e216a200dd5>.
- Bartolina Xixa. 2019. „Ramita Seca: La colonialidad permanente“. Letzter Zugriff am 15. Januar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=-2wFmNnFDc>.
- Bello, Aldana, Sara Hebe, Susy Shock und Mariana Baraj. 2016. „Ramita Seca“. Letzter Zugriff am 29. Dezember 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=cX-5ZjUqkTY>.
- Boulton, Chris A., Timothy M. Lenton und Niklas Boers. 2022. „Pronounced loss of Amazon rainforest resilience since the early 2000s“. *Nature Climate Change* 12: 271–78. <https://doi.org/10.1038/s41558-022-01287-8>.
- Carrizo, Silvina, Marie Forget und Mathilde Denoël. 2016. „Implantaciones mineras y trayectorias territoriales: El noroeste argentino, un nuevo centro extractivo mundial“. *Revista de Estudios Sociales* 55: 120–36. <https://doi.org/10.7440/res55.2016.08>.
- Bolivien: Die stolzen Cholitas* (FR 2022, Regie: Gaëlle Corvest).
- Cusicanqui, Silvia Rivera. 2018. *Ch'ixinakax utxiwa: Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung*. Münster: Unrast Verlag.
- Forschungs- und Dokumentationszentrum Chile-Lateinamerika e.V., Hgs. 2012. *Der Neue Extraktivismus: Eine Debatte über die Grenzen des Rohstoffmodells in Lateinamerika*. Unter Mitarbeit von Tobias Lambert. Berlin: FDCL-Verl.
- Fowkes, Maja und Reuben Fowkes. 2022. *Art and Climate Change*. World of Art. London, New York: Thames & Hudson.
- GermanWatch e.V. 2023. „The Climate Case: Saúl versus RWE“. Letzter Zugriff am 3. Januar 2024. <https://rwe.climatecase.org/de>.
- Geuer, Lena. 2022. *Arte argentino – Ästhetik und Identitätsnarrative in der argentinischen Kunst: Ausgewählte Arbeiten von Marta Minujín und Luis Felipe Noé*. Bielefeld: transcript.
- Glanzmann, Victoria und Mariana Carmona Torregrosa. 2019. „Bartolina Xixa: Documentary“. Letzter Zugriff am 29. Dezember 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=pN-nG7s73Rs&t=1s>.
- González, Noelia. 2019. „Bartolina Xixa: cholita drag“. Letzter Zugriff am 4. Januar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=-qBO6GOh-Fv4&t=22s>.
- Latour, Bruno. 2010. *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Megias, Guillermo. *Senderos de la Vidala*, 2019. Letzter Zugriff am 30. Dezember 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=-3wRdFdnDM5A>.
- NPLA-Lexikon. „Wiphala“. *Nachrichtenpool Lateinamerika*. Letzter Zugriff am 29. Dezember 2023. <https://www.npla.de/lexikon/wiphala/>.
- Pausch, Lisa. 2023. „Argentinien: Proteste Indigener aus Jujuy gegen die Verfassungsreform halten an“. *amerika21*, 12. August 2023. Letzter Zugriff am 29. Januar 2024. <https://amerika21.de/2023/08/265329/indigene-gemeinschaften-protest>.
- Piovano, Pablo E. 2017. *The Human Cost of Agrototoxins*. Heidelberg: Kehrler Verlag.
- Purizaca, Gloria. 2020. „Venuca Evanán, la revolucionaria artista ayacuchana que elaboró la primera tabla de Sarhua LGTBI“. *La República*, 17. September 2020. <https://larepublica.pe/genero/2020/09/17/venuca-evanan-la-revolucionaria-artista-de-ayacuchana-que-elaboro-la-primera-tabla-de-sarhua-lgtbi-atmp>.
- Spiller, Christian. 2023. „Indigene in Bolivien: Die mutigen Frauen in den vielen Röcken“. *Zeit Online*, 8. März 2023. <https://www.zeit.de/sport/2023-03/indigene-bolivien-cholitas-skaters-celia-d-luna>.
- Spinelli, Carla. 2022. „David Gudiño: Un argentino marrón“. *Agencias de Noticias, Universidad de Buenos Aires*. Letzter Zugriff am 30. Januar 2024. <https://anccom.socials.uba.ar/2022/06/15/un-argentino-marron/>.
- Svampa, Maristella. 2020. *Epochenwechsel in Lateinamerika: Progressive Regierungen, Extraktivismus und soziale Bewegungen*. Münster: Unrast.
- Vogt, Jürgen. 2023. „Aktionstag für Abtreibung in Argentinien: „Die Freiheit gehört uns!““. *TAZ*, 29. September 2023. <https://taz.de/Aktionstag-fuer-Abtreibung-in-Argentinien/15963194/>.
- Wergin, Carsten. 2023. „From Transcuture to Transecology: Coming to Terms with Multispecies Conviviality in the Education for Sustainable Development“. *heiEducation Journal. Transdisziplinäre Studien zur Lehrerbildung* 9. Letzter Zugriff am 29. Dezember 2023. <https://heiuip.uni-heidelberg.de/journals/index.php/heied/article/view/24724>.

Künstlerkollektive mit indigenen Gemeinschaften:

Neue Strategien in der zeitgenössischen kolumbianischen Kunst

Jorge Sanguino

In meiner kuratorischen Arbeit mit zeitgenössischer lateinamerikanischer Kunst habe ich veränderte künstlerische Strategien wahrgenommen, die in Zusammenarbeit oder in Co-Kreation mit indigenen ethnischen Gruppen entwickelt wurden. Im Gegensatz zu früheren Jahrzehnten binden Mestizo-Künstler*innen indigene Kunstschaffende direkt ein und bemühen sich um eine symmetrische Beziehung, in der das Erbe der Gemeinschaften als solches erkannt und anerkannt wird. Der Essay beleuchtet die geschichtlichen und politischen Hintergründe für die Entwicklung dieser neuen co-kreativen Strategien und hebt dabei auf das Konzept der kulturellen Extraktion ab, welches zentral für das heutige Verständnis der lateinamerikanischen Gegenwartskunst ist.

Keywords: Lateinamerikanische Kunst, indigene Kunst, kulturelle Extraktion, indigene Autonomie

In den letzten Jahren haben in Kolumbien zahlreiche Mestizo-Künstler*innen mit indigenen Gemeinschaften in den verschiedenen Regionen des Landes zusammengearbeitet, um zu gewährleisten, dass sich die so entstehende kulturelle Produktion in sozialer, politischer und wirtschaftlicher Hinsicht positiv auf das Leben in den indigenen Gemeinschaften auswirkt. Um eine symmetrische Beziehung zu erreichen, streben die Künstler*innen nach einer direkten Einbeziehung der indigenen Gemeinschaften in die Präsentations- und Publikationsformen der zeitgenössischen Kunstwelt wie Ausstellungen, Festivals, Vorträge, Vorführungen, Ausstellungskataloge usw.¹ Ebenso erkunden sie die Entwicklung von gewinnbringenden Wirtschaftsmodellen, sowie die gerechte Verteilung der Gewinne, die durch die Verbreitung (z.B. Vorführungs- oder Ausstellungsgebühren) und den Verkauf der aus der Co-Produktion entstandenen Kunstwerke erzielt werden.

1 Die Künstler*innen bemühen sich darum, dass die Namen der indigenen Völker und ihrer Gemeinschaften in allen Verbreitungsmedien erscheinen, von Katalogen bis hin zu Beiträgen in den sozialen Medien. Zusätzlich zu den Bildrechten stellen sie sicher, dass ihre Porträts Teil des Verbreitungsprozesses sind.

2 Es stimmt zwar, dass die meisten lateinamerikanischen Länder neoliberale Entwicklungsprogramme für die Kulturindustrie durchgeführt haben. Doch die von der Verfasserin beschriebene kulturelle Entwicklung Argentiniens mit ihrer Unterscheidung zwischen „proper culture“ und „popular culture“, in der es kulturelle Ausdrucksformen indigener und afro-lateinamerikanischer Gemeinschaften gibt, ermöglicht es ihr, die Logik des Extraktivismus zu erklären, indem sie die Beziehungen zwischen der Kulturindustrie und der Spekulation mit Immobilien aufzeigt, wie am Beispiel von La Boca, Buenos Aires. In Kolumbien, wo die Volkskultur, insbesondere die indigene Kultur, die Grundlage für eine nationale Kultur bildet, ist diese Trennung nicht so klar, sodass es schwierig ist, eine genaue Parallele zu dem zu ziehen, was Serafini beschreibt.

Im Oktober 2021 traf ich mich im Restaurant des Museums Ludwig in Köln mit Felipe Castelblanco, dessen Künstlerkollektiv im Folgenden noch näher erläutert werden soll. Felipe erklärte mir, dass diese Strategie der Zusammenarbeit mit den indigenen Gemeinschaften entwickelt wurde, um „kulturelle Extraktionsunternehmungen“ zu vermeiden. Die Verwendung des Begriffs „kulturelle Extraktion“ und nicht „kulturelle Aneignung“ deutet auf die Existenz einer Logik des Extraktivismus hin, die sich in kulturellen und künstlerischen Praktiken reproduzieren kann (vgl. Serafini 2020, 134).² Diese Logik basiert auf der Ausbeutung von Ressourcen: Es geht darum, so viel Material wie möglich zu gewinnen, um den größtmöglichen Profit zu erzielen. Der Extraktivismus entzieht die natürlichen Ressourcen von ihrem Ursprungsort und verlagert damit den wirtschaftlichen Nutzen, den sie bieten (Willow 2019).

Wenn Mestizo-Künstler*innen vorschlagen, dass ein großer Teil der kulturellen Ressourcen in der indigenen Gemeinschaft verbleibt und auch ein Teil des wirtschaftlichen Nutzens, den sie der Gemeinschaft bieten können, in den Dienst der Gemeinschaft gestellt wird, verstehen sie den Extraktivismus nicht nur als Wirtschaftsmodell, sondern auch als soziales, politisches und kulturelles Phänomen, das alle Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens betrifft.

Diese künstlerische Strategie wird von Künstler*innen wie Julian Dupont mit dem indigenen Rat UAIN CRIC von Cauca, Diana Rico und Richard Decaillet mit den indigenen Gemeinschaften des nordwestlichen Amazonas, Laura Huertas Millan und Cristóbal Gomez Abel von den Bora- und



3 Die Arbeit von MAMA mit den indigenen Gemeinden in Chocó verdient ein eigenes Kapitel, das ich hoffentlich in einer zukünftigen Veröffentlichung ausarbeiten werde, vgl. <https://www.mas-artemasaccion.org>.

Muril-Gemeinschaften des Amazonas, MAMA³ mit Héctor Fabio Yucuna Perea, dem Jugendkoordinator der Organisation der indigenen Völker des kolumbianischen Amazonas (OPIAC) angewandt. Um diese künstlerische Strategie besser darzulegen, geht der Essay auf zwei Beispiele von Kollektiven näher ein: Nambi Rimai und Millones de Maneras.

Das Kollektiv Nambi Rimai entstand aus der Zusammenarbeit von Taita Hernando Chindoy (von der Ethnie der Inga Cacique) und Felipe Castelblanco mit Unterstützung von Camilo Pachón. Derzeit besteht das Kollektiv aus 10 indigenen Stammesführer*innen der Awá, Inga, Kamänstá, Quillacinga, Nasa und Siona, die in den Bundesstaaten Nariño, Bajo Cauca und Putumayo leben. Ihre Aufgabe ist es, durch Film-, Radio- und Multimediaproduktionen Prozesse der Selbstverwaltung, der Kulturerhaltung und der Kommunikation in den indigenen Territorien und darüber hinaus zu unterstützen.

Millones de Maneras ist ein Kollektiv, das 2019 von Transgender-Indigenen der Gemeinschaft Emberá aus dem Reservat Karmata Rua gegründet wurde. Zu dieser Gruppe gehören Roux, Yina, Marcela, Jaima und Pamela. Gemeinsam mit der Forscherin Liliana Sanguino und der Designerin Laura Laurens wurde das Kollektiv gegründet; je nach Projekt werden aber auch bildende Künstler*innen, Filmemacher*innen oder Fotograf*innen integriert. Die Aufgabe des Kollektivs ist es, ein Modell zu finden, das eine Zusammenarbeit ermöglicht, um den Bedürfnissen der indigenen Gemeinschaft gerecht zu werden.

Diebstahl, keine (kulturelle) Aneignung

2009 veröffentlichte Alfredo Molano Bravo in *El Espectador*, einer der führenden Zeitungen Kolumbiens, eine Kolumne

mit dem Titel *Mochilas al viento* (Molano 2009, 39). Der Soziologe und Anthropologe kritisiert darin den „Diebstahl“ der Wayuu-Rucksäcke und spielt damit auf die Tatsache an, dass die Taschen zu teuren Modeaccessoires der Oberschicht geworden sind und nicht von indigenen Weber*innen, sondern von Modedesigner*innen wie Amelia Toro und Silvia Tcherassi hergestellt werden.

Was Molano in seinem Artikel kritisiert, ist kein Einzelfall in der kolumbianischen Gesellschaft. Schon vor Jahren war die Kommerzialisierung des indigenen Kunsthandwerks in der kolumbianischen Oberschicht gang und gäbe. Sogar die Söhne des ehemaligen Präsidenten Alvaro Uribe, des 31. Präsidenten Kolumbiens, der von 2002 bis 2010 regierte, gründeten Anfang des neuen Jahrtausends eine Firma, die Armbänder aus Zuckerrohr der Zenú-Indianer*innen verkaufte und exportierte. Ein Geschäft, das ihnen Millionengewinne einbrachte.⁴

Die Verwendung des Begriffs „Diebstahl“, um den Handel mit indigenem Kulturerbe anzuprangern, ist nicht grundlos, denn Molano spricht nicht von Aneignung, sondern von Diebstahl. „Kultureller Diebstahl, schlicht und einfach“ (Molano 2009, 39). Der tiefgreifende Wandel in der Wertschätzung des indigenen Kulturerbes und die Anerkennung der indigenen Kulturen in der kolumbianischen Gesellschaft ermöglichen ihm, in seinem Artikel in *El Espectador* den Begriff „Diebstahl“ zu verwenden.

Bis in die 1970er Jahre galten die indigenen Gemeinschaften nicht als soziale Akteur*innen, sondern als beherrschte Gruppe, deren Schicksal es war, als ethnische Gruppe zu verschwinden (Gros 1993, 6). Gegen Ende des 20. Jahrhunderts erlangten die indigenen Völker eine bis dahin unbekannte Sichtbarkeit: Mit dem Aufstand in Ecuador (1990), den indigenen Märschen der 1990er Jahre in Bolivien, dem zapatistischen Aufstand in Chiapas (1994) und den Aktionen gegen die Feierlichkeiten zur „Entdeckung“ Amerikas (1992) wurde die politische Agenda der indigenen Völker auf der Suche nach Anerkennung Teil der internationalen politischen Szene (Chihuailaf 2019).

Die politische Reorganisation der indigenen Gruppen ermöglichte eine direktere, aktivere und autonomere Beteiligung. Die Stärkung der indigenen Frage führte zu einem beispiellosen politischen Prozess in Kolumbien: Indigene Gruppen waren an der Verfassungsreform von 1991 beteiligt, die Anerkennung und Schutz der Vielfalt garantierte (Politische Verfassung Kolumbiens 1991, Art. 7). Die neue Verfassung machte auch deutlich, dass sie die kulturelle Produktion der indigenen

4 Zum Gewinn der Uribes mit ihrem Unternehmen siehe Las Dos Orillas 2023. Aus den Umsatz- und Gewinnzahlen geht nicht hervor, was die indigenen Kunsthandwerker*innen erhalten haben, was Zweifel aufkommen lässt, ob auch sie von dem Millionengeschäft profitiert haben.

5 „46. Artists, writers and performers should refrain from incorporating elements derived from indigenous heritage into their works without the informed consent of the traditional owners.“ (Daes 1995, Vereinte Nationen (E/CN.4Sub.2/1995/26, GE. 95-12808 (E), 21. Juni 1995) Diesen Grundsätzen gehen zwei Resolutionen voraus, die von der Untersuchung vom 28. Juli 1993 unterstützt werden (E/CN.4/Sub.2/1993/28).

6 Seit 2001 konnten die Delegationen der indigenen Völker am Verhandlungstisch der IGC (Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore), das Teil der Weltorganisation für geistiges Eigentum (WIPO) ist, keine Einigung erzielen hinsichtlich eines internationalen Rechtsinstruments, das den wirksamen Schutz von traditionellem Wissen, traditionellen und kulturellen Ausdrucksformen sowie genetischen Ressourcen gewährleisten soll. Um die verschiedenen Aspekte und Funktionen der IGC aus indigener Perspektive zu verstehen, siehe Bautista 2022; Groth, Stoll und Sanmukri 2015.

7 Als Beispiel für die ideologische Nutzung des indigenen Erbes sticht das Regierungsprogramm „Neues Chile“ von Carlos Ibañez hervor, demnach sollten sich die Künste auf indigene Elemente richten (Herrera Styles, Zamorano Pérez und Vera Manríquez 2022).

8 Acuña war sehr daran interessiert, den ästhetischen Wert der mesoamerikanischen Kunstproduktion aufzuzeigen. Er suchte sogar nach Verbindungen zwischen europäischer Renaissancekunst und indigener Goldschmiedekunst (Acuña 1947).

Völker anerkennt, schätzt und ihnen besonderen Schutz gewährt (Politische Verfassung Kolumbiens 1991, Art. 72).

Die neue kolumbianische Verfassung ist in ihrem Anspruch, das indigene Erbe zu legitimieren und zu schützen, auch zeitgemäß für die Verhandlungen auf internationaler Ebene, wenn es darum geht, eine Definition des geistigen Eigentums zu konsolidieren, die das indigene Kulturerbe abdeckt, und andernfalls die rechtlichen Mechanismen für den Schutz des kulturellen Erbes der indigenen Völker festzulegen.⁵ Es ist anzumerken, dass diese Diskussion bis heute nicht abgeschlossen ist.⁶

Zeitgenössische künstlerische Strategien mit indigenen Völkern

Die zeitgenössische kolumbianische Kunst nimmt in den Prozessen der Anerkennung und gesellschaftlichen Aufwertung der indigenen Völker eine Sonderstellung ein. In der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts tauchen mehrere künstlerische Bewegungen auf, deren formale, symbolische und ideologische Elemente ihren Ursprung in Interpretationen, Neuinterpretationen und Adaptionen des Erbes der indigenen Völker haben.⁷

In Kolumbien bezieht sich der Begriff *Bachuismo* auf eine künstlerische Praxis, die den Aufbau einer nationalen Kunst mit neuen Werken anstrebte, deren ikonographische und thematische Inspiration auf der Darstellung der indigenen Völker, ihrer Chroniken und archäologischen Überreste beruhte. Obwohl es keine feste Gruppe gab, die sich dieser Praxis verschrieben hatte, waren einige ihrer bekanntesten Künstler der Bildhauer Rómulo Rozo (1899–1964), der Wandmaler Pedro Nel Gómez (1899–1984) und die Maler Ignacio Gómez Jaramillo (1910–70) und Luis Alberto Acuña Tapias (1904–84).⁸ Jahre später traten weitere wichtige Persönlichkeiten der Bewegung auf, wie die Schriftsteller Darío Achury Valenzuela (1906–99), Tulio González (1906–68), Darío Samper (1909–84), und die Künstlerin Hena Rodríguez Parra (1915–97).

Es ist offensichtlich, dass es in der künstlerischen Praxis weder Künstler*innen indigener Herkunft noch ein anhaltendes Interesse daran gab, eine kulturelle Produktion einer bestimmten ethnischen Gruppe zuzuordnen. Indigenismus als künstlerische Bewegung sah die indigene Kultur als Teil eines kollektiven nationalen Erbes, für das es keine Autor*innen gibt



9 „Es ist bekannt, dass in dieser Darstellung das Indigene, wenn es denn existierte, das Symbol einer überwunden geglaubten Vergangenheit oder das Ergebnis einer Beherrschung und Ausbeutung war, gegen die es kämpfen sollte: Es war dazu bestimmt, sich in der Moderne und der Nation aufzulösen.“ (Gros 1997, 15)

10 In Peru setzte sich der Indigenismo in den 1960er Jahren mit der Produktion von Fernando Szyszlo (1925–2017) fort. Luana Tainá da Silva Bonfá argumentiert, dass in Brasilien das Werk von Claudia Andújar (1931) in den 1970er und 80er Jahren in einem isolierten Kontext erscheint. Der Autorin zufolge gibt es keinen Zustrom indigener Themen; es gibt kein indigenes Thema, das im Zentrum eines künstlerischen Projekts, einer Gruppe, eines Kollektivs usw. steht. Das indigene Thema existiert, aber es taucht nur sporadisch und in relativ geringem Umfang auf (Bonfá 2018).

und das zur Konstruktion einer modernen lateinamerikanischen Identität dient.⁹

Obwohl das Interesse an künstlerischen Praktiken, die auf dem Indigenismus basierten, bis in die 1950er Jahre anhielt, verlor die Auseinandersetzung mit dem indoamerikanischen Erbe bereits in diesem Jahrzehnt an Bedeutung. Zwischen den 1950er und Mitte der 70er Jahre lassen sich keine künstlerischen Praktiken finden, die den Austausch zwischen mestizischer und indigener Kunstproduktion belegen.¹⁰ In den 1970er Jahren prangerte die Kunstkritikerin Marta Traba die Erosion des Indigenismus an, die „durch ein vulgäres Management“ (Traba 1973, 324) verursacht worden sei, das, wie das Beispiel Oswaldo Guayasamin (1919–1999) zeigt, die Praxis in eine „ästhetische Diktatur“ verwandelte und jede Möglichkeit des spirituellen und ästhetischen Einflusses der indigenen Bevölkerung auf die Kunstproduktion ausschloss (Traba 1973, 324).

Doch gab es Veränderungen. 1976 reiste der junge Fotograf Juan Mayr (1952) in die Sierra Nevada de Santa Marta, um Material für Kunstbücher und die ersten Reiseführer für Gebiete zu produzieren, die den meisten Kolumbianer*innen noch unbekannt waren. Bei seinem ersten Besuch in der Sierra kam Mayr mit der Kogi-Gemeinschaft in Kontakt. In den 1970er Jahren war die Sierra Nevada de Santa Marta ein Gebiet, in dem es zu Landkonflikten mit indigenen Gemeinschaften kam. Siedler*innen, die Gebiete für die Landwirtschaft suchten, aber auch der Drogenhandel, damals basierend auf Marihuana-Anbau, bedrohten das Wohlergehen und die Zukunft der Kogi-Kultur.

Mayr lebte mehrere Monate bei den Kogi und kehrte immer wieder zu ihnen zurück. Seine dokumentarische Fotoarbeit beschränkt sich nicht auf das intime, alltägliche Leben der Kogi, sondern beleuchtet die Beziehung der Kogi zur Natur, indem sie deren Beziehung zum „Land“ untersucht (Kendall 1996). Mayr ist einer der ersten in Kolumbien, der die Verbindung von Ökologie und Umweltschutz als wichtigen Bestandteil der indigenen Kulturen zeigt (Sanguino 2020).

Obwohl es seit mehr als 100 Jahren fotografische Aufzeichnungen über indigene Gemeinschaften gibt, versucht Mayr mit seiner Fotografie die Bedürfnisse der Indigenen im direkten Gespräch und Zusammenleben mit der Gemeinschaft sichtbar zu machen. Um auf den Notstand der Kogi in den 1980er Jahren zu reagieren, entwickelt Mayr eine besondere Strategie. Seine Fotografie konzentriert sich auf das Zeigen der Schönheit der Sierra und den kulturellen Wert der Kogi, ohne Inszenierung, um indigene, ökologische und kulturelle Schutzprogramme anzuregen. Die Fotos wurden 1983 in dem Bildband *La Sierra Nevada de Santa Marta* mit einem Vorwort des damaligen Präsidenten Belisario Betancurt veröffentlicht, was zeigt, dass die Botschaft die höchste Ebene der Exekutive erreicht hatte (Mayr 1984).¹¹

Ñambi Rimai und Millones de Maneras schaffen Modelle, bei denen die Indigenen im Dialog mit ihren Kolleg*innen selbst entscheiden, welche Art von Produktion sie durchführen wollen:

Ñambi Rimai entwickelt Prozesse der Selbstbestimmung und territorialen Anerkennung durch audiovisuelle Produktion. Diese basieren auf Erhalt und Vermittlung von traditionellem Wissen, räumlichen Praktiken und Formen der Versammlung und des Austauschs, welche während der Kolonialisierung unterdrückt wurden. (Castelblanco 2022)

11 Zwei Jahre nach der Veröffentlichung von *La Sierra Nevada de Santa Marta* richtete Belisario Betancurt während seiner Präsidentschaft, die von 1982 bis 1986 andauerte, das „Büro für Ethnopedagogik“ ein, dessen Ziel die Förderung und Verbreitung indigenen Wissens durch die Ausbildung indigener und nicht-indigener Lehrkräfte war (Castro Reina 2018, 174). In den folgenden Jahren gründete Mayr eine Stiftung, die sich für die Rückgabe von Land an die Kogis und die Entwicklung von Umweltprogrammen einsetzen sollte.



Millones de Maneras strebt durch Textilkunst und -design und deren wirtschaftliche Verbreitung die Stärkung der Frauen an, die der indigenen Gemeinschaft der Embera angehören.

Beide Kollektive beteiligen sich aktiv an Formaten, die das Ausstellungs- und Zirkulationssystem vorsieht: Ausstellungen, Workshops, Schaufenster und Festivals. Liliana Sanguino beschreibt die Teilnahme an diesen Formaten als methodischen Teil einer praktischen Forschung, deren Intention es ist, „durch dieses Projekt innovative und einzigartige Ergebnisse zu erzielen, das Handwerk, das Teil der kulturellen Identität der Frauen ist, zu produzieren und zu bewahren und gleichzeitig kommerzielle Produkte herzustellen, die in Zukunft weiterentwickelt werden können.“¹²

12 Zitat aus einem E-Mail-Austausch mit Liliana Sanguino im Dezember 2023.

Beispiele für das Agieren von Kollektiven lassen sich gut an *AYÉNAN – Water Territories* aus dem Jahr 2021, produziert von

Castelblanco und Nambi Rimai, erkennen. Die Arbeit ist eine Installation über die Rolle des Wassers in der Kosmogonie der pan-amazonischen Gemeinschaften, insbesondere der Inga und Kamëntšá, und betont gleichzeitig die ökologische Dringlichkeit des Wasserschutzes. Im Mittelpunkt der Filminstallation steht ein Ritual im *páramo* mit allen jungen Indigenen, die Teil des Kollektivs sind. *Páramos* sind besondere Ökosysteme von Hochlandfeuchtgebieten, in dem die Flüsse entspringen, und heilige Orte für die Vorfahren der Inga und Kamëntšá.

Trotz ihrer Bedeutung für den Wasserkreislauf sind die *páramos* bedroht (der *páramo*, in dem das Ritual stattfand, wurde einige Monate später in einem kriminellen Akt niedergebrannt), sodass das indigene Wissen über die Natur zu einer Form des Widerstands, der Öko-Ästhetik und der Koexistenz zwischen mannigfaltigen Lebensformen (menschlich und nicht-menschlich) wird.¹³

13 „Die Wiedergabe dieser Weisheiten stellt die wesentliche Botschaft des Filmes dar. Die Naturaufnahmen sind eindrucksvoll, doch keinesfalls romantisiert und tragen nicht die aufregende Exotik, welche das Sujet ‚Urwald‘ und ‚Ureinwohner‘ üblicherweise mitbringen.“ (Sammeck 2021)

AYĒNAN – Water Territories wurde im Jahr 2023 auf der Videonale in Bonn und der Ars Electronica in Linz präsentiert. Diese Rezeption, die die Wirkung der neuen Strategie zeigt, ermöglicht es, die Kluft zwischen der indigenen Frage und den aktuellen westlichen Gesellschaften zu überbrücken. Auch die Gemeinde profitierte von den Gebühren, eingenommen durch das Ausstellen der Installation.

Mit *CHAQ-E-SCANNER, Artefactos por encargo* stellt Millones de Maneras handgewebte Faksimiles in der traditionellen Embera-Technik her. In den letzten vier Jahren haben die Frauen gelernt, Bilder mit Perlen zu kopieren, sodass man ein ausgewähltes Bild zum Weben in Auftrag geben kann, was eine direkte Interaktion mit den einheimischen Schöpferinnen ermöglicht sowie ein Modell der Distribution und Wirtschaftlichkeit schafft, das in Ausstellungsräumen wie Galerien und Museen funktioniert.

Die Arbeitsweise der Kollektive und die Suche nach einem Beitrag für die indigenen Gemeinschaften wird durch die Vermeidung einer extraktiven Interaktion innerhalb der Kunst und Kultur angeregt. Anfang der 2000er Jahre begann der kulturelle Extraktivismus als Kategorie innerhalb der kolumbianischen Künstler*innengemeinschaft aufzutreten, die wie ein Regulator für die Praktiken mit den indigenen Gemeinschaften funktioniert. Die gemeinsame stillschweigende Übereinstimmung, den Begriff der „Extraktion“ auf die kulturelle Produktion anzuwenden, ist das Ergebnis der Erkenntnis, dass im Prozess des Widerstands gegen das Verschwinden verschiedener Gemeinschaften, sowohl indigener als auch

14 Lateinamerika ist jedoch sensibel genug, um Formen der Ausbeutung in anderen Bereichen, wie der akademischen Forschung, anzuprangern. In den letzten Jahren wurde er als „akademischer Extraktivismus“ angeprangert, der in den Sozialwissenschaften praktiziert wird, wo Forschungsmodelle angewandt werden, die sich auf die Daten und Erzählungen von Einzelpersonen oder Gemeinschaften stützen, die anschließend keinen Nutzen daraus ziehen (Torres 2019).

afrokolumbianischer, ihre Existenz auf ein prekäres Niveau reduziert wird, sodass jede Interaktion, die zur Verbreitung, Zirkulation oder Co-Kreation führt, immer auch bedeutet, ihnen etwas wegzunehmen.¹⁴

Diese neue künstlerische Strategie ist Produkt der Sensibilisierung der Gesellschaft, dem Bewusstsein, dass der lange soziale und ökologische Kampf, der seit mehr als 500 Jahren andauert, Inhalte und Formen hervorgebracht hat, die für diese Gemeinschaften spezifisch sind (Sanguino 2022).

- Acuña, Luis Alberto. 1947. „Alberto Durero y el arte indígena americano“. *Revista de la Universidad Nacional* 8: 113–122.
- Bautista, Genaro. 2022. „Atropello a derecho intelectual de indígenas: atentado contra su existencia“. In *Biodiversidad y políticas públicas en México*, herausgegeben von Emanuel Gómez-Martínez, 285–304. Chapingo, Texcoco, Estado de México (México), Universidad Autónoma Chapingo.
- Bonfá, Luana Tainá da Silva. 2018. „A temática indígena na arte brasileira: anos 70 e 80“. Phd Diss. Universidade de São Paulo, São Paulo. Letzter Zugriff am 22.12.2023. <https://teses.usp.br>.
- Castro Reina, Nubia Esperanza. 2018. „La educación del pueblo indígena Kogui: una mirada intercultural y dialógica“. Phd Diss. Universidad de la Salle, Bogotá. Letzter Zugriff am 22.12.2023. https://ciencia.lasalle.edu.co/doct_educacion_sociedad/16.
- Castelblanco, Felipe. 2023. „Cartographies of the Unseen“. Phd Diss. Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel.
- Chihuahilaf, Arauco. 2018. „Los indígenas en el escenario político de finales del siglo XX“. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 36. Letzter Zugriff am 01.12.2023. <https://journals.openedition.org/alhim/7255>.
- Daes, Erica Irene. 1995. „Protection of the heritage of indigenous people: Final report of the Special Rapporteur, Erica-Irene Daes, in conformity with Subcommission resolution 1993/44 and decision 1994/105 of the Commission on Human Rights“. In *Principles and Guidelines of the Protection of the Heritage of Indigenous People. Elaborated by the Special Rapporteur, Mrs. Erica-Irene Daes, in conformity with resolution 1993/44 and decision 1994/105 of the Sub-Commission on Prevention of Discrimination and Protection of Minorities of the Commission on Human Rights, Economic and Social Council, United Nations: 9–15. (E/CN.4/Sub.2/1995/26, GE. 95-12808 (E), 21 June 1995)*. Letzter Zugriff am 14.04.2024. <https://digitallibrary.un.org/record/188839?v=pdf>.
- Gros, Christian und Luisa Fernanda Sanchez. 2011. „Las fronteras indígenas de América latina: de la marginación a la integración. Nación, etnia y neo liberalización doscientos años después de la independencia“. *Mundo Amazónico* 2: 95–100.
- Gros, Christian. 1993. „Derechos indígenas y una nueva constitución en Colombia“. *Análisis Político* 19: 3–21.
- . 1997. „Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal“. In *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades, y movimientos sociales en Colombia*, herausgegeben von Victoria Uribe und Eduardo Restrepo, 13–60. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología.
- Groth, Stefan, Peter-Tobias Stoll und Miriam Sanmukri. 2015. „Das zwischenstaatliche Komitee der WIPO zu geistigem Eigentum an traditionellem Wissen, traditionellen kulturellen Ausdrucksformen und genetischen Ressourcen“. In *Kultur als Eigentum: Instrumente, Querschnitte und Fallstudie*, herausgegeben von Stefan Groth, Regina Bendix und Achim Spiller, 17–29. Göttingen: Göttingen University Press.
- Herrera Styles, Patricia, Pedro Emilio Zamorano Pérez und Rodrigo Vera Manriquez. 2022. „Dictadura y arte: lo indígena como modernidad artística y esencia de lo chileno en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927–1931)“. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 44: 339–370.
- Las 2 Orillas. 2023. „Los millonarios negocios de Tomás y Jerónimo, los hijos de Álvaro Uribe“. *Las 2 Orillas*, 6. Juli 2023. Letzter Zugriff am 30.12.23. <https://www.las2orillas.com/negocios-de-hijos-de-alvaro-uribe-tomas-y-jeronimo-uribe-moreno/>.
- Kendall, Sanita. 1996. „Protecting the ‚Heart of the World‘“. *People and the Planet: People and Mountains, Pinnacles of Diversity* 5, 1. Letzter Zugriff am 01.12.2023. <https://lib.icimod.org/record/9957/files/250.pdf>.
- Mayr, Juan. 1984. *La Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Mayr Cabal Editores.
- Molano, Alfredo. 2009. „Mochilas al viento“. *El Espectador*, 21. November 2009.
- Sammeck, Marina. 2021. „AYENAN TERRITORIOS DE AGUA – Nambi Rimai Media Collective: Filmscreening mit F. Castelblanco & Ayenan im wildpalms“. Rhineart.com. Letzter Zugriff am 14.04.24. <https://rhineart.com/wildpalms-x-nambi-rimai-media-collective-felipe-castelblanco-ayenan-ayenan-territorios-de-agua/>.
- Sanguino, Jorge. 2020. „Té de Bogotá“. *Wildpalms.com*. Letzter Zugriff am 14.04.2024. <https://wild-palms.com/te-de-bogota/>.
- Sanguino, Jorge. 2022. „Kima (unión amor) desafiar el extractivismo cultural“. In *Artischok Revista de arte contemporáneo*. Letzter

- Zugriff am 23.12.2023. <https://artishockrevista.com/2022/07/18/kima-desafiar-extractivismo-cultural/>.
- Serafini, Paula. 2020. „Cultural Production Beyond Extraction? A First Approach to Extractivism and the Cultural and Creative Industries in Argentina“. In *Cultural Industries and the Environmental Crisis*, herausgegeben von Kate Oakley und Mark Banks, 133–166. Springer
- Soler Rubio, Ricardo. 2019. „La vanguardia Bachueista y los modos de ver el cuerpo en las artes de la primera mitad del siglo XX colombiano“. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 14, 26: 56–65.
- Torres, María, 2019. „Academic and Cultural Extractivism?““. *Infrastructures, Platform for Experimental Collaborative Ethnography*. Letzter Zugriff am 10.12.2023. <https://stsinfrastructures.org/content/academic-and-cultural-extractivism>.
- Traba, Martha. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. Siglo XXI Editores.
- Triana Gallego, Laura Ximena. 2021. „Discusiones Sobre políticas De Etnicidad, Procesos Culturales Y apropiación Audiovisual En Comunidades Amerindias En Colombia“. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas* 16, 2: 96–117.
- Willow, Anna. 2019. *Understanding ExtrACTIVISM. Culture and Power in Natural Resource Disputes*. London, New York: Routledge.

Papierpulpe und lokales Wissen: Zur sensuellen Dimension von Extraktivismus im *Yanomami Book Project*

Veronica Peselmann

Künstlerische Auseinandersetzungen mit Extraktivismus basieren oft auf visuellen Repräsentationen der ausgebeuteten Regionen. Dies geht wiederholt mit Darstellungen einher, die die betroffenen Landschaften und Gemeinschaften auf die Narration des Ressourcenabbaus reduzieren. Ausgehend vom *Yanomami Book Project*, das ursprünglich von der mexikanischen Künstlerin Laura Anderson Barbata initiiert wurde, fragt der Beitrag nach dem Potential multisensueller Ansätze in der Kunst, um die vielschichtigen ökologischen und kulturellen Verflechtungen die extraktivistischen Praktiken gegenüberstehen, zu erfassen.

Keywords: Extractivism, Multisensuality, Yanomami, Books in Art, Memory

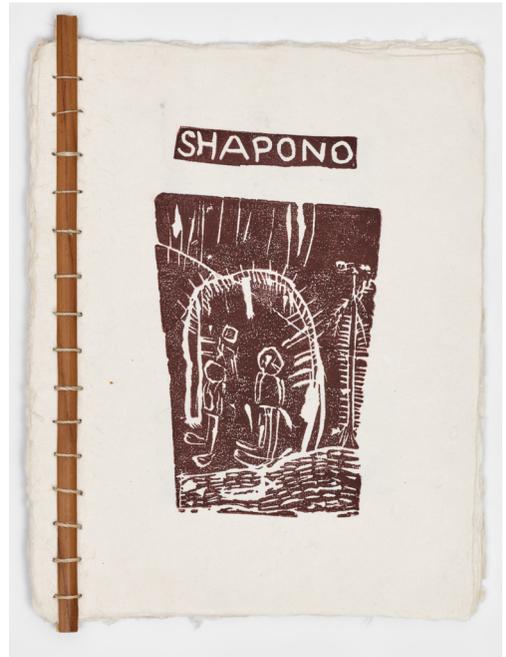
Wie fühlt sich Extraktivismus an? Kann man die Folgen profitorientierter Ausfuhr von Umweltressourcen, Aneignung indigenen Wissens sowie die Ausbeutung von menschlicher

Arbeitskraft nur sehen oder wie verändern die verschiedenen Formen von Extraktivismus die sinnliche Wahrnehmung der Welt? Ein im November 2023 organisierter Workshop, der vom *Mecila*, dem *Maria Sibylla Merian Centre: Conviviality-Inequality in Latin America* in São Paulo ausgerichtet wurde, fragte unter dem Titel *Aesthetics of Extractivism* danach, wie die tiefgreifenden ökologischen Zerstörungen eine andere sensorische Erfahrung der Landschaften erforderlich machen und wie sich diese Transformationen auch auf soziale Infrastrukturen auswirken.¹ Ausgehend von der Beobachtung, dass Extraktivismus nicht nur Landschaften und Lebensräume, sondern auch deren sinnliche Erfahrung verändert, verhandelte der Workshop, wie Literatur, Film, Theater oder Installationen die diversen Ausbeutungspraktiken repräsentieren. Die Auseinandersetzung mit den sinnlichen Dimensionen von Extraktivismus zuspitzend, fragt der folgende Beitrag danach, wie Aspekte des Haptischen in der Kunst einen spezifischen Zugang zu diesem Themenfeld eröffnen können, indem sie über den Bereich der visuellen Repräsentation hinausgehen. Eine visuelle Vermittlung von Ausbeutungspraktiken ist wichtig, um das Ausmaß medial vor Augen zu führen, gleichwohl besteht die Gefahr, eine eindimensionale oder gefärbt dramatisierte Abbildung zu verursachen (Demos, Scott und Banerjee 2021, 4; Parks 2021, 353–362). Kritische Stimmen fordern von künstlerischen Auseinandersetzungen zunehmend, auch Aspekte des Widerstandes zu zeigen, die nicht notwendig die Opfernarrationen fortführen und in der Illustration der zerstörten Natur verbleiben (Owen et al. 2023, 51–52, 58).² Das Potenzial, das künstlerische Arbeiten in sozialen und politischen Debatten einnehmen können, kann besonders dann effektiv sein, wenn Regionen auch jenseits des Ressourcenabbaus vertreten und wahrgenommen werden, ohne sie auf die Erzählung der geschundenen Natur zu reduzieren.

Dieser Beitrag fokussiert eine künstlerische Praktik, die im aktivistischen Bereich verankert ist und sich einer fortwährenden Opfernarration über von Extraktivismus betroffenen Gruppen widersetzt. In einer Zusammenarbeit zwischen der mexikanischen Künstlerin Laura Anderson Barbata und einer im venezolanischen Staat Amazonas lebenden Gemeinschaft, die der indigenen Gruppe Yanomami angehören, ist in den 1990er Jahren eine künstlerische Kollaboration entstanden, die bis heute anhält. Eines der ersten haptisch begreifbaren Resultate dieses Zusammenwirkens ist das Buch *Shapono* (1996).

1 *Mecila: Aesthetics of Extractivism*, 21-22 November 2023, São Paulo. Letzter Zugriff am 12.1.2024. <https://mecila.net/en/evento/aesthetics-of-extractivism>.

2 Das transnationale und interdisziplinäre Projekt „Post-Extractivist Legacies and Landscapes: Humanities, Artistic and Activist Responses“, initiiert vom UCD Humanities Institute in Dublin, diskutiert den Stellenwert, den künstlerische Positionen in Extraktivismusdebatten einnehmen können. Letzter Zugriff am 08.03.2024. <https://extractivistlegacies.org/>.



Es besteht aus handgeschöpftem Papier und ermöglicht eine Auseinandersetzung mit der Geschichte und Kultur der Yanomami, und zwar aus der Perspektive der Yanomami selbst. Das Medium des Buches zu wählen ist dahingehend bemerkenswert, da die Yanomami ihr Wissen, ihre Geschichte, ihre Rituale und Praktiken üblicherweise mündlich tradieren. Zwar existieren zahlreiche Bücher „über“ die Yanomami, aber entsprechend keine, in denen sie selbst die Narration zu ihrer Kultur anleiten. Die Gemeinschaft, mit der Barbata zusammengearbeitet hat, lebt im Widerstand gegen den regionalen Extraktivismus, abgelegen in einem Schutzgebiet im Grenzbereich zu Brasilien. Gleichwohl sind auch diese geschützten Zonen vom illegalen Rohstoffabbau betroffen (Penfield 2019, 75–94). Das Buch *Shapono* begegnet den externen Bedrohungen des Lebensraumes, indem es die Kultur der Yanomami materiell manifestiert und einer Abbildung der ausgebeuteten Umgebung eine andere Sichtweise gegenüberstellt. Anstelle einer rein visuellen Darstellung aktueller Zustände fordert das Buch *Shapono* eine multisensuelle Wahrnehmung und Beschäftigung mit der regionalen Geschichte. Diese beruht neben dem Betrachten vor allem auf einer haptischen und damit reziproken Auseinandersetzung (Marek

und Meister 2022, 15). Der Tastsinn ist stets wechselseitig, wodurch nicht nur die Rezipient*innen über die Buchseiten die Welt der Yanomami begreifen, sondern sich diese auch im Moment der sensuellen Beschäftigung mit den Nutzer*innen des Buches verbindet. Obgleich sich ein konkretes Wissen über die Yanomami in der Berührung des Buchpapiers tendenziell implizit vermittelt, besitzt der taktile Sinn ebenfalls epistemische Anteile. Die Kulturhistorikerin Constance Classen beschreibt den Stellenwert von Berührung für unsere Wahrnehmung und Erkenntnis als den zentralen Sinn, der uns unserer mentalen Prozesse gewahr werden lässt: „[...] touch is the one sense that can provide us with a sensation of our mental processes.“ (Classen 2005, 5)³ Mit der haptischen Dimension in *Shapono* steht dem Abbau und der Ausfuhr extrahierter Rohstoffe sowie kulturellen Wissens nicht nur ein metaphorisches Modell des Festhaltens gegenüber, sondern auch die materiale Behauptung gegen die Reduktion und den Verlust von gewohnten Lebensbedingungen.

3 Zum impliziten Wissen, das oft in praktischen Handlungen gründet, siehe Polanyi 2009.

Materialisierung lokalen Wissens

In Jahr 1992 wurde Barbata im Rahmen eines Künstler*innenpreises nach Venezuela eingeladen und reiste in eine abgelegene Region des Staates Amazonas, die zunächst 1978 im Rahmen vom *Amazon Cooperation Treaty* und dann in erweitertem Ausmaß in den frühen 1990er Jahren als Teil der *Rio Declaration on Environment and Development* zu einer Schutzregion erklärt wurde, um der grassierenden Zunahme von Goldminen und Mineralabbau Einhalt zu gebieten (Pereira und Garcia 2021a, 159; Pereira 2021b, 188). Die abgeschiedene Gegend im Süden Venezuelas ist von Regenwald geprägt und ist außer für das Militär, Missionar*innen und Forscher*innen genehmigter Projekte kaum zugänglich (Center for Women in the Arts and Humanities 2016, 12). Auf ihren ersten Reisen kam Barbata mit den Gemeinschaften Yanomami, Ye´Kuana and Piaroa in Kontakt und bat sie darum, ihr den regionalen Kanu-Bau beizubringen, da sie sich daraus neue Praktiken für ihre Skulpturen erhoffte (Center for Women in the Arts and Humanities 2016, 12). Im Gegenzug wünschten die indigenen Gruppen sich, auch von ihr etwas zu lernen. Barbatas Vorschlag wurde akzeptiert, Techniken des Papierschöpfens zu zeigen, um aus den Bogen Bücher zu fertigen, in denen die Gemeinschaften selbst ihre Geschichte erzählen und präsentieren könnten. *Shapono* ist das erste Buch, das im Rahmen des *Yanomami Book Projects* fertiggestellt wurde und im Jahr 2000 den renommierten *Best Book of the Year Award* des *Venezuela’s Centro Nacional del Libro* erhielt.

4 Darunter etwa die Istanbul Biennale von 2023. Verzeichnet ist das Werk u.a. in Cotsen Library Collection of Princeton University, The Gimbel Library of Parsons School of Design in New York, The Library of Congress, Latin American Book Collection, Washington D.C., Spencer Collection of the New York Public Library sowie in privaten Sammlungen.

Diese Auszeichnung brachte nicht nur Geld und Anerkennung, sondern auch die Idee, aus dem Buch eine Edition von 50 Exemplaren zu fertigen, deren Ausgaben heute zu wichtigen Sammlungen gehören und in internationalen Biennalen ausgestellt werden.⁴ *Shapono* legte den Grundstein einer Kollaboration und einer bis heute andauernden Tätigkeit, in der die einzelnen Gemeinschaften ihre Projekte selbst verwalten und in unterschiedlichen künstlerischen Formen weiterführen.

Shapono bedeutet in der Sprache der Yanomami „Gemeinschaftshaus“ und beschreibt die kreisförmige Struktur, die Platz für einzelne Familienkompartimente bietet und die um einen offenen Innenbereich für die Gemeinschaft errichtet ist. Das Buch *Shapono* thematisiert die Ursprungsnarration für die nach wie vor gültige Baukonstruktion ihrer Häuser. Diese gründet auf den Anleitungen zweier verbrüderter Götter, Omawë and Yoawë, die die Yanomami im Bau der Häuser unterrichteten (Center for Women in the Arts and Humanities 2016, 17). Für Informationen zu diesen Erzählungen befragten die Projektteilnehmer*innen den Schamanen und überführten seine Worte in kurze Textpassagen, die in der Sprache der Yanomami im Buch nachzulesen sind. Eine den Exemplaren beigefügte englische Übersetzung erlaubt auch einem breiteren Publikum Zugang zu den Beschreibungen. Die Buchillustrationen sind in kommunalen Workshops entstanden, zu denen Frauen, Männer und Kinder der gesamten Gemeinschaft eingeladen waren. Das Ergebnis ist ein sechseitiges Buch aus handgeschöpftem Papier, dessen Dichte und Festigkeit eine besondere Taktilität aufweist und in der Handhabung von industriell produzierten Buchseiten deutlich abweicht. Ein rasches Durchblättern und eine überfliegende „Stellenlektüre“ ist in *Shapono* kaum möglich (Mayer 2015, 141). Das feste, faserreiche handgeschöpfte Papier erfordert ein langsames und bedachtes Handhaben der Seiten. Das Buch *Shapono* ist linksbündig und entspricht darin den westlichen Gewohnheiten eines Buchgebrauchs. Neben der Edition von *Shapono* über die Ursprungserzählung zum Hausbau ist mittlerweile ein weiteres Buch entstanden. Das Buch *Iwariwë* berichtet über die Geschichte des Feuers und besteht ebenfalls aus handgeschöpftem Papier. In *Iwariwë* kann der linksbündige Buchrücken entfernt werden, wodurch sich das Buch kreisförmig auffalten lässt und darin der Form des Gemeinschaftshauses *Shapono* entspricht.

Diese Bindung erlaubt eine multiple Handhabung, entweder ein sequenzielles Blatt-für-Blatt-Umschlagen oder eine zirkuläre Betrachtung. Übertragen auf Narrationsmodelle präsentieren die beiden Buchbindungen eine lineare sowie eine



nicht-lineare Chronik und unterstreichen die Komplexität von Geschichtsdarstellungen. Traditionelle Gründungsgeschichten, Verflechtungen mit anderen Kulturen, ökologische Herausforderungen und extraktivistische Erfahrungen verbinden sich im Buch sowie den verwendeten Materialien zum Archivstück der Yanomami. Für die Yanomami sind die Bücher eine Dokumentation ihrer Geschichte, die sie lesend, haptisch und bildlich erfassen können. Diejenigen hingegen, die der Sprache der Yanomami nicht mächtig sind, betrachten und begreifen während des Blätterns im wörtlichen Sinne die Geschichte und die umgebende Natur der Yanomami.

Für die Herstellung des Papiers verwendet Barbata lokale Pflanzen, deren Nutzen für die Anfertigung von Buchseiten sie in verschiedenen Versuchen erprobte. Als besonders zweckdienlich erwies sich Abacá, im Deutschen auch Manila- oder Bananenhant genannt, deren Name die harten Fasern der Blätter bezeichnet.⁵ Barbata ließ die Fasern zunächst über längere Zeit in Wasser einweichen, zerstampfte sie anschließend und fertigte eine Pulpe an, die dann gepresst und getrocknet werden konnte. Neben Abacá experimentierte sie auch mit anderen tropischen Pflanzen, die jeweils unterschiedliche Arbeitsprozesse erforderten, um auf traditionelle Weise Papier herzustellen. Barbata dokumentierte die verschiedenen Praktiken im Umgang mit den Pflanzen in einem *Fiber Log Reference Book*, deren zwei Ausgaben sich heute in der Bibliothek des *Instituto de Estudios Avanzados* in Caracas und der *Dieu Donné Reference Library* in New York befinden, einer Non-Profit Organisation, die künstlerische Projekte zu kollaborativer Papierherstellung unterstützt. Neben

5 Material Archiv Zürich. Eintrag: Abacá Bananenfaser. Letzter Zugriff am 22.01.2024. https://materialarchiv.ch/de/ma:material_2136?type=all.

den lokalen Pflanzen ist von Missionar*innen verursachter Papiermüll ein weiteres zentrales Material, das Barbata in das Papierprojekt mit den Yanomami einbezieht. Dieser Papierabfall besteht aus Einweg-Büchern sowie Schreib- und Leselernheften, welche die Missionar*innen mitbringen, aber nicht entsorgen. Barbata recycelt die Abfälle und mengt sie zu einem gewissen Anteil mit in die Papierpulpe. Daraus transformieren die Yanomami, mit denen Barbata zusammenarbeitete, Bücher und illustrierte Karten, die sie zunächst an die Missionar*innen selbst zurückverkauften und nun zunehmend in den internationalen Kunstmarkt einführen. Dieser Weg begrenzt zwar nicht den illegalen und großflächig geförderten Rohstoffabbau, gleichwohl invertiert die Praktik der Yanomami das traditionelle Extraktionsmodell, bei dem die Rohstoffe ausgeführt, anschließend verarbeitet und als gefertigtes Produkt wieder an die lokalen Gemeinschaften zurückverkauft werden (Fornoff 2023, 47; Szeman und Wenzel 2021, 505–523). Dieses Extraktionsmodell von Ausfuhr und Einfuhr spiegelnd, produzieren die Yanomami aus den eingeführten Materialien zunächst einen Ausgangsstoff, die Papierpulpe, aus der sie Werke herstellen und diese Bücher, Zeichnungen und Karten zum erneuten Kauf anbieten.

Lokale Pflanzen mit extern eingeführtem Abfall zu vermischen, und dies als Träger für die Wiedergabe ihrer eigenen Geschichte zu verwenden, steht sinnbildlich für die Verflechtungsgeschichte der Yanomami mit anderen kulturellen und ökologischen Einflüssen (Bauck und Maier 2015). Das Buch materialisiert die Situation der Yanomami und anderer indigener Gruppen, die von Fremdeinwirkung betroffen sind und sich mit den daraus ergebenden ökologischen Folgen auseinandersetzen müssen. Dabei ist Papiermüll als Eingriff in das Ökosystem nicht die einzige Herausforderung: Trotz Schutzzone bedrohen illegale Gold- und Diamantenschürfung großflächig die Natur und den Lebensraum indigener Gruppen in Amazonien. Beispielsweise kontaminiert Quecksilber, das in Goldminen eingesetzt wird, die Flüsse mit verheerenden Folgen für die Gesundheit und Wasserversorgung (Penfield 2019, 75–94). Die dramatischen Konsequenzen des Ressourcenabbaus zerstören nicht nur ganze Ökosysteme, sondern erfolgen oft ohne Kompensation oder Gewinnbeteiligung der dort lebenden Menschen. Um nicht nur ausgebeutet, sondern selbst Teil der „kapitalistischen Weltökonomie“ (Wallerstein 1979) zu werden, gehen lokale Gruppen zunehmend Kooperationen mit der extraktivistischen Wirtschaft ein. Die Zustimmung und Mitarbeit an der Veränderung des eigenen Lebensraumes nennt die Sozialanthropologin Amy Penfield eine „plurale“ Haltung zum Ressourcenabbau (Penfield 2019,

76–78). Basierend auf ausführlichen Feldstudien im venezolanischen Amazonas, und am Beispiel der Sanema, einer Untergruppe der Yanomami, führt sie aus, wie dort vermehrt eine Zusammenarbeit mit den schürfenden Wirtschaften angestrebt wird, um selbst im globalen Gold- und Ölmarkt zu agieren. Diesem nachvollziehbaren Wunsch, nicht ohne Gegenleistung die sonst oft illegalen Ausbeutungspraktiken geschehen zu lassen, steht die langfristige Transformation von Natur, Klima und Lebensbedingungen gegenüber sowie der Verlust von lokalem Wissen.

Das Buch als Aneignung und Mittler von Geschichte

Das Buch als Medium zu wählen, lokales Wissen und bisher mündlich tradierte Erinnerungen zu manifestieren und folglich zu vermitteln, weist kultur- und wissenshistorische Bezüge auf. In vielen Kulturen dient das Buch als Archiv und ist das zentrale Medium, um Erinnerung zu speichern und über die Zeit zu erhalten (Assmann 1999, 151–158). Für die Yanomami ist das Buch hingegen nicht Teil ihrer Kultur, es ist vielmehr das Medium, das dazu diente aus externer, beispielsweise anthropologischer Perspektive über sie zu berichten und damit, in extraktivistischer Terminologie gesprochen, auch ihr lokales Wissen abzuschöpfen und auszuführen.⁶ Um nun die eigene Geschichte gegenüber externen Bedrohungen zu manifestieren und zu bewahren, gebrauchen die Yanomami wiederum das Medium Buch. Das tangible Artefakt bildet neben den Kulturtechniken des Singens und Erzählens für die Yanomami nunmehr eine weitere Option, ihre Geschichte zu materialisieren und zu erhalten. Das Buch eröffnet über die Berührung einen anderen sensuellen Zugang als etwa das Singen. Während das Singen und Erzählen tendenziell in Austausch mit mehreren Menschen geschieht, ermöglicht der Buchgebrauch eine sehr intime Verbindung zwischen dem Gegenstand und den Nutzer*innen, die das Buch gezielt zur Hand nehmen und zu sich heranziehen. Im Moment des Vorlesens kann sich eine solche private Auseinandersetzung wieder zur Kollektivität öffnen. Die Niederschrift von Gemeinschaftswissen ist anders als die Gesänge nicht an die ausführenden Menschen oder an deren Lebensort gebunden. Das Buch erlaubt es, die Grenzen des lokalen Lebensraumes sowie die medialen Grenzen einer archivierenden Dokumentation zu überschreiten.

6 Die anthropologische Forschung zu den Yanomami ist besonders kritisch diskutiert. Ausgehend von Anschuldigungen, die Yanomami im Rahmen von Studienaufenthalten missbraucht zu haben, reflektieren Vertreter*innen der Disziplin auch über die Praxis der Feldforschung (Borofsky 2005).

Die Bücher und bebilderten Karten sind mittlerweile zur Kunstware geworden, was vor allem an den Werken von

Sheroanawe Hakihiiwë liegt, der zunächst eng mit Barbata kooperierte und inzwischen mit seinen Zeichnungen in internationalen Ausstellungen und Sammlungen vertreten ist. Eines seiner Projekte übersetzt die traditionellen Körperbemalungen der Yanomami in Zeichnungen, Monotype und Malereien. Unter dem Titel *Sheroanawe Hakihiiwë: tudo isso somos nós [Sheroanawe Hakihiiwë: All This Is Us]* stellte das MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand im Jahr 2023 seine Arbeiten aus, die sich mit alten Traditionen, mündlicher Erinnerung und kosmologischem Wissen seiner Yanomami-Gemeinschaft befassen. Basierend auf dieser Ausstellung publiziert Hakihiiwë im renommierten Verlag *Artbook* das Buch *All This Is Us*, das neben seinen visuellen Arbeiten auch Aufsätze umfasst (Hakihiiwë 2024). Über Ausstellungen und Publikationen führt Hakihiiwë seine Werke selbst in den Kunstmarkt ein. Er stellt sich mit diesem Ansatz gegen eine weitere extraktivistische Praktik, in der die Yanomami lediglich Gegenstand von künstlerischen oder anthropologischen Darstellungen sind, auf deren Inhalt und Vermittlung sie oft keinen Einfluss haben und nur gering oder gar nicht an dem Profit der verkauften Arbeiten beteiligt sind. Das künstlerische Verfahren, traditionelles Wissen zu zeichnen, zu binden und zu formen sowie selbst als Ware zu vertreiben, kann als Wiederaneignung der eigenen Geschichte verstanden werden. Dieses Ziel materialisiert sich in den Zeichnungen und Büchern, in denen die Yanomami zentrale Elemente ihrer Kultur festhalten sowie die Einflüsse von außen im wörtlichen Sinne über das Material für andere begreifbar machen. Die Bücher und Papierartefakte aus dem *Yanomami Book Project* füllen die aus Extraktivismus resultierenden ökologischen und ideellen Lücken sicherlich nicht aus. Gleichwohl stellen sie einen Versuch dar, diesen ausgehöhlten Raum auszugleichen, indem sie ihre eigene Sichtweise auf ihre Kultur definieren und statt eines fortgeführten Abzuges eine Vielschichtigkeit in den Narrationen erwirken. Die Bücher erfordern, eine distanzierte Betrachter*innenposition aufzugeben und vielmehr aktiv und multisensuell an dieser Geschichtspräsentation zu partizipieren. Multisensuelle Aspekte als analytische Dimension für Extraktivismusdarstellungen in der Kunst anzulegen, erlaubt zunächst, über eine rein visuelle und oft einseitige Repräsentation hinauszugehen. Das Konzept des Multisensuellen, in den Arbeiten des *Yanomami Book Project* vor allem unter Berücksichtigung des Haptischen, kombiniert visuell wahrnehmende und prozessuale Ansätze. Die responsive Kapazität der Berührung erweist sich als dinglich haptischer Interaktionsprozess. Die Rezipient*innen registrieren nicht nur die Seiten und folgen normierten Handhabungsstrukturen, sondern die Verweisungszusammenhänge auf historische Traditionen und Aspekte von Extraktivismus

werden in ihrer Verbindung erst durch die multisensuelle Erfahrung offensichtlich und erfahrbar.

- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Bauck, Sönke und Thomas Maier. 2015. „Entangled History“. InterAmerican Wiki: Terms – Concepts – Critical Perspectives. Letzter Zugriff am 12.02.2024. <https://www.uni-bielefeld.de/einrichtungen/cias/publikationen/wiki/e/entangled-history.xml>.
- Borofsky, Rob. 2005. *Yanomami: The Fierce Controversy and What We Can Learn from It*. Berkeley: University of California Press.
- Center for Women in the Arts and Humanities. 2016. *Laura Anderson Barbata: Collaborations Beyond Borders*. Ausst. Kat., Rutgers, The State University of New Jersey, 2016, September 6–Dezember 16, 2016.
- Classen, Constance. 2005. *The Book of Touch. Sensory Formations*. Oxford: Berg.
- Demos, T. J., Emily Eliza Scott und Subhankar Banerjee, Hgs. 2021. *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. New York, NY: Routledge.
- Fornoff, Carolyn. 2023. „Extractivism“. In *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, herausgegeben von Jens Andermann, Gabriel Giorgi und Victoria Saramago, 45–65. Berlin: Walter de Gruyter.
- Hakihiiwë, Sheroanawe. 2024. *All This Is Us*. New York: ARTBOOK D.A.P.
- Material Archiv Zürich. „Abacá Bananenfasern“. Materialarchiv.ch. Letzter Zugriff am 22.01.2024. https://materialarchiv.ch/de/ma:material_2136?type=all.
- Marek, Kristin und Carolin Meister. 2022. „Berührung: Taktiles in Kunst und Theorie“. In *Berührung: Taktiles in Kunst und Theorie*, herausgegeben von Kristin Marek und Carolin Meister, 9–16. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Maye, Harun. 2015. „Blättern“. In *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs* [Bd. 1], herausgegeben von Heiko Christians, Nikolaus Wegmann und Matthias Bickenbach, 135–148. Köln: Böhlau.
- Mecila. 2023. „Aesthetics of Extractivism“. Workshop: 21-22 November 2023, São Paulo. Letzter Zugriff am 12.1.2024. <https://mecila.net/en/evento/aesthetics-of-extractivism>.
- Owen, Alice, Siti Maimunah, Dian Ekowati, Rebecca Elmhirst und Elona M. Hoover. 2023. „Extracting Us: Co-curating Creative Responses to Extractivism Through a Feminist Political Ecology Praxis“. In *Contours of Feminist Political Ecology*, herausgegeben von Wendy Harcourt, Ana Agostino, Rebecca Elmhirst, Marlene Gómez und Panagiota Kotsila, 51–73. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Parks, Justin. 2021. „The poetics of extractivism and the politics of visibility“. *Textual Practice* 35, 3: 353–362. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2021.1886708>.
- Penfield, Amy. 2019. „Extractive Pluralities: The Intersection of Oil Wealth and Informal Gold Mining in Venezuelan Amazonia“. In *Indigenous Life Projects and Extractivism: Ethnographies from South America*, herausgegeben von Cecilie Vindal Ødegaard und Juan Javier Rivera Andía, 75–94. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Pereira, Ricardo und Beatriz Garcia. 2021a. „Editorial: The legal protection of the Amazon rainforest“. *RECIEL* 30, 2: 157–161. <https://doi.org/10.1111/reel.12411>
- Pereira, Ricardo. 2021b. „Public participation, indigenous peoples' land rights and major infrastructure projects in the Amazon: The case for a human rights assessment framework“. *RECIEL* 30, 2: 184–196. <https://doi.org/10.1111/reel.12411>.
- Polanyi, Michael. 2009. *The Tacit Dimension*. Chicago: University of Chicago Press.
- Szeman, Imre und Jennifer Wenzel. 2021. „What do we talk about when we talk about extractivism“. *Textual Practice. Writing Extractivism* 35: 505–523. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2021.1889829>.
- Wallerstein, Immanuel. 1979. *The Capitalist World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press.

III. DEKOLONIALE PRAKTIKEN: RÜCK- UND GEGENANEIGNUNGEN

„Alchemie der Seele“: Extraktivismus und künstlerische Gegenaneignungen

Liliana Gómez

Der Beitrag bringt zwei künstlerische Interventionen als Gegenaneignungen in einen Dialog: Die Installation *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* (2016) der Künstlerin María Magdalena Campos-Pons und die filmische Arbeit *Wild Relatives* (2018) von Jumana Manna. Beide Arbeiten artikulieren kritische Foren gegen die anhaltende Landschaftszerstörung und die verdrängten Geschichten ökologischer und kolonialer Gewalt. Dabei diskutiert der Beitrag das kritische und imaginative Potential von Kunst, Antworten auf die Erschöpfung von Rohstoffgesellschaften und das Paradigma des Extraktivismus zu geben und post-extraktivistische Formen des Zusammenlebens zu imaginieren und zu erproben.

Keywords: Extraktivismus, Gegenwartskunst, Gegenaneignungen, María Magdalena Campos-Pons, Jumana Manna

For the spaces, movements, artwork, and intellectual and activist genealogies [...], the paradigm of ‚no future‘ has already taken place and we are now on the other side of colonial catastrophe. — Gómez-Barris 2017, 4

Dieser Position folgend scheint die Gegenwartskunst Fragen zu ökologischer Zeit und Ressourcenabbau zur Dringlichkeit ihrer Forschung zu machen. Die künstlerische Praxis reflektiert zunehmend das Unbehagen des Extraktivismus, indem sie nach Antworten auf Fragen unserer ans Limit gekommenen Rohstoffgesellschaften sucht. Dabei weist die Thematisierung von extraktivistischen Praktiken als Abbau der Zukunft in der Gegenwartskunst eine medienreflexive Dimension von Kunst auf. Ausgangspunkt ist, dass sich die Mensch-Umwelt-Beziehung durch die Rohstoffindustrie und moderne Wissenstechnologien radikal verändert und durch die globale Erderwärmung nunmehr einen Kipppunkt erreicht hat. Im Folgenden diskutiere ich, wie künstlerische Gegenaneignungen Formen des Extraktivismus problematisieren und Antworten auf die Erschöpfung von Rohstoffgesellschaften geben, indem sie über post-extraktivistische und dekoloniale Zukunftsförmungen spekulieren und diese imaginieren. Dabei möchte ich das sowohl kritische als auch imaginative Potential von Kunst heranziehen, Ressourcen wie Wasser, Pflanzensaat oder Land über eine Verdinglichung und Warenlogik hinaus zu denken und wieder erfahrbar zu machen. Zunächst beziehe ich mich auf die Installation *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* (2016) der in Kuba geborenen Künstlerin María Magdalena Campos-Pons. In ihrer Installation untersucht sie den kubanischen Zuckerhandel und die Atlantikpassage, die Industrielandschaft und Ruinen, indem sie die materiellen Transformationen der Landschaft durch die Rumdestillation nachstellt. Sie problematisiert die verborgene Geschichte der Gewalt, die sich in einer perpetuierenden sozialen und ökologischen Krise fortschreibt. Sie verbindet den Ozean mit der Zuckerindustrie und erzählt diese Geschichte der Zerstörung durch Plantagenkultur des Zuckerrohrs neu. Nicht zuletzt diskutiere ich die künstlerische Arbeit der palästinensischen Künstlerin Jumana Manna, die uns auf subtil-kritische Weise mit dem „psychischen Gewicht kolonialer Prozesse vertraut macht, die Menschen, Erde und Dinge miteinander verstricken“ (Stoler 2013, x). Fokussiert auf das Paradox der Bewahrung untersucht Manna in ihrer Videoarbeit *Wild Relatives* (2018) die andauernde Zerstörung der Umwelt, die kolonialen Prozesse des Verfalls als Ruine und Ruinierung und die fatalen Auswirkungen von Biotechnologie und Pflanzengenetik auf Menschen und Umwelt.

1 Siehe hierzu auch
Gómez 2020.

***Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*¹**

Campos-Pons erforscht in ihren Arbeiten das widerspenstige Erbe von Vertreibung, Zerstreuung und Verlust, mit dem die transatlantische Sklaverei und die Moderne gewaltsam verbunden sind. Als Konzeptkünstlerin erforscht sie Materialien als Signifikanten (Freiman 2007, 13). Dabei ist der Körper selbst Medium, insofern „the body as a medium for subaltern artists stems from the ‚specific relationship between mind and body for colonized and enslaved peoples and their descendants‘“ (Freiman 2007, 14). Erfahrungen wie traumatischer Verlust und familiäre Zerstörung begründen hier Subjektivitäten der Neuen Welt (Freiman 2007, 14). Indem Campos-Pons explizit über den Körper des Wassers in einer doppelten Bedeutung des weiblichen Körpers nachdenkt, der von der Erfahrung des Afrokubanisch-Seins geprägt ist, und ihn auf die ozeanischen Bedingungen ihres Heimatortes ausweitet, verweist die frühe Arbeit *Everything is separated by water, including my brain, my heart, my sex, my house* (1990) bereits auf die besondere Verbindung von weiblichem Körper und Wasser und auf die Insellage Kubas mit der eingeschränkten Bewegungsfreiheit durch das Wirtschaftsembargo.

Die Verkörperung von Wasser als ontologisches Material thematisiert auch die Mixed-Media-Installation *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*. In dieser Installation arbeitet Campos-Pons mit Konstellationen des Zuckers und seiner Anbaugeschichte und verwendet verschiedene Materialien, um die Prozesse der Landschaftszerstörung Kubas zu problematisieren: rostige Industriearchitektur der ehemaligen Zuckermühlen, Verfahren der Rumdestillation, Verpackung und Verschiffung von Zucker. Die Installation wurde 2016 im Peabody Essex Museum in Salem, Massachusetts, gezeigt, einem Ort, der mit der Zuckerindustrie und der verborgenen Geschichte des Sklavenhandels und der Rumherstellung verbunden ist. Campos-Pons erforscht die materiellen und psychischen Auswirkungen des Zuckeranbaus, die eng mit ihrer eigenen Familiengeschichte verwoben sind. Indem sie die industriell anmutende, heute zerstörte Landschaft Kubas mit der Architektur von Zuckerraffinerien nachahmt, stellt sie nicht nur eine Verbindung zwischen der Insel und Salem her, sondern evoziert auch die psychischen Ruinen und Prozesse der Zerstörung von Menschen und Landschaften. In der Installation wird die Materialität dieser Landschaft in elliptische bauchige Glas- und Röhrenglasskulpturen umgewandelt, die mit Stahlelementen als widerstandsfähigem

1 María Magdalena Campos-Pons, *Sugar/Bittersweet*, 2010, Mixed-Media Installation, Maße variabel (Quelle: Smith College Museum of Art. Foto: Stephen Petegorsky).

2 María Magdalena Campos-Pons, *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, 2015, Detail (Quelle: Peabody Essex Museum Salem. Foto: Peter Vanderwarker).



Industriematerial in leuchtenden Farben kombiniert werden, die von einem violetten Braun und ozeanischen Blau über ein dunkles Flaschengrün bis hin zu transparentem Goldgelb oder Beige reichen. Diese Farbpalette spielt auch auf die frühere Skulpturenarbeit *Sugar/Bittersweet* (2010) an, in der Campos-Pons Rassismus und Sklaverei problematisiert, indem sie die koloniale Klassifizierung von Hautfarben nachahmt. Adriana Zavala verweist auf die Parallelität zwischen dem „process of refining sugar and [...] the long, fraught history of Cuban colorism, both as lived experience and as cultural discourse“ (Zavala 2019, 20). Als ein System miteinander verbundener Röhren mobilisiert Campos-Pons in dieser Installation Flüssigkeiten als Ströme, um die Sedimentation des Bodens gegenüber der Mobilisierung von Erinnerungen zu überwinden, indem sie die Betrachtenden durch die sich ständig verändernde Verkörperung miteinbezieht.

Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits, ein bewusst gewählter Titel, ist auch eine Metapher, und Metaphern sind alles andere als Ähnlichkeiten, sondern sie sind Störungen, die neue analytische Räume und Assoziationen suggerieren (Stoler 2013, x). Alchemie und Elixier spielen hier auf die Vorstellung von Flüssigkeiten an, die sich in Form von Alkohol materialisieren, der die Seele und die Geister der Yoruba-Götter anspricht.² Campos-Pons setzt Flüssigkeiten als formlose und flüchtige Materialien und kulturelle Signifikanten ein, die sich in der vielfältigen Farbpalette dieser spezifischen Installation materialisieren, die kultureller Widerstand und eine Gegenerzählung zur gewaltsamen Geschichte der Sklaverei ist. Die Farbe Blau verweist auf die Wassergottheit der Orishas der Yoruba-Religion und knüpft zweifellos an beide Themen an, an das Wasser der Ozeane und an die arbeitenden Körper der Sklaverei. Campos-Pons' Arbeit ist in eine mythische Tiefe, in eine kulturelle Zeit eingebettet, in der Afrika durch die Atlantikpassage mit Amerika verwoben ist und sich als Widerstand gegen die unsichtbar gemachte und gewaltvolle Geschichte der Sklaverei und afro-kubanischen Diaspora artikuliert. Alchemie und Elixier als Flüssigkeiten sind mit Bezug auf religiöse und rituelle Praktiken kulturelle Metaphern, die die Moderne herausfordern, die von einem expandierenden Kapitalismus projiziert wird, befördert durch die Zuckerindustrie und den Sklavenhandel. Flüssigkeiten sind die wichtigsten Signifikanten in Campos-Pons' Arbeit und spiegeln das neue Paradigma der Fluidität in der lateinamerikanischen und karibischen Kunst wider. Aber Flüssigkeiten werden in dieser Installation nicht nur als Farben materialisiert, sondern auch als Klang, als „gurgelnde Geräusche“ und „anschwellende Stimmen“, die aus verschiedenen Lautsprechern erklingen

2 Yoruba bezeichnet die synkretistische afrokubanische Religion, die über die Sklaverei von Westafrika nach Kuba als Widerstand gegen die spanische Kolonialherrschaft gelangte und bis heute lebendig ist.

(Zavala 2019, 21). Dieser Klangeffekt, die Inszenierung von Flüssigkeiten durch die Installation anthropomorpher Skulpturen, beladen mit tragischen historischen Umständen, die die Umwandlung von Zucker in Rum ermöglichten, ist eines der wichtigsten performativen Elemente, um die ausgelassenen und verschütteten Gesten des kulturellen Gedächtnisses zu rematerialisieren und offenzulegen (Zavala 2019, 21). Die Verwendung von Flüssigkeiten, wie sie in den Arbeiten von Campos-Pons zum Tragen kommt, macht Wasser und Alkohol zu ontologischem Material, um über die Beziehung zwischen dem verletzlichen Körper und der Welt und über die Erinnerung als flüchtige und eindringliche Form des Seins nachzudenken. Campos-Pons bezieht sich „not just to the invisibility of the laboring bodies that make the sugar we consume so voraciously in the first world, but also our sometimes willful ignorance regarding structures of violence and injustice that compel certain bodies to labor“ (Zavala 2019, 21).

Die Aussage der Installation in Salem wird mit Campos-Pons' Performance *Agridulce* (2016) expliziert. In der kollaborativen Performance zusammen mit Dell M. Hamilton und Neil Leonard betritt die Künstlerin mit weiß bemaltem Gesicht und Füßen den Raum und stellt sich dem Publikum mit frisch geschnittenem Zuckerrohr entgegen. Durch ihre Körperpräsenz stellt sie die verdrängten Erinnerungen an die Plantagensklaverei wieder her, spielt gleichzeitig auf das komplexe Ritual der Orishas-Götter an, indem sie mit einer Machete die Kriegergottheit Ogún beschwört. Indem sie das Wissen um die Tanz- und Widerstandsrituale der Vorfahren dem Gespenst der Arbeit versklavter schwarzer Frauen auf Kubas Zuckerplantagen gegenüberstellt (Zavala 2019, 29), verkörpern ihre Performance und ihre körperliche Präsenz die vergessenen Gesten der ephemeren Materialität der Erinnerungsarbeit. Die Performance wird zu einem Akt, der gegen die reproduzierte Auslöschung und das historische Vergessen bestehen bleibt. Indem sie gegen diese verdrängte Gewalt ankämpft und verschiedene Geografien miteinander verschränkt, wird die Performance zu einer Form der Erinnerung an die Prozesse der Ruinierung und Zerstörung, zu einem Akt der Intervention in das kulturelle Gedächtnis. Zucker, Wasser und Rum als materielle Signifikanten des modernen Kapitalismus werden hier zu einer Allegorie und einem „Zeichen kolonialer Gewalt“ (Zavala 2019, 31). Als Kritik an der Plantagenwirtschaft verstanden, thematisiert die Installation die langanhaltende kulturelle und ökologische Degradierung und bestreitet die vergessene Geschichte dieser Gewalt, des Verlusts, der Verdrängung. Die Flüssigkeiten materialisieren das generationenübergreifende Trauma, das für Campos-Pons' Thematisierung

der Geschichte von Landschaft und Körpern von zentraler Bedeutung ist. In der Art und Weise, wie sie mit der Installation einen komplexen Körper aus Gerüchen und Farben, Klängen und Oberflächen erschafft, reflektiert sie über die modernen Materialitäten und Technologien der Zuckerproduktion, die zum Gedächtnis der Landschaft geworden sind. Sie artikuliert dabei die Latenzen und Krisen, Wiederholungen und Unterschiede, Verdrängungen und mögliche *Après-Coups*, die dem verdrängten Gedächtnis zu eigen sind. Mit *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* schafft Campos-Pons ihre eigene archivarische Struktur, indem sie Materialien wie geblasenes Glas, Gussglas, Stahl, Gießharz, Silikon, Acryl, Schläuche aus Polyvinylchlorid und Flüssigkeiten wie Wasser und Rumessenz verwendet. Mit diesen archivarischen Materialien fechtet sie die räumliche und historische Amnesie von Zwangsarbeit und Umweltzerstörung an; sie begegnet ihr mit totemistischen und futuristischen Skulpturen, die zwischen dem Ungesagten und dem Unsichtbargemachten, dem Vertrauten und dem Verdrängten oszillieren.

Künstlerische Gegenaneignungen

Gegenaneignung beschreibt auch die künstlerische Arbeit von Jumana Manna, die jüngst mit der Einzelausstellung *Break, Take, Erase, Tally* (2022) am MoMA PS1 an ihre Ausstellung in der Tabakalera in San Sebastián (2019) anknüpft, diese erweitert und Skulpturen mit ihrer filmischen Arbeit zusammenbringt. *Gegenaneignung* beschreibt dabei einen kulturellen Prozess, „bei dem einst abfällige und gewalttätige Begriffe, Werkzeuge, Ideen, Gegenstände und Geräte *durch* und *als* Akte der Selbstbefähigung zurückgewonnen werden“ (Reed 2018). In der Videoarbeit *Wild Relatives* (2018), die sie mit *Foragers* (2022) fortsetzt, indem sie dem Paradox der Bewahrung nachgeht,³ untersucht Manna die Auswirkungen des Einsatzes von Biotechnologie und Genetik in agrarischen Großprojekten auf Menschen und Landschaften.

Anhand mehrerer, ineinandergreifender Erzählungen zeichnet Manna die Zirkulation und Wiederanpflanzung von Saatgut nach, das im Permafrostspeicher *Svalbard Global Seed Vault* in Norwegen archiviert ist. „In an age of agribusiness and global warming, of environmental revenge following attempts to master nature“, unterstreicht Michael Taussig, „it is worth thinking about the disappearance of the vegetable god and its sacrifice. In the supermarket there is no last sheaf“ (Taussig 2015, 3). In ihrer künstlerischen Arbeit spürt Manna der Auslöschung oder Unsichtbarkeit dieser letzten Garbe nach,

³ Siehe *Break, Take, Erase, Tally* (2022), MoMA PS1, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5593> (letzter Zugriff am 18. Februar 2024).



indem sie die Räume der extraktiven Zone konturiert und den materiellen und kulturellen Implikationen des Agribusiness nachgeht. Auf subtile und poetische Weise zeichnet sie durch lose visuelle Erzählungen die Materialität des Saatguts nach, das einst mit dem ICARDA (International Center for Agricultural Research in the Dry Areas) in Syrien erzeugt wurde und dann im Permafrostspeicher *Svalbard Global Seed Vault* in Norwegen gelagert ist, einem lebenden, eingefrorenen Archiv, das die genetischen Informationen der Pflanzen der Welt speichert und als eine Art Backup der Natur wirkt.⁴ Das Saatgut wird zurück in die Bekaa-Ebene im Libanon gebracht, um dort rekultiviert zu werden. Auch *Wild Relatives* ist eine Metapher; und Metaphern können politische Akteure sein, wenn sie unsere Visionen auf neue Bereiche ausdehnen. *Wild Relatives* spürt alternativen Räumen hinter dem dominanten Narrativ des Agribusiness nach, das die Landschaft in eine Ware verwandelt und das Korporative in den Raum des Gemeinwohls ausdehnt. Der Film zeigt alternative landwirtschaftliche Praktiken und lokales verkörpertes Wissen als Gegenargument zum Verlust der Biodiversität und Umwandlung der Landschaft in ein profitables Gut. Bewahrung, also der Versuch, das Wissen der Erde zu archivieren, und Auslöschung gehen auf widersprüchliche und unversöhnliche Weise Hand in Hand und bilden als epistemisches Paar den Kern der modernen Botanik und Landwirtschaft. Manna zeigt, dass die Vernachlässigung „for agrarian life and its historically deep knowledge is breeding the amnesic offspring of family farmers. Mirroring the farmers’ amnesia is the spread of uniform crops, which

4 Siehe die Verflechtung von Geopolitik und ICARDA als Kontext von *Wild Relatives* in Sheikh 2018.

have been forced to forget large parts of their genetic traits“ (Manna 2017, 58).

Sowohl die moderne Botanik mit ihrer Taxonomie der Benennung, die indigene Namen verdrängt, die Verwendung von Pflanzen und lokalem Wissen überschreibt, als auch Agribusiness sind Teil der Auslöschung der Weisheit der Erde und damit der lokalen Ökosysteme. Es ist vielleicht keine andere Sichtweise möglich als die des Abbaus von Rohstoffen geprägt durch das Paradigma des Extraktivismus. Dennoch bleiben die subtilen Eingriffe von Manna in diese Meistererzählungen suggestiv: Indem sie die verschlungenen Wege des Saatguts von Norwegen in den Libanon und wieder zurück verfolgt und die technologischen Prozeduren des Zerlegens der genetischen Information der Pflanze, des Einfrierens, der Lagerung und erneuten Aussaat in mühsamer Handarbeit meist durch syrische Geflüchtete visualisiert, hinterfragt Manna das Permafrostlager als Archiv und die ethische Haltung der Biotechnologie als moderne Wissensproduktion. In der Sprache des Dokumentarfilms entfalten die Erzählungen visuell die „submerged perspectives“ (Gómez-Barris 2017, 1), die die extraktivistischen Produktionsweisen radikal in Frage stellen: Es ist der Blick auf das Saatgut, die Farbe des Maisfeldes, der Geruch der letzten Garbe, die uns an die ökologische Zeit des lokalen botanischen Wissens erinnern, das wir einer kapitalistischen Raumproduktion und Unterbrechung der Lebensströme entreißen müssten.

Das Thema der Bewahrung und Auslöschung als Paradox wird auch in Mannas früheren Projekten und durch andere ästhetische Mittel erforscht. In ihrer Skulptur und Installation *Post Herbarium* (2016) greift die Künstlerin das Herbarium und die Sammlung des Botanikers, Chirurgen und amerikanischen Missionars George E. Post auf, der im späten 19. Jahrhundert Syrien, Palästina und den Libanon besuchte und die erste Sammlung der Pflanzen und Pflanzensamen der Region anlegte, um deren Artenvielfalt zu archivieren (Bresciani 2018, 24). In Anlehnung an die Techniken der botanischen Sammlung stellt Manna Drucke von gepressten Pflanzen her, die den Raum, in dem sie diese als Stilleben präsentiert, als modernes botanisches Labor nachbilden. Die Drucke mit den gepressten Pflanzen haben Löcher und verweisen auf die widersprüchlichen Kräfte des Sammelns, Bewahrens und Aussterbens der Pflanzen. Gleichzeitig perspektivieren die Löcher oder Leerstellen – verstanden als Metaphern und Störungen – unsere Sicht auf neue Bereiche der Zerstörung über den kolonialen Raum der modernen Botanik hinaus: Manna suggeriert, dass die Auslöschung und der Verlust



von lokalem Wissen durch das Aussterben von Pflanzen im Zentrum des Sammelns und Bewahrens selbst stehen und so den unüberbrückbaren Widerspruch der Kolonialität und modernen Wissenschaften wiedergeben, der sich in den Archiven der Botanik materialisiert. Darüber hinaus bestimmen gerade dieser Widerspruch und die anhaltenden Zerstörungsprozesse, wie die Biotechnologie zum unumkehrbaren technologischen Eingriff in den Bios (*βίος*) und den Fluss des Lebens wurde. Diese altmodischen Praktiken der Konservierung von Pflanzen verweisen somit auf den Tod und den Stillstand der Zeit, den Tod der Biodiversität und Verlust lokaler Episteme. Heute könnten der Permafrostspeicher oder das Herbarium zu Archiven toter Materie werden, wenn sie nicht in den Fluss des Lebens zurückgebracht würden. Mannas künstlerische Interventionen sind suggestive Strategien der Gegenaneignungen, blicken in die Zukunft, suchen nach Mikroerzählungen und bringen dissonante Stimmen gegen die großen Meta-Erzählungen der Agrarindustrie in Stellung. Während ihre künstlerische Arbeit Gegenbilder erschafft, konturieren die Löcher und Leerstellen auch jene Mikroräume, aus denen Dissonanzen und alternative Geschichten hörbar werden.

Coda

Campos-Pons und Manna fokussieren in ihren Arbeiten kritisch und imaginativ die Mensch-Umwelt-Verflechtungen entlang von Latenzen und Brüchen, Resilienzen und Auslassungen. Ihre Arbeiten machen vergangene und gegenwärtige Ökosysteme in Form von Widerstand, Erinnerung und Wiederholung verfügbar und ermöglichen neue semantische Situationen und alternative Horizonte, um die komplexe Geschichte der kolonialen Gewalt um den Abbau von Rohstoffen anzufechten und ihre politischen und ökonomischen Formen des Konflikts zurückzuerfolgen. Als Propositionen intervenieren ihre künstlerischen Arbeiten in die Gegenwart und rücken in den Vordergrund, was Ann Laura Stoler als „the less perceptible affects of imperial interventions and their settling into the social and material ecologies in which people live and survive“ ausmacht (Stoler 2013, 29). Als Artikulationen von kritischen Ökologien teilen sie demnach, dass sie die westliche Moderne radikal in Frage stellen, weil sie, wie Macarena Gómez-Barris mit Boaventura de Sousa Santos argumentiert, „devalues heterogeneous knowledge formations and reduces diverse life forms into a modern scientific perspective, underscoring both the limits of disciplinary knowledge as well as the erasure of the multivalent ontologies that express themselves within the vernacular practices of peripherally constituted spaces“ (Gómez-Barris 2017, 98). Die künstlerischen Interventionen wenden sich gegen die „constraining paternalisms imposed on the Global South through colonizing discourses and practices that continue to perceive these regions as purveyors of natural material, and undervalue the heterogeneity of life embedded within local epistemes“ (Gómez-Barris 2017, 99). Campos-Pons und Manna artikulieren in ihren Arbeiten subtil-kritisch und poetisch die Gegensichtbarkeiten von Umweltzerstörung, Kontamination und kolonialer Gewalt. Durch künstlerische Gegenaneignungen machen sie die weniger wahrnehmbaren Auswirkungen anhaltender kolonialer Gewalt und deren Verankerung in den sozialen und materiellen Ökologien sichtbar. Dem folgend wenden sich die Arbeiten von Campos-Pons und Manna, die im globalen Kontext von Biennalen und prominenten Einzelausstellungen diskursive und kritische Foren artikulieren, gegen die langanhaltende Degradierung von Landschaften und verdrängten Geschichten von ökologischer Gewalt und laden uns dazu ein, post-extraktivistische Formen des Zusammenlebens zu imaginieren und zu erproben.

- Bresciani, Ana María. 2018. *Jumana Manna - A small big thing*. Berlin: Sternberg Press.
- Freiman, Lisa, Hg. 2007. *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water*. New Haven: Yale University Press.
- Gómez, Liliana. 2020. „Acts of Remaining: Liquid Ecologies and Memory Work in Contemporary Art Interventions“. In *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, herausgegeben von Liliana Gómez und Lisa Blackmore, 35–53. New York: Routledge.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Manna, Jumana, 2017. „A Small/Big Thing“. In *Jumana Manna. Wild Relatives*, herausgegeben von Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 47–59. Dijon: presses du réel.
- Reed, Patricia. 2018. „Wiederaneignung“. Glossar, Game Changers, Public Art Munich. Letzter Zugriff am 13. März 24. <https://pam2018.de/glossary/reappropriation/?lang=de>.
- Sheikh, Shela. 2018. „Planting Seeds/The Fires of War: The Geopolitics of Seed Saving in Jumana Manna's Wild Relatives“. *Third Text* 32, 2-3: 200–229.
- Stoler, Ann Laura. 2013. „Preface“. In *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*, herausgegeben von Ann Laura Stoler, ix–xi. Durham: Duke University Press.
- Stoler, Ann Laura. 2013. „Introduction ‚The Rot Remains: From Ruins to Ruination‘. In *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*, herausgegeben von Ann Laura Stoler, 1–35. Durham: Duke University Press.
- Taussig, Michael. 2015. *The Corn Wolf*. Chicago: Chicago University Press.
- Zavala, Adriana. 2019. „Blackness Distilled, Sugar and Rum: María Magdalena Campos-Pons's *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*“. *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, 2: 8–32.

Dekoloniale Perspektiven auf Elektrizität:

Carolina Caycedo

und Jean

Katambayi Mukendi

Irene Schütze

Mein Beitrag wendet sich zwei Künstler*innen aus unterschiedlichen Weltgegenden zu, die sich kritisch mit Extraktivismus zur Stromerzeugung und -speicherung auseinandersetzen, und analysiert ihre dekolonialen Praktiken. Carolina Caycedo untersucht in ihren multi-medialen, partizipativen Projekten ökologische und soziale Auswirkungen von extraktivistischen Formen der Stromerzeugung und des Mineralienabbaus. Dabei vernetzt sich die Künstlerin weltweit mit lokalen Bevölkerungen, um dem auf Profit ausgerichteten Handeln großer Energiekonzerne und Bergwerksgesellschaften indigene bzw. traditionelle Praktiken entgegenzustellen. Jean Katambayi Mukendi visualisiert in seinen Zeichnungen und Installationen u.a. elektrische Schaltkreise und Maschinen, die subversive Eigendynamiken entwickeln. Er ist Mitglied in lokalen und transnationalen Künstler*innengruppen, die sich kritisch mit (post-)kolonialem Mineralienabbau für Speichermedien auseinandersetzen.

Keywords: Carolina Caycedo, Jean Katambayi Mukendi, Energiewende, Extraktivismus, dekoloniale Perspektiven

Bestimmte Formen der Stromerzeugung und -speicherung, die unter dem Label „Grüne Energie“ vermarktet werden, weil sie helfen, die Emission von Treibhausgasen der Konsumgesellschaften zu minimieren, sind nur vermeintlich „grün“. Traditionelle Lebensweisen und ökologische Systeme werden zerstört, wenn große Staudämme für Stromkraftwerke errichtet werden (Puk 2019; Thieme et al. 2020) oder wenn Metalle und Seltene Erden, die für die Herstellung von Batterien und digitalen Speichermedien notwendig sind, ohne hinreichende Schutzmaßnahmen extensiv abgebaut werden (Geng, Sarkis und Bleischwitz 2023). Während vor allem Menschen im Globalen Norden von den Errungenschaften „grüner“ Energien durch Emissionsminimierung profitieren, sind in erster Linie Menschen im Globalen Süden von (neo-) extraktivistischem Ressourcenabbau und -umgang und damit einhergehenden Arbeits- und Umweltproblematiken betroffen (Brand und Wissen 2017). Damit setzt sich heute eine Entwicklung von Ausbeutung fort, die mit der Kolonialzeit ihren Anfang genommen hatte.

Der argentinische Literaturwissenschaftler Walter Dignolo spricht von „dekolonialen Ästhetiken“ (Diallo und Dignolo 2014), die Künstler*innen hervorbringen, um Perspektiven aus dem Globalen Süden sichtbar zu machen, hegemoniale Narrative zu destabilisieren und fortbestehende koloniale Machtstrukturen zu dekonstruieren. Auch die in Los Angeles lebende Künstlerin Carolina Caycedo, geboren 1978 in London, aufgewachsen in Bogotá und Girardot in Kolumbien, und der 1974 in Lubumbashi in der Demokratischen Republik Kongo (DRC) geborene Künstler Jean Katambayi Mukendi, der dort weiterhin lebt, haben dekoloniale ästhetische Ausdrucks- und Verfahrensweisen entwickelt. Ich interessiere mich dafür, wie sie durch ihre künstlerischen Praktiken epistemische Prozesse in Gang setzen, um Wissen über Extraktivismus aus Perspektiven des Globalen Südens zu vermitteln.

Historisches Umweltgedächtnis und verkörpertes Wissen

Mit *Be Dammed* verfolgt Carolina Caycedo ein multimediales, seit 2012 fortlaufendes künstlerisches Projekt, das sich mit den Auswirkungen von extraktivistischer Stromerzeugung durch Wasserkraft befasst (Acevedo-Yates 2020, 27–31; Tompkins Rivas 2020, 70–75; Caycedo und De Blois 2023, 218–241).¹ Der Titel des Projekts, *Be Dammed*, spielt sowohl auf den „Staudamm“ an als auch auf das „Verdammt-Sein“. Ausgangspunkt für ihre künstlerische Auseinandersetzung

¹ Siehe auch <http://carolinacaycedo.com/>. Letzter Zugriff am 3. März 2024.

1 Ausstellungsansicht Carolina Caycedo: *From the Bottom of the River* mit Wasserporträt, *Cosmotarraya*, *Serpent River Book* und Collage von Satellitenaufnahmen, MCA Chicago, 2020–21 (Quelle: © MCA Chicago und Carolina Caycedo, Foto: Nathan Keay).



ist der Río Magdalena in Kolumbien, der von den spanischen Kolonisatoren seinen heutigen offiziellen Namen erhielt, aber von der indigenen Bevölkerung u.a. Yuma, „Land der Freunde“, genannt wird. Am oberen Flusslauf im Südwesten des Landes wurde zwischen 2011 und 2015 der El Quimbo-Damm von dem spanischen Energieunternehmen Endesa zusammen mit der kolumbianischen Tochterfirma Emgesa gebaut: ein Wasserkraftwerk mit einer 151 m hohen Staumauer, deren Bau mit großflächigen Rodungen, Erdarbeiten, Flussbegradigungen und Umsiedlungen einherging. Lokale Bürgerrechtsbewegungen wie die *Jaguos por El Territorio* versuchten dagegen vorzugehen. Mit Errichtung des Damms wurde der natürliche Lebensraum für Mikroorganismen, Fische, Pflanzen und Tiere und die am Yuma lebenden indigenen Menschen unwiederbringlich aus dem Gleichgewicht gebracht. Caycedo, die das Gebiet aus ihrer Kindheit kennt, hielt sich für ihr Projekt wiederholt für längere Zeit am Yuma auf und besuchte nach und nach auch andere Flüsse, die durch Staudämme beeinträchtigt sind: etwa den Cauca in Kolumbien, den Xingu in Brasilien, den Paraná an der Grenze zwischen Paraguay und Brasilien, den Yaqui in Mexiko oder den Snake-River in den USA, um nur einige zu nennen.

Mit ihrem Projekt *Be Dammed* nimmt Caycedo gegen Ende ihres Masterstudiums an der University of Southern California erstmals eine Praxis auf, die sie inzwischen als „spirituelle Feldforschung“ (Caycedo und De Blois 2023, 220) bezeichnet: Sie besucht Orte, die vom Extraktivismus bedroht sind, beobachtet die Natur und taucht in das Leben der Menschen vor Ort ein, indem sie sich ihre Geschichten und Mythen erzählen lässt, Lebensgewohnheiten und Gebräuche kennenlernt, mit ihnen feiert und trauert, sie in ihren politischen Kämpfen für die Umwelt unterstützt. Um ihre Erfahrungen künstlerisch-ästhetisch zu transformieren, nutzt Caycedo neben Video-essays und -installationen mediale Formate, die sie eigens für *Be Dammed* entwickelt hat wie *Geochoreographien*, *Cosmotarrayas*, *Wasserporträts* oder *River Books*. Alle Formate zielen darauf ab, „environmental historical memory“ (Caycedo 2021, 204) zu sichern, somit ein historisches Umweltgedächtnis für bedrohte Ökologien und die damit verknüpften indigenen und lokalen Lebensweisen zu schaffen und aus diesem „Gedächtnis“ Handlungsoptionen für die Zukunft abzuleiten:

To recognize the memory of waters, of forests, and of ancestral techniques, and to engage in collective, community-proposed exercises of dialoguing with the territory itself, allows us to relate to nature not just as the setting of an armed conflict, but also as a victim and spoil of the war. Reconstructing environmental memory guides our understanding of nature as a subject of rights – it expands the act of reparation toward natural entities, it is a way to hold perpetrators accountable, and it is a first step toward breaking the cycle of repetitive violence. (Caycedo 2021, 204)

Die sogenannten *Geochoreographien* entwickelte Caycedo ausgehend von Augusto Boals Konzept des „Theaters der Unterdrückten“, das Theaterspielen als Möglichkeit zur Selbstermächtigung von sozial benachteiligten Menschen nutzt (Boal 1996). Für eine *Geochoreographie* lädt Caycedo die lokale Bevölkerung zu Workshops ein. Die alltäglichen Handlungen, die das wirtschaftliche Leben am Fluss jenseits von extraktivistischen Erschließungen auszeichnen – wie das Waschen von Gold mit einem Teller oder das Auswerfen von Netzen –, werden analysiert und choreografisch nachgespielt und so zu ästhetischen Gesten des Widerstands umgeformt. Die Künstlerin erarbeitet auch Choreographien, die Text-Botschaften vermitteln: Am Rio Cauca z.B. legten sich die Beteiligten an einem bedrohten Strand im Sand nieder, so dass ihre Körper gemeinsam Buchstaben ausformten. Aus

der Vogelperspektive betrachtet ergaben sich die Wörter „Ríos Vivos“, lebendige Flüsse, die in diesem Fall auf das gleichnamige umweltaktivistische Netzwerk am Cauca verwiesen. In den *Geochoreographien* geht es um das körperliche In-Besitz-Nehmen von bedrohtem Land, um die soziale Stärkung der lokalen Gemeinschaften und um politischen Widerstand. Für die Werkgruppe der *Cosmotarrayas* hingegen nutzt Caycedo handgefertigte Netze, die ihr von Flussbewohner*innen überlassen wurden oder deren Anfertigung sie in Auftrag gab, skulptural. Sie färbt die Netze ein, biegt sie mit Drähten in Form und versieht sie mit Fundstücken, so dass sie persönliche und kollektive Erinnerungen tragen. Die Netzstruktur, die Wasser durchlässt und Leben ermöglicht, ist für sie ein Gegensymbol zum Staudamm, der den Fluss und damit auch den Lebensfluss unterbricht (Caycedo 2023a, 59). Einige *Cosmotarrayas* setzt Caycedo auch als sozial verbindende oder Raum definierende Interaktionsmittel choreographisch ein.

Um ihre *Wasserporträts* zu realisieren, bedruckt Caycedo meterlange Stoffbahnen mit fotografischen Aufnahmen bedrohter Gewässer. Die Aufnahmen hat sie zuvor axial gespiegelt und digital bearbeitet. So ergeben sich lebhaftes Muster, die an die Haut von Reptilien oder anderer Lebewesen erinnern. Die textilen *Wasserporträts* werden im Galerieraum aufgehängt, so dass Betrachter*innen unter ihnen hindurch gehen können, oder sie werden an der Wand bis auf den Boden hinab entrollt. In performativen Arbeiten dienen sie dazu, menschliche Körper zu umhüllen. In der Videoarbeit *Thanks For Hosting Us, We Are Healing Our Broken Bodies* (2019) kauern acht Performer*innen, die sich in *Wasserporträts* mit den Titeln *Multiple Clitoris*, *Maligna* und *Simulacro* (alle aus dem Jahr 2016) gewickelt haben, zunächst vereinzelt an einem Flussbett.² Ihre Körper symbolisieren die durch Dämme und Wasserregulierungen unterbrochenen „bodies of water“ des San Gabriel River und des Wanaawna (Santa Ana River). An deren Flussläufen in Südkalifornien wurde das Video gedreht. Am Ende des Videos halten die Performer*innen in den Fluten gemeinsam ein vollständig sichtbares und somit intakt erscheinendes *Wasserporträt* – nämlich *Multiple Clitoris* – hoch, auf dem ein weiblicher Körper liegt. Caycedo begreift dieses Bild als visuelle Geste einer Wiedergutmachung oder Heilung der malträtierten Flüsse, die im Zuge der Kolonialisierung begradigt und kanalisiert wurden, obgleich sie auf dem Gebiet der indigenen Bevölkerungsgruppen der Tongva und der Acjachemen verlaufen (Caycedo 2023b, 5). Auf diese Weise möchte Caycedo Darstellungen von Gewässern erschaffen, die körperlich erfahrbar sind und mit eurozentristischen

² Diese Auskunft erhielt ich von Carolina Caycedos Ateliermanager Sean Grattan in einer Mail vom 20. März 2024.



Traditionen der Landschaftsdarstellung brechen (Caycedo 2023a, 67). Die animistischen *Wasserporträts* sind zugleich eine Art Gegenentwurf zu Satelliten- und Luftaufnahmen, derer sich global agierende Energiekonzerne und Bergwerksgesellschaften für ihre Planungen bedienen. Durch Vergrößerungen und Collagieren der Satelliten- und Luftaufnahmen macht Caycedo einschneidende geographische Veränderungen sichtbar wie in der installativen Arbeit *The Collapsing of a Model* (2019). Sie hinterfragt damit die distanzierten westlichen Visualisierungsmethoden sowie die aus ihnen hervorgehenden wirtschaftlichen Entscheidungen.

Caycedos in kleiner Auflage gedrucktes *Serpent Riverbook* (2017) ergibt mit seinen ausgefalteten Ziehharmonikaseiten die Form eines imaginären, geschlängelten Flusslaufs und erlaubt so in Ausstellungen einen körperlich-räumlichen Nachvollzug des Lebens an unterschiedlichen bedrohten Flüssen in Kolumbien, Mexiko und Brasilien.³ In ihren *Riverbooks* zu spezifischen Flüssen zeichnet Caycedo mit Farbstiften Flussläufe nach, so dass diese als körperliche Gestalten wahrnehmbar werden. Zudem visualisiert sie die Gesichtszüge jener Wesen, die die indigenen Bevölkerungen in ihren mythologischen Erzählungen mit den Flüssen verbinden. Durch Texte und kleine gemalte Szenen am Rand der gezeichneten Flussläufe lässt sie die Flüsse „ihre“ Geschichten „erzählen“ und verleiht ihnen damit einen Subjektstatus.

3 Siehe Dokumentarfilm: <http://carolinacaycedo.com/serpent-riverbook>. Letzter Zugriff am 3. März 2024.

Eine vergleichbare erklärende ästhetische Strategie verfolgt Caycedo in ihrer neuen, vom *Be Dammed*-Projekt unabhängigen Serie der *Mineral Intensive Drawings* (seit 2022) (Caycedo 2023a, 9–14; 2023c). Hier stehen jedoch die extraktivistischen Methoden zur Gewinnung von Mineralien für die Energiewende und die dadurch entstehenden Umweltschäden im Mittelpunkt und nicht die Mineralien mit ihren „Geschichten“ und Qualitäten. Um die Mineralien als Entitäten ins Bewusstsein zu rufen, hat sie die Werkgruppe der *Amulets for Fair Energy Transition* (2023) entworfen – kleine, am Körper tragbare Gegenstände aus den dringend für Umwelttechnologien benötigten Mineralien (Caycedo 2023a, 6–8). Sie sehen aus wie historische Glücksbringer. Mit ihren neuen Werkgruppen zu Mineralien verfolgt die Künstlerin das Ziel, neben den Problematiken von Wasserkraftwerken weitere Ambivalenzen vermeintlich „grüner“ Energien aufzuzeigen:

I hope to raise awareness about how the current extractivist economic model, as well as the mining-energetic one, are models built upon structures of death; death of entire ecosystems, as well of death of Indigenous, Black, Brown and other POC communities. I want to centre the debate in public rural spaces, multiple ecosystems, relations of power, the need of a just energy transition model, and the aim for a diversity of models based on sustenance, rather than extraction. (Caycedo 2022c)

Die ästhetischen Formen, die Caycedo im Zuge ihrer „spirituellen Feldforschung“ entwickelt, nutzen auf unterschiedliche Weise den menschlichen Körper als Mittel des Wissenserwerbs und -transfers. In Interviews und Statements reflektiert die Künstlerin auf einer theoretischen Ebene über diese Mittel: Sie spricht von „accumulated and embodied knowledge“, das sich von Generation zu Generation durch alltägliche Care-Arbeit wie Kochen oder Handarbeiten etc. in menschliche Körper einschreibe (Caycedo 2021, 198). Für Caycedo hat diese Form des Wissenserwerbs, die sie mit dem Begriff „sentipensar“ des Kreativitätsforschers Saturnino de la Torre (2020, 543–554) umschreibt, hohe Qualitäten. Zumal sie in „pluriversalem Wissen“ münde – ein Begriff des Kreativitätsforschers Arturo Escobar (2018). Letzterer akzentuiert damit vielfältiges Wissen für alternative Lebensweisen jenseits europäischer und US-amerikanischer Denktraditionen:

Interesting to us is another way of generating knowledge which implies an intense personal involvement: the method of thinking with the body, of *sentipensar*: a pluriversal knowledge which contrasts with the true and universal

knowledge that academia and patriarchy teaches us.
(Caycedo 2022b)

Zahlen als Sprache des Denkens und der Träume

Einen anderen Weg, pluriversales Wissen zu vermitteln, hat Jean Katambayi Mukendi eingeschlagen. Er kann wie Carolina Caycedo auf eine globale Ausstellungstätigkeit zurückblicken (Katambayi Mukendi 2019; 2024). Aus Pappe, Papier und gefundenen Materialien schafft er Plastiken, die wie Maschinen und Roboter aussehen und sich teilweise durch Batterieantrieb bewegen können. Darüber hinaus fertigt er Zeichnungen an, die bspw. Schaltkreise, mathematische Gleichungen und Phänomene sowie geografische Karten zeigen. Katambayi Mukendi, der als Künstler Autodidakt ist, betont, dass seine Ausbildung zum Elektriker und seine mathematischen Studien die Entwicklung seiner künstlerischen Praxis beeinflusst hätten – ebenso wie die kreative Erziehung durch seine Eltern, die beim Bergbauunternehmen Gécamines als Sekretärin und Elektroingenieur arbeiteten und Alltagsgegenstände aus Materialien wie Pappe selbst konstruierten (Katambayi Mukendi 2015). Die Stadt Lubumbashi ist seit der belgischen Kolonialzeit durch den extraktivistischen Abbau von Kupfer- und Kobalterzen durch Gécamines geprägt. Das Unternehmen, 1906 gegründet, 1967 verstaatlicht und nach seinem finanziellen Niedergang 2010 privatisiert, betreibt weiterhin in weiten Teilen der Provinz Katanga im Südosten der DRC Minen.⁴ Katambayi beschreibt, wie das einst staatliche Unternehmen durch Infrastruktur und Sirenen das Leben der örtlichen Bevölkerung während seiner Kindheit strukturierte und taktete und wie das Alltagsleben nun durch private Bergbauunternehmen geprägt ist (Katambayi Mukendi 2015). Obgleich sich in der DRC die weltweit größten Vorkommen von Kobalt und Coltan befinden und das Land über große Lithiumvorräte und andere Mineralien verfügt, die für Akkus und Digitaltechnik notwendig sind, wird die kongolesische Bevölkerung nicht durchgängig mit elektrischem Strom versorgt (Egidy 2022; Schindwein 2023). Katambayi ist es ein Anliegen, dieses Ungleichgewicht in seinen Werken auf einer ästhetisch-philosophischen Ebene zu thematisieren (Katambayi Mukendi 2015).

Die Serie der *Afrolamps*, an der Katambayi Mukendi seit 2016 arbeitet, zeigt futuristisch anmutende Glühbirnen, deren Gewinde und Glaskörper mittels Kreisformen und Quadranten auf berechnete, geometrische Konstruktionen zurückgehen (Wyma 2021). Die großen Zeichnungen (je 100 x 70 cm) sind mit

⁴ <https://www.gecamines.cd/history/>. Letzter Zugriff am 3. März 2024.



schwarzem Kugelschreiber, Tinte, Zirkel und Lineal angefertigt. Die Gestaltung der Binnenstrukturen der Glühbirnen variieren stark: dynamische Spiralen, lebendig wirkende geometrische Figurationen, chaotische Kritzeleien, symmetrische insektenähnliche Wesen, wuchernde vegetabil anmutende Gebilde, Formationen, die wie mysteriöse Werkzeuge erscheinen. Die Gewinde der *Afrolamps* sind für elektrische Anschlüsse dysfunktional, ihre fantastischen „Glaskörper“ bleiben schwarz. Sie entziehen sich metaphorisch einem eurozentristischen „Enlightment“. Stattdessen zeigen sie kraftvolle, ausufernd-spekulative Bilder, die anregen, über technisch-organische Möglichkeiten in der Zukunft nachzudenken. Für Katambayi Mukendi sind mathematische Berechnungen und Zahlen eine Möglichkeit, als Künstler fantasievolles, spekulatives Wissen objektiv zu generieren:

Numbers are a language of thinking. They have the same self-evolutionary spirit as thought. When you are working with numbers and with algorithms you are working within something that grows cumulatively from separate points of input but that is indifferent to that input. So, you can move forward objectively. All these different colors you use can carry the same spirit. Like in a dream. Numbers are

the language of dreams. (Nafasi Art Space und Katambayi Mukendi 2018)

5 Das Wort „picha“ stammt aus dem Swahili und bedeutet „Bild“. <https://www.atelierpicha.org/a-propos/>. Letzter Zugriff am 3. März 2024.

6 Siehe <https://www.on-trade-off.net/en-us/>. Letzter Zugriff am 3. März 2024.

Um sich zu vernetzen und sein Wissen weiterzugeben, ist Katambayi Mukendi seit 2015 Mitglied im Kunstzentrum Picha in Lubumbashi, dem er derzeit als Präsident vorsteht.⁵ Das 2008 gegründete Zentrum kuratiert die Lubumbashi Biennale und stellt Atelierräume bereit. Darüber hinaus fördert Picha den künstlerischen Austausch. Dies ist auch bei dem transnationalen Künstler*innenprojekt *On-Trade-Off (oto)* der Fall, das gemeinsam von Picha und dem belgischen Künstler*innenhaus *Enough Room for Space* organisiert wird.⁶ Das Projekt befasst sich mit der Minenstadt Manono, die ca. 500 km nördlich von Lubumbashi liegt und in der im Laufe des 20. Jahrhunderts extraktivistisch Kassiterit abgebaut wurde (Egidy 2022). Heute ist das Gebiet aufgrund seines hohen Lithiumvorkommens, das künftig im großen Maßstab für Lithium-Ionen-Akkus für E-Autos abgebaut werden soll, wirtschaftlich stark umkämpft zwischen chinesischen und australischen Firmen, kongolesischen Staatsbeteiligungen an diesen Firmen sowie internationalen Exploratoren. Die alten Maschinen aus der Kolonialzeit zur Weiterverarbeitung der Erze sind in Manono trotz des Niedergangs des Kassiterit-Abbaus teils noch in Betrieb und bieten nur unzureichenden Arbeitsschutz. Die ärmlichen Werkwohnungen der Arbeiter*innen werden bis heute nicht mit elektrischem Strom versorgt.

Nach einem Besuch in Manono zusammen mit anderen Mitgliedern von *oto* und in Erinnerung an seine Kindheit hat Katambayi Mukendi die Plastik *The Concentrator* (2022) geschaffen: eine große Trommel, hergestellt aus transparentem Kunststoff mit runden Abschlüssen und mit tigen, stabilisierenden Holzkonstruktionen, die mit Landkartenmaterial der DRC verkleidet sind (Huygens 2022; Germann 2022). Die Trommel ist an einer Achse in einem Gestell aus Spanplatten aufgehängt und kann über ein altes Lenkrad gedreht werden. In ihrem Inneren befinden sich an Stäben aufgespießte und an der Holzkonstruktion verankerte weiße Kugeln mit chemischen Elementen nach Mendelejew, kleine schwarze Filter und lose, runde Papierschnipsel mit Porträts von Wissenschaftler*innen und Begriffen wie „Wertschöpfungskette“ und „Existenz“. Beim Drehen werden die losen Schnipsel gleichmäßig verwirbelt. Der Titel *The Concentrator* spielt auf eine Maschine an, die in der Lage ist, Mineralien von verunreinigenden Stoffen zu trennen. In seiner Kindheit kannte Katambayi Mukendi Aussehen und Funktion eines *Concentrators* nicht, nur den geheimnisvollen Namen. Die Maschine stellte er sich als energieschluckenden, allmächtigen



Gegenstand vor, der niemals stillstehen durfte. Er assoziierte die Maschine mit dem flämischen Ausdruck „pas op“, „pass auf“, den sich die kongolesischen Arbeiter bei ihrer gefährlichen Arbeit an den elektrisch betriebenen Maschinen zuriefen (Huygens 2022). Sein *Concentrator* ist eine Reminiszenz an die alten Maschinen der Kolonialgeschichte und – in Zeiten des Neo-Extraktivismus, hergerufen durch die Energiewende – ein Modell für ein sozial-ökonomisches und ökologisches Gleichgewicht, das es zu erreichen gilt.

Ein anderes symbolisches Bild hat Katambayi Mukendi im Rahmen des *oto*-Projekts zusammen mit den Künstlerkollegen Sammy Baloji und Daddy Tshikaya mit *Tesla Crash: A Speculation* (2018–19) in den Picha-Ateliers in Lubumbashi geschaffen (Arndt und Gueye 2023). Die Installation zeigt einen maßstabgerechten, aus Kupferdrähten geformten Nachbau eines E-Autos von Tesla, das in eine Schiefelage geraten ist. Bei einem kleineren schwebenden Kupferdraht-Modell des Autos dienen die hochgeklappten Türen als Flügel.

Dekoloniale Perspektiven durch pluriversales Wissen

Erst durch pluriversale Praktiken und die mit ihnen verknüpften indigenen und lokalen Wissenssysteme wird es nach Arturo

Escobar (2018) möglich, neue Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens in der Zukunft zu realisieren. Carolina Caycedo und Jean Katambayi Mukendi rekurrieren als Künstler*innen mit ihren Werken auf solche Wissenssysteme. Caycedo thematisiert die Schäden durch Extraktivismus, stellt sie aber nicht in den Mittelpunkt ihres Werks. Stattdessen fokussiert sie indigene bzw. traditionelle Praktiken von Menschen, die in einem engen, wertschätzenden Verhältnis mit natürlichen Entitäten leben. Darüber hinaus versucht sie, natürliche Entitäten wie einen Fluss als gleichberechtigte Subjekte darzustellen. Beides gelingt ihr durch die Entwicklung neuer Visualisierungsformen, die den Fokus auf die reiche Vielfalt einer *natureculture* legen, wie Donna Haraway (2003) die symbiotische Verknüpfung von Natur und Kultur nennt. Eine ähnliche Strategie verfolgt Katambayi Mukendi, wenn er sich nicht auf bloße Dokumentationen der kolonialen und neokolonialen extraktivistischen Bergbauindustrien in der DRC beschränkt. Er lässt seine eigenen alltagsweltlichen Erfahrungen mit Extraktivismus in seine künstlerischen Arbeiten einfließen und verbindet diese mit mathematisch-technischen und zugleich spielerischen Überlegungen. So entwirft er spekulative Szenarien, die neue Formen des „Funktionierens“ und des Gleichgewichts anzeigen. Mit diesen Vorgehensweisen dekolonialisieren sowohl Carolina Caycedo als auch Jean Katambayi Mukendi jene epistemischen Zugänge zu ökologischen Systemen, die durch Perspektiven aus dem Globalen Norden geprägt sind, und erschaffen zugleich Visionen für künftige Alternativen des Zusammenlebens.

I would like to thank Carolina Caycedo, Sean Grattan, MCA Chicago, Jean Katambayi Mukendi and Tim Wouters from Wouters Gallery, Brussels, for the images and further information.

Acevedo-Yates, Carla. 2020. „Embodied Spiritual Fieldwork: Dismantling Western Perspectives Through Affective Exchanges“. In *Carolina Caycedo - From the Bottom of the River*, herausgegeben dies., Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Chicago, 23–34. New York: Del Monico Books • D.A.P.

Antilla, Amara. 2020. „Sunday Connections with Marjolijn Dijkman & Jean Katambayi Mukendi“. Cincinnati's Contemporary Arts Center, 07. Oktober 2020. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=f8GVrMRIOJo>.

Armstrong, Byron. 2022. „Only The Collapsing of a Model at COP26 Can Stop Climate Change“. *Arts Help*. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024.

<https://www.artshelp.com/carolina-caycedo-the-collapsing-of-a-model/>.

Arndt, Lotte und Oulimata Gueye. 2023.

„On-Trade-Off: Countering Extractivism by Transnational Artists' Collaborations“. *Framer Framed*, Amsterdam, Februar 2023. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://framerframed.nl/en/dossier/on-trade-off-countering-extractivism-by-transnational-artists-collaborations/>.

Boal, Augusto. 1996. *Theater der Unterdrückten. Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brand, Ulrich und Markus Wissen. 2017. *Imperiale Lebensweise. Zur Ausbeutung von Mensch*

- und *Natur im globalen Kapitalismus*. München: oekom.
- Brock, Peter. 2021. „Jean Katambayi Mukendi Lights a Path toward Decolonization. At Ramiken, New York, the artist's eccentric drawings of light bulbs take a deft look at colonialism in Africa“. *Frieze Magazine*, 20. Januar 2021. <https://www.frieze.com/article/jean-katambayi-mukendi-quarantaine-2021-review>.
- Caycedo, Carolina und Jeffrey De Blois. 2023. „The River as a Common Good: Carolina Caycedo's Cosmotarrays“. In *Wasserbot-schaften. Water Messages*, herausgegeben von Katharina Nowak und Johanna Wild. Ausst. Kat. Museum am Rothenbaum – Kulturen der Künste der Welt, 218–241. Hamburg: MARKK.
- Caycedo, Carolina. 2021. „A Glossary of Care“. In *Toward the Not-Yet: Art as Public Practice*, herausgegeben von Jeanne van Heeswijk, Maria Hlavajova und Rachel Rakes, 195–208. Utrecht: Basis voor actuele kunst/Cambridge, MA: MIT Press.
- . 2022a. „Remote Guest Lecture“. University of California San Diego. 08. April 2022. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=7kD3Dgcdpp0>.
- . 2022b. „Ataraya y Batea“. *Dearq* 1, Nr. 34: 96–102; englische Übersetzung: „The Fishing Net and the Goldpan“, ohne Seitenzahlen. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://doi.org/10.18389/dearq34.2022.08>.
- . 2022c. „Q&A: Carolina Caycedo“. Art Gallery of Guelph. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://artgalleryofguelph.ca/multimedia/ga-carolina-caycedo/?ref=arts-help.com>.
- . 2023a. „Portfolio“. carolinacaycedo.com. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. http://carolinacaycedo.com/wp-content/uploads/2023/05/Portfolio_CarolinaCaycedo.pdf.
- . 2023b. „Video Portfolio“. carolinacaycedo.com. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. http://carolinacaycedo.com/wp-content/uploads/2023/05/Caycedo_2023_Video_Portfolio.pdf.
- . 2023c. „Fuel to Fire“. Vortrag, Brown University. 08. März 2023. Letzter Zugriff am 4. April 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=M9YFo02NUOk>.
- Cristello, Stephanie. 2020. „The Copper Marble: Jean Katambayi Mukendi“. *Mousse Magazine* 73, 13. Oktober 2020. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.moussemagazine.it/magazine/jean-katambay-mukendi-stephanie-cristello-2020/>.
- de la Torre, Saturnino. 2000. „Estrategias creativas para la educación emocional“. *Revista española de pedagogía* 217: 543–571.
- Diallo, Aïcha und Walter Mignolo. 2014. „Decolonial Aesthetics/Aesthesis Has become a Connector Across the Continents. A Conversation of Contemporary& with Walter Mignolo“. *C&I0*, 07. August 2014. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://contemporaryand.com/magazines/decolonial-aestheticsaesthesis-has-become-a-connector-across-the-continent/>.
- Dijkman, Marjolijn und Maarten Vanden Eynde, Website des Künstler*innenhauses *Enough Room for Space* (ERforS), Brüssel. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.enoughroomforspace.org/>.
- Egdy, Jakob von. 2022. „Was Wirtschaft treibt. Der Schatz von Manono“. *brand eins WirtschaftsMagazin* 12, 2022: 28–34. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. https://www.wiso-net.de/document/BE_c7d8846c93703d6438ca61bf678129152e58befc.
- Escobar, Arturo. 2018. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. New York: Duke University Press.
- Geng, Yong, Joseph Sarkis und Raimund Bleischwitz. 2023. „How to build a circular economy for rare-earth elements“. *Nature* 619: 248–251. <https://doi.org/10.1038/d41586-023-02153-z>.
- Germann, Martin. 2022. „Common People“. *Art Africa Magazine*, 13. Oktober 2022. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://artafricamagazine.org/common-people-martin-germann-on-the-work-of-jean-katambayi-mukendi/>.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham, NC: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Herregraven, Femke, Maarten Vanden Eynde, Jean Katambayi Mukendi und Georges Senga. 2023. „Charging Myths“. More-Than-Human Encounters, organisiert von VUB Crosstalks und Kaaithater, Brüssel, zusammen mit Frammer Framed, Amsterdam. Gespräch am 29. März 2023. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. https://www.youtube.com/watch?v=E_Sj9PeVfcY.
- Huygens, Ils. 2022. „A Conversation with Jean Katambayi Mukendi“. *Z33 Magazine*, 20. Juli 2022. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.z33.be/en/2022/07/20/a-conversation-with-jean-katambayi-mukendi/>.
- Katambayi Mukendi, Jean. 2015. „In Conversation with Jean Katambayi Mukendi“. *Art Africa Magazine. The Innovation Issue* 13.3. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://artafricamagazine.org/the-innovation-issue-13-3-in-conversation-with-jean-katambayi-mukendi/>.
- . 2019. „La Biennale di Lubumbashi VI, 24.10.–24.11.2019“. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://2019.biennaledelubumbashi.com/en/people/jean-katambayi-mukendi>.
- . 2024. „Biografie“. Wouters Gallery, Brüssel. Letzter Zugriff am 4. April 2024. <https://www.woutersgallery.com/artists/jean-katambayi-mukendi->
- Nafasi Art Space und Jean Katambayi Mukendi. 2018. „Welcome Jean Katambayi“. nafasiart-space.org. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.nafasiartspace.org/welcome-jean-katambayi/>.
- On-Trade-off (oto). Website der Künstler*innen-gruppe. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.on-trade-off.net/en-us/>.
- Puk, Cora Rebecca. 2019. „Im Strom der Entwicklung: Was Eduardo Gudynas' Konzept des Postextraktivismus von den Betroffenen eines Stauseeprojekts in Chile lernen kann“. *PERIPHERIE – Politik, Ökonomie, Kultur* 39, Nr. 2: 244–263. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://doi.org/10.3224/peripherie.v39i2.06>.
- Schlidwein, Simone. 2023. „Kobalt aus dem Kongo Kleinbergbau als Chance?“ *Deutschlandfunk Kultur*, 18. Januar 2023. Letzter

- Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kobalt-aus-dem-kongo-100.html>.
- Thieme, Michele L., Dmytro Khrystenko, Siyu Qin, Rachel E. Golden Kroner et al. 2020. „Dams and protected areas: Quantifying the spatial and temporal extent of global dam construction within protected areas“. *Conservation Letters* 13. <https://doi.org/10.1111/conl.12719>.
- Tompkins Rivas, Pilar. 2020. „Flow, Containment, Collectivity, and Resistance: The Geochoreographies of Carolina Caycedo“. In *Carolina Caycedo - From the Bottom of the River*, herausgegeben von Carla Acevedo-Yates. Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Chicago, 69–75. New York: Del Monico Books • D.A.P.
- Tuhiwai Smith, Linda. 2021. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books.
- Wyma, Chloe. 2021. „Jean Katambayi Mukendi. Ramiken #7“. *Artforum*, März 2021. Letzter Zugriff am 23. Januar 2024. <https://www.artforum.com/events/jean-katambayi-mukendi-248091/>.

„What remains at the ends
of the earth?“:

(Anti-)Extraktivismus

in den Arbeiten von
Imani Jacqueline Brown

Susanne Witzgall

Extraktivismus wird in diesem Essay als eine Logik verstanden, die Menschen und Mehr-als-Menschliches in Ressourcen für die Anhäufung von Reichtum verwandelt. Die Plünderung von Land geht dabei insbesondere mit der Ausbeutung solcher Menschen einher, die vom europäisch-humanistischen Ideal abweichen. Der Beitrag zeigt auf, wie die künstlerischen Arbeiten von Imani Jacqueline Brown die engen Verstrickungen der menschlichen und mehr-als-menschlichen Unterdrückungssysteme plastisch werden lassen und gleichzeitig anti-extraktivistische und dekoloniale Perspektiven des Widerstands, der Fürsorge und Regeneration entwickeln.

Keywords: Imani Jacqueline Brown, Extraktivismus, Louisiana, Sklaverei, Plantage, Petrochemische Industrie, Segregation, struktureller Rassismus, Black Ecology, Maroon Ecology, Plot System

„Extraktivismus ist mehr als die systematische Entnahme von Ressourcen aus der Erde oder der Aneignung von menschlicher Arbeitskraft. Es ist eine Kosmologie, eine Welt-sicht, welche den finanziellen Profit als Inbegriff von Wert ansieht“,¹ so die aus New Orleans stammende Künstlerin und Aktivistin Imani Jacqueline Brown (Brown 2023, TC 16:26-16:38). Ihre Definition gleicht damit jüngeren Theorieansätzen, die Extraktivismus nicht mehr allein als Wirtschaftssystem betrachten, das große Mengen an Bodenschätzen eines Landes ohne Weiterverarbeitung am Weltmarkt veräußert. Stattdessen wird Extraktivismus wesentlich grundsätzlicher als „Logik hinter sozialen und ökonomischen Dynamiken“ (Serafini 2022, 4), als ein ideologisch unterfüttertes „Prinzip und eine Praxis“ (Willow 2019, 17) oder als eine „Sichtweise“ auf die Welt angesehen, die „Territorien, Bevölkerungen ebenso wie das Leben von Pflanzen und Tieren in extraktiervbare Daten und natürliche Ressourcen für die materielle und immaterielle Akkumulation“ reorganisiert (Gómez-Barris 2016; 2017, 5). Extraktivismus als spezifische Logik oder Sichtweise verstanden, unterwirft alles seiner unersättlichen Gier und macht keinen Unterschied zwischen fossilen Bodenschätzen, fruchtbarem Agrarland oder mehr-als-menschlichem und menschlichem Leben. Gleichzeitig differenziert und trennt er beispielsweise jedoch sehr genau zwischen menschlichen Subjekten, die dem europäisch-humanistischen Ideal des weißen Mannes entsprechen, und der sogenannten Natur oder den rassifizierten Körpern von Schwarzen Menschen und Menschen of Colour, die in der westlichen Denktradition häufig wie tote Dinge und nichtmenschliche Wesen als träge, affizier- und plastizierbare Materie konstruiert wurden (vgl. Ferreira da Silva 2007, 117; Gotby 2016, 13; Jackson 2020, 3; Yusoff 2018, 10).² Der extraktivistische Blick nutzt diese tief verankerten hierarchisierenden Differenzierungen als Waffe und Legitimation, um sowohl das Nicht-Menschliche als auch Menschen, die als abweichend und nicht zugehörig angesehen werden, zu beherrschen und zu einer – vorgeblich externen – extrahierbaren Ressource zu machen (vgl. Povinelli 2016).³ Die Arbeiten von Imani Jacqueline Brown, von denen insbesondere eine Videoinstallation im Mittelpunkt dieses Essays steht, widmen sich in unterschiedlichen recherchebasierten theoretisch-künstlerischen Formaten der Kritik dieser extraktivistischen Sichtweise und führen die Parallelen und Verbindungen zwischen der Degradierung und Ausbeutung von Land sowie von rassifizierten Menschen plastisch vor Augen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, geht es der Künstlerin jedoch nicht darum, auf einseitige Weise apokalyptische Vorstellungen zu nähren (vgl. Pinkrah 2022). Stattdessen entwickelt sie gerade aus den beobachteten Verstrickungen

1 Dieses und alle folgenden Zitate wurden, sofern nicht anders angegeben, von der Autorin vom Englischen ins Deutsche übersetzt.

2 Ferreira da Silva und Jackson gehen jedoch nicht dezidiert auf das Thema Extraktivismus ein.

3 Elizabeth Povinelli beschreibt mit ihrem Begriff der Geontomacht eine „Beherrschung menschlicher und mehr-als-menschlicher Existenz durch die Trennungen und Hierarchien von Leben und Nicht-leben“ (Povinelli 2021, x). Nach ihr wurde insbesondere die kategoriale Trennung zwischen Leben und Wesensformen, die viele Ansätze der westlichen Denktradition als nichtlebend, träge oder inaktiv ansahen und herabwürdigten, als eine Form der Herrschaft „zur Waffe gemacht [weaponized]“, um Mehr-als-Menschliches und gewisse Gruppen von Menschen extrahierbar zu machen (Povinelli 2023, TC 00:12:44–00:14:00).

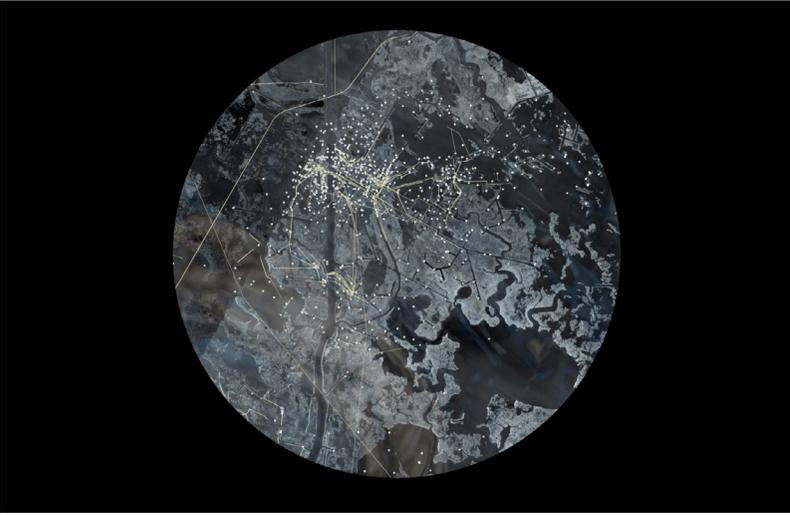
der verschiedenen Systeme der Unterdrückung anti-extraktivistische und dekoloniale Visionen des Widerstands, der Fürsorge und Regeneration.

Segregierte Körper

In Imani Jacqueline Browns Videoinstallation *What remains at the ends of the earth?* (2022) hebt sich das Kameraauge von der Oberfläche eines bewegten Wassers und seinem gurgelnden Fließen, das im Laufe des Films immer wieder die Offstimme der Künstlerin untermalt, in luftige Höhe, um aus der Vogelperspektive das zerfurchte Küstengebiet von Louisiana zu erfassen. Das Video ist kreisrund auf den Boden projiziert und nur an einer Seite von einer abgehängten großen Luftaufnahme desselben Territoriums umrahmt. Der Blick von oben enthüllt erst die schwer erfassbaren Dimensionen der Zerstörung, welche die Öl- und Gasindustrie in den empfindlichen küstennahen Feuchtgebieten des US-Bundesstaates ange richtet hat. Die Landschaft, kommentiert die Stimme aus dem Off, wurde „geschunden und fragmentiert durch zehntausend Meilen an Kanälen, fünfzigtausend Meilen an Pipelines und neunzigtausend Bohrlöcher, die in das Fleisch der Erde geritzt wurden“ (Brown 2022, TC 3:16–3:31). Brown hat diese invasiven vampiristischen Infrastrukturen detailliert dokumentiert und für das Video in Karten übersetzt, die wie die Aufzeichnung von Sternkonstellationen anmuten bis sie durch Überblendung mit dem südöstlichen Gebiet von Louisiana irdisch verortet werden. Der extraktivistischen Umweltzerstörung durch petrochemische Industrien, die nicht nur durch die Vernichtung der Vegetation die Erosion der Küste befördern, sondern auch eine katastrophale karzinogene Luftverschmutzung verantworten und durch einen hohen CO₂-Ausstoß den Klimawandel vorantreiben, geht in der Ära der Sklaverei die parallele Ausbeutung von Agrarland und Schwarzen Lebens voraus. Früher, so erfahren wir in der zweiten Hälfte der Arbeit, hieß dieses Küstengebiet „Plantation Country“. Europäische und US-amerikanische Siedlerkolonialist*innen zwangen versklavte und verschleppte Menschen aus Westafrika, die fruchtbaren Überschwemmungsgebiete des Mississippi in Plantagen umzuwandeln. Sie mussten Flussufer anheben, um den Fluss vom Land zu trennen, Sumpfgebiete trockenlegen und in verfestigte industrielle Zonen verwandeln. Inmitten dieser monokulturellen Todeszonen gelang es den Sklav*innen jedoch Leben zu kreieren. In uralten Zypressenhainen am Ende der Plantagen bestatteten sie ihre Toten und markierten in „demütigen Ritualen der Reparatur“ (Brown 2022, TC 7:06–7:08) die Gräber mit Anpflanzungen von Magnolien- und Weidenbäumen.

1 Imani Jaqueline Brown, *What remains at the ends of the earth?*, Videostill, 2022
(Quelle: Imani Jaqueline Brown)

2 Imani Jaqueline Brown, *What remains at the ends of the earth?*, Videostill, 2022
(Quelle: Imani Jaqueline Brown)



Auf diese Weise erhielten und kultivierten sie widerständige Inseln von hoher Biodiversität, die sich teilweise bis heute erhalten haben. Schließlich fast am Ende des Videos senkt sich der Kamerablick auf ein bräunliches fließendes Gewässer, dessen Aufnahme mit Ausschnitten einer Sumpflandschaft und im Wasser gespiegelten Baumgeästs überblendet werden, während die Stimme der Künstlerin den schlammigen Mississippi mit seinen fruchtbaren Sedimentablagerungen als Quelle des Lebens beschreibt, die einst ein harmonisches Zusammenleben von Mehr-als-Menschlichem und Menschen verschiedenster Sprachkulturen nährte. „Unsere Ökologie“, so erzählt sie schließlich, „ist eine chaotische [messy] Gemeinschaft von Körpern gemacht aus Körpern [...], Landkörpern, Wasserkörpern, Körpern von Menschen fließend und verstrickt werdend, stabil werdend durch die Bindungen, die jedes mit dem anderen zusammenhält.“ (Brown 2022, TC 8:29–9:39)

What remains at the ends of the earth? visualisiert mit seiner verdichteten poetischen Erzählung und einem suggestiven Bilderstrudel ein in Louisiana seit 400 Jahren andauerndes extraktivistisches Prinzip, dem Erde und Schwarze Menschen gleichermaßen zum Opfer fallen. Ähnlich wie Achille Mbembe, der in *Critique of Black Reason* auf die enge Parallelität und Verbindung zwischen der Transformation afrikanischer Menschen in „Körper der Extraktion und Subjekte von race“ und der Extraktion von Ressourcen – in diesem Fall Erz – hinweist (Mbembe 2017, 40), versteht die Künstlerin dabei die Versklavung Schwarzer Menschen als Form des Extraktivismus, die untrennbar von der Plünderung des Landes ist. Von der kolonialen und vernichtenden Ausbeutung von fruchtbaren Sumpfgebieten und von Schwarzen Lebens auf monokulturellen Plantagen schlägt Brown in ihrer künstlerischen Arbeit außerdem einen Bogen zur heutigen Ausbeutung der Ökosysteme durch die petrochemischen Werke und Raffinerien und einem damit verbundenen strukturellen Rassismus. Über letzteren erfahren wir genaueres in dem 2021 publizierten Forschungsprojekt zu Louisiana mit dem Titel *If toxic air is a monument to slavery, how do we take it down?*, an dem Brown als Mitglied von Forensic Architecture beteiligt war (Forensic Architecture 2021), ebenso wie in einem Performance-Vortrag der Künstlerin zum gleichen Thema mit dem Titel *Black Ecologies* (Brown 2021). Der strukturelle Rassismus besteht einerseits in einem Umweltrassismus, der billigend in Kauf nimmt, dass die toxischen und krebserregenden Industrieabgase in Louisiana vorrangig die von Schwarzen Menschen bewohnten Bezirke verpesten, die mitten in der extraktiven Zone liegen,⁴ sowie in der anhaltenden Zerstörung der

4 Es handelt sich vor allem um das Gebiet von St. James Parish, das während der ersten Umweltgerechtigkeitsbewegung in den 1980er Jahren aufgrund der hohen Umweltbelastung von den Anwohner*innen „Cancer Alley“ und später „Death Alley“ genannt wurde (Brown 2021a, 27).

Begräbnisstätten ehemaliger Sklav*innen durch den Bau weiterer petrochemischer Werke. „Das Verschwinden dieser Haine“, heißt es im ersten Film des Forschungsprojektes, „ist Zeugnis einer anhaltenden rassistischen Vorstellung, welche Stätten Schwarzer Kultur als nicht erhaltenswert erachtet“ (Forensic Architecture 2021, TC 27:57–28:05). All dem liegt nach Browns Interpretation Segregation als „produktive Kraft der Kosmologie des Extraktivismus“ (Brown 2023, TC 50:47–50:49) zu Grunde. „Die Menschheit ist von unserem weiteren ökologischen Körper segregiert, die Schwarzen Körper sind von dem Körper der Menschheit segregiert“, heißt es in der Arbeit *What remains at the ends of the earth?* (Brown 2022, TC 4:35–4:52), in der Brown Erkenntnisse des Forschungsprojektes ästhetisch kondensiert, gedanklich weiterentwickelt und in einer freieren künstlerischen Form mit weiteren Bedeutungsebenen und Fragestellungen auflädt. Das Motiv der Segregation, der Trennung und Grenzziehung, das in der Videoinstallation immer wieder aufscheint, lässt sich dabei als Verweis auf die eingangs erwähnte hierarchisierende Differenzierung der extraktivistischen Sichtweise interpretieren, die zwischen Natur und Mensch sowie zwischen Menschen verschiedener Herkunft trennt, und sich faktisch und brutal in das Land und die menschliche Gemeinschaft einschreibt.

Inseln der Potentialität

Die Videoinstallation und der Performancevortrag *Black Ecologies* eröffnen jedoch auch den Blick auf Möglichkeitsräume des Widerstands und der Regeneration. Brown liest die Begräbnisstätten der Sklav*innen in den alten Zypressenhainen, diese topographischen Anomalien in den weiten agrokulturellen Flächen, als Inseln einer anderen integrierenden statt segregierenden Weltsicht und Praxis, die sich aus der panafrikanischen Tradition speist. Hier führten Sklav*innen heimlich in der Nacht aneztrale Rituale, Zeremonien und Tänze aus, förderten die Biodiversität durch die Anpflanzung von weiteren Bäumen und fanden selbstemanzipierte Schwarze Menschen, die als Maroons bekannt waren,⁵ Zuflucht. All dies sind für Brown Zeugnisse einer anderen Beziehung zur Natur, die der extraktivistischen Logik der Plantagen diametral entgegensteht. Als aufschlussreich können in diesem Zusammenhang die Ausführungen des Politik- und Umweltwissenschaftlers Malcom Ferdinand zur „Maroon-Ökologie“ angesehen werden, der er in seinem Buch *Decolonial Ecologies* ein ganzes Kapitel widmet, sowie Sylvia Wynters Erläuterungen zur „plantation-plot-dichotomy“.

5 Als Maroons werden insbesondere Menschen afrikanischer Herkunft bezeichnet, die zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert in den europäischen Kolonien Amerikas der Sklaverei durch Flucht oder Widerstand entkommen konnten und in Wäldern, Sümpfen oder Bergen (über-)lebten (vgl. Ferdinand 2022, 146).

Ferdinand beschreibt, wie die Maroons als geflohene ehemalige Sklav*innen in den unübersichtlichen und unwirtlichen Sümpfen im brasilianischen Matto Grosso oder in Louisiana „natürliche Alliierte“ fanden und für ihr Überleben erneut einen fürsorgenden Bund mit der Natur schmiedeten. Sie machten die Orte, auf die sie trafen, zu ihrem Zuhause, „indem sie ihre Sprache, ihren *logos* lernten“, erläutert Ferdinand. „Anders als die Plantagenbetriebe, wussten die Maroon-Gemeinschaften, wie man innerhalb eines begrenzten ökologischen Fußabdrucks mit dem, was sich um einen herum befindet, leben kann.“ (Ferdinand 2022, 153) Die enge Beziehung zum Land und die Fürsorge für die Erde ermöglichte es den Maroons wiederum für den eigenen Körper zu sorgen, ihn zu heilen, seine Menschlichkeit zu erkunden und sich vom „Plantagozän und seinen Knechtschaften“ zu emanzipieren (Ferdinand 2022, 152 und 210). Silvia Wynters „plot system“ steht in einer vergleichbaren Opposition zu der Logik der Plantagen. Gemeint ist damit ebenfalls ein anderes weltanschaulich geprägtes In-Beziehung-Setzen zur Natur, das Sklav*innen auf Parzellen von Land, die ihnen von Plantagenbesitzern zur Selbstversorgung überlassen wurden, verwirklichten und das jenseits des Marktwertes operiert. „Denn die Afrikanischen Farmer*innen“, erläutert die jamaikanische Autorin und Philosophin, „verpflanzten die gesamte Struktur von Werten, die von traditionellen Gesellschaften in Afrika kreiert wurden, auf diese Parzelle [*plot*], das Land blieb die Erde – und die Erde war eine Gottheit“ (Wynter 1971, 99). Das „plantation system“ ist nach Wynter dagegen Ergebnis eines „einseitigen Prozesses der Dehumanisierung und Entfremdung“, der in Gang gesetzt wurde, als sich der Mensch zum „Gebietet und Besitzer der Natur“ aufschwang und ist vom Gesetz des Eigentumsrechts und Tauschwertes beherrscht (Wynter 1971, 99 und 102).⁶

6 Imani Jacqueline Brown bezieht sich in ihrem Manifest *Black Ecologies. An Opening, An Offering* selbst auf Wynters Aufsatz zum „plot system“ (Brown 2020) und veröffentlicht einen Ausschnitt daraus in dem von ihr 2021 herausgegebenen Buch *Black Ecologies* (Brown 2021c, 40–41). In jüngerer Zeit wurde allerdings Wynters kategorische Unterscheidung zwischen „plot system“ und „plantation system“ in Frage gestellt. So verweist beispielsweise Kaneesha Chelle Parsard auf die Geschichte solcher provisorischen Parzellen „nicht nur als Ressource, sondern auch als Initiierung von Eigentumsverhältnissen während und nach der Sklaverei“ (Parsard 2023, 57). Wynters „plot system“ wird hier jedoch als anti-koloniales Ideal begriffen, das freilich im umfassenden kolonialen Bewohnen der Welt nicht vor Korruption und feindlichen Übernahmen geschützt ist.

Die Ökologie der Schwarzen Begräbnisstätten, die in Browns Arbeiten hervorgehoben wird, steht zweifelsohne ebenso wie die „Maroon-Ökologie“ und das „plot system“ für eine anti-extraktivistische Weltansicht und ein antikoloniales Zusammenleben. Sie können mit den Worten Ferdinands als „*erste moderne antikoloniale und sklavereifeindliche Utopien*“ beschrieben werden (Ferdinand 2020, 152). Denn in ihnen wurde die Verbindung mit der anezstralen Kultur aufrechterhalten, wurden durch rituelle Tänze „wortwörtlich andere Figuren [geformt] als die Monokultur oder die Fabrikarbeit verlangt“, und wurde die Fürsorge für die Natur zur Fürsorge für den eigenen Körper (Ferdinand 2020, 210). Der Widerstand gegen die koloniale Vereinnahmung und Ausbeutung des menschlichen Körpers ist dabei eng mit dem Widerstand gegen die extraktivistische Unterwerfung des Landes verknüpft. Dass

es sich nicht um einen Kampf an zwei verschiedenen Fronten handelt, sondern um einen notwendig vereinten Kampf gegen eine extraktivistische Sichtweise und ein koloniales Bewohnen der Welt, zeigt auch der aktuelle Streit um die Begräbnisstätten ehemaliger Sklav*innen in Louisiana, den Brown in *Black Ecologies* genauer beschreibt. So ist die Auflehnung der Umweltaktivistin Sheron Lavigne und ihrer Organisation RISE St. James gegen die Zerstörung dieser Stätten ihrer Vorfahren durch den Bau weiterer petrochemischer Firmen gleichzeitig eine Auflehnung gegen die wachsende lebensbedrohliche Luftverschmutzung durch den Ausbau extraktivistischer Unternehmungen der Öl- und Gasindustrie und dem damit verbundenen Umweltrassismus. Die Bewahrung der heiligen Haine wiederum bedeutet die Anerkennung Schwarzen kulturellen Erbes sowie die Erhaltung von Ökosystemen, deren Bäume, nach Brown, „Landkörper und menschliche Körper gegen die Gezeiten der Zersetzung und Entweihung zusammen[halten]“ und das CO₂ der petrochemischen Industrie absorbieren (Brown 2021, TC 26:03–26:10 und 26:23). Ihre Erhaltung vereint deshalb nicht zufällig den Schutz der Ahnen, die Bewahrung Schwarzen Lebens sowie der Umwelt. Die Künstlerin bezeichnet sie als „Black Ecologies“.

Black Ecologies

Den Begriff „Black Ecology“ prägte der amerikanische Soziologe, Aktivist und Begründer der Black Studies Nathan Hare. In einem gleichnamigen Aufsatz von 1970 prangert er die verheerende Umweltverschmutzung in den „Schwarzen Ghettos“ der Städte an, verweist darauf, dass die Umweltbewegung in den USA an die ästhetischen Vorlieben einer weißen Bourgeoisie gebunden ist, und konstatiert, dass „die wahre Lösung der Umweltkrise nur durch eine Dekolonisierung der Schwarzen [*black race*] erreicht werden könne“ (Hare 1970, 8). Der Begriff, mit dem Hare bereits dezidiert ökologische und dekoloniale Fragen zusammendenkt, fand lange Zeit keine Beachtung und wurde erst 2020 von einer *Black Ecologies* Serie revitalisiert, die von den Historiker*innen J.T. Roane und Leah Kaplan und dem Anthropologen Justin Hosbey auf dem AAHS Blog *Black Perspectives* herausgegeben wurde (Roane, Kaplan und Hosbey 2020; Moulton und Salo 2022, 163). Bereits im Jahr davor erläutern Roane und Hosbey in einem kurzen Aufsatz, was sie unter Black Ecologies verstehen: Mit dem Begriff bezeichnen sie einerseits Orte, in denen insbesondere Schwarze Menschen von einer zunehmenden Verseuchung der Erde und den Folgen des Klimawandels bedroht sind. Black Ecologies werden daher

gleichzeitig als kritische Analysekategorie begriffen, rassistische räumliche Ungleichheiten zu adressieren. Andererseits „benennt“ die Formulierung Black Ecologies nach Roan und Hosbey aber auch „den Korpus aufständischen Wissens“ betroffener Schwarzer Gemeinschaften, die „dissonante und heterodoxe ökologische Grammatiken ebenso wie Visionen für eine andere Ordnung [artikulieren]“ (Roan und Hosbey 2019). Brown greift den Begriff Black Ecologies fast gleichzeitig wieder auf und verknüpft ihn ebenfalls mit einem alternativen Schwarzen Wissen und Handeln. So scheint die Künstlerin darunter eine Form der Beziehung zur menschlichen und mehr-als-menschlichen Welt zu verstehen, die von einer Schwarzen Weltsicht geprägt ist und sich widerständig zu der extraktivistischen Logik verhält. Sie versteht darunter jedoch gleichzeitig auch konkrete Ökologien, „Assemblagen integraler Beziehungen zwischen Körpern“ (Brown 2020), die durch die Fürsorge und den politischen Kampf Schwarzer Menschen bewahrt und bereichert werden wie beispielsweise die heiligen Haine. Brown betrachtet letztere folglich „als Portale, die es uns ermöglichen das Kontinuum des Extraktivismus zu queren [*transvers*] und uns vielleicht sogar Wege offenbaren, dieses zu brechen, während sie auf andere Kosmologien hinweisen, die andere Wege des Seins in der Welt in den Mittelpunkt stellen“ (Brown 2023, TC 17:44–17:58). „Schwarze Ökologien werden dich nicht ersetzen, sie werden dich reparieren; sie werden *Uns* wiederherstellen“, heißt es in ihrem Black Ecologies-Manifest (Brown 2020, o.S.). Black Ecologies scheinen bei Brown, sei an dieser Stelle ergänzt, zudem aus dem gleichen Grunde Schwarz zu sein, wie José Esteban Muñoz „Brown Commons“ Braun sind (Muñoz 2020, 1–7). Was diese menschlichen und mehr-als-menschlichen Gemeinschaften Schwarz bzw. Braun macht, ist nicht zuletzt ihr Leiden, ihr gemeinsamer Kampf, ihre Herabwürdigungen und dann ihre Fähigkeit zu widerstehen, trotz Druck und Zwang zu gedeihen und ein Sein-in-Gemeinschaft, ein kollektives Mit-Sein zu leben. In jedem Fall ist der Begriff Black Ecologies mit der Potentialität verbunden, die extraktivistische Weltsicht und Logik hinter sich zu lassen. Black Ecologies sind das, legt *What remains at the ends of the earth* nahe, was nach all den extraktivistischen Zerstörungen und Vernichtungen, die uns bis ans Ende der Erde geführt haben, bleibt.

Feuchtgebiete, wie das durch den Mississippi erzeugte Schwemmland in Louisiana, betrachtet Brown als „Ahnen der Black Ecologies“ und als „fruchtbare Wiegen“ menschlicher Zivilisationen und des mehr-als-menschlichen Lebens (Brown 2023, TC 1:48:08; Brown 2020, o.S.). Die sich ständig verändernden Überschwemmungsgebiete werden in der

beschriebenen Videoinstallation durch bewegte Wasseroberflächen und das lebendige Gurgeln des Wassers immer wieder in Erinnerung gerufen und lassen sich als paradigmatische Inkarnation der vitalen Verzahnung und Vermischung von Land- und Wasserkörpern, von menschlichen und mehr-als-menschlichen Körpern lesen. Diese schlammigen Gemeinschaften an sich gegenseitig durchdringenden und haltenden porösen Körpern stehen im harschen Kontrast zu den segregierten Körpern, die die extraktivistische Sichtweise und Logik durch Wälle, Dämme, Zäune, Wände und im Kopf existierende Grenzen trennt und so dem Zerfall preisgibt. Nur wenn wir diese Grenzen durchbrechen, legt Brown nahe, können wir „die Saat anderer Ökologien-des-Seins/anderer Ökologien-von-Seinsweisen“ sähen (Brown 2020, o.S.).

Ich möchte insbesondere Imani Jacqueline Brown für die Eröffnung neuer Perspektiven und Zusammenhänge danken. Gedankt sei außerdem Birgit Mersmann und Hauke Ohls für die Chance, einen Beitrag zu dem drängenden Thema dieses Bandes zu leisten.

- Brown, Imani Jacqueline. 2020. „Black Ecologies: An Opening, An Offering“. *MARCH: A journal of art & strategy* 1. Letzter Zugriff am 31. Dezember 2023. <https://march.international/black-ecologies-an-opening-an-offering/>
- , et al. 2021a. „Round Table: Landscapes and Logics of Extractivism“. *Thresholds* 49: 21–28.
- , 2021b. „Black Ecologies“. Letzter Zugriff am 31. Dezember 2023. <https://vimeo.com/575750475>.
- , Hg. 2021c. *Black Ecologies*. MARCH, 2.
- , 2022. „What remains at the ends of the earth?“. Letzter Zugriff am 31. Dezember 2023. <https://imanijacquelinebrown.net/What-remains-at-the-ends-of-the-earth>.
- , 2023. „Columbia GSAPP Dean's Lecture Series: Imani Jacqueline Brown“. Letzter Zugriff am 31. Dezember 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=FbtkkDilDyY>.
- Ferdinand, Malcom. 2022. *Decolonial Ecology. Thinking from the Caribbean World*. Cambridge: Polity Press.
- Ferreira da Silva, Denis. 2007. *Toward A Global Idea of Race*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Forensic Architecture. 2021. „If toxic air is a monument to slavery, how do we take it down?“. Letzter Zugriff am 31. Dezember 2023. <https://forensic-architecture.org/investigation/environmental-racism-in-death-alley-louisiana>.
- Gómez-Barris, Macarena. 2016. „Inverted Visuality: Against the Flow of Extractivism“. *Sage Journals* 15 (1). <https://doi.org/10.1177/147041291561938>.
- , 2017. *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham und London: Duke University Press.
- Gotby, Alva. 2016. *Body, Geography, Exteriority. Race and Spatiality in the Writings of Denise Ferreira da Silva*. Flemingsberg: Diss. Hochschule Södertörn.
- Hare, Nathan. 1970. „Black Ecology“. *The Black Scholar* 1 (6): 2–8.
- Hosbey, Justin, Leah Kaplan und J.T. Roane. 2020. „Introducing a New Series on Black Ecologies“. *Black Perspectives* AAIHS, African American Intellectual History Society. Letzter Zugriff am 27. Januar 2024. <https://www.aaihs.org/introducing-the-black-ecologies-series/>.
- Jackson, Zakiyyah Iman. 2020. *Becoming Human. Matter and Meaning in An Antiblack World*. New York: New York University Press.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham und London: Duke University Press.
- Muñoz, José Esteban. 2020. *The Sense of Brown*. Durham und London: Duke University Press.
- Moulton, Alex A. und Inge Salo. 2022. „Black Geographies and Black Ecologies as Insurgent Ecocriticism“. *Environment and Society: Advances in Research* 13: 156–174. <https://doi.org/10.3167/ares.2022.130110>.
- Opperman, Romy. 2020. „We Need Histories of Radical Black Ecology Now“. *Black Perspectives* AAIHS, African American Intellectual History Society. Letzter Zugriff am 18. Januar 2024. <https://www.aaihs.org/we-need-histories-of-radical-black-ecology-now/>.
- Parsard, Kaneesha Cherielle. 2023. „Siphon, or What Was the Plot? Revisiting Sylvia Wynter's

- „Novel and History, Plot and Plantation“.
Representations 162 (1): 56–64. <https://doi.org/10.1525/rep.2023.162.5.56>.
- Pinkrah, Jody Adwoa. 2022. „In conversation. Imani Jacqueline Brown ‚What remains at the end of the earth‘. The artist and activist talks about the importance of ecological resistance and how it connects to our ancestors through the earth“. *C&10*. Letzter Zugriff am 3. Januar 2024. <https://contemporaryand.com/magazines/imani-jacqueline-brown-what-remains-at-the-ends-of-the-earth/>.
- Povinelli, Elizabeth. 2016. *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*. Durham und London: Duke University Press.
- . 2021. *Between Gaia and Ground. Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*. Duke University Press.
- . 2023. „Povinelli im Gespräch mit Susanne Witzgall im Rahmen des Panels ‚Extractive Capitalism‘ (31. Oktober 2024)“. Vortragsreihe (Resisting) *Extractivism*, Videodokumentation, Archiv der Akademie der Bildenden Künste München.
- Roane, J.T. und Justin Hosbey. 2019. „Mapping Black Ecologies“. *Current Research in Digital History* 2. <https://doi.org/10.31835/crdh.2019.05>.
- Serafini, Paula. 2022. *Creating Worlds Otherwise. Art, Collective Action, and (Post)Extractivism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Willow, Anna J. 2019. *Understanding ExtrActivism. Culture and Power in Natural Resource Disputes*. Abingdon und New York: Routledge.
- Wynter, Sylvia. 1971. „Novel and History, Plot and Plantation“. *Savacou* 5: 95–102.
- Yusoff, Kathryn. 2018. *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Autor*innen

Als Künstler und Filmmacher setzt sich **Viktor Brim** in seinen Werken mit filmischen Räumen, urbanen Phänomenen und dem Thema Macht auseinander. Die physische Verkörperung von Machtstrukturen sowie deren räumliche und landschaftliche Ausdehnung sind zentrale Aspekte in Brims Arbeiten.

Linn Burchert ist Forschungsgruppenleiterin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Sie forscht zu den Verhältnisweisen von Kunst, Gesellschaft und Politik in der Gegenwart sowie zu Ideologien in ökologischen Diskursen im Kunst- und Kulturfeld.

Lena Geuer ist Postdoktorandin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden. Ihre Forschungsinteressen liegen in der Gegenwartskunst Lateinamerikas, Kunst und Ökologie sowie in postkolonialen, postmigrantischen und (öko)queer-feministischen Theorien.

Liliana Gómez ist Professorin für Kunst und Gesellschaft an der Universität Kassel und am documenta Institut und Herausgeberin der Zeitschrift *Latin American and Latinx Visual Culture*. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Kultur-, Medien- und Kunsttheorie,

Umweltästhetik, Theorie und Geschichte der Moderne, Theorie und Geschichte des Archivs und der materiellen Kultur, Kunst und Ökologien des Fluiden, Ausstellungen, Kunst und Menschenrechte.

Birgit Mersmann ist Kunst-, Bild- und Literaturwissenschaftlerin. Seit 2023 hat sie die Professur für Zeitgenössische Kunst und Digitale Bildkulturen am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn inne. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bild- und Medientheorie, Schriftbildlichkeit, Geschichte und Theorie der Fotografie, westliche und ostasiatische Kunst der Moderne und Gegenwart, globale Kunstgeschichte, Kunst und Migration, Transkulturalität und Transmedialität.

Ina Neddermeyer studierte Kunstgeschichte, Politik und Philosophie in Berlin und Florenz. Seit 2024 ist sie Direktorin des Museum Giersch der Goethe-Universität. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen, u.a. *Game of Drones. Über unbemannte Flugobjekte*, *Beyond States. Über die Grenzen von Staatlichkeit* und *Kryptomania. Die Verheißungen der Blockchain*.

Hauke Ohls ist Postdoktorand am Lehrstuhl für Zeitgenössische Kunst und Digitale Bildkulturen der Universität Bonn. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der modernen und zeitgenössischen Kunst, insbesondere der ökologischen und posthumanen Ästhetik, dem Diskurs um Objekt, Materialität und Bild sowie dem Verhältnis von Kunst und Ökonomie.

Veronica Peselmann ist Assistenzprofessorin für Moderne und Zeitgenössische Kunst an der University of Groningen. Ihre Forschungsinteressen umfassen: Materialität und künstlerische Produktion mit globalem Fokus, Künstler*innenbücher, Methoden und Geschichte der Kunstgeschichte mit besonderem Interesse an Multisensualität.

Jorge Sanguino ist Kurator und Galerist mit einem Abschluss in Philosophie an der Universidad Javeriana in Bogota, Kolumbien, und einem Master in Bild- und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, mit Spezialisierung auf Fotografie und zeitgenössische Kunst aus Lateinamerika. Zudem ist er Doktorand von a.r.t.e.s. an der Universität zu Köln.

Lukas Schepers arbeitet als Promotionsstipendiat am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen zur Politischen Ikonologie bergbaulicher Werkszeitschriften von 1945 bis 1970. Nach dem Studium der Kunstgeschichte in Hamburg dreht sich sein Forschungsinteresse um den Zusammenhang von Industrie und Ästhetik.

Irene Schütze ist apl. Professorin für Kunstbezogene Theorie an der Kunsthochschule Mainz, Johannes Gutenberg-Universität. Ihre aktuellen Forschungen befassen sich mit Ökologien sowie Autor*innenschaft und Medialitäten in globalen Kontexten unter Berücksichtigung des New Materialism.

Martin Siegler ist Postdoktorand an der Professur für Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar. Er forscht zu Medien als Existenzbedingungen, Medien in Not- und Katastrophenfällen, Ökologien des Films, Löchern und negativen Räumen im Anthropozän.

Franca Spengler studiert Kunstgeschichte im Master an der Universität Wien, wo sie als studentische Mitarbeiterin beschäftigt ist. Ihre Forschungsinteressen gelten dem Verhältnis von Kunst und Ökologie sowie der Geschichte und Theorie des Bewegtbildes.

Florian Telsnig ist Projektmitarbeiter und Lehrbeauftragter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in der Ästhetik, politischen Theorie sowie Medien- und Sprachphilosophie.

Susanne Witzgall unterrichtet als Senior Lecturer für transdisziplinäre Studien an der Akademie der Bildenden Künste München und gründete 2011 das cx centrum für interdisziplinäre studien. Sie forscht u.a. zu neomaterialistischen, dekolonialen und ökologischen Diskursen in der Gegenwartskunst.

Kritik des Neo-Extraktivismus

in der Gegenwartskunst

Herausgegeben von
Hauke Ohls und Birgit Mersmann

Wie reflektieren Künstler*innen und Kollektive die globalen Herausforderungen der akzelerierenden Rohstoffausbeutung? Und welches Widerstandspotenzial entfalten diese künstlerischen Praktiken gegen die Paradigmen des (Neo-)Extraktivismus? Die Beiträge in *Kritik des Neo-Extraktivismus in der Gegenwartskunst* analysieren die künstlerische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen extraktivistischen Phänomenen aus kunstwissenschaftlichen, kuratorischen und künstlerischen Perspektiven. Eröffnet wird ein globaler Blickwinkel, der kritisch die Materialitäten und Infrastrukturen des (Neo-)Extraktivismus beleuchtet und um dekoloniale Perspektiven ergänzt.

 meson press

ISBN 978-3-95796-236-2



9 783957 962362

www.meson.press