

Territories of

Über die Wiederkehr des Verdrängten
On the Return of the Repressed



Museum Tinguely

Waste

Bilder Umschlag Vorderseite | images cover:

Julien Creuzet, *refleksyon pèdi nan glas la / ou te ban nou / nan tè a / zansèt nou yo / zansèt ki pa gen tè yo / nan manman k ap travay nou yo / soti nan manman nou yo nan lanfè, / chan sou lòt bò a / chante enkonni, / sou pwent lang lan (...)*, 2019, Detail (oben | above)

Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – With New York Financial Center*, 1982
(unten | below)

Bilder Umschlag Rückseite | images back cover:

Nicolás García Urriburu / Joseph Beuys, *Rhein Water Polluted*, 1981
(oben | above)

Revital Cohen & Tuur Van Balen, *Trapped in the Dream of the Other*, 2017, Videostill | video still (unten | below)

Territories of Waste

Über die Wiederkehr des Verdrängten
On the Return of the Repressed

Museum Tinguely

Vorwort Foreword

DE

Ökologische Fragestellungen haben in Kunstausstellungen in jüngster Zeit Hochkonjunktur. Darin manifestiert sich eine neue Dringlichkeit, mit der Grenzen des Wachstums, des Ressourcenverbrauchs und der Nachhaltigkeit kritisch verhandelt werden. Dabei spielen Künstler:innen eine wichtige Rolle: als Seismograph:innen, als unabhängige ›Tiefenforscher:innen‹ und als Generalist:innen, die disziplinenübergreifende Synthesen wagen. Sowohl im Hier und Jetzt als auch mit zeitlich weiter zurückliegenden Projekten, die uns zu spezifischen historischen Orten und Problemstellungen zurückführen.

Eine der grossen Herausforderungen in der Beschäftigung mit ökologischen Themen ist die Interpretationsbedürftigkeit der Daten, die das Wissen von Fachleuten und Naturwissenschaftler:innen erfordern. Hier bieten kollektive Ansätze künstlerischer Forschung die Chance, Untersuchungsanordnungen zu kreieren, die auf ein Ganzes zielen, auch wenn dieses einem stetigen Wandel unterworfen ist. Es geht um Werte und Haltungen, um ein neues Bewusstsein für (neo-)koloniale Ausbeutungssysteme, für Zusammenhänge und Interdependenzen unterschiedlicher Lebensformen und letztlich für die Endlichkeit von Ressourcen und Unausweichlichkeit von Kreisläufen auf unserem Planeten. Unsere geochronologische Epoche wird unter dem Schlagwort des Anthropozän diskutiert. Doch wird dabei oft vergessen, dass es subsistentere

EN

Recent times have seen a boom in exhibitions on ecological themes. This reflects a new urgency in dealing critically with the limits of growth, with the use of resources, and with sustainability. Artists have a key role to play here: as seismographs, as independent 'in-depth researchers', and as generalists developing bold syntheses across disciplines. This applies both to new works and to earlier projects that take us back to specific historical places and issues.

One of the greatest challenges in dealing with ecological themes is the need for expert scientific knowledge to interpret the data. In this situation, collective approaches of artistic research offer an opportunity to create holistic studies, even if the whole in question is subject to constant change. It is a matter of values and positions, of new awareness of (neo-)colonial systems of exploitation, of the links and dependencies between different life forms, and, ultimately, of the finitude of resources and the inevitability of cyclical processes on our planet. While our geochronological era is being discussed as the Anthropocene, it is often forgotten that there are more subsistent forms of life than the anthropocentric lifestyle of the West. In recent decades, increased distance from 'natural' forms of existence has led to a loss of awareness of the interdependence of all life. A striking example of this is the highly differentiated waste industry that relieves us of dealing responsibly with resources by simply hiding our rubbish from view.

Lebensformen als die auf den Menschen zentrierten des Westens gibt. Die Distanzierung von ›natürlichen‹ Existenzformen führte in den letzten Jahrzehnten zu einem Verlust an Bewusstsein für die Interdependenz allen Lebens. Ein schlagendes Beispiel dafür ist die ausdifferenzierte Abfallbewirtschaftung, die uns von einem verantwortungsvollen Umgang mit Ressourcen durch simple Ausblendung entlastet.

Die Ausstellung *Territories of Waste* musste wegen der Pandemie zweimal verschoben werden und kann jetzt endlich im Herbst 2022 stattfinden. Diese zeitliche Verschiebung ist einerseits bedauerlich, doch hat sie auch ermöglicht, das schon ursprünglich präzise Konzept rund um das Thema ›Waste‹ noch weiter zu schärfen. Die Verwendung dieses englischen Begriffes ›Waste‹ ist der Tatsache geschuldet, dass die bei uns gebräuchlichen Begriffe ›Müll‹ und noch mehr ›Abfall‹ ein anderes Bedeutungsspektrum umfassen: Weder adressieren sie die ›Wastelands‹ der Rohstoffausbeutung noch die unaufhaltsame Diffundierung und Vermischung unsichtbarer, mikroskopisch kleiner Partikel. Diese Phänomene stehen jedoch bei zahlreichen der rund 25 vorgestellten künstlerischen Positionen im Mittelpunkt.

Seit den 1950er Jahren haben sich in der westlichen Welt Konsum- und Wegwerfgewohnheiten mit einer Geringschätzung des Gebrauchten und der epidemischen Verwendung chemisch hergestellter Stoffe etabliert. Viele Künstler:innen haben diese Phänomene seither thematisiert, problematisiert und kontextualisiert. So liefert die in Arbeiten Jean Tinguelys zum Ausdruck kommende Kritik der Konsumgesellschaft für dieses Projekt einen thematischen Ausgangspunkt, um historische und zeitgenössische Positionen in einen Dialog zu bringen. Schon sehr früh in seinem Werk verwendete Tinguely Abfälle der Konsumgesellschaft, um ihnen ein zweites, poetisches Leben zu schenken. So die Flaschen, Metallbüchsen und Haushaltgegenstände, die er 1955 für die *Reliefs sonores* benutzte, oder Drahtabfälle, die er zu virtuellen Volumen transformierte. Ab 1958 fanden zunehmend Eisenschrottteile Verwendung, so in den kollaborativen Werken mit Yves Klein oder im Werk *Mes étoiles – Concert pour sept peintures*, wo sie zu Klangkörpern eines Blechklang-Orchesters wurden. Unter der Losung, eine neue Realität der Strasse zu zeigen, fand 1960 als *Nouveaux Réalistes* eine Gruppe von Künstlern zusammen, die in je eigener Ausprägung pionierhaft Konsumkritik übten und Abfälle transformierten, darunter Tinguely, Arman und die medienkritischen *Affichistes*.

Mit der weltumspannenden Klimakrise beschleunigt sich heute ein neues Bewusstsein für die Unentrinnbarkeit ökologischer Kreisläufe. So wie sich niemand der globalen Erwärmung durch Treibhausgase entziehen kann, kann sich niemand der Verbreitung von Mikroplastik, von Radioaktivität oder der Belastung durch nicht abbaubare Chemikalien entziehen – am Ende seines Lebens ist der Mensch am Ende der Nahrungskette selbst Sondermüll und steht für die Akkumulation nicht-abbaubarer Giftstoffe.

The exhibition *Territories of Waste* had to be postponed twice on account of the pandemic and can now finally take place in autumn 2022. While this delay is regrettable, it made it possible to bring the concept into sharper focus. The English term *waste* was chosen over other options such as *garbage* or *refuse* because they lack its associations both with the landscapes created by raw material extraction and with the inexorable spread of invisible, microscopic particles – phenomena on which many of the twenty-five artists in the exhibition have focused their work.

Since the 1950s a culture of throwaway consumerism has become established in the Western world, with a disdain for the second-hand and a flood of chemically manufactured materials. Over the same period, many artists have addressed these issues, problematising and contextualising them. The critique of consumer society expressed in Jean Tinguely's work provides a point of departure for this project, creating a dialogue between historical and contemporary approaches. Early in his artistic career Tinguely began using materials discarded by consumer society, giving them a second, poetic life – as with the bottles, tin cans, and household items he used to make his *Reliefs sonores* in 1955, or the wire offcuts he transformed into virtual volumes. Starting in 1958, he made increasing use of pieces of scrap iron, as in his collaborative works with Yves Klein or in *Mes étoiles – Concert pour sept peintures*, where they became the instruments in a sheet-metal orchestra. With the stated aim of showing a new reality of the street, a group of artists formed in 1960 under the name *Nouveaux Réalistes* – including Tinguely, Arman, and the media-critical *Affichistes* – formulating distinct, pioneering critiques of consumerism and transforming waste.

Today's global climate crisis is fostering a new awareness of the inescapability of ecological cycles. Just as no one can escape global heating by greenhouse gases, no one can escape the spread of microplastics, radioactivity, or 'forever chemicals' – at the end of our lives, we as human beings, at the top of the food chain, are ourselves hazardous waste, standing for the accumulation of non-biodegradable toxins.

Producing exhibitions also generates waste. Since early this year, we have been saving all the garbage that has accumulated during the installation and dismantling of exhibitions at the museum in a dumpster, which we provided to the artist Eric Hattan for his installation as part of *Territories of Waste*. At the same time, we have launched a long-term initiative to reduce our ecological footprint beyond the duration of the project.

The artists in the exhibition engage critically with growth-oriented, resource-hungry, capitalist consumer culture. In their works, they render visible problems in our treatment of resources. Our thanks to them first and foremost for discussing the issues at hand, for their great interest in the theme of the exhibition, for making available existing works, and for developing new material specifically for this show. We would also like to thank all those who loaned important works and the gallerists

Auch die Ausstellungsproduktion erzeugt Abfälle. Seit Beginn des Jahres sammeln wir alle während den Ausstellungsumbauten anfallenden Abfälle in unserem Museum in einem Container und stellen diese dem Künstler Eric Hattan für seine Installation im Rahmen von *Territories of Waste* zur Verfügung. Zugleich widmen wir uns in einem langfristig angelegten und über die Ausstellung hinausgehenden Projekt der Verringerung unseres ökologischen Fussabdrucks.

Die Künstlerinnen und Künstler dieser Ausstellung befassen sich kritisch mit der wachstumsorientierten und ressourcenverschlingenden kapitalistischen Konsumkultur. Sie machen in ihren Werken Probleme in unserem Umgang mit Ressourcen sichtbar. Ihnen gilt zuerst unser grosser Dank für den inhaltlichen Austausch, das Interesse am Thema und das Ausleihen ihrer Werke sowie auch für die Entwicklung neuer Arbeiten eigens für diese Ausstellung. Danken möchten wir auch allen Leihgeber:innen, die uns wichtige Werke zur Verfügung stellen und Galerist:innen, die Arbeiten vermittelt und Kontakte hergestellt haben. Wir danken für das grosse Verständnis für die zweimalige, pandemiebedingte Verschiebung der Ausstellung und sind sehr froh, dass wir trotz der Unannehmlichkeiten alle Werke wie geplant zeigen dürfen.

Ein besonderer Dank richtet sich an Sandra Beate Reimann, die als Kuratorin dieses Ausstellungsprojektes mit andauerndem Elan ihr spezifisches und erkenntnisreiches Konzept verfolgt hat und in eine beeindruckende Ausstellung samt Katalog hat münden lassen.

Dieser Ausstellungskatalog erscheint in zwei Formen: Neben der Printversion wird die Publikation auch als PDF-Download auf unserer Webseite frei zur Verfügung stehen. Um Papier zu sparen, werden die Druckbogen nur zer- und nicht beschnitten. Dabei bleiben Farbskalen und Positionsmarken als Element der Gestaltung erhalten. So wie «Waste» in seinem Charakter vermischtes Material ist, wurden die Werkbeschreibungen im Band nicht alphabetisch oder thematisch sortiert, sondern folgen in einer zufällig ausgelosten Reihenfolge aufeinander. Für die grafische Gestaltung sowohl des Ausstellungskatalogs als auch der weiteren Kommunikationsmittel danken wir Tina Braun und Michael Hübner vom Studio HübnerBraun. Ein herzlicher Dank geht an alle Autor:innen der Publikation: Madeleine Amsler, Stefanie Bräuer, Heather Davis, Regine Ehleiter, Paul Myerscough, Olga Osadtschy, Florencia Qualina, Sandra Beate Reimann, Hannes Schüpbach, Ursula Ströbele, Yvonne Volkart, Alice Wilke und Laura Helena Wurth. Für sorgfältige Arbeit und guten Austausch danken wir den Übersetzer:innen Michaela Alex-Eibensteiner, Meredith Dale, Nicholas Grindell, Katherine Lewald, und den Lektor:innen Katrin und Hans Georg Hiller von Gaertringen sowie Tas Skorupa.

Im Rahmen dieses Ausstellungsprojektes konnten wir dank der Offenheit vieler Personen zahlreiche Partnerschaften eingehen. So mit der Abfallstelle und den IT-Services von Roche, um E-Waste für eine Arbeit der

who recommended works and provided contacts. We are grateful to them all for their patience, and we are very glad to be able to show all the works as planned despite the postponements due to the pandemic.

Special thanks go to Sandra Beate Reimann, the curator of the exhibition, who vigorously pursued her specific and insightful concept, bringing to fruition an impressive exhibition and catalogue.

This catalogue is being published in two forms: alongside the printed version, it will also be available for free as a PDF file downloadable from our website. To save paper, the sheets have been cut but not trimmed, with colour bars and crop marks remaining as part of the design. Just as waste itself is a mixture of materials, the descriptions of works are organised neither alphabetically nor thematically, but in a random order. For graphic design of both the catalogue and the overall design of the exhibition material, we thank Tina Braun and Michael Hübner of Studio HübnerBraun. Special thanks is due to the authors: Madeleine Amsler, Stefanie Bräuer, Heather Davis, Regine Ehleiter, Paul Myerscough, Olga Osadtschy, Florencia Qualina, Sandra Beate Reimann, Hannes Schüpbach, Ursula Ströbele, Yvonne Volkart, Alice Wilke, and Laura Helena Wurth. We are also very grateful to the translators Michaela Alex-Eibensteiner, Meredith Dale, Nicholas Grindell, and Katherine Lewald, and to the copy editors Katrin and Hans Georg Hiller von Gaertringen and Tas Skorupa.

Thanks to the openness of many individuals, we were able to enter into multiple partnerships as part of this project – including the waste department and IT services at Roche, who made e-waste available for a work included in the exhibition. Pascal Eicher and Andrea Hasler of the Roche gardening team helped implement a project in the garden of the administrative building. Special thanks to Paola Renzi and Aline Rohner from Basel's municipal cleansing department for valuable cooperation on our outreach program, arranging for people who collect refuse everyday in the city to speak as part of the project *Who, How, Where, Waste?*

We are also grateful to Ute Holl, professor of media studies at Basel University, for her cooperation within the framework of her seminar, and to Yvonne Volkart for dedicating a week of theory at the Institute Art Gender Nature at FHNW related to the themes of the exhibition. We are very pleased that the events program will be enriched by a lecture by Patricia Burckhardt-Holm, professor of ecology, a cooperation with the Art Taaalkssss and Elise Lammer from the Institute Art Gender Nature as well as with the Blasphemous Reading Soirées (Jonas Gillmann, Golnaz Hosseini, Franca Schaad, Miriam Coretta Schulte, and Tyra Wigg).

We would like to extend our heartfelt thanks to the whole Museum Tinguely team: Daniel Boos for exhibition management and transport; art handlers Sandro Ackermann, Daniel Dressel, Daniel Reichmuth, Thomas Ruch, and Christian Ben Shoham; Chantal Willi and Jean-Marc Gaillard as well as Antonia Ott and Elea Breig for restoration and conservation support; technicians Matthias Fluri and Roland Manteiga; Annja

Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Das Gärtnerteam von Roche, Pascal Eicher und Andrea Hasler, hat uns bei der Umsetzung eines Projektes im Garten der Verwaltung mit Rat und Tat unterstützt.

Ein besonderer Dank geht an Paola Renzi und Aline Rohner von der Stadtreinigung Basel für die bereichernde Zusammenarbeit im Rahmen der Kunstvermittlung. Im Projekt *Wer, wie, wo, waste?* können wir dank ihnen Menschen im Museum zu Wort kommen lassen, die hier in Basel täglich mit Abfall arbeiten.

Sehr herzlich danken wir auch Ute Holl, Professorin für Medienästhetik an der Universität Basel für die Kooperation im Rahmen ihres Seminars sowie Yvonne Volkart für die Durchführung einer Theoriewoche am Institut Kunst Gender Natur der FHNW thematisch zur Ausstellung. Wir freuen uns sehr, dass das Veranstaltungsprogramm durch einen Vortrag von Patricia Burckhardt-Holm, Professorin für Ökologie, eine Kooperation mit den Art Taaalkssss und Elise Lammer vom Institut Kunst Gender Natur sowie mit den Blasphemie Reading Soirées (Jonas Gillmann, Golnaz Hosseini, Franca Schaad, Miriam Coretta Schulte, Tyra Wigg) bereichert wird.

Sehr herzlich danken möchten wir auch dem gesamten Museumsteam, das wieder hervorragende Arbeit geleistet hat: Daniel Boos für das souveräne Ausstellungsmanagement und die Organisation der Transporte. Den Arthandlern Sandro Ackermann, Daniel Dressel, Daniel Reichmuth, Thomas Ruch und Christian Ben Shoham für den umsichtigen Aufbau der teils komplexen Werke. Chantal Willi und Jean-Marc Gaillard sowie Antonia Ott und Elea Breig für die Sorgfalt in der restauratorischen und konservatorischen Begleitung. Matthias Fluri und Roland Manteiga für die Betreuung und Einrichtung der anspruchsvollen Ausstellungstechnik. Annja Müller-Alsbach und Anja Seiler für die kenntnisreiche Unterstützung durch Archiv und Bibliothek. Der Kommunikationsabteilung mit Isabelle Beilfuss, Janine Moroni, Kayla Bolsinger, Marietta Purtschert und Lena Reiff für die aufsehenerregende Bewerbung und Begleitung der Ausstellung. Der Kunstvermittlungsabteilung mit Lilian Steinle, Sarah Stocker und Christine Kaufmann für die lehrreiche Umsetzung von Vermittlungsformaten. Der Administration mit Anna Schlaginhaufen, Céline Strässle und Céline Studer für die gute organisatorische Unterstützung. Sowie auch der Kasse/Shop mit Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard, Chiara Schmid und Christian Schoch für die Entwicklung einer spezifischen Produktauswahl zur Ausstellung.

Dieses Ausstellungsprojekt ergibt nicht nur im Bezug zum künstlerischen Werk Tinguelys Sinn, sondern auch in unserem Selbstverständnis als Plattform für interdisziplinären Austausch, für Wissensvermittlung und als Katalysator für gesellschaftliche Veränderungen. So ist es uns ein besonderes Anliegen, über dieses spezifische Projekt hinaus die Nachhaltigkeit und ökologische Ausrichtung unserer Museumsarbeit zu verbessern. Die Werke dieser Ausstellung liefern dazu reiches Anschauungsmaterial.

Müller-Alsbach and Anja Seiler in the archive and library; the PR office with Isabelle Beilfuss, Janine Moroni, Kayla Bolsinger, Marietta Purtschert, and Lena Reiff; the education department with Lilian Steinle, Sarah Stocker, and Christine Kaufmann; the administrative office with Anna Schlaginhaufen, Céline Strässle, and Céline Studer; and the ticket desk/shop staff, Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard, Chiara Schmid, and Christian Schoch.

This exhibition project makes sense not just in connection with Tinguely's oeuvre, but also as part of the museum's role as a platform for interdisciplinary exchange, for the transmission of knowledge, and as a catalyst for social change. It is thus a major concern for us to improve the sustainability and ecological orientation of the museum's work beyond the duration of this specific project, an aim richly illustrated by the works in the exhibition.

Territories of Waste



Jean Tinguely, Paris 1960, Museum Tinguely, Basel



Otobong Nkanga, Remains of the Green Hill, 2015, Performance, Videostill | video still

Hier türmt sich ein Haufen, an einem anderen Ort klafft eine Grube – zwei symbolische Bilder, die sich wie die Teile eines Puzzles zusammenfügen. Vor allem mit Erstem sind wir – wobei ich insbesondere an die westeuropäischen und nordamerikanischen Nachkriegsgesellschaften denke – vertraut.

Mit der Industriellen Revolution und der sich entwickelnden Konsum- und Wegwerfgesellschaft häufen sich die Abfälle zunehmend an. Staub- und Schrotthaufen, Schutthalden und Mülldeponien entstehen. Spätestens in den 1960er Jahren wird der Müllberg zum gängigen Symbolbild für die Folgen exzessiver westlicher Konsumgewohnheiten. Deutlich weniger im Blick der gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurse jener Zeit war hingegen das andere Bild – die Grube. Doch die Anhäufung an einer Stelle korrespondiert immer mit einer Leerstelle andernorts. Auch der negative Hohlraum ist als Manifestation des zivilisatorischen Exzesses zu verstehen. Die Künstlerin Otobong Nkanga formulierte diesen Gedanken im Hinblick auf das Errichten von Gebäuden:

Für mich stellt sich das derart dar, dass alles, was wir bauen und konstruieren, an einem anderen Ort ein Loch erzeugt, eine Art Leere. [...] Wir haben eine übertriebene Neigung, uns den Tatsachen zu verweigern. Wir zetern über den Klimawandel und das Schwinden der Rohstoffe, aber die meisten Leute erkennen den Zusammenhang nicht zwischen dem Loch und den Gebäuden, in denen wir leben.¹

Müllberge: Eine neue Sichtbarkeit des Abfalls

Während Staub und Asche des Kehrichts Mitte des 19. Jahrhunderts noch eine wertvolle Ressource unter anderem zur Seifen- und Ziegelherstellung waren,² wurden die Abfallberge im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend zu einem Problem. Die moderne Konsumgesellschaft, in der Abfall sowohl Bedingung als auch Folge der Produktion ist, entwickelte sich in den USA seit den 1930er Jahren und in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg.³ Mit der Entwicklung und Verbreitung von Kunststoffen, deren Rohstoffe und Herstellung günstig

- 1 Otobong Nkanga, zit. n. «Vielfältige Verknüpfungen», Gespräch zwischen Otobong Nkanga, Clare Molloy und Fabian Schöneich, in: *Otobong Nkanga. Luster and Lucre*, Ausst.-Kat. *Crumbling Through Powdery Air*, Portikus, Frankfurt am Main 2015/ *Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine*, KADIST, Paris 2015/ *Bruises and Lustre*, M HKA, Antwerpen 2015–2016, Berlin 2017, S. 187–204, hier S. 197f.
- 2 Hengist Horne, Richard, «Dust; or Ugliness Redeemed» (publiziert 13. Juli 1850 in *Household Words*), wiederabgedr. in: *Dirt. The Filthy Reality of Everyday Life*, Ausst.-Kat. Wellcome Collection, London 2011, London 2011, S. 178–182.
- 3 Siehe u. a.: König, Wolfgang: *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart 2008, S. 10, 24–26 u. 254–258. In der Schweiz entwickelte sich die Konsumgesellschaft gegen Ende der 1950er Jahre. Siehe: Huber, Anita, «Abfall und Konsum», in: Tanner, Jakob/Veyrassat, Béatrice/Mathieu, Jon et al. (Hg.): *Geschichte der Konsumgesellschaft. Märkte, Kultur und Identität (15.–20. Jahrhundert)*, Zürich 1998, S. 277–291.

Here a towering heap, there a gaping pit – these two symbolic images fit together like pieces of a puzzle. In the post-war societies of Western Europe and North America we are especially familiar with the former.

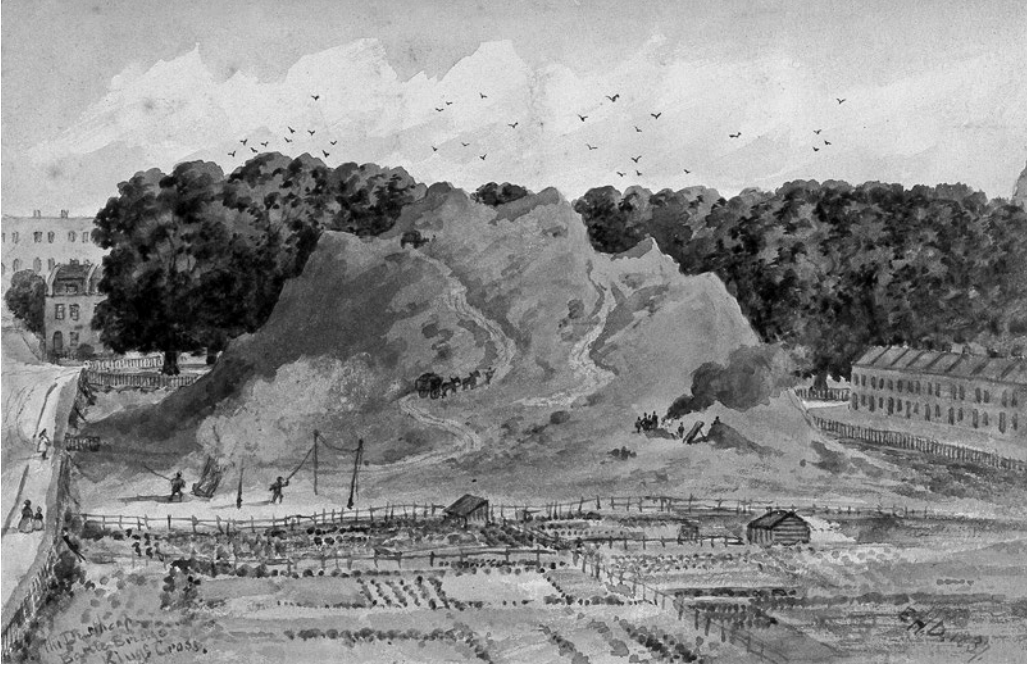
Since the Industrial Revolution, with the emergence of consumer society, the waste has piled up ever higher: heaps of dust and scrap, slag heaps, and landfill sites. Since the 1960s, if not before, the garbage dump has come to symbolise the consequences of the West's excessive consumer habits. In the past, far less attention has been focused in social and artistic discourse on the other image – that of the pit. But a growing heap in one place always corresponds with a void somewhere else, and this void, too, can be understood as a manifestation of the excesses of civilisation. Artist Otobong Nkanga has expressed this idea with regard to the human activity of building:

The way I'm thinking about it is that everything that we build or construct is creating a hole or creating a kind of emptiness in another space... We have this grand tendency of not looking at those things. At the end of the day we keep on screaming about the idea of climate change and the exhaustion of resources, but most people will not even make the correlation between that hole and the buildings that they're living in.¹

Mountains of Trash: A New Visibility of Garbage

Whereas in the mid-nineteenth century, dust and ash were still a valuable resource used, for example, in soap- and brickmaking,² in the course of the twentieth century the amount of trash being generated became increasingly problematic. Modern consumer society, in which garbage is both a prerequisite and consequence of production, developed in the United States beginning in the 1930s and in Europe after World War II.³ The quantities of trash grew fast with the development and spread of plastics, whose raw materials and manufacture were cheap, with the introduction of self-service shops and the associated increase in packaging of everyday goods, and with the culture of self-definition via shopping and

- 1 Otobong Nkanga, cited in 'Intricate Connections', conversation between Otobong Nkanga, Clare Molloy, and Fabian Schöneich, in *Otobong Nkanga: Luster and Lucre* (exh. cat. *Crumbling Through Powdery Air*, Portikus, Frankfurt am Main, 2015; *Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine*, KADIST, Paris, 2015; *Bruises and Lustre*, M HKA, Antwerp, 2015–16), Berlin, 2017, pp. 165–83, here 176–7.
- 2 Richard Hengist Horne, 'Dust; or Ugliness Redeemed', first published 13 July 1850, in *Household Words*, reprinted in *Dirt: The Filthy Reality of Everyday Life* (exh. cat. Wellcome Collection, London, 2011), London, 2011, pp. 178–82.
- 3 See, among others, Wolfgang König, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart, 2008, pp. 10, 24–6, 254–8. In Switzerland, a consumer society developed towards the end of the 1950s. See Anita Huber, 'Abfall und Konsum', in Jakob Tanner, Béatrice Veyrassat, Jon Mathieu, et al., eds., *Geschichte der Konsumgesellschaft: Märkte, Kultur und Identität (15.–20. Jahrhundert)*, Zurich, 1998, pp. 277–91.



E. H. Dixon, *King's Cross, London: The Great Dust-Heap, Next to Battle Bridge and the Smallpox Hospital, 1837*, Aquarell | watercolour, Wellcome Collection



Peter Stackpole, *Disposable Materials veröffentlicht* | published in *LIFE* magazine Vol. 39, No. 5, 1. August 1955



Enrico Cattaneo, *Paesaggio, Milano 1957*, Schwarz-Weiss-Fotografie | black-and-white photograph

waren, mit der Einführung von Selbstbedienungsläden und der dadurch bedingten Zunahme der Verpackungen von Gütern des alltäglichen Bedarfs, ebenso wie mit der Selbstdefinition über Konsum und Mode wuchsen die Abfallmengen rapide an.⁴ Das amerikanische Magazin *LIFE* propagierte 1955 gar unter dem Titel «Throwaway Living» einen Lebensstil des Wegwerfens, der die lästige und zeitaufwendige Hausarbeit reduziert.⁵ Dafür standen Teller, Becher, Pfannen, Grill und Windeln bis hin zu Hundenäpfen zum einmaligen Gebrauch zur Verfügung. Aber auch die Kehrseite dieses Lebensstils – die Müllberge der überquellenden Deponien und der achtlos in der Natur entsorgte Abfall – wurde überall sichtbar.⁶ Bereits Ende der 1950er Jahre analysierten John Kenneth Galbraith in *The Affluent Society* von 1958 oder Vance Packard in *The Hidden Persuaders* (1957) und *The Waste Makers* (1960) diese Entwicklungen.⁷ Galbraith prägte mit seiner Publikation den Begriff der Überflusgesellschaft. Packard kritisierte das konsumbasierte wirtschaftliche Wachstumsstreben einhergehend mit Überproduktion, Ressourcenverschwendung und Absatzstrategien wie die der «planmäßigen Obsoleszenz»⁸ von Produkten, welche zu Verlust und Verschmutzung von Landschaft, Luft und Wasser ebenso wie zu versiegenden Rohstoffquellen führen.

Der fundamentale gesellschaftliche und wirtschaftliche Wandel vom Mangel zum Überfluss in den Ländern Westeuropas und in Nordamerika spiegelt sich in zahlreichen künstlerischen Praktiken der Zeit. Überhaupt ist die demonstrative Verwendung von Abfall als Material in der Kunst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts beginnend mit der Integration von Fragmenten gebrauchter Alltagsobjekte in Werken des Kubismus und Futurismus.⁹ Kurt Schwitters verwendete ab 1919 auf

fashion.⁴ In 1955 *LIFE* magazine recommended 'throwaway living' to its readers, claiming it reduced the amount of tiresome and time-consuming housework.⁵ Such a lifestyle was made possible by the availability of disposable items: cups, plates and pans, barbecues, diapers, and even dog bowls. But the flipside of this lifestyle – mountains of garbage in overflowing landfills and trash dumped in the countryside – also became visible everywhere.⁶ In the late 1950s, these developments were analysed by John Kenneth Galbraith in *The Affluent Society* (1958) and by Vance Packard in *The Hidden Persuaders* (1957) and *The Waste Makers* (1960).⁷ The title of Galbraith's book became a widely used concept, while Packard criticised economic growth driven by consumerism combined with overproduction, squandering of resources, and strategies such as the 'planned obsolescence'⁸ of products, leading to the loss and pollution of landscapes, air, and water as well as the depletion of sources of raw materials.

This fundamental societal and economic shift from austerity to affluence in the countries of Western Europe and North America is reflected in many artistic practices of the time. The demonstrative use of garbage as a material in art is a phenomenon of the twentieth century, beginning with the inclusion of fragments of used everyday items in works of Cubism and Futurism.⁹ Starting in 1919, Kurt Schwitters used

4 Die Mülldeponien und -verbrennungsanlagen stiessen in der Folge an ihre Grenzen. Bspw. geriet der Verbrennungssofen der 1965 neu eröffneten Kehrichtkompostanlage der Stadt Olten bereits ein Jahr nach seiner Inbetriebnahme an seine Kapazitätsgrenzen. Vgl. Huber 1998 (wie Anm. 3), S. 284. In der Stadt Basel wurde aufgrund gewachsener Abfallmengen 1969 eine neue Kehrichtverbrennungsanlage in Betrieb genommen. Die damals grösste Mülldeponie der Welt Fresh Kills Landfill nahm zu den Höchstzeiten in den Jahren 1986–1987 29.000 Tonnen Abfall pro Tag aus New York City auf. Nagle, Robin, «The History and Future of Fresh Kills», in: *Dirt* 2011 (wie Anm. 2), S. 187–202, hier S. 194.

5 «Throwaway Living. Disposable Items Cut Down Household Chores» (o. A.), in: *LIFE*, Bd. 39, H. 5, 1. August 1955, S. 43f.

6 1953 wurde unter Beteiligung der Verpackungsindustrie die Organisation Keep America Beautiful und 1969 die Aktion Saubere Schweiz nach dem amerikanischen Vorbild gegründet, um Konsument:innen dazu zu erziehen, Verpackungsmaterialien nicht in der Natur zu entsorgen. Zu dieser Zeit wurden in der Schweiz auch öffentliche Abfalleimer aufgestellt. Vgl. Huber 1998 (wie Anm. 3), S. 283.

7 Dt. Übers.: Galbraith, John Kenneth, *Gesellschaft im Überflus*, München/Zürich 1959; Packard, Vance, *Die geheimen Verführer*, Frankfurt am Main 1966 u. *Die große Verschwendung*, Düsseldorf 1961. Diese und andere konsumkritische US-Publikationen wurden in der Schweiz in den 1960er Jahren diskutiert. Brändli, Sybille, «Amerikanisierung und Konsum in der Schweiz der 1950er und 1960er Jahre: Einstiege und Ausblicke», in: Tanner et al. 1998 (wie Anm. 3), S. 165–180, hier S. 175.

8 Packard 1961 (wie Anm. 7), insb. Kap. «Fortschritt durch geplante Obsoleszenz», S. 59–72.

9 Vgl. Rübél, Dietmar, «Abfall», in: Wagner, Monika/Rübél, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian, *Lexikon des*

4 As a result, garbage dumps and incinerators were soon stretched beyond their limits. Having opened in 1965, for instance, the new incinerator in the city of Olten was running at full capacity just one year later. See Huber 1998 (see note 3), p. 284. In Basel, a new incinerator went into operation in 1969 due to increased volumes of waste. At its peak in 1986–7, the world's largest garbage dump at the time, Fresh Kills Landfill, received 29,000 tons of trash from New York City every day. Robin Nagle, 'The History and Future of Fresh Kills', in *Dirt* (see note 2), pp. 187–202, here 194.

5 'Throwaway Living: Disposable Items Cut Down Household Chores', in *LIFE* magazine, vol. 39, no. 5 (1955), pp. 43–4.

6 In 1953 the packaging industry participated in the creation of the 'Keep America Beautiful' campaign, followed in 1969 by the 'Saubere Schweiz' (Clean Switzerland) campaign based on the American model, to train consumers not to dispose of packaging materials in the environment. It was also at this time that public trash cans were installed in Switzerland. See Huber 1998 (see note 3), p. 283.

7 The three books were translated into German in 1959, 1966, and 1961 respectively. These and other American publications critical of consumerism were discussed in Switzerland in the 1960s. Sybille Brändli, 'Amerikanisierung und Konsum in der Schweiz der 1950er und 1960er Jahre: Einstiege und Ausblicke', in Tanner et al. 1998 (see note 3), pp. 165–80, here 175.

8 See Vance Packard, *The Waste Makers*, London, 1960, especially the chapter on 'Progress Through Planned Obsolescence', pp. 53–67.

9 See Dietmar Rübél, 'Abfall', in Monika Wagner, Dietmar Rübél, and Sebastian Hackenschmidt, *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, Munich, 2010, pp. 13–17, here 13–14. For further material histories of garbage and art, see Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, Munich, 2001, especially the chapter on 'Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens', pp. 57–81; Dietmar Rübél, 'Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt', in Monika Wagner and Dietmar Rübél, eds., *Material in Kunst und Alltag, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*, vol. 1, Berlin, 2002, pp. 119–36; Claudia Tittel, 'Szenarien des Mülls: Von Schrott, Abfall und anderen symbolischen



Arman, *Poubelle de Jim Dine*, 1961, Plexiglas und Abfall | Perspex and garbage, New York, Sonnabend Gallery

der Strasse gesammeltes Material für seine Gemälde – etwa Strassenbahnfahrkarten, Werbeanzeigen, Stücke aus Stoff, Holz und Metall, sogar Zigarettenkippen.¹⁰ Bei Schwitters hat der Abfall noch die Qualität von «authentische[n] Bruchstücke[n] des täglichen Lebens»¹¹ und wurde im Rahmen der Malerei poetisiert sowie der Komposition untergeordnet. Demgegenüber blieb der Müll in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg

materials collected in the street for his paintings, including streetcar tickets, advertisements, pieces of fabric, wood, and metal, and even cigarette butts.¹⁰ In Schwitters's work, such trash still had the quality of 'authentic fragment[s] of daily life'¹¹ and was poeticised as part of the painting, while also being subjected to the process of composition. After World War II, by contrast, garbage in art was largely left to its own devices.¹² At this point, the works were manifestly critical of consumer culture. Arman, co-founder of *Nouveau Réalisme*, no longer transformed garbage or subjected it to any aesthetic procedure. Instead, in his series *Poubelles* (Trash Cans; beginning 1959) he represented bourgeois garbage itself.¹³ Especially the 'portraits' in this series,

künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010, S.13–17, hier S. 13f. Für weitere materialgeschichtliche Ansätze zu Abfall und Kunst siehe: Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, darin bes. d. Kap. «Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens», S.57–81; Dietmar Rübel, «Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt», in: Wagner, Monika / Rübel, Dietmar (Hg.), *Material in Kunst und Alltag, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Berlin 2002, S. 119–136; Tittel, Claudia, «Szenarien des Mülls. Von Schrott, Abfall und anderen symbolischen Ordnungen», in: Lewe, Christiane / Othold, Tim / Oxen, Nicolas (Hg.), *Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliedene*, Bielefeld 2016, S. 171–198; Scanlan, John, *On Garbage*, London 2005, insb. Kap. «Garbage Aesthetics» S. 89–119; Hauser, Susanne, «Die schönste Welt ist wie ein planlos aufgeschichteter Kehrichthaufen. Über Abfälle und Kunst», in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 5, H. 1, 1996, S. 244–263; Amanda Boetzkes, *Plastic Capitalism, Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge, MA / London 2019.

- 10 Zu Schwitters' Verwendung von Abfall siehe: El-Danasouri, Andrea, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, München 1992. Erste Collagen mit Stoff und Papier schuf Schwitters bereits 1918.
- 11 Benjamin, Walter, «Der Autor als Produzent» [1934], zit. n. Wagner 2001 (wie Anm. 9), S. 57.

Ordnungen', in Christiane Lewe, Tim Othold, and Nicolas Oxen, eds., *Müll: Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliedene*, Bielefeld, 2016, pp.171–98; John Scanlan, *On Garbage*, London, 2005, especially the chapter on 'Garbage Aesthetics', pp. 89–119; Susanne Hauser, 'Die schönste Welt ist wie ein planlos aufgeschichteter Kehrichthaufen: Über Abfälle und Kunst', in *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, vol. 5, no. 1, 1996, pp.244–63; Amanda Boetzkes, *Plastic Capitalism, Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge, MA, 2019.

- 10 On Schwitters's use of trash, see Andrea El-Danasouri, *Kunststoff und Müll: Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Munich, 1992. Schwitters made his first collages using fabric and paper in 1918.
- 11 Walter Benjamin, 'The Author as Producer' (1934), in Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 2, Part 2, 1931–1934, Cambridge, MA, 2005, p. 774.
- 12 See Rübel 2010 (see note 9), p. 14.
- 13 *Déchets bourgeois (S'il n'en reste qu'un je serais celui-là)* (1959) and *Petit déchets bourgeois* (1960), for example, are two titles from the *Poubelles* series.

zunehmend sich selbst überlassen.¹² Den Werken ist jetzt eine eindeutig konsumkritische Haltung eigen. Arman, der Mitbegründer des Nouveau Réalisme, verwandelte die Abfälle nicht mehr, unterzog sie keinem ästhetischen Verfahren, sondern stellte in seinen *Poubelles* ab 1959 den bürgerlichen Müll selbst dar.¹³ Gerade die als Porträts angelegten Werke dieser Serie, zum Beispiel *Poubelle de Jim Dine* (1961) oder *Portrait-robot de Charles Wilp* (1961), stellen aus, wie sich auch im Weggeworfenen der Lebensstil der Konsumenten präsentiert. Hier wird auch das Vermischte des Mülls und seine formlose Gestalt voller zufälliger Anordnungen als Geschüttetes und sich Anhäufendes sichtbar gemacht. Besonders deutlich wurden diese Eigenschaften der Müllmasse in Armans Aktion *Le Plein* von 1960 in der Galerie Iris Clert, für die er Sperrmüll aus den Strassen von Paris bis unter die Decke des Ausstellungsraums stapelte.¹⁴ Im Wesentlichen verwendete der Künstler dabei trockenen, sozusagen sauberen Abfall, der nicht verrottet und nicht stinkt, womit die Kategorie des Ekels ausgespart blieb.¹⁵

Jenseits des Atlantiks begann Richard Stankiewicz 1953 damit, Skulpturen aus Metallschrott zu schweißen. 1954 schuf Robert Rauschenberg seine ersten *Combines*, Kombinationen aus Malerei und Abfall- respektive Fundobjekten. Bruce Connor fertigte ab Ende 1957 Assemblagen aus alten, ausrangierten Gegenständen, die von Nylonstrümpfen zusammengehalten werden, und John Chamberlain kreierte 1958 mit *Shortstop* seine erste Skulptur aus alten Karosserieteilen. Ebenfalls bediente sich Allan Kaprow für seine Environments bei den Überbleibseln der Massenproduktion oder veranstaltete eines seiner Happenings gleich auf einer Müllhalde auf dem Land (*Household*, 1964). Diese hier nur cursorisch zu beschreibende Entwicklung wurde vom Kritiker Lawrence Alloway 1960 unter dem Begriff der «junk culture»¹⁶ zusammengefasst und sodann von William C. Seitz 1961 in der Ausstellung *The Art of Assemblage* im Museum of Modern Art (MoMA) zusammen mit den europäischen Positionen des Nouveau Réalisme und den Collagen der Avantgarde gezeigt.¹⁷

such as *Poubelle de Jim Dine* (1961) or *Portrait-robot de Charles Wilp* (1961), underline the fact that consumer lifestyle is equally reflected in what people throw away. These works also foreground the mixed quality of garbage, its formlessness full of random arrangements, dumped and piled up. These properties of amassed garbage are especially obvious in Arman's action *Le Plein* (Full Up; 1960) at Galerie Iris Clert, for which he collected items discarded in the streets of Paris and stacked them to the ceiling of the exhibition space.¹⁴ The trash used by the artist in this case was mostly 'clean' (dry, non-biodegradable, and stink-free) so that the dimension of disgust was not addressed.¹⁵

Across the Atlantic, Richard Stankiewicz began making sculptures by welding together pieces of scrap metal in 1953. A year later Robert Rauschenberg made his first *Combines* out of painting, trash, and found objects. Late in 1957 Bruce Connor began making assemblages of old, discarded objects, held together by nylon stockings, and in 1958 John Chamberlain created *Shortstop*, his first sculpture made of old car chassis. Allan Kaprow, too, drew on the debris of mass production for his environments and staged one of his happenings directly on a 'lonesome dump' out in the country (*Household*, 1964). This development (of which these examples give just a brief outline) was described by critic Lawrence Alloway in 1960 as 'junk culture'¹⁶ and showcased by William C. Seitz in 1961 in the exhibition *The Art of Assemblage* at the Museum of Modern Art (MoMA) together with European artists of *Nouveau Réalisme* and collages of the classical avant-garde.¹⁷

Jean Tinguely encountered works of Junk Art during his stay in the United States in 1960. He was also most impressed by his visits to the scrap yards and garbage dumps of New Jersey.¹⁸ These experiences formed the basis for his own scrap art phase: *Homage to New York*, a self-destroying machine sculpture that

12 Vgl. Rübel 2010 (wie Anm. 9), S. 14.

13 *Déchets bourgeois* (*S'il n'en reste qu'un je serais celui-là*) (1959) und *Petit déchets bourgeois* (1960) sind bspw. zwei seiner Werke der *Poubelles* betitelt.

14 Vgl. Rübel 2002 (wie Anm. 9), S. 119f.

15 Vgl. Wagner 2001 (wie Anm. 9), S. 65. In einer zweiten Serie gießt Arman auch organischen Müll in Plexiglas ein (z. B. *Poubelle organique* von 1970), konserviert und versiegelt diesen aber damit zugleich (vgl. Rübel 2002 [wie Anm. 9], S. 131f.). Die Verwendung von Abfall als Material in der Kunst ist selbst ein ausuferndes Phänomen. Im Rahmen dieses Textes können lediglich einige exemplarische Positionen genannt werden. Für eine umfassende Zusammenstellung mit Werken von 1910 bis in die 1990er Jahre siehe: *Trash. From Junk to Art*, hg. v. Vergine, Lea, Ausst.-Kat. Palazzo delle Albere, Trient / Archivio del '900, Mart, Rovereto 1997–1998, Mailand 1997.

16 Alloway, Lawrence, «Junk Culture as a Tradition», in: *New Forms – New Media*, Ausst.-Kat. Martha Jackson Gallery, New York 1960, New York 1960.

17 *The Art of Assemblage*, hg. v. Seitz, William C., Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1961 (u. a.), New York 1961.

14 See Rübel 2002 (see note 9), pp. 119–20.

15 See Wagner 2001 (see note 9), p. 65. In a second series, Arman also poured acrylic glass over organic waste (for example, *Poubelle organique*, 1970), thus also sealing and conserving it (see Rübel 2002 [see note 9], pp. 131–2. The use of garbage in art is a rapidly expanding phenomenon in its own right; the scope of this essay allows only for a limited number of exemplary artists. For a comprehensive overview with works from 1910 to the 1990s, see Lea Vergine, ed., *Trash: From Junk to Art* (exh. cat. Palazzo delle Albere, Trento; Archivio del '900, Mart, Rovereto, 1997–8), Milan, 1997.

16 Lawrence Alloway, 'Junk Culture as a Tradition', in *New Forms – New Media* (exh. cat. Martha Jackson Gallery, New York), New York, 1960.

17 William C. Seitz, ed., *The Art of Assemblage* (exh. cat. Museum of Modern Art, New York, 1961), New York, 1961.

18 'Their works made a big impression on me, especially Rauschenberg's dry character and John Chamberlain's phenomena ... Of course I had used trash before myself, but I would never have been able to work with it in the same way if New York hadn't opened the door for me.' Transcript of an unpublished interview with Tinguely conducted by Calvin Tomkins in March 1960, 62 pages, Museum Tinguely Archive, pp. 49–50, translated by Nicholas Grindell. Pontus Hultén points to the importance of Stankiewicz's sculptures for Tinguely in *Jean Tinguely 'Meta'*, Berlin, 1972, p. 153. Billy Klüver describes Tinguely's fascination with garbage dumps in 'The Garden Party', in *ibid.*, pp. 130–43, here 130.

Die Werke der Junk Art lernte Jean Tinguely während seines Aufenthalts 1960 in den USA kennen. Auch zeigte er sich sehr beeindruckt von seinen Besuchen auf den Schrottplätzen und Müllhalden New Jerseys.¹⁸ Diese Begegnungen begründeten seine eigene künstlerische Schrott-Phase: Beim Bau von *Homage to New York*, einer sich selbst zerstörenden Maschinenskulptur im Garten des MoMA, bediente er sich erstmals neben Objekten vom Flohmarkt und von Antiquitätenhändlern auch umfassend auf den Schrottplätzen der amerikanischen Metropole.¹⁹ Stankiewicz hatte Tinguely dafür den Kontakt zu seinem bevorzugtem Schrotthändler der Canal Street vermittelt.²⁰ Vor allem in den folgenden drei bis vier Jahren fertigte er seine kinetischen Werke aus objets trouvés und Zivilisationsmüll und beließ die Stücke unbemalt.²¹ Seinen Ansatz erläuterte er wie folgt: «[I]ch liebe es, gefundene Objekte zu beleben, wiederzufinden, Ihnen eine neue Dimension, ein neues Leben zu geben.»²² Damit verbindet sich bei Tinguely die Idee des objet trouvé mit einer Prozesslogik, in der vermeintlich Wertloses über den Kunstmarkt in den Warenkreislauf rückgeführt wird.

Als Reflexion über die Mechanismen der Konsumgesellschaft als System sind zwei Arbeiten Tinguelys, *Rotozaza No. 2* und *Rotozaza No. 3*, interessant.²³ Ihren ersten Auftritt hatte *Rotozaza No. 2* am 19. Oktober 1967 im Loeb Student Center der New York University – im Rahmen von *Vision 67: Survival and Growth – The Second World Congress on Communications in a Changing World*. Es handelte sich um eine Maschine, welche am laufenden Band einer Fahrradkette (volle

he presented in the garden at MoMA. This was his first work to use not only objects from flea markets and antiques shops, but also much material from the city's scrap yards.¹⁹ Stankiewicz had put Tinguely in touch with his preferred scrap dealer on Canal Street.²⁰ Over the next three or four years in particular, he made kinetic sculptures out of found items and the junk, leaving the works unpainted.²¹ He explained his approach as follows: 'I love to resurrect found objects, reinventing them by giving them a new form of existence in a new dimension.'²² In Tinguely's work, then, the idea of the *objet trouvé* is combined with a processual logic in which supposedly worthless items are fed back into commercial circulation via the art market.

Two works by Tinguely are interesting as reflections on the mechanisms of consumer society as a system: *Rotozaza No. 2* and *Rotozaza No. 3*.²³ *Rotozaza No. 2* was first shown on 19 October 1967 at Loeb Student Center at New York University in New York, as part of *Vision 67: Survival and Growth – The Second World Congress on Communications in a Changing World*. The work consisted of a machine that smashed (full) beer bottles attached to a rotating bicycle chain non-stop, the broken glass being swept up by a bearded Chinese man in traditional dress. During the action, Clarice Rivers sang a song: 'Too many tellyphones / Too many cars / Too many cigars / Too many guns / Too much of everything.'²⁴ The same year, Tinguely tried to organise a follow-up action in the display window of a department store, contacting the Galeries Lafayette in Paris and Neiman-Marcus in Dallas.²⁵ But it was not until April 1969 that the Victor Loeb department store in Bern agreed to host the project: over several days, *Rotozaza No. 3* destroyed twelve thousand plates, at a rate of ten per minute, under the slogan 'Buy them before Tinguely smashes them all.'²⁶ Whereas Tinguely's kinetic assemblages reanimated

- 18 «Ihre Arbeiten hatten mich sehr beeindruckt vor allem Rauschenbergs trockener Charakter und John Chamberlains Phänomene [...] Natürlich hatte ich zuvor selbst Müll verwendet, doch ich hätte ihn nie in der gleichen Art und Weise bearbeiten können, wenn New York mir nicht die Tür geöffnet hätte.» Transkript eines unveröffentlichten Interviews, das Calvin Tomkins im März 1960 mit Tinguely führte, 62 Seiten, Archiv Museum Tinguely, S. 49f. Auf die Bedeutung von Stankiewicz' Plastiken für Tinguely weist Pontus Hultén hin: Hultén, K. G. Pontus, *Jean Tinguely «Meta»*, Berlin 1972, S. 153. Billy Klüver beschreibt Tinguelys Faszination für die Müllhalden: Klüver, Billy, «The garden party», in: ebd., S. 130–143, hier S. 130.
- 19 Auch zu Beginn seiner Karriere in den 1950er Jahren hatte Tinguely auf Abfälle aus Blech, Papier, Holz etc. und insb. auch ausgesonderte Motoren z. B. für seine Reliefs zurückgegriffen. Dies geschah jedoch mehrheitlich aus finanziellen Gründen. Die Qualität dieser Materialien als Bruchstücke kaschierte Tinguely zu dieser Zeit, indem er die Teile bemalte.
- 20 Emmie Donadio, «Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz», in: *Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz*, Ausst.-Kat. Addison Gallery of American Art, Andover, MA, 2003 / Museum Jean Tinguely, Basel 2004, Andover, MA, 2003, S. 11–55, hier S. 35.
- 21 Wichtige Werkgruppen aus dieser Phase sind u. a. die Skulpturen von *Le Transport*, die *Fontaines*, seine Radioskulpturen, die *Totems* und *Balubas* sowie das *Ballet des Pauvres*.
- 22 *Jean Tinguely: Meta-Maschinen*, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1978–1979, Duisburg 1978, S. 8.
- 23 Zu diesen beiden Arbeiten siehe: Gilroy, Harry, «Tinguely's Smashing Machine Deals Blow to Overproduction», in: *New York Times*, 20. Oktober 1967, S. 53; Hultén 1972 (wie Anm. 18), S. 320–323 u. 332; Fuchs, Miranda, «Kunst ist Aufruhr – Jean Tinguely als Aktionskünstler», in: *Museum Tinguely Basel. Die Sammlung*, Sammlungs-Kat. Museum Tinguely, Basel, Heidelberg / Berlin 2012, S. 210–243, hier S. 226f. *Rotozaza No. 2* befindet sich heute in der Sammlung des Museum Tinguely in Basel.

- 19 At the start of his career in the 1950s, Tinguely had already used materials such as scrap metal, found paper, used wood, and especially discarded motors for his reliefs. However, this was mainly for financial reasons. At the time, Tinguely concealed the quality of these materials as fragments by painting over them.
- 20 Emmie Donadio, 'Miracle in the Scrap Heap: The Sculpture of Richard Stankiewicz', in *Miracle in the Scrap Heap: The Sculpture of Richard Stankiewicz* (exh. cat. Addison Gallery of American Art, Andover, MA, 2003; Museum Jean Tinguely, Basel, 2004), Andover, MA, 2003, pp. 11–55, here 35.
- 21 Key groups of works from this period include *Le Transport*, the *Fontaines*, the radio sculptures, the *Totems*, the *Balubas*, and the *Ballet des Pauvres*.
- 22 *Jean Tinguely: Meta-Maschinen* (exh. cat. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 1978–9), Duisburg, 1978, p. 8, translated by Nicholas Grindell.
- 23 On these two works, see Harry Gilroy, 'Tinguely's Smashing Machine Deals Blow to Overproduction', in *New York Times*, October 20, 1967, p. 53; Hultén 1972 (see note 18), pp. 320–3, 332; Miranda Fuchs, 'Art is Revolt' – Jean Tinguely as a Performance Artist', in *Museum Tinguely Basel: The Collection* (exh. cat. Museum Tinguely, Basel), Heidelberg, 2012, pp. 210–43, here 226–7. *Rotozaza No. 2* is now in the collection of Museum Tinguely.
- 24 On December 11, 1967, the action was repeated in expanded form. See Charlotte Willard, 'The Way it Ends', in *New York Post*, December 23, 1967, magazine, p. 14.
- 25 Tinguely also promoted this project in his manifesto 'Kunst ist Revolte', in *National-Zeitung*, Basel, October 13, 1967, p. 1. See Hultén 1972 (see note 18), pp. 326–7, 332.
- 26 See *ibid.*, p. 332, translated by Nicholas Grindell.



Jean Tinguely, *Rotozaza No.3* im Schaufenster des Kaufhauses Loeb | in shop window of Loeb department store, Bern, Oktober | October 1969

Territories of Waste

Bierflaschen zertrümmerte. Die Scherben wurden fortwährend von einem traditionell gekleideten, bärtigen Chinesen aufgefangen. Während der Performance intonierte Clarice Rivers unter anderem ein Lied: «Too many tellyphones / Too many cars / Too many cigars / Too many guns / Too much of everything.»²⁴ Noch im selben Jahr versuchte Tinguely eine Nachfolgeaktion im Schaufenster eines Kaufhauses zu lancieren und kontaktierte die Galeries Lafayette in Paris ebenso wie Neiman-Marcus in Dallas.²⁵ Doch erst im April 1969 gewann er das Kaufhaus Victor Loeb in Bern für das Projekt und zerstörte dort mit *Rotozaza No. 3* unter dem Slogan «Kaufen Sie, ehe Tinguely alles kaputt macht» während einiger Tage 12.000 Teller, bei einer Rate von zehn Tellern in der Minute.²⁶ Während die kinetischen Assemblagen das Weggeworfene noch poetisch-nostalgisch reanimieren, lieferte Tinguely mit den beiden Zerstörungsmaschinen nicht nur selbst ein Spektakel, sondern zugleich die hyperbolische Darbietung eines anderen Spektakels, nämlich dem «Happening» von Überproduktion und Verschwendung in der kapitalistischen Konsumgesellschaft.²⁷

Wir stehen mit der Verbrauchsgesellschaft zum erstenmal in der Geschichte vor dem organisierten und unwiderruflichen Versuch, die Gesellschaft mit einem unersetzbaren System von Gegenständen zu sättigen und zu integrieren, dessen Hauptantrieb in der amtlichen, vorgeschriebenen und organisierten Vernichtung der Gegenstände besteht,

24 Am 11. Dezember des Jahres wurde die Aktion in erweiterter Version noch einmal wiederholt. Siehe: Willard, Charlotte, «The Way it Ends», in: *New York Post*, 23. Dezember 1967, Magazine, S. 14.

25 Tinguely warb dafür auch in seinem Manifest «Kunst ist Revolte», in: *National-Zeitung*, Basel, 13.10.1967, S. 1. Siehe: Hultén 1972 (wie Anm. 18), S. 326f. u. 332.

26 Vgl. ebd., S. 332.

27 Vgl. Hamilton, Jamey, «Erstarrte Zivilisation. Anmerkungen zu Armans Ästhetik der Systematisierung», in: *Arman*, Ausst.-Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou,

discarded items in a poetic, nostalgic manner, the two destruction machines were not only a spectacle in their own right but also a hyperbolic performance of a different spectacle – the ‘happening’ of overproduction and waste in capitalist consumer society.²⁷

With the advent of our consumer society, we are seemingly faced for the first time in history by an irreversible organized attempt to swamp society with objects and integrate it into an indispensable system designed to replace all open interaction between natural forces, needs and techniques. The principal basis of this system would appear to be the official, obligatory and supervised demise of the objects that it comprises: a gigantic collective ‘happening’ whereby the death of the group itself is celebrated through the euphoric destruction or ritualistic devouring of objects and gestures.²⁸

Waste: The Return of the Repressed

Garbage never goes out, it just goes around.
(Lynn Margulis)²⁹

The material-based art of the 1950s and 1960s focusing on the downsides of consumer society reflected the new visibility of garbage as well as the related critical social discourse at the time, manifested in the symbolic image of a mountain of trash. Since this time, rather than decreasing, the volume of waste has steadily grown, both in the industrialised world and globally. According to World Bank estimates from 2016, some two billion tons of municipal solid waste are produced

27 See Jamey Hamilton, ‘Erstarrte Zivilisation: Anmerkungen zu Armans Ästhetik der Systematisierung’, in *Arman* (exh. cat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 2010–11; Museum Tinguely, Basel, 2011), Basel, 2011, pp. 56–63, here 62–3.

28 Jean Baudrillard, *The System of Objects*, London, 1996, p. 132.

29 Lynn Margulis in the film *The Tissue of Gaia* (1993), cited in *Critical Zones: Observatories for Earthly Politics* (field book

und zwar in einem gigantischen, kollektiven Happening, in dem die Gruppe in euphorischer Zerstörungswut und in ritueller Vernichtung von Gegenständen und Gesten ihren eigenen Untergang feiert.²⁸

Waste: Die Wiederkehr des Verdrängten

Müll verschwindet nie, er wandert nur im Kreis.
(Lynn Margulis)²⁹

In den materialorientierten künstlerischen Auseinandersetzungen der 1950er und 1960er Jahre, welche sich den Kehrseiten der Konsumgesellschaft widmeten, spiegelte sich die damals neue Sichtbarkeit von Abfall, ebenso wie die damit einhergehenden gesellschaftskritischen Diskurse der Zeit, die sich symbolisch im Bild des Müllbergs manifestierten. Seitdem ist das Abfallvolumen sowohl global wie auch in den Industrienationen nicht etwa weniger geworden, sondern hat kontinuierlich zugenommen. Rund 2 Milliarden Tonnen städtische Hausabfälle fallen nach Schätzungen der Weltbank von 2016 weltweit jährlich an.³⁰ In der Schweiz wurden 2020 rund 6 Millionen Tonnen Siedlungsabfälle produziert, was einer Rate von 700 Kilogramm pro Kopf entspricht – einer der höchsten Werte weltweit.³¹ Und doch sind die immensen Mengen, die jährlich in Haushalten und viel mehr noch bei der Gewinnung und Behandlung von Rohstoffen, im Bau und Abbruch sowie in Produktion und Gewerbe anfallen, in den westlichen Teilen der globalisierten Welt heute im Wesentlichen unsichtbar.³² Eine ausdifferenzierte Abfallwirtschaft entfernt Unrat und Schmutz ebenso wie die Überreste unseres Konsumverhaltens aus unserem Blickfeld. Sortiert, verbrannt, geklärt, kompostiert, recycelt, in Bergwerken deponiert und exportiert ist das Ausgesonderte, das Ent-sorgte zwar nicht weg, aber immerhin fort.³³

Doch die gesamte Ökosphäre – die Ozeane, die Luft, der Boden bis hin zur Antarktis – enthält Überbleibsel,

Paris 2010–2011 / Museum Tinguely, Basel 2011, Basel 2011, S. 56–63, hier S. 62f.

28 Baudrillard, Jean, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main 1991, S. 167.

29 Lynn Margulis im Film *The Tissue of Gaia* (1993), zit. n. *Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik*, Fieldbook zur Ausst., ZKM Karlsruhe, Karlsruhe 2020, S. 52.

30 Worldbank (Hg.), *What a Waste 2.0. A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050*, 2018, <http://hdl.handle.net/10986/30317> (18.4.2022), S. 3.

31 Bundesamt für Umwelt der Schweizerischen Eidgenossenschaft (BAFU), «Abfall und Rohstoffe: Das Wichtigste in Kürze», <https://www.bafu.admin.ch/bafu/de/home/themen/abfall/inkuerze.html> (18.4.2022).

32 Abfälle aus Haushalten betragen in der EU insg. nur 8,5% der gesamten Abfallmenge (Abfallwirtschaft in der EU: Zahlen und Fakten, <https://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20180328STO00751/abfallwirtschaft-in-der-eu-zahlen-und-fakten> [18.4.2022]). In der Schweiz generiert die Bautätigkeit mit 84% den grössten Anteil an Abfall, siehe BAFU (wie Anm. 31).

33 Kittlitz, Alard von, «Aus den Fugen. Müll», in: *Zeitmagazin*, H. 2, 3.1.2020, S. 15–26, hier S. 17.

worldwide every year.³⁰ In 2020 Switzerland generated six million tons of municipal waste, corresponding to seven hundred kilograms per person – one of the highest rates in the world.³¹ However, in the Western part of the globalised world, the enormous quantities of waste produced every year by households, but even more by the extraction and processing of raw materials, by construction and demolition, and by trade and industry, remain essentially invisible.³² A highly differentiated waste management industry removes trash and dirt from our sight, as well as the leftovers of our consumer behaviour. Sorted, incinerated, treated, composted, recycled, stored away in old mine shafts, and exported – although the detritus is still there, it's out of the way.³³

The entire ecosphere – the oceans, the air, the soil, through to the Antarctic – now contains debris, particles, and chemicals from our consumer world. Raw material extraction leaves behind ruined landscapes and toxic spoil. Waste is everywhere – even inside us.³⁴ The residues of our actions return, for example, when we eat the micro- and nano-plastics contained in a dish of mussels or when sand blown to Europe from the Sahara brings with it radioactive caesium 137 from French atom bomb tests in Algeria in the 1960s, as happened on 6 February 2021.³⁵ Countries that previously imported trash from Europe are beginning to resist.³⁶ During the pandemic of 2020–1 attention was focused on those fields of activity that render our coexistence possible; as well as healthcare, it became clear that garbage collection counts among the essential, frontline tasks within our society.

accompanying the exhibition, ZKM Karlsruhe), Karlsruhe, 2020, p. 52.

30 World Bank, ed., *What a Waste 2.0: A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050*, 2018, <http://hdl.handle.net/10986/30317> (accessed 18 April 2022), p. 3.

31 Bundesamt für Umwelt der Schweizerischen Eidgenossenschaft (BAFU), 'Abfall und Rohstoffe: Das Wichtigste in Kürze', <https://www.bafu.admin.ch/bafu/de/home/themen/abfall/inkuerze.html> (accessed 18 April 2022).

32 In the EU, household waste makes up just 8.5 percent of total waste (EU waste management: facts and figures, <https://www.europarl.europa.eu/news/en/headlines/society/20180328STO00751/eu-waste-management-infographic-with-facts-and-figures> [accessed 18 April 2022]).

In Switzerland, construction generates the largest share of total waste, with 84 percent, see BAFU (see note 31).

33 Alard von Kittlitz, 'Aus den Fugen: Müll', in *Zeitmagazin*, no. 2, 3 January 2020, pp. 15–26, here 17.

34 See *ibid.*, p. 26. Humans absorb microplastics through the air and via food. Microplastics have already been found in placentas. Carolin Wahnbaeck, 'Plastikmüll: Praktisch kein Meerestier lebt mehr frei von Plastik', in *ZEIT ONLINE*, 8 February 2022, <https://www.zeit.de/wissen/umwelt/2022-02/plastikmuell-wwf-awi-studie-uno-abkommen/> (accessed 23 March 2022).

35 ACRO (L'Association pour le contrôle de la radioactivité dans l'Ouest), 'Nuage de sable du Sahara: une pollution radioactive qui revient comme un boomerang', communiqué, 24 February 2021, <https://www.acro.eu.org/wp-content/uploads/2021/02/CP-ACRO-vent-du-Sahara-v2.pdf> (accessed 16 April 2022). I owe my thanks to Anca Benera and Arnold Estefán for pointing this story out to me.

36 In 2018 China withdrew from the international plastic recycling business, while activists from Southeast Asia, like Aeshnina Azzahra, are being heard worldwide. Laura Cwiernia, 'Was Greta kann, kann ich auch! Die 14-Jährige Aeshnina Azzahra aus

Partikel und Chemikalien unserer Waren- und Konsumwelt. Die Rohstoffgewinnung hinterlässt zerstörte Landschaften und giftigen Abraum. Waste ist überall. Er ist sogar in uns.³⁴ Die Residuen unseres Handelns kehren zurück, wenn wir mit Miesmuscheln das von diesen aufgenommene Mikro- und Nanoplastik mitessen oder wenn ein Sahara-Sandsturm radioaktives Cäsium 137, welches von französischen Atombombentests in Algerien der 1960er Jahre stammt, nach Europa trägt – so geschehen am 6. Februar 2021.³⁵ Länder, die bisher Abfälle aus Europa importierten, beginnen sich zu wehren.³⁶ Während der Pandemie 2020/2021 richtete sich der Blick auf jene Bereiche, die unser Zusammenleben ermöglichen, und es wurde klar, dass neben dem Gesundheitssektor auch die Müllabfuhr systemrelevant ist.

Die erdumspannende Omnipräsenz von Waste – und das auch in Gebieten, die noch nicht von Menschen betreten wurden – hat unsere Vorstellung von Natur nachhaltig revidiert. Neben Klimawandel und Artensterben ist die Vermüllung des Planeten eines der zentralen ökologischen Probleme unserer Zeit.³⁷ Der Abfall, der Moderne immanent und doch verdrängt, kehrt auf massive Weise zurück ins Bewusstsein.³⁸ In der gesellschaftlichen Reflexion «des Übrigen» lassen sich mehrere Verschiebungen beobachten.³⁹ Es wird nicht mehr nur gefragt, was nach dem Konsum passiert, sondern der Fokus verschiebt sich auf die Produktion. Welche Abfälle und Abräume entstehen bei der Herstellung von Gütern und dem Abbau von Rohstoffen? Die Aufmerksamkeit richtet sich über objektgebundene Abfälle hinaus auch auf Verschmutzung im Allgemeinen, auf Mikropartikel und Substanzen, aber auch auf Flüssigkeiten und Gase ebenso wie auf die Dimension des

The global omnipresence of waste – including in areas where humans have never set foot – has made a lasting impact on our understanding of nature. Besides climate change and species extinction, the burden of garbage on the planet is one of the central ecological issues of our time.³⁷ Waste, an immanent but repressed element of modern life, is making a massive return to consciousness.³⁸ Several shifts can be observed in social discourse on 'residue'.³⁹ Rather than merely asking what happens after consumption, the focus is shifting to production. What kinds of waste and spoil are generated when goods are manufactured and raw materials extracted? Looking beyond object-based trash, more attention is being paid to pollution in general, to micro-particles and substances, to liquids and gases, and to the dimension of material as 'vibrant matter'.⁴⁰ In more general terms, the focus has expanded from a local perspective, in which garbage is a problem of disposal, requiring a technical solution, to a geospheric, global perspective on the destruction of the environment.

The English word *waste*, which has become established internationally as the generic term for different kinds of refuse, does justice to the current conceptual broadening of the territories of the residual. In etymological terms, the word carries a stronger spatial and topographical connotation (wasteland, common wastes) as well as the ecological aspect of squandering resources (the action or process of wasting).⁴¹ Unlike the German notion of *Abfall* (refuse), waste is less strongly associated with material-concrete notions of a solid, material substance.⁴² And while the German word *Müll* (garbage) is more strongly associated with the dedifferentiation and dynamic liveliness of the

34 Vgl. ebd., S. 26. Menschen nehmen bspw. Mikroplastik über die Luft und die Nahrung auf. Bereits in der Plazenta wurde schon Mikroplastik nachgewiesen. Wahnbaeck, Carolin, «Plastikmüll. Praktisch kein Meerestier lebt mehr frei von Plastik», in: *ZEIT ONLINE*, 8. Februar 2022, <https://www.zeit.de/wissen/umwelt/2022-02/plastikmuell-wwf-awi-studie-uno-abkommen/> (23.3.2022).

35 ACRO (L'Association pour le contrôle de la radioactivité dans l'Ouest) (Hg.), «Nuage de sable du Sahara : une pollution radioactive qui revient comme un boomerang», Communiqué, 24.2.2021, <https://www.acro.eu.org/wp-content/uploads/2021/02/CP-ACRO-vent-du-Sahara-v2.pdf> (16.4.2022). Für diesen Hinweis danke ich Anca Benera und Arnold Estefán.

36 2018 ist China aus dem internationalen Plastik-Recyclinggeschäft ausgestiegen und zunehmend schaffen sich auch Aktivistinnen aus Südostasien, wie Aeshnina Azzahra weltweit Gehör. Laura Cwiertnia, «Was Greta kann, kann ich auch! Die 14-Jährige Aeshnina Azzahra aus Indonesien könnte die neue Stimme der globalen Umweltbewegung werden», in: *DIE ZEIT*, Nr. 45, 4. November 2021, S. 40.

37 Wie diese Krisen miteinander verknüpft sind, zeigt u. a. Kolbert, Elizabeth, *Das sechste Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*, Frankfurt am Main 2016, engl. Orig.: *The Sixth Extinction. An Unnatural History*, New York 2014.

38 Vgl. Volkart, Yvonne, «Von Trash zu Waste. Zur Mediengeologie der Kunst», in: *Texte zur Kunst*, H. 108 (*Idiom. Languages of Art*), Dezember 2017, S. 102–119, hier S. 103. Das Ausstellungskonzept verdankt dieser Analyse von Yvonne Volkart wertvolle Denkanstöße. Ihr sei dafür herzlich gedankt.

39 Das Übrige als übergeordnete Begrifflichkeit favorisieren Lewe, Christiane / Othold, Tim / Oxen, Nicolas, «Einleitung»,

Indonesien könnte die neue Stimme der globalen Umweltbewegung werden', in *DIE ZEIT*, no. 45, 4 November 2021, p. 40.

37 How these crises are interlinked is discussed in, for example, Elizabeth Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History*, New York, 2014.

38 See Yvonne Volkart, 'From Trash to Waste: On Art's Media Geology', in *Texte zur Kunst*, no. 108, 2017, pp. 102–19, here 104. Yvonne Volkart's analysis provided important food for thought when designing the exhibition, for which I am very grateful.

39 The residual (*das Übrige*) is favoured as a general term by Christiane Lewe, Tim Othold, and Nicolas Oxen; see their editors' introduction to *Müll: Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Geliebene*, Bielefeld, 2016, pp. 9–30.

40 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, London, 2010.

41 Oxford English Dictionary, <https://oed.com/view/Entry/226027> (accessed 14 April 2020). On the etymology of waste see also Scanlan 2005 (see note 9), pp. 22–33, and Jesse Goldstein, 'Terra Economica: Waste and the Production of Enclosed Nature', in *Antipode*, vol. 45, no. 2, 2013, pp. 357–75, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2012.01003.x> (accessed 17 April 2022).

42 Until the eighteenth century, the main connotation of the German term *Abfall* was religious and political, meaning a fall from God's grace or disloyalty to the state. Today's usage (to mean waste or refuse) only emerged in the second half of the nineteenth century (David-Christopher Assmann, 'Müll literarisch – zur Einleitung', in David-Christopher Assmann, Norbert Otto Eke, and Eva Geulen, eds., *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, special issue of *Zeitschrift für deutsche Philologie* no. 133, 2014, pp. 1–18, here 3–4, 13. See also Ludolf Kuchenbuch, 'Abfall: Eine Stichwortgeschichte', in *Soziale Welt*, special issue 6, 1988, 155–70.

Materials als «lebhaftes Materie»⁴⁰. Zentral hat sich die Fragestellung vom lokalen Blick, in der Müll ein technisch zu bewältigendes Entsorgungsproblem darstellt, zu einer geosphärischen, globalen Perspektive auf die Umweltzerstörung geweitet.

Das englische Wort Waste, das sich als übergreifender Begriff international für verschiedene Formen von Abfällen etabliert hat, trägt der aktuellen begrifflichen Ausweitung der Territorien des Übrigen Rechnung. Der Begriff führt eine stärker räumliche und landschaftliche (wasteland, aber auch: common wastes) sowie ökologische Konnotation als Ressourcenverschwendung (action or process of wasting) etymologisch mit sich.⁴¹ Waste ist anders als Abfall auch weniger mit einer materiell-konkreten Vorstellung einer festen, stofflichen Substanz verbunden.⁴² Müll im Unterschied zu Abfall wird zwar stärker mit der Entdifferenzierung und dynamischen Lebendigkeit der Müllhalde assoziiert, aber auch damit sind Abraum, Abwasser sowie gasförmige Emissionen nicht miterfasst.⁴³

Mit der globalen und ökologischen Perspektive grenzt sich der Zugriff hier zugleich von sozial- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen ab, die Müll als Ergebnis von Zuschreibungsprozessen verstehen und auf den zentralen Theorien von Mary Douglas (*Reinheit und Gefährdung*) und Michael Thompson (*Die Theorie des Abfalls*) beruhen.⁴⁴ Diese greifen in Bezug auf die planetare Bedrohung durch Waste zu kurz. Oder polemisch formuliert und auf ein plastisches Beispiel bezogen: Auch wenn Müll an sich, als ontologische Kategorie nicht existiert, sind die sich im Magen des Albatros ansammelnden Plastikabfälle gleichwohl eine

dump or landfill, it does not cover spoil, waste water, or gaseous emissions.⁴³

With its global, ecological perspective, the focus on waste in the exhibition *Territories of Waste* also sets itself part from approaches in the social sciences and cultural studies that treat garbage as a matter of attribution, centred around the theories of Mary Douglas (*Purity and Danger*) and Michael Thompson (*Rubbish Theory*).⁴⁴ With respect to waste as a planetary threat, they do not go far enough. Or, in more polemic terms and using a specific example: even if garbage itself does not exist as an ontological category, the plastic fragments in the gut of the albatross remain a powerful and, in this case, deadly reality. The rubbish here is most definitely in the wrong place.

This new perspective on residues as waste has also found expression in contemporary art; one might say that art even helped to establish it. Artists are inquiring into and rendering visible the hidden and repressed ecological, geological, and global conditions of our consumerism. In Yvonne Volkart's concise analysis, 'trash becomes waste and waste, being linked with wear and tear, is ripe with rancorous residues and irreversible losses.'⁴⁵ She also highlights 'the living strange and unpredictable nature of these materials.'⁴⁶ A key contribution to this new discussion is Michel Serres's insight that waste is significant in territorial terms and that the appropriation of the world takes place via pollution.⁴⁷ Here, waste is conceived of as a medium. The presence of excrement and littering signal a will to power and social hierarchisation. The human species behaves like the 'master and possessor of nature.'⁴⁸

In other words, aesthetic discourse today focuses more on the second piece of the puzzle, on the other flip side that exists – and has always existed – far from the mountains of trash. The exhibition and this catalogue place this void centre stage. It can be literally a hole, as in a landscape destroyed by the extraction of natural resources. In a figurative sense, it also refers to those impacts of the production of goods and garbage that escape our gaze – for example, because they take the form of particles or substances that we cannot see with the naked eye, because the refuse is removed from our sight or generated elsewhere, or because

- in: Dies. (Hg.), *Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliedene*, Bielefeld 2016, S. 9–30.
- 40 Bennett, Jane, *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin 2020 (engl. Orig.: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, London 2010).
- 41 Oxford English Dictionary, <https://oed.com/view/Entry/226027> (14.4.2020). Zur Etymologie von waste siehe auch: Scanlan 2005 (wie Anm. 9), S. 22–33 und Goldstein, Jesse, «Terra Economica: Waste and the Production of Enclosed nature», in: *Antipode*, Bd. 45, H. 2, 2013, S. 357–375, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2012.01003.x> (17.4.2022).
- 42 Der Begriff Abfall hatte bis ins 18. Jahrhundert vor allem eine religiös-politische Konnotation als Gottesverrat und Abtrünnigkeit vom Staat. Die heutige Verwendung entwickelte sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Assmann, David-Christopher, «Müll literarisch – zur Einleitung», in: *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, hg. v. Assmann, David-Christopher / Eke, Norbert Otto / Geulen, Eva, Sonderheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie (ZfdPh)*, Bd. 133, 2014, S. 1–18, hier S. 3f. u. 13). Siehe auch: Kuchenbuch, Ludolf, «Abfall. Eine Stichtwortgeschichte», in: *Soziale Welt*, Sonderband 6: Kultur und Alltag, hg. v. Soeffner, Hans-Georg, Göttingen 1988, S. 155–170.
- 43 Das Wort Müll ist etwas jünger. Es bezeichnete zunächst feine Erde, Sand, das durch Zerreiben oder Zermahlen Entstandene, Staub (*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München 2003). Im Zusammenhang mit den sozialstrukturellen Veränderungen vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kommt das ursprünglich norddeutsche Wort in Gebrauch und seine Bedeutung wird ausgeweitet auf die alltäglichen Überbleibsel wie Kehricht, Scherben, Lumpen, Asche und Nahrungsreste (Assmann 2014 [wie Anm. 42], S. 2f.).
- 44 Douglas, Mary, *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Berlin-West 1985

- 43 The north German word *Müll* is rather more recent. Initially it referred to 'fine earth, sand, something made by grinding or crushing, dust' (Wolfgang Pfeifer, ed., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Munich, 2003). In connection with structural changes in society in the last third of the nineteenth century, the meaning of *Müll* was expanded to include everyday residues such as sweepings, broken glass, rags, ashes, and food residues (Assmann 2014 [see note 42], pp. 2–3).
- 44 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, 1966; Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford, 1972.
- 45 Volkart 2017 (see note 38), p. 104.
- 46 Ibid.
- 47 Michel Serres, *Malfeasance: Appropriation Through Pollution?*, Stanford, 2011; originally published in French: *Le Mal propre. Polluer pour s'approprier?*, Paris, 2008. See also Michel Serres, *The Parasite*, Baltimore, 1982, pp. 139–46.
- 48 Serres 2009 (see note 47), p. 40.



Chris Jordan, CF0000313, aus der Serie | from the series *Midway*:
Message from the Gyre, Farbfotografie | colour photograph, 2009

wirkmächtige und in diesem Fall todbringende Realität. Der Müll ist hier definitiv am falschen Ort.

Diese neue Ausrichtung in der Reflexion des Übrigen als Waste hat auch in der zeitgenössischen Kunst ihren Niederschlag gefunden, ja wird vielmehr noch von dieser mitbegründet. Künstlerinnen und Künstler fragen nach den versteckten und verdrängten ökologischen, geologischen und globalen Bedingungen unseres Konsums und machen sie sichtbar. Yvonne Volkart analysierte prägnant: «Müll wird zu *Waste*, zu jenem Ab-fall, der mit Verschleiß und Entwertung, giftigen Rückständen und uneinholbaren Verlusten gekoppelt ist.»⁴⁵ In den Fokus gerät auch «das Lebendige, Seltsame und Unvorhersehbare dieser Materialitäten»⁴⁶. Zentral für die neue Reflexion ist die Erkenntnis Michel Serres', dass Waste territoriale Bedeutung hat und die Aneignung der Welt durch Verschmutzung erfolgt.⁴⁷ Das Konzept von Waste ist hier das eines Mediums. Exkremete und Vermüllung signalisieren den Willen zur Macht und soziale Hierarchisierung. Die Spezies Mensch geriert sich als «Beherrscher und Eigentümer der Natur»⁴⁸.

Anders formuliert richten sich die ästhetischen Diskurse heute mehr auf das zweite Puzzleteil, auf die andere Kehrseite, die abseits des Müllbergs ebenfalls

dealing with dirt is 'outsourced' and delegated within social hierarchies.

From this viewpoint, both the exhibition and catalogue take a new look at the art of the second half of the twentieth century, contrasting contemporary and historical works. Rather than devoting themselves primarily to a material aesthetic of waste, the artists in question were already pursuing an ecological or geopolitical approach in the 1960s, 1970s, and 1980s, or making work marked by care and complicity. The 'return of the repressed' thus provides a re-reading of art history beyond the canon: a project that began in the context of various historical or partly historical exhibitions with a focus on ecology in recent years,⁴⁹ but that must now be continued specifically with respect to the notion of waste – in and beyond the current exhibition.

Territories of Waste: A Foray

The 'territories' in the exhibition's title stand, among others, for those areas where waste manifests in art. However, individual works will not be assigned to specific areas, as this would not do justice to their complexity and diversity. Instead, we will be making a foray

(engl. Orig.: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966); Thompson, Michael, *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart 1981 (engl. Orig.: *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford / New York 1972).

45 Volkart 2017 (wie Anm. 38), S. 103.

46 Ebd.

47 Serres, Michel, *Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen?*, Berlin 2009 (franz. Orig.: *Le Mal propre. Polluer pour s'approprier?*, Paris 2008). Siehe auch: Ders., *Der Parasit*, Frankfurt am Main 1987, S. 209–221.

48 Serres 2009 (wie Anm. 47), S. 45.

49 Barbara C. Matilsky, ed., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (exh. cat. The Queens Museum of Art, New York, 1992), New York, 1992; Sue Spaid, ed. *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (exh. cat. The Contemporary Arts Center, Cincinnati), ecoartspace.org, greenmuseum.org, 2002; *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet, 1969–2009* (exh. cat. Barbican Art Gallery, London), Cologne, 2009; *Sublime: Les tremblements du monde* (exh. cat. Centre Pompidou-Metz, 2016), Metz, 2016; *Natural Histories: Traces of the Political* (exh. cat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna), Cologne, 2017; *Potential Worlds: Planetary Memories & Eco-Fictions* (exh. cat. Migros Museum

besteht – und immer schon bestand. Die Ausstellung und die vorliegende begleitende Publikation rücken diese Leerstelle in den Mittelpunkt. Die Leerstelle kann dabei buchstäblich das Loch, also die durch Ressourcenextraktion zerstörte Landschaft sein. Des Weiteren werden darunter auch im übertragenen Sinne jene Auswirkungen der Güter- und Müllproduktion verstanden, die sich unserem Blick entziehen – etwa weil es sich um Partikel oder Substanzen handelt, die wir nicht direkt mit dem Auge sehen können, weil die Abfälle ausser Sichtweite gebracht werden und sowieso an einem anderen Ort anfallen oder weil der volkswirtschaftliche Umgang mit Dreck «outgesourced» und in sozialen Hierarchien delegiert wird.

Aus dieser Perspektive werfen Ausstellung und Publikation zugleich einen neuen Blick zurück auf die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Den zeitgenössischen Positionen stellen sie historische Arbeiten gegenüber. Dabei handelt es sich um Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die sich nicht primär einer Materialästhetik des Abfalls widmeten, sondern bereits in den 1960er bis 1980er Jahren einen ökologischen oder geopolitischen Ansatz verfolgten oder deren Arbeiten durch Fürsorge und Komplizenschaft geprägt sind. Die *Wiederkehr des Verdrängten* ist so auch als eine Re-Lektüre der Kunstgeschichte abseits des Kanons zu verstehen: Ein Projekt, das im Rahmen historisch oder teilweise historisch orientierter Eco-Ausstellungen der letzten Jahre bereits begonnen wurde,⁴⁹ aber insbesondere im Hinblick auf den Begriff Waste – auch über die Ausstellung hinaus – noch fortzuführen ist.

Territories of Waste: Ein Streifzug

Die Territorien des Titels stehen auch für die Gebiete, in denen sich Waste in der Kunst manifestiert. Es wird hier jedoch davon abgesehen, einzelne Arbeiten spezifischen Themen zuzuordnen, da dies der Vielschichtigkeit der Werke nicht gerecht würde. Stattdessen begeben wir uns auf einen Streifzug durch diese miteinander vernetzten Gebiete, die sich überlappen und nicht scharf voneinander trennen lassen.

Die Ausstellung behandelt die territoriale Verschiebung von Waste entlang kolonialer Geografien.

into these interconnected territories that overlap and resist clear dividing lines.

The exhibition investigates the territorial shifting of waste along colonial geographies. This includes both the export of trash and the spoil generated by raw material extraction in neocolonial structures of exploitation. 'Globalized, the present pollution results from the struggle to possess total space.'⁵⁰ Accordingly, Serres understands the exporting of trash from the Global North to the Global South as a form of re-colonisation.⁵¹ These exports and the related pollution often have devastating effects, a form of 'slow violence' that frequently impact the world's poorer populations.⁵² Besides the global aspects, however, it is also important to consider geological ones, for instance, in the field of mining. Extraction leaves behind scarred landscapes as well as toxic spoil and sludge that not only kill off flora and fauna, but also threaten or destroy the livelihoods of indigenous populations, thus also raising the issue of environmental justice.

Thought is also being given to electronic communications devices. Digital technologies are by no means a purely virtual affair. As Jussi Parikka has pointed out, technologies and media are not merely human-made but also earth, since their manufacture calls for metals and rare earths.⁵³ Due to their huge power consumption, cloud computing and server farms also generate large quantities of carbon dioxide.⁵⁴ And ultimately, the devices themselves become toxic e-waste.⁵⁵ Here, too, the exhibition visits the physical and geological territories to explore the notions of 'trash' and 'cleaning up' in the digital sphere. What happens to files we put in the 'trash bin'? As it turns out, deleted files, too, do not actually cease to exist.

Today's waste management facilities are highly automated, their structure mirroring the separation of refuse from society. The aim is to keep waste and its disposal as invisible as possible. At the same time, the physical work involved and contact with waste materials is tightly interwoven with social status, exclusion, and even stigmatization. This societal aspect, not least with regard to the production of class and gender hierarchies, is another territory closely linked to notions of care and relevance to the system.

49 *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, hg. v. Matilsky, Barbara C., Ausst.-Kat. The Queens Museum of Art, New York 1992, New York 1992; *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, Ausst.-Kat. The Contemporary Arts Center Cincinnati/ecoartspace.org/greenmuseum.org, hg. v. Spaid, Sue, Cincinnati OH 2002; *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet. 1969–2009*, Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery, London 2009, Köln 2009; *Sublime. Les tremblements du monde*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou-Metz 2016, Metz 2016; *Naturgeschichten. Spuren des Politischen*, Ausst.-Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2017; *Potential Worlds: Planetary Memories & Eco-Fictions*, Migros Museum für Gegenwartskunst, YARAT Contemporary Art Space, 2020–2021, Zürich 2020; *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, hg. v. Bruno Latour u. Peter Weibel, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe, Cambridge, MA 2020; *Earth Beats. Naturbild im Wandel*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 2021–2022, Zürich 2021. Siehe auch die Publikation: Linda Weintraub, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley / Los Angeles / London 2012.

für Gegenwartskunst, YARAT Contemporary Art Space, 2020–1), Zurich, 2020; Bruno Latour and Peter Weibel, eds., *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (exh. cat. ZKM Karlsruhe), Cambridge, MA, 2020; *Earth Beats: Naturbild im Wandel* (exh. cat. Kunsthaus Zürich, 2021–2), Zurich, 2021. See also Linda Weintraub, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley, 2012.

50 Serres 2009 (see note 47), p. 69.

51 Ibid., p. 48.

52 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA, 2011.

53 Jussi Parikka, *The Anthroscence*, Minneapolis, 2014, and *A Geology of Media*, Minneapolis, 2015. The material side of digital technologies is also underlined by Jennifer Gabrys in *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*, Ann Arbor, 2013.

54 See Parikka 2014 (see note 53), p. 29.

55 Ibid., pp. 39, 42.

Sie umfasst sowohl den Export von Müll, als auch den Abraum der Rohstoffgewinnung in neo-kolonialen Ausbeutungsstrukturen. «Die heutige Verschmutzung ist globalisiert und sie ist das Ergebnis des Kampfes um den Besitz des Raumes in seiner Gänze.»⁵⁰ Dementsprechend versteht Serres den Export von Müll vom globalen Norden in den Süden auch als Re-Kolonialisierung.⁵¹ Müllexport und Verschmutzung haben dabei oft verheerende Auswirkungen. Die Folgen dieser *Slow Violence* treffen besonders ärmere Bevölkerungen dieser Welt.⁵² Aber nicht nur die globalen, sondern auch die geologischen Aspekte, etwa im Bereich der Rohstoffgewinnung im Bergbau, sind zu beachten. Die Extraktion hinterlässt vernarbte Landschaften sowie giftige Abräume und Schlämme, welche nicht nur Flora und Fauna vernichten, sondern auch die Lebensgrundlagen indigener Bevölkerungen bedrohen oder gänzlich zerstören. Damit steht auch die Frage nach Environmental Justice (Umweltgerechtigkeit) zur Debatte.

Die Reflexion richtet sich auch auf die elektronischen Kommunikationsgeräte. Digitale Technologien sind mitnichten eine rein virtuelle Angelegenheit. Wie Jussi Parikka darlegte, sind Technologie und Medien nicht nur menschengemacht, sondern sind auch Erde,⁵³ denn für ihre Herstellung werden Metalle und Seltene Erden benötigt. Auch Cloud-Computing und Serverfarmen erzeugen, aufgrund ihres enormen Stromverbrauchs, grosse Mengen an Kohlendioxid.⁵⁴ Und schliesslich hinterlassen die Geräte toxischen E-Waste.⁵⁵ Die Ausstellung überschreitet hier auch die physischen und geologischen Territorien und lotet die Begriffe von Müll und Reinigung in der digitalen Sphäre aus. Was passiert mit Dateien, die wir in den «Papierkorb» verschieben? Es stellt sich heraus: Auch gelöschte Daten sind nicht einfach weg.

Die Industrie der Abfallbeseitigung ist heute hochgradig automatisiert. Moderne Waste-Management-Anlagen spiegeln in ihrer Struktur die Abtrennung des Verworfenen von der Gesellschaft. Abfall und seine Entsorgung sollen möglichst unsichtbar bleiben. Gleichzeitig ist die mit der Reinigung verbundene körperliche Arbeit und der Kontakt mit dem Entsorgten eng verwoben mit sozialem Status, Ausgrenzung, gar Stigmatisierung. Diese gesellschaftliche Komponente auch im Hinblick auf die Produktion von Klassen- und Genderhierarchien bildet ein weiteres Gebiet, welches eng mit Überlegungen zu Fürsorge (Care) und Systemrelevanz verbunden ist.

Waste umfasst auch jene Überbleibsel, Partikel, Stäube und Abriebe, Substanzen, gar Moleküle, die

Waste also includes all those residues, particles, dusts, substances, and even molecules that pollute air and water but are so small as to elude visibility. Contrary to what its name suggests, for example, the Great Pacific Garbage Patch cannot be localised via satellite or from boats with the naked eye, as it consists largely of microplastics.⁵⁶ Over the past decade, discussion around microplastics and particulates has led to an increase in public awareness of this invisible dimension of waste. Museum Tinguely has a geographical and historical link to this issue through its location on the banks of the Rhine, once one of Europe's most heavily polluted rivers. Today, although it appears clean, according to a study from the University of Basel it has one of the highest levels of contamination with microplastics measured anywhere in the world.⁵⁷ Visible plastic waste, on the other hand, can now be found floating in huge quantities in the waters of the Global South.

Waste is not just a problem of quantity, but also one of long half-lives and toxicity. *Silent Spring*, published by Rachel Carlson in 1962, dealt with the impact of pesticides such as DDT and was a key starting point for the development of the environmental movement in the United States and worldwide.⁵⁸ Today, Jane Bennett asks the rhetorical question: 'How, for example, would patterns of consumption change if we faced not litter, rubbish, trash, or "the recycling", but an accumulating pile of lively and potentially dangerous matter?'⁵⁹ Substances sediment and accumulate in bodies, allowing them to remain active decades or centuries after ceasing to be used. Here, too, neocolonial power structures are inscribed when chemicals already banned in Europe continue to be used and sold in other countries – or even in their 'own' overseas territories.

'Territories of waste' also exist in the literal sense, as devastated zones, human-made wastelands, areas of war and disaster. The traces of our urban and atomic age have inscribed themselves into landscapes. Understood as both unfertile and fallow terrain, wasteland also contains the double meaning of loss and potential.

Donna Haraway's insight that we must 'make kin as oddkin', that we must 'stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth',⁶⁰ has prompted a wealth of responses from contemporary artists. Through the notions of compost, humus, and cohabitation, the potential of the residual is addressed as a new form of thinking and living, and as a source of new alliances. Transgressively, the fields of nature and culture, animate and inanimate, human and

50 Serres 2009 (wie Anm. 47), S. 75f.

51 Ebd., S. 53.

52 Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA/London 2011.

53 Parikka, Jussi, *The Anthroscence*, Minneapolis/London 2014 und *A Geology of Media*, Minneapolis/London 2015. Die materielle Seite digitaler Technologien hat darüber hinaus auch Jennifer Gabrys betont: *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics*, Ann Arbor 2013.

54 Vgl. Parikka 2014 (wie Anm. 53), S. 29.

55 Vgl. ebd., S. 39 u. 42.

56 Léa Perraudin, 'Tales from the Great Pacific Garbage Patch', in Lewe et al. 2016 (see note 39), pp. 143–69, here 144.

57 Thomas Mani, Armin Hauk, Ulrich Walter, and Patricia Burkhardt-Holm, 'Microplastics Profile along the Rhine River', in *Scientific Reports*, 2015, <http://dx.doi.org/10.1038/srep17988> (accessed 19 April 2022).

58 Rachel Carlson, *Silent Spring*, Boston, 1962; Joachim Radkau, *Die Ära der Ökologie: Eine Weltgeschichte*, Munich, 2011, pp. 118–23.

59 Bennett 2020 (see note 40), p. viii.

60 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, 2016, p. 2.

Luft und Wasser verschmutzen, aber so klein sind, dass sie sich der Sichtbarkeit entziehen. Der Great Pacific Garbage Patch kann beispielsweise, anders als sein Name es suggeriert, nicht per Satelliten oder auch von Booten aus nicht mit dem blossen Auge lokalisiert werden, da es sich zum Grossteil um Mikroplastik handelt.⁵⁶ Mit der Thematisierung von Mikroplastik und Feinstaub hat gerade im letzten Jahrzehnt auch diese für den Menschen unsichtbare Dimension des Mülls in der öffentlichen Wahrnehmung zunehmend an Bedeutung gewonnen. Ein konkreter örtlicher und historischer Bezugspunkt zum Museum Tinguely ist mit seinem Standort unmittelbar am Rhein, einst eines der am stärksten verschmutzten Gewässer Europas, gegeben. Heute ist der Fluss zwar oberflächlich betrachtet wieder sauber, weist aber gemäss einer Studie der Universität Basel eine der höchsten gemessenen Kontaminationen mit Mikroplastik weltweit auf.⁵⁷ Sichtbarer Plastikmüll hingegen – und das in rauen Mengen – schwimmt heute in den Gewässern des globalen Südens.

Waste ist nicht nur ein Problem der Menge, sondern auch im Hinblick auf lange Halbwertszeiten und Toxizität. *Der stumme Frühling*, 1962 von Rachel Carlson veröffentlicht, behandelte die Auswirkung von Pestiziden wie DDT und stellte einen wichtigen Ausgangspunkt für die Entwicklung der amerikanischen und globalen Umweltbewegungen dar.⁵⁸ Jüngst stellte Jane Bennett die rhetorische Frage: «Welche Veränderung würden beispielsweise Konsummuster durchlaufen, wenn wir uns nicht Unrat, Müll, Abfall oder dem «Recycling» gegenübersehen, sondern einer wachsenden Ansammlung, lebhafter und potenziell gefährlicher Materie?»⁵⁹ Substanzen sedimentieren und akkumulieren sich in Körpern und bleiben so selbst Jahrzehnte oder Jahrhunderte nachdem sie nicht mehr verwendet werden wirkmächtig. Auch hier schreiben sich neo-koloniale Machtstrukturen ein, wenn Chemikalien, die in Europa bereits verboten sind, in anderen Ländern – oder sogar in den eigenen Übersee-Départements – weiterverwendet wurden oder bis heute vertrieben werden.

Territories of Waste existieren auch im ganz buchstäblichen Sinne, als verwüstete Landstriche, von Menschen geschaffene Wastelands, Kriegs- und Katastrophengebiete. Die Spuren unseres urbanen und nuklearen Zeitalters haben sich in Landschaften eingeschrieben. Wasteland enthält in seinem Verständnis als einerseits unfruchtbares, andererseits als brachliegendes, ungenutztes Land aber auch die doppelte Bedeutung von Verlust und Potential.

Die Erkenntnis Donna Haraways, dass wir uns auf eigensinnige Art verwandt machen müssen, «um die

environment are mingled here, beyond binary ways of thinking.

Garbage is the ultimate mixed media
(Mierle Laderman Ukeles)⁶¹

Waste accumulates, is dynamic, mixed, hybrid, and volatile. Waste is messy. It is a materiality that resists order and separation, that affects us both physically and emotionally. Waste is exuberant, and so is aesthetic engagement with it. But what the works in the exhibition have in common is that they foreground the repressed, point to voids, and highlight our interwovenness with one another, with other living things, and with the earth, giving access to them in the form of stories. In this way, they have the potential and power to open our minds.

61 Proposals and Notes *Maintenance Art Works Meets the Department of Sanitation*, 1977–9, cited in Jillian Steinhauer, 'How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art', *Hyperallergic*, 10 February 2017, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> (accessed 4 March 2020).

56 Perraudin, Léa, «Tales from the Great Pacific Garbage Patch», in: Lewe et al. 2016 (wie Anm. 39), S. 143–169, hier S. 144.

57 Mani, Thomas / Hauk, Armin / Walter, Ulrich / Burkhardt-Holm, Patricia, «Microplastics Profile along the Rhine River», in: *Scientific Reports*, 2015, <http://dx.doi.org/10.1038/srep17988> (19.4.2022).

58 Carlson, Rachel, *Der stumme Frühling*, München 1962 (engl. Orig.: *Silent Spring*, Boston 1962); Radkau, Joachim, *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*, München 2011, S. 118–123.

59 Bennett 2020 (wie Anm. 40), S. 8.

Idee eines verantwortlichen [...] gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben»⁶⁰, hat in der zeitgenössischen Kunst zu einer Fülle von Positionen geführt. Mit den Begriffen von Kompost, Humus und gesellschaftlicher Kohabitation werden die Potentiale des Übrigen als neue Denk- und Lebensform ebenso wie für neue Allianzen thematisiert. Transgressiv durchkreuzen sich dabei die Bereiche von Natur und Kultur, belebt und unbelebt sowie Mensch und Umwelt jenseits von binären Denkweisen.

Garbage is the ultimate mixed media.

(Mierle Laderman Ukeles)⁶¹

Waste häuft sich an, ist dynamisch, vermischt, hybrid und unbeständig. Waste ist messy. Es ist eine Materialität, die sich Ordnung und Abtrennung widersetzt, die affiziert. Waste ist überbordend, so wie auch die ästhetischen Auseinandersetzungen damit. Doch gemeinsam haben die Arbeiten der Ausstellung, dass sie das Verdrängte in den Mittelpunkt rücken, auf die Leerstellen verweisen und unser Verwoben-Sein miteinander, mit den Lebewesen und mit der Erde aufzeigen und als Geschichten erfahrbar machen. Sie haben damit das Potential und die Kraft unser Denken zu öffnen.

60 Haraway, Donna J., *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt am Main 2018, S.10.

61 Entwürfe und Notizen *Maintenance Art Works Meets the Department of Sanitation, 1977–1979*, zit. n. Steinhauer, Jillian, «How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art», in: *Hyperallergic*, 10.2.2017, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> (4.3.2020).



Künstlerische
Positionen

Artistic
Perspectives

Mit meiner Kunst stelle ich den Antagonismus zwischen Natur und Zivilisation an den Pranger. Deshalb bemale ich meinen Körper, mein Geschlecht, die Gewässer der Erde. Die am weitesten entwickelten Länder sind im Begriff, Wasser, Land, Luft und die in der Zukunft benötigten Ressourcen in den Ländern Lateinamerikas zu zerstören.

I denounce with my art the antagonism between Nature and Civilisation. That is why I paint my body, my sex, and the waters of the world. The most developed countries are in the process of destroying the water, the land, the air, and the future resources in the countries of Latin America.

Nicolás García Uriburu, ca. 1970¹



Rhein Water Polluted, 1981 (links | left); Denouncement against the Pollution of the Rhein River, 1981 (rechts | right)

Nicolás García Uriburu und Joseph Beuys kollaborierten erstmals 1981 im Rahmen eines Projektes, das sowohl Elemente der Performance als auch des Aktivismus in sich vereinte. Die beiden Künstler sammelten Wasser aus dem Rhein, füllten es in Flaschen, die sie anschließend signierten und in einer Edition anboten.² *Rhein Water Polluted* zeigt heute eine trübe, orange-farbene Flüssigkeit und entstand aus der Mischung von mit Industrieabwasser verschmutztem Flusswasser und grünem Färbemittel. Die Arbeit warnt auf sehr eloquente Weise vor den Gefahren, die von der Verschmutzung der Umwelt für alle Lebensformen auf dem Planeten ausgehen. Die nächste gemeinsame Kampagne fand unter dem Titel *7000 Eichen* anlässlich der *Documenta 7* in Kassel im Jahr 1982 statt: Dabei handelte es sich um ein «Aufforstungs»-Projekt, bis zu dessen Fertigstellung fünf Jahre vergingen. Zwar belegen Fotos, dass an diesem Projekt beide Künstler beteiligt waren, García Uriburus Name wurde jedoch im Katalog der *Documenta 7* und auch danach nicht genannt. Durch dieses Versäumnis blieben auch frühere Aktionen García Uriburus und sein anhaltendes ökosophisches Engagement unbeachtet. Seine radikale Aktion in Venedig im Jahr 1968 – er färbte das Wasser des Canal Grande mit einer harmlosen Substanz grün ein – war die erste einer Reihe von Interventionen an der Schnittstelle zwischen Natur und urbanem Lebensraum. Besonders beispielhaft in dieser Hinsicht sind seine *Hidrocromías* (1970–1974), in deren Rahmen er das Wasser europäischer und amerikanischer Flüsse, Seen und Brunnen einfärbte, oder auch seine Aufforst-Aktionen in Buenos Aires und Montevideo, die allerdings kleiner angelegt waren als das Projekt mit Beuys 1982.³

Mehr als 40 Jahre nach seiner Umsetzung wenden wir uns *Rhein Water Polluted* und seiner Wirkmacht, die an einen Flaschengeist denken lässt, wieder zu. Das Projekt fiel in eine Zeit, in der Umweltschutz zum politischen Thema wurde – 1978 wurde die Grüne Aktion Zukunft in der Bundesrepublik Deutschland gegründet und zwei Jahre später kam es zum Zusammenschluss mit dem Wahlbündnis der Grünen. Pädagogisch wirksam und mit Sinn für Humor zogen García Uriburu und Beuys einen Vergleich zwischen verschmutztem Wasser und einem massenhaft produzierten Getränk. Sie schickten eine Flaschenpost in die Zukunft, mit der sie das gegenwärtig drohende Unheil antizipierten.

1 Zit. n. *A Tale of Two Worlds: Experimental Latin American Art in Dialogue with the MMK Collection 1940s to 1980s*, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Bielefeld 2018, S. 351.

2 «Als ich 1981 nach Düsseldorf, Deutschland, ging, um den Rhein zu färben, kam zu meinem Erstaunen Joseph Beuys auf mich zu und meinte, er wolle mit mir zusammenarbeiten, da er sich auch mit ökologischen Fragen befassen wollte [...] Ich war einverstanden und gemeinsam machten wir ein paar Flaschen mit gefärbtem Wasser, die in der Galerie Holtmann ausgestellt wurden», Nicolás García Uriburu, zitiert in Katarzyna Cytlak, «*La rivoluzione siamo noi: Latin American Artists in Critical Dialogue with Joseph Beuys*», *Third Text*, Band 30, Heft 5–6, 2016, S. 346–367, hier S. 350, Übers. Michaela Alex-Eibensteiner.

3 Zur intensiven Beziehung zwischen Beuys und dem latein-amerikanischen Konzeptualismus siehe ebd.

In 1981 Nicolás García Uriburu and Joseph Beuys carried out the first of their collaborations that integrated performance and activism by collecting water from the Rhine and distributing it in a series of bottles signed by both.² *Rhein Water Polluted*, whose liquid is now cloudy orange, consists of river water containing industrial waste and green dye. It eloquently warns of the danger of environmental pollution for all forms of life on the planet. The next campaign they undertook together was *7000 Oaks*, at *Documenta 7* in Kassel, starting a process of 'afforestation' that took five years to complete. Although photographic records reveal the joint work of the artists, the authorship of García Uriburu is omitted in the *Documenta 7* catalogue and later references. This omission ignores the previous trajectory of García Uriburu and his sustained ecosophical project. His radical action in Venice in 1968 – which consisted of dyeing the waters of the Grand Canal green with an innocuous product – was the first of a series of interventions in interstices between nature and urban environments. Exemplary in this regard are the *Hidrocromías* in which he coloured the waters of rivers, lakes, and fountains in the Americas and Europe from 1970 to 1974 as well as his forestry activism in Buenos Aires and Montevideo, which were on a smaller scale than the one carried out with Beuys in 1982.³

More than forty years after its creation, we return to *Rhein Water Polluted* and its power that resembles a trapped genie. The piece was in synch with the integration of environmental demands into the sphere of political representation – the Grüne Aktion Zukunft was founded in Germany in 1978, and two years later it joined the electoral alliance of the Greens. With pedagogical effectiveness and not without a sense of humour, García Uriburu and Beuys compared the contamination of water to a mass-produced drink. They launched into the future a message in a bottle that ended up anticipating the doom of the present.

1 Cited in *A Tale of Two Worlds: Experimental Latin American Art in Dialogue with the MMK Collection 1940s to 1980s* (exh. cat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2017), Bielefeld, 2018, p. 351.

2 'When I went to Düsseldorf, Germany, in 1981 to colour the Rhine, to my astonishment Joseph Beuys approached me and told me that he wanted to work with me because he was beginning to get into the ecological area. ... I agreed and together we made some bottles with coloured water, which were exhibited at the Holtmann Gallery.' Nicolás García Uriburu, cited in Katarzyna Cytlak, '*La rivoluzione siamo noi: Latin American Artists in Critical Dialogue with Joseph Beuys*', *Third Text*, vol. 30, issues 5–6, 2016, pp. 346–67, here 350.

3 On the intensive connection between Beuys and Latin American Conceptualism, see *ibid.*



Washing / Tracks / Maintenance: *Outside*, 1973

Wir alle, die wir bis zum März 2001 in New York gelebt und gearbeitet oder die Stadt besucht haben, haben Fresh Kills geschaffen – es ist eine 150 Millionen Tonnen schwere soziale Plastik im wahrsten Sinne des Wortes, das Resultat von Milliarden individueller Entscheidungen und Akten der Entledigung.

All of us living, working, and visiting New York City up until March 2001, have made Fresh Kills – a true social sculpture composed of 150 million tons from literally billions of individual decisions and acts of rejection.

Mierle Laderman Ukeles, 2007¹

Ausgehend von ihren Erfahrungen als Künstlerin und Mutter in einer patriarchal geprägten Gesellschaft verfasste Mierle Laderman Ukeles ihr *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"* und widmet ihre künstlerische Karriere fortan der häufig übersehenen oder bewusst verdrängten Care- und Reinigungsarbeit. Gegenüber den in der Kunst wie in der Gesellschaft allgemein geforderten Eigenschaften von Fortschritt, Entwicklung und Neuheit wertete sie in ihrem Manifest die alltägliche und repetitive Arbeit des Pflegens, Erhaltens und Bewahrens auf und definierte sie als künstlerische Tätigkeit: Maintenance Art. So verstand Ukeles in der Folge ihre täglichen Hausarbeiten als Performances und dokumentierte sie. In institutionskritischen Aktionen übertrug die Künstlerin des Weiteren ihre feministische Fragestellung vom häuslichen auf den Kunstkontext, beispielsweise indem sie Treppenstufen und Fussboden des Wadsworth Atheneum reinigte.

Seit 1977 ist Ukeles die erste und einzige offizielle, unbezahlte Künstlerin-in-Residence des New York City Department of Sanitation (DSNY). Rund um die Müllabfuhr und -verarbeitung sowie die New Yorker Deponie Fresh Kills entwickelte sie Performances im öffentlichen Stadtraum, Ausstellungen und Land Art und machte damit auf die Arbeiter aufmerksam, welche die enormen Ströme ausgestossener Materialien bewältigen. Zu ihren bekanntesten Projekten zählt *Touch Sanitation Performance* (1979–1980), bei der sie innerhalb von 11 Monaten allen 8.500 Beschäftigten des DSNY – fast ausschliesslich Männer – an ihrem jeweiligen Arbeitsplatz, sei es am Müllwagen oder auf der Deponie, die Hand schüttelte und sich dafür bedankte, «dass Sie New York City am Leben erhalten». Während ein Teil der Fotoaufnahmen die Begegnung mit den Arbeitern festhält, dokumentieren andere, wie die Künstlerin die beobachteten Handlungen nachvollzieht. Dieses Interesse an stetig wiederholten und perfektionierten Arbeitsbewegungen liegt auch ihren *Work Ballets* zugrunde. Die Präzision und Virtuosität in der Handhabung von Reinigungsfahrzeugen, Müllwagen und anderen Maschinen regten sie zu diesen Choreografien an, welche zusammen mit den Arbeitern und Operateuren co-kreiert und auf Video dokumentiert wurden.

Mit ihrer Kunst hat Mierle Laderman Ukeles die sozialen Implikationen von Maintenance-Arbeit in den Blick genommen und die Systemrelevanz dieser Tätigkeiten betont. Aus heutiger Sicht ist ihr Ansatz damit nicht nur einzigartig in der Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern war auch der damaligen Zeit weit voraus.

- 1 Zit. n. Mierle Laderman Ukeles. *Maintenance Art*, hg. v. Patricia C. Philips, Ausst.-Kat. Queens Museum, New York, 2016–2017, München 2016, S. 184, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
- 2 «Thank you for keeping New York City alive.», vgl. Ukeles, Mierle Laderman, «Touch Sanitation, 1980», in: ebd., S. 216, Übers.: Sandra Beate Reimann.

Following her experience as a female artist and mother in a patriarchal society, Mierle Laderman Ukeles conceived *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"* and dedicated her subsequent artistic career to the frequently overlooked – or consciously ignored – work of care and maintenance. Departing from the ideas of progress and innovation promoted in art and society in general, her manifesto valorised the repetitive daily work of caring, maintaining, and preserving, redefining these activities as artistic: Maintenance Art. Consequently Ukeles treated and documented her daily housework as performance, while her institution-critical actions transposed her feminist challenge from the domestic context to the artistic, for example, when she scrubbed the steps and floor of the Wadsworth Atheneum.

Since 1977 Ukeles has been the – first and only – official unpaid artist-in-residence at the New York City Department of Sanitation (DSNY). Her performances in public space, exhibitions, and Land Art circling around waste disposal and treatment and the Fresh Kills Landfill draw attention to the workers who handle the enormous flow of discarded materials. One of her best-known projects is *Touch Sanitation Performance* (1979–80): within a period of eleven months she shook the hands of all 8,500 DSNY workers – almost exclusively men – at their place of work, usually a dump truck or the landfill, and thanked them ‘for keeping New York City alive’.² While some of the photographs record the artist’s encounters with the workers, others document her reproducing the observed actions herself. This interest in endlessly repeated and perfected movements is also the basis for her series of *Work Ballets*. The workers’ precision and skill in handling cleaning vehicles, refuse lorries, and other machines inspired these choreographies, which were co-created with the workers and operators and documented on video.

Mierle Laderman Ukeles’s art spotlights the social implications of maintenance work and underlines the systemic relevance of these activities. As we see so clearly today, her work was not only unique in the art of the twentieth century but way ahead of its time.

- 1 Cited in Patricia C. Philips, ed., *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* (exh. cat. Queens Museum, New York, 2016–17), Munich, 2016, p. 184.
- 2 Mierle Laderman Ukeles, ‘Touch Sanitation, 1980’, in: ebd., p. 216.



Touch Sanitation Performance, 1979–1980, Sweep 10, Queens 10, Queens 14, 15, Mai |15 May 1980 (oben | above); Sweep 10, Manhattan 11, 14, Mai |14 May 1980 (unten | below)

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE"

©1969

Mierle Laderman Ukeles

I. IDEAS:

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death--do your own thing, dynamic change.

The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing.

Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.

show your work--show it again
keep the contemporary museum groovy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.

Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

MAINTENANCE ART

-2-

Mierle Laderman Ukeles

C. Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.) The mind boggles and chafes at the boredom. The culture confers lousy status on maintenance jobs--minimum wages, housewives=no pay.

clean your desk, wash the dishes, clean the floor, wash your clothes, wash your toes, change the baby's diaper, finish the report, correct the typos, mend the fence, keep the customer happy, throw out the stinking garbage, watch out don't put things in your nose, what shall I wear, I have no socks, pay your bills, don't litter, save string, wash your hair, change the sheets, go to the store, I'm out of perfume, say it again--he doesn't understand, seal it again--it leaks, go to work, this art is dusty, clear the table, call him again, flush the toilet, stay young.

D. Art:

Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. "We have no Art, we try to do everything well." (Balinese saying).

Avant-garde art, which claims utter development, is infected by strains of maintenance ideas, maintenance activities, and maintenance materials.

--Process art especially claims pure development and change, yet employs almost purely maintenance processes.

E. The exhibition of Maintenance Art, "CARE", would zero in on pure maintenance, exhibit it as contemporary art, and yield, by utter opposition, clarity of issues.

MAINTENANCE ART

-3-

Mierle Laderman Ukeles

II. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: Three parts: personal, general, and Earth Maintenance.

A. Personal Part:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order).

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I "do" Art.

Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum as I customarily do at home with my husband and my baby (right, or if you don't want me around at night I would come in every day) for the duration of the exhibition, and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. "floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings"), cook, invite people to eat, clean up, put away, change light bulbs. I might save and make agglomerations and dispositions of all functional refuse. The exhibition area might look "empty" of art, but it will be maintained in full public view.

My working will be the work.

B. General Part: Everyone does a hell of a lot of noodling maintenance work. The general part of the exhibition would consist of interviews of two kinds.

1. Previous interviews of, say, 50 different classes and kinds of occupations that run a gamut from "maintenance man", maid, sanitation man, mailman, union man, construction worker, librarian, grocery store man, nurse, doctor, teacher, museum director, salesman, baseball player, child, criminal, bank president, mayor, movie star, artist, etc., about what they think maintenance is; how they feel about spending whatever parts of their lives on maintenance activities; what is the relationship between maintenance and freedom; what is the relationship between maintenance and life's dreams.

These interviews will be typed and exhibited.

MAINTENANCE ART

-4-

Mierle Laderman Ukeles

2. Interview Room--for spectators at the Exhibition: A room of desks and chairs where professional (?) interviewers will interview the spectators at the exhibition along same questions as typed interviews (in 1. above). The responses should be personal.

These interviews are taped and replayed throughout the exhibition area.

C. Earth Maintenance:

Everyday, a container of the following kinds of refuse will be delivered to the Museum: 1) the contents of one sanitation truck; 2) a container of polluted air; 3) a container of polluted Hudson River; 4) a container of ravaged land. Once at the exhibition, each container will be serviced: purified, depolluted, rehabilitated, recycled, and conserved by various technical (and/or pseudo-technical) procedures either by myself or scientists.

These servicing procedures are repeated for the duration of the exhibition.

Einige Monate nach dem Dreh bat ich Arman um einen Kommentar zu seinen Beweggründen dieses Films. Arman hatte bereits 1960 in Paris die Ausstellung *Le Plein* gemacht und im vorliegenden Film handelte es sich um eine Feier des ‹trop-plein›, des Übervollen.

Several months after shooting, I asked Arman to comment on what prompted this film. He had already done the exhibition *Le Plein* (Full Up) in Paris in 1960, and this film was about a celebration of ‘le trop-plein’, of overabundance.

Jean-Pierre Mirouze, 2008¹



Sanitation, 1972, Filmstills | film stills

Im Hintergrund die Freiheitsstatue, im Vordergrund ein Abfallhaufen, der scheinbar anwächst und dem Monument bis zum Hals reicht. In einer nächsten Einstellung zoomt die Kamera rasch heraus, das Wahrzeichen scheint winzig auf einem gigantischen Müllberg zu thronen. Alles ist Abfall.

Die eindruckliche Szene stammt aus dem Film *Sanitation* (1972), den der Musiker und Filmemacher Jean-Pierre Mirouze nach einer Idee des Künstlers Arman auf 16 mm drehte. Der Kurzfilm beginnt mit Bildern aus Manhattan: ein Reinigungsfahrzeug, ein Mann mit Besen und Schaufel, Strassenszenen, vor allem Schaufenster und Reklametafeln, von Coca-Cola über Corned Beef bis hin zu Zigaretten. Erst dann verfolgt der Film den Weg des Abfalls, welchen die zuvor gezeigte Konsumkultur erzeugt. Wir sehen Müllmänner Säcke in Heckklappen werfen, Schlangen von Müllautos, den Transport mittels Lastkahn zur Deponie – vorbei an den Wolkenkratzern der Metropole. Gegenübergestellt sind hier oben die geordneten Formen der Architektur und unten das aufgeschüttete Konglomerat. Schliesslich: die unermesslichen Weiten der Mülldeponie. Wir sehen, wie der Müll gekippt, gekrallt oder aufgehäuft wird. Der gewaltige Materialfluss steht im Mittelpunkt des Films. Begleitet werden die Bilder von der sphärischen Musik Terry Rileys. Sie steht im Kontrast zum eigentlich Lärm erzeugenden, maschinellen Treiben des Abfallmanagements. Doch nur punktuell sind einzelne Geräusche der Kameraaufnahme zu hören.

Schon ab 1959 hatte Arman mit seinen Werken Sinnbilder für die Exzesse der bürgerlichen Nachkriegskonsumgesellschaft geschaffen: In Plexiglasboxen oder hinter Glas – eine Referenz zur Kaufhausvitrine – präsentierte er Inhalte von Abfalleimern (*Poubelles*) und Assemblagen je gleicher Objekte (*Accumulations*). Früher Höhepunkt seines Schaffens war die Aktion *Le Plein* vom 25. Oktober 1960, für die er die Galerie Iris Clert mit Weggeworfenem anfüllte. Anders als die kunsthistorischen Vorläufer verwendete er Abfall nicht als singuläre *objets trouvés*, sondern präsentierte ihn als sich verselbständigende Masse, die ihre eigene kontingente Form bildet. Ende der 1960er Jahre übersiedelte der Künstler dauerhaft nach New York, das er als grosse *Accumulation* beschrieb.² Hier traf er nicht nur auf eine gesteigerte Konsumkultur, auch türmten sich Abfall und Schutt in den Strassen von Lower Manhattan. 1972 lud Arman Mirouze nach New York ein, um mit ihm einen Film über diese verdrängte Kehrseite der Stadt zu drehen.³ *Sanitation* appropriiert nicht das Material selbst, sondern dessen Fluss. In einer Mischung aus Faszination und Kritik an den ungeheuren Abfallmassen stellt der Film die Frage nach den Grenzen eines wachstumsbasierten Massenkonsums.

- 1 Jean-Pierre Mirouze, «Entretien avec Philippe Ungard-Chautrad, 22.10.2008», CD, Arman New York Studio Archives, zit. n. *Arman*, Ausst.-Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris / Museum Tinguely, Basel, 2010–2011, Basel 2011, S. 363.
- 2 Vgl. Rose, Barbara, «Arman in New York», in: ebd., S. 40–45, hier S. 44f.
- 3 Vgl. Bouhours, Jean-Michel, «Vom »kleinen Tod« zur Apokalypse», in: ebd., S. 94–99, hier S. 99.

A heap of trash is shown in the foreground. Positioned in the background is the Statue of Liberty, which is slowly being submerged up to its chin by the masses. In the next shot, the camera zooms out quickly and the landmark looks tiny, perched atop a gigantic mountain of garbage. Everything is waste.

This striking scene is from the short film *Sanitation* (1972), shot on 16mm by musician and filmmaker Jean-Pierre Mirouze and based on an idea by the artist Arman. It begins with images from Manhattan: a street-sweeping vehicle, a man with a broom and shovel, street scenes, mainly shop window displays and billboards with advertisements for products from Coca-Cola to corned beef to cigarettes. Subsequently the film follows the path of the waste generated by the consumer culture shown at the outset. We see garbage men throwing bags into the back of trucks, queues of garbage trucks, waste being transported by barge to landfill – past the skyscrapers of the city. In these images, the orderly forms of the architecture above contrast with the accumulated trash below. Finally, the camera pans over the endless expanse of the landfill site. We see the trash being tipped, grabbed, or piled up: the mighty flow of material is the main focus of the film. The footage is accompanied by an atmospheric soundtrack by Terry Riley. His music contrasts with the noisy, mechanical activity of waste management, but we only hear the occasional isolated sound from the camera recording.

Since 1959 Arman had been creating works symbolising the excesses of post-war consumer society: in Perspex boxes or behind glass – a reference to shop vitrines – he presented the contents of trash cans (*Poubelles*) and assemblages of identical objects (*Accumulations*). An early highlight in his career was the action *Le Plein* of 25 October 1960, for which he filled Galerie Iris Clert with refuse. Rather than using rubbish as a source of singular *objets trouvés*, as some artists had done before, he presented it as a mass that had taken on a life of its own, constituting its own contingent form. At the end of the 1960s Arman relocated to New York, which he described as one big *Accumulation*.² Here he encountered not only a higher level of consumer culture, but also piles of rubbish and debris in the streets of Lower Manhattan. In 1972 he invited Mirouze to come to New York to make a film about this suppressed downside of the city.³ *Sanitation* appropriated not the material itself, but its flows. With a mixture of fascination with and criticism of the huge amounts of waste, the film poses the question of the limits of growth-based mass-consumerism.

- 1 Jean-Pierre Mirouze, 'Entretien avec Philippe Ungard-Chautrad, 22.10.2008', CD, Arman New York Studio Archives, cited in *Arman* (exh. cat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Museum Tinguely, Basel, 2010–11), Basel, 2011, p. 363, translated by Nicholas Grindell.
- 2 See Barbara Rose, 'Arman in New York', in *ibid.*, pp. 40–5, here 44–5.
- 3 See Jean-Michel Bouhours, 'Vom "kleinen Tod" zur Apokalypse', in *ibid.*, pp. 94–9, here 99.

Mit meiner Arbeit bewege ich mich mit Vorliebe in Randbereichen, um die Grenzen herkömmlicher Denkweisen zu verschieben – meine künstlerische Praxis ist somit eine Einladung, die eigenen Anschauungen zu verändern. *Between the Waves* ist eine Mehrkanal-Videoinstallation voll sinnlicher, heterotopischer Landschaften, in denen ich hybride Wesen angesiedelt habe, die persönliche und politische Metaphern bevölkern. Im Kanal *Landfill Dance* habe ich den lange gehegten Wunsch umgesetzt, mit zeitgenössischem Tanz zu arbeiten, einem Medium, das ich überaus schätze. Mit ihren Bewegungen und Gesten, die scheinbar keinen Sinn ergeben, machen die Tänzer:innen auf humorvolle Weise auf die Herausforderungen des Sinnstiftens im Zeitalter des Anthropozän aufmerksam.

Tejal Shah, 2022¹



Landfill Dance, 2012, Videostills | video stills

I am naturally drawn to work on the edges, pushing the boundaries of conventional assumptions, and as such, my art practice is an invitation for mind transformation. *Between the Waves* is a multichannel video installation full of sensual, heterotopic landscapes within which I placed hybrid creatures who inhabit personal and political metaphors. In the *Landfill Dance* channel, I fulfilled my long-held wish to work with contemporary dance, a medium I revere. The movements and gestures of the dancers are seemingly futile, and with humour, they point to the challenges of sense-making in the age of the Anthropocene.

Landfill Dance ist ursprünglich Teil der 5-Kanal-Videoinstallation *Between the Waves* (2012), mit der Tejal Shah Vorstellungen einer andersgearteten Welt vor Augen führt.² Der Ort zu Beginn des Videofilms wirkt auf den ersten Blick tatsächlich wie ein unbekannter Planet. Auf einem Hügel in einer kargen Mondlandschaft tanzt eine Gruppe von Performer:innen zum Rhythmus minimalistischer Klänge. Die abstrahierten Bewegungen der Choreografie und futuristisch anmutende Gewänder lassen sie wie eine Garde von Wesen einer anderen Spezies erscheinen. Ihre Körper formulieren simultan die abstrakten Zeichen einer eigenen, hybriden Sprache, ihre Gesten sind inspiriert von Bewegungsabläufen von Insekten. Dieselben Referenzen finden sich auch bei den bedruckten weißen Gewändern mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen, deren Applikationen wie Tierschuppen im Sonnenlicht funkeln. Der Sound, dessen Tempo und Töne auf die Sequenzen des Films zugeschnitten sind, bildet sich aus einer Collage von Perkussionsinstrumenten und improvisierten gutturalen Stimmlauten. So poetisch die Performance, so profan ihr irdischer Schauplatz: eine Mülldeponie, die sich am Rande der indischen Stadt Pune auftürmt, deren Fassaden und Dächer als Kulisse im Hintergrund auftauchen. Ähnlich wie in der Kunst des Magischen Realismus durchdringen sich hier Traumwelt und Realität. Inmitten von Abfall und Schmutz, in einer an sich lebensfeindlichen Umgebung – wie es die Gasmasken der Ballerina verdeutlicht – sind Tejal Shahs Mischwesen aus Tier und Mensch fähig, sich vor Verletzungen zu schützen und ihre friedliche Kultur zu entwickeln.

In Tejal Shahs Arbeit fügen sich die Fäden politischer, ökologischer und spiritueller Themen zu einem Gewebe zusammen. *Landfill Dance* ist eine queer-feministische Parabel auf das oftmals vergiftete Verhältnis von Mensch und Natur innerhalb vorherrschender binärer Denksysteme, die anhand starrer Normen operieren. Shahs Werk handelt daher von Technologien des Überlebens: Das verdeutlicht Shah durch das Verwerten ausschliesslich gebrauchter Materialien für die Gewänder oder durch das spielerische Element der Improvisation, das bei der Arbeit mit den Tänzer:innen und der Soundkünstlerin zum Tragen kommt. In diesem Sinne lässt sich die Geste des Clownfisches am Ende des Videos als Absage an die Regeln der Konformität lesen.

Landfill Dance is part of the five-channel video installation *Between the Waves* (2012), in which Tejal Shah presents visions of a different kind of world.² At first glance, the place at the start of the video really does look like an unknown planet. On a hill in a barren lunar landscape, a group of performers dance to the rhythm of minimalist sounds. Their choreographed abstract movements and futuristic robes make them look like members of a different species. In synchronised gestures, their bodies formulate the abstract signs of a distinct, hybrid language, inspired by the movement sequences of insects. The same references are to be found on the printed white robes with different head coverings whose appliquéd elements sparkle like scales in the sun. The soundtrack, whose tone and tempo are adapted to each sequence, consists of percussion instruments, and improvised guttural vocals. The poetic quality of the performance is matched by the profanity of its mundane location: a rubbish dump towering over the periphery of the Indian city of Pune, whose façades and roofs can be seen in the background. Here, as in the art of Magic Realism, dream world and real world merge. Amidst the rubbish and dirt, in a hostile environment – as underlined by the ballerina's gas mask – Shah's animal-human hybrids are able to protect themselves from injury and develop their peaceful culture.

In Shah's work, political, ecological, and spiritual themes are interwoven. *Landfill Dance* is a queer-feminist parable on the often-toxic relationship between humankind and nature within prevailing binary systems of thought that operate on the basis of rigid norms. Accordingly, their work is about technologies of survival: this is underpinned by their exclusive use of used materials for costumes and by the role of playful improvisation in their work with the dancers and sound artist. In this light, the gesture of the clownfish at the end of the video can be read as a rejection of the rules of conformity.

1 In einer Email an Sandra Beate Reimann, 13.6.2022, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
2 Im Kontext der Ausstellung im Museum Tinguely wird dieser Videofilm in den Mittelpunkt gerückt und zusammen mit einem weiteren Videokanal *Moon Burning* und einer zum Projekt gehörenden Collage auf Papier gezeigt.

1 Email to Sandra Beate Reimann, 13 June 2022.
2 In the context of the exhibition at Museum Tinguely, the focus is on this video film, which is shown together with another video channel, *Moon Burning*, and a collage on paper belonging to the project.



Product Still Life (Spam), 1961/2009

Wenn man ein Produkt anschaut, das leicht zu übersehen ist oder das als bedeutungslos erachtet wird, kann man dennoch in einem solchen Masse darauf fokussieren, dass es Bedeutung erlangt. So haben die Produktbilder funktioniert. Ich habe nichts fotografiert, das ich selbst verwendete oder mochte und ich habe an den Objekten auch nichts verändert. Sie waren fast so etwas wie gefundene Objekte. Sie waren nicht in perfektem Zustand. Man erkennt die abgenutzten Kanten und Gebrauchsspuren und sieht, dass sie verknittert sind. Das hat mir an ihnen auch gefallen.

If you look at a product that is easily overlooked or not meant to have any real importance, you can focus on it to the point where you give it importance. That's what those product pictures were like. They were not pictures of products that I used and loved, and they were not anything that I was manipulating. In a strange way they were almost like found objects. They were not in perfect condition. If you look at them, they're ratty around the edges, and they've been kicked around, and wrinkled. I liked them for that, too.

Wer beim Wort Stillleben an ein bukolisches Arrangement exotischer Köstlichkeiten denkt, wird von Ed Ruschas *Product Still Lifes* enttäuscht. Auf den nüchternen Schwarz-Weiss-Fotografien stehen einzelne Gegenstände in der Bildmitte vor einem weissen Hintergrund. So fotografierte Ruscha 1961 eine zufällige Ansammlung von Dingen aus seinem Atelier, darunter Seife, Autowachs, eine Schachtel Rosinen, eine Packung Waschmittel, eine Dose Terpentin und Dosenfleisch der Marke SPAM. Sie sind ein prägnantes Beispiel für die sogenannte Deadpan-Fotografie. Diese Art der affektfreien, möglichst unkünstlerischen Annäherung an das Alltägliche kennzeichnet seit über 60 Jahren das Werk des amerikanischen Künstlers, der in den Medien Fotografie, Film, Zeichnung, Malerei, Buchgestaltung und Druckgrafik gleichermaßen operiert.²

Anders als die konzeptuellen Fotobücher, die Ruscha zwischen 1962 und 1978 produzierte, dienten die Aufnahmen der *Product*-Serie als Vorlagen für Gemälde. Sie legen seine Nähe zur Pop Art offen, auch wenn man ihn nicht als «card-carrying member»³ bezeichnen könnte. Untypisch war, dass Ruscha sein found footage selbst anfertigte und sich dabei für die Materialität der Gebrauchsgegenstände interessierte, nicht für das makellose Konsumgut aus Zeitungen und Magazinen, wie dies etwa bei Andy Warhol der Fall war.

SPAM (SPiced hAM), eine Kreation von Hormel Foods Inc., erblickte 1937 das Licht des zu jener Zeit streng rationierten Lebensmittelmarktes. Während des Zweiten Weltkriegs war es in den USA und in Grossbritannien omnipräsent und auch später noch populär genug, um 1961 in Ruschas Atelier zur Hand zu sein und 1970 in einer Folge von *Monty Python's Flying Circus* eine Hauptrolle zu spielen: In dem Sketch sind zwei Restaurantgäste mit der Tatsache konfrontiert, dass beinahe alle Gerichte auf der Karte SPAM beinhalten. Bei jeder Erwähnung dieses Wortes stimmt ein Wikinger-Chor seinen SPAM-Song an: «SPAM, SPAM, SPAM, ...» So wird jedes sinnvolle Gespräch unmöglich, da es ungespamt wird.

Über Umwege in Chat- und Newsgroups des frühen Internets etablierte sich Spam als Bezeichnung für das automatisierte Versenden störender Nachrichten an viele Nutzer gleichzeitig und wird heute als Inbegriff für unerwünschte, massenhafte, digitale Kommunikationsformen verwendet, also für jene Junk-Mails die täglich unsere Postfächer verstopfen. Die synthetische Wortschöpfung löste sich von der Bezeichnung des kulinarisch zweifelhaften Produkts ab und ist heute ein integraler Bestandteil unserer digitalen Kommunikations- und Konsumkultur.

Anyone who associates the term *still life* with a bucolic arrangement of exotic treasures will be disappointed by Ed Ruscha's *Product Still Lifes*. The sober black-and-white photographs feature individual objects centrally positioned against a white background. Ruscha took these pictures of a random selection of things from his studio in 1961, including soap, car wax, a pack of raisins, a pack of washing powder, a can of turpentine, and a tin of SPAM. They are a striking example of 'deadpan photography'. For more than sixty years, this artless approach to vernacular subjects, stripped of affect, has characterised the American artist's work in the media of photography, film, drawing, painting, book design, and printing.²

Unlike the Conceptual photo books Ruscha produced between 1962 and 1978, the pictures in the *Product* series were used as the basis for paintings. They demonstrate his closeness to Pop Art, although he could not be described as a card-carrying member of this movement.³ Untypically, he created his own found footage, added to which he was interested in the materiality of these everyday items, rather than in the perfect commodities seen in newspapers and magazines, as focussed on, for example, by Andy Warhol.

SPAM (SPiced hAM), created by Hormel Foods Inc. in 1937, arrived at a time when food was strictly rationed. During World War II, it was omnipresent in the United States and Britain, and it remained popular enough to be present in Ruscha's studio around 1961 and to feature in *Monty Python's Flying Circus* in 1970. In the sketch, two customers in a restaurant are confronted with the fact that almost every dish on the menu contains SPAM. Every time the word is mentioned, a choir of Vikings starts singing its SPAM song: 'SPAM, SPAM, SPAM, ...' This renders meaningful conversation impossible – spammed out of existence.

Via the chatrooms and newsgroups of the early internet, spam came to mean the automated sending of bothersome messages to many people at the same time, and today it refers to all unsolicited forms of digital mass communication, mainly the endless junk mail that congests our inboxes. The neologism became detached from its original use denoting a food product of dubious quality, becoming an integral part of our culture of digital communication and culture.

1 Wolf, Sylvia, «Nostalgia and New Editions: A Conversation with Ed Ruscha», in: *Ed Ruscha and Photography*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 2004, S.263, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
2 Pasquariello, Lisa, «Ed Ruscha and the Language That He Used», in: *October*, H.111, Winter 2005, S.81–106, hier S.81.
3 Ed Ruscha zit. n. *Edward Ruscha*, hg. v. Goode, Joe/McMillan, Jerry, Ausst.-Kat. Oklahoma City Art Museum, Oklahoma City 1989, S.84.

1 Sylvia Wolf, 'Nostalgia and New Editions: A Conversation with Ed Ruscha', in *Ed Ruscha and Photography* (exh. cat. Whitney Museum of American Art), New York, 2004, p. 263.
2 Lisa Pasquariello, 'Ed Ruscha and the Language That He Used', in *October* 111, 2005, pp. 81–106, here 81.
3 Ed Ruscha in Joe Goode and Jerry McMillan, eds., *Edward Ruscha* (exh. cat. Oklahoma City Art Museum), Oklahoma City, 1989, p. 84.

Diese Orte sind nicht im öffentlichen Bewusstsein verankert. Sie muten etwas dystopisch an und stehen in einem interessanten Verhältnis zum Konsum: Über Weihnachten wachsen sie an und wenn alles weniger geschäftig ist, leeren sie sich wieder. Es handelt sich um Orte, von denen die Gesellschaft abhängig ist, eine Infrastruktur an vorderster Front.

Eloise Hawser, 2021¹



The Tipping Hall, 2019, Installationsansicht | installation view, Istanbul Biennial 2019

These sites are not in the public consciousness. They have a slightly dystopic feeling about them and a very interesting relationship with consumption as well: over Christmas they build up and they deplete when things are less busy. These sites are sites on which society depends, they are sort of frontline infrastructure.

Die als Bildhauerin an der Frankfurter Städelschule und an der Ruskin School of Art in Oxford ausgebildete britische Künstlerin Eloise Hawser setzt sich in ihrer recherchebasierten Praxis mit materiellen Manifestationen gesellschaftlicher Infrastruktur auseinander. In Videoarbeiten, Skulpturen und thematischen Spaziergängen untersucht sie seit 2017 unterschiedliche Formen der Abfallentsorgung.

Die Videoinstallation *The Tipping Hall* (2019) entstand in zwei nahezu identisch wirkenden Kehrichtverbrennungsanlagen unweit des Londoner Flughafens Heathrow. Das Wort «Tipping» im Titel der Arbeit bezieht sich auf die Kippbewegung (engl. *to tip*) der eintreffenden Müllfahrzeuge beim Entladen des Abfalls in eine bunkerartige Halle. Abgetrennt sitzen die Angestellten hinter einer Glasscheibe in einem erhöhten Kontrollraum und steuern mit Hebeln einen Kran, der mit imposanten krallenartigen Armen Unmengen von abgeladenem Restmüll bewegt. Diese architektonische Zweiteilung greift die Künstlerin filmisch in der Zwei-Kanal-Videoinstallation auf: Eine Kamera platzierte sie hinter den Mitarbeitenden im Kontrollraum, eine weitere auf dem Kran, dessen Kralle als eine Art verlängerter Arm operiert. Die beiden Kameraperspektiven verzahnen sich, verlaufen jedoch nie völlig synchron. Die Monitore ihrer Installation montierte Hawser auf Wänden aus Glasplatten, und zwar so, dass sie in einem Winkel zueinanderstehen und die Betrachtenden gezwungen sind, sich im Raum zu bewegen, um die je andere Perspektive sehen zu können. Damit reflektiert sie zusätzlich auch skulptural die distanzschaffende Glasscheibe, welche die Angestellten von den heterogenen Materialmassen und den überwältigenden Geruchseindrücken aus der Halle trennt und die Vorgänge auf eine Oberfläche bannt, die an einen virtuellen Screen erinnert.

Anstatt die Prozesse und Abläufe der Verbrennungsanlage zu erläutern, konzentriert sich der Film auf die haptischen und mechanischen Aspekte des Umgangs mit der dynamischen Materialmasse. Immer wieder greifen die beeindruckenden Krallen die Abfälle, heben sie hoch, nur um sie wieder fallen zu lassen. Zweck dieser bei Hawser fast schon spielerisch erscheinenden Handlung ist das stetige Durchpflügen und Anreichern mit Sauerstoff, um dem Entstehen giftiger und entzündlicher Gase entgegenzuwirken, während der Müll nach und nach zu einer trichterartigen Öffnung am Boden wandert, dem Ofenraum. So üben die Operateur:innen von ihrem Steuerraum Kontrolle aus und erscheinen zugleich selbst dem nichtabreissenden Strom der Ankunft des Abgestossenen unterworfen.

1 Im Gespräch mit der Autorin am 15.1.2021, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.

British artist Eloise Hawser trained as a sculptor at the Städelschule in Frankfurt am Main and the Ruskin School of Art in Oxford. Her research-based practice explores the material manifestations of public infrastructure. Since 2017 she has been exploring issues connected with waste disposal in video works, sculptures, and topical walks.

Her video installation *The Tipping Hall* (2019) was filmed in two almost identical incineration plants near London Heathrow Airport. 'Tipping' refers to the action of the refuse lorries when they unload their waste in the bunker-like hall. The workers sit behind a window in the control room high above, using levers to control a crane that shifts enormous amounts of waste with its imposing claws. The artist reflects this architectural dichotomy in her video, placing one camera behind the workers in the control room and another on the crane, the claw of which acts as a sort of extended arm. The two camera perspectives overlap – but are never entirely synchronous. In the installation Hawser mounted the monitors on glass panels angled in such a way that the viewer is always forced to move in order to see the other perspective. This mimics the effect of the control room window, which separates the workers from the masses of heterogeneous material and the overwhelming smell in the hall, and banishes the process to a screen-like surface.

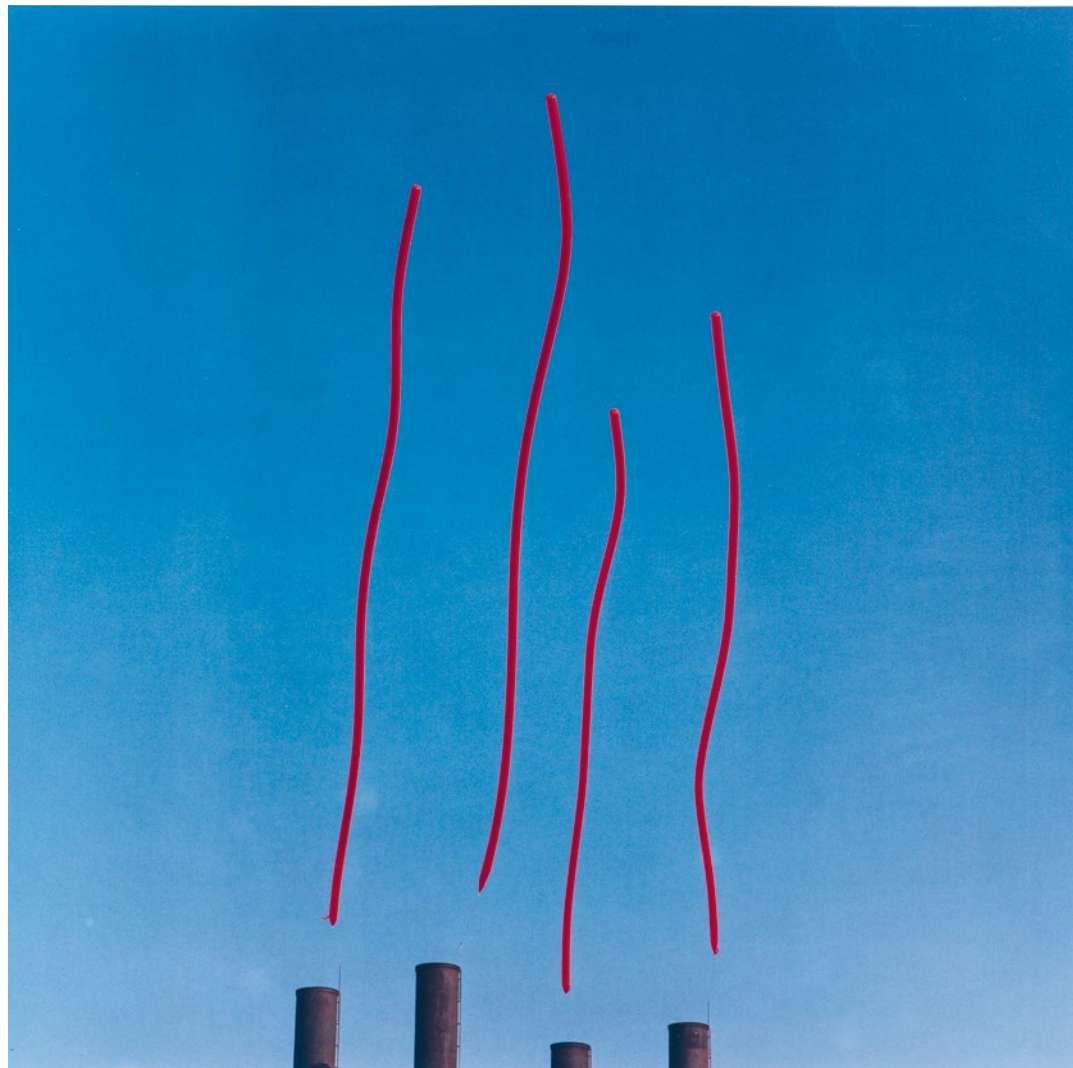
Rather than explaining the processes in the incinerator plant, the film shows the manipulation of the dynamic mass of material and concentrates on haptic and mechanical aspects. Again and again the impressive orange-peel grab grasps clawfuls of waste, lifting it up only to let it fall again. The purpose of this treatment, which appears almost playful in Hawser's video, is to churn and oxygenate the material to counteract the formation of toxic combustion gases, as the waste progresses inexorably towards the funnel-like opening in the floor and into the furnace. While the operators appear to have the situation in grip in their control room, they are also at the mercy of this never-ending stream of the refused.

1 In conversation with the author, 15 January 2021.

Ein Künstler, der sich mit der Ökologie seiner Region, seines Bundesstaates oder des ganzen Landes auseinandersetzt, wird im Idealfall versuchen, die aus den imposanten Schornsteinen der Stahlwerke aufsteigenden, umweltverschmutzenden Rauchschwaden zu nutzen, um wunderschöne Himmel-Rauch-Skulpturen zu schaffen, die als Filter fungieren und die Luft sauber und gesundheitsfördernd hinterlassen.

Ideally an artist who has investigated the ecology of his region, state or country will try to use the polluting smoke billowing out of imposing stacks of steel mills to make beautiful sky-smoke sculptures that act as filters and in the end leave the air clean and healthful.

Otto Piene, 1970¹



Black Stacks Helium Sculpture, 1976

Anmutig, vom Wind in sanfte Wellenbewegungen versetzt, schweben rote Schläuche über den Schornsteinen eines Kraftwerks. Die Arbeit *Black Stacks Helium Sculpture* mit ihren etwa 90 Meter langen, heliumgefüllten Polyethylenschläuchen (circa 90 cm Durchmesser) war Teil der Ausstellung *The River: Images of the Mississippi* des Walker Art Center und wurde von Otto Piene am 30. Oktober 1976 an den vier Schloten der Southeast Steam Plant in Minneapolis installiert.²

Piene, zu diesem Zeitpunkt Direktor des Center for Advanced Visual Studies am Massachusetts Institute of Technology (MIT), hatte in seinem Manifest *More Sky* von 1970 Ideen zur Expansion in den Raum mit Ökologie verbunden. In seinen Äusserungen und Arbeiten der Zeit lässt sich die zunehmende Verschiebung vom Environment, einer im Bezug zum Umraum stehenden Installation, zur Environmental Art als einer an der Umwelt orientierten Kunst nachvollziehen.

In ersten Skizzen von *Black Stacks Helium Sculpture* verwendete der Künstler zunächst ein dunkles Blau für die Schläuche, bis er bei den folgenden Blättern ein leuchtendes Rot favorisierte.³ Er entschied sich damit nicht nur für einen stärkeren Kontrast, sondern auch für die Signalfarbe von Feuer und Gefahr. So akzentuierte er die Schornsteine und erzeugte Assoziationen zu Luft- und Umweltverschmutzung. Dies entging auch der Firma Northern States Power (NSP), der Besitzerin des Kraftwerks, nicht, die nach der Begutachtung von Pienes Skizzen deshalb zunächst Bedenken äusserte.⁴ Dennoch konnte er die Arbeit realisieren.

Die schlanken Formen wirkten wie gezeichnete Linien am Himmel und liessen auch an seine frühen Rauchzeichnungen der ZERO-Zeit in Deutschland denken, bei denen er Rauchspuren als Malmedium verwendet hatte. *Black Stacks Helium Sculpture* war jedoch nur von kurzer Dauer. Noch am Tag der Installation wurde die ebenso monumentale wie elegante Arbeit Opfer von Vandalismus: Sie wurde durch Schüsse zerstört.

- 1 Piene, Otto, *More Sky*, Cambridge, MA, 1973, neu aufgelegt anlässlich der Ausstellung *Otto Piene. More Sky*, Neue Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin / Deutsche Bank KunstHalle 2014, Köln 2014, S. 61, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
- 2 Economon, Barb, «In 1976, a Dystopian River and Inflatable 'Plumes of Fire'», 7.11.2014, in: *Walker Reader*, <https://walkerart.org/magazine/otto-piene-trevor-schoonhoven-mississippi> (20.12.2020).
- 3 Otto Piene, *Sketchbook: Walker art center, 1976–1977*, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, <https://hvard.art/o/363141> (20.12.2020).
- 4 So erinnerte sich die damalige Assistentzkuratorin Lisa Lyons, vgl. Economon 2014 (wie Anm. 2).

Long red tubes float gracefully above the chimneys of a power station, waving gently in the wind. Otto Piene installed *Black Stacks Helium Sculpture* on 30 October 1976 as part of the Walker Art Center exhibition *The River: Images of the Mississippi*. The four helium-filled polyethylene tubes were roughly ninety metres long and ninety centimetres in diameter. They were installed above the four smokestacks of the Southeast Steam Plant in Minneapolis.²

Piene was the director of the Center for Advanced Visual Studies at Massachusetts Institute of Technology (MIT) at the time. His 1970 manifesto *More Sky* brought together ideas about expansion into space with ecology. His works and statements in this period trace the shift from 'environment' as an art installation with a relationship to its surroundings to Environmental Art as art orientated on its environment.

Piene's early sketches for *Black Stacks Helium Sculpture* proposed dark blue for the tubes, before shifting to bright red in subsequent drafts.³ As well as creating a stronger contrast with the sky, red is the colour of fire and danger. This drew particular attention to the chimneys and generated associations with pollution. That did not escape the notice of the power station's owner, Northern States Power (NSP), which initially expressed doubts over the project after examining Piene's sketches.⁴ Nevertheless he was able to complete the work.

The slender forms appeared as lines in the sky; the work refers as such to the early smoke drawings from his Group Zero period in Germany, in which he used traces of smoke as a painting medium. But *Black Stacks Helium Sculpture* was short-lived. On the very day it was installed, this monumental yet elegant work was destroyed by gunshots in an act of vandalism.

- 1 Otto Piene, *More Sky*, Cambridge, MA, 1973, republished for the exhibition *Otto Piene: More Sky* (exh. cat. Neue Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin / Deutsche Bank KunstHalle, 2014), Cologne, 2014, p. 61.
- 2 Barb Economon, 'In 1976, a Dystopian River and Inflatable "Plumes of Fire"', 7 November 2014, in *Walker Reader*, <https://walkerart.org/magazine/otto-piene-trevor-schoonhoven-mississippi> (20 December 2020).
- 3 Otto Piene, *Sketchbook: Walker Art Center, 1976–7*, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, <https://hvard.art/o/363141> (20 December 2020).
- 4 As recalled by the then assistant curator Lisa Lyons, see Economon 2014 (see note 2).



*Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan –
With Statue of Liberty Across the Hudson, 1982 (oben | above); The Harvest,
1982 (unten | below)*

Die Zukunft ist unberührt und verletzlich,
geht behutsam mit ihr um.

The future is unused and vulnerable,
handle with care.

Ein unglaubliches Bild: ein golden wogendes Weizenfeld in Manhattan, im Hintergrund das World Trade Center, auf der anderen Seite die Freiheitsstatue am Horizont. In ihrer einprägsamen Arbeit *Wheatfield – A Confrontation* vereinte Agnes Denes einen konzeptuellen, gesellschaftskritischen Ansatz mit der sinnlichen Erfahrung eines wachsenden Feldes mitten in New York City. Dabei entstanden Bilder von symbolischer, gar visionärer Kraft. Denes, Pionierin der Environmental Art, pflanzte 1982 Weizen auf einer Fläche von etwas mehr als 8.000 Quadratmetern (2 Acres). Der Ort der Intervention, Battery Park Landfill, war eine Aufschüttung aus Aushub und Bauschutt – entstanden während des Baus des World Trade Centers in den frühen 1970er Jahren – und zugleich Bauland im Wert von mehreren Milliarden US-Dollar.

Einige von Denes' Fotografien zeigen die Schutthalde, die das Getreide umgab. Die meisten Aufnahmen hingegen betonen die Horizontalität des Feldes gegenüber den vertikal aufragenden Twin Towers – welche nach den Ereignissen des 11. September 2001 die Arbeit auch als eine historische markieren. Gewollt versetzt die gewählte Perspektive die Betrachtenden in das scheinbar endlose Kornfeld und stellt die landwirtschaftliche Produktion von Nahrungsmitteln dem Zentrum und Symbol des Welthandels aus Stahl und Glas gegenüber. Die Ernte entzog die Künstlerin konsequenterweise der marktwirtschaftlichen Verwertung und verschenkte sie.²

Mit ihren Werken antizipierte Denes zentrale ökologische Fragen der heute allgemein als Anthropozän bezeichneten Epoche. Sowohl die Auswüchse des Spätkapitalismus, wie sie die Finanzkrise von 2008 offenbarte, als auch die Verschärfung der ökologischen Krisen – Verschmutzung und anthropogener Klimawandel – führen dazu, dass ihre Ansätze auch heute von ungeahnter Aktualität sind. Ihre Arbeiten gehen dabei über das Generieren von Aufmerksamkeit hinaus und realisieren sich als konkrete Massnahmen. Zentral in ihrem Werk ist diesbezüglich die ebenfalls 1982 konzipierte Arbeit *Tree Mountain – A Living Time Capsule*. Sie wurde von 1992 bis 1996 im Auftrag der finnischen Regierung umgesetzt. Auf dem Gelände einer ehemaligen Kiesgrube pflanzten 11.000 Menschen auf einem spitz zulaufenden Hügel 11.000 Bäume. Mit diesem «lebenden Kunstwerk», das auf 400 Jahre angelegt wurde, ermöglichte Denes die Renaturierung dieses durch Rohstoffgewinnung ökologisch geschädigten Gebiets.³

It is a stunning image: an undulating field of golden wheat in Manhattan, with the World Trade Center in the background, opposite the Statue of Liberty on the horizon. In *Wheatfield – A Confrontation* Agnes Denes – a pioneer of Environmental Art – applied her conceptual and socially critical approach to the sensuous experience of a real field of grain growing in the very centre of New York City. The resulting images possess symbolic, even visionary power. In 1982 Denes planted two acres of wheat (a little over eight thousand square metres) at the Battery Park Landfill. The site of her intervention was building land worth billions of US dollars, created by land reclamation using the excavated material and debris that accrued during construction of the World Trade Center in the early 1970s.

While some of Denes's photographs show the bare landfill surrounding her field of wheat, most contrast the horizontal field against the impressive verticality of the Twin Towers; since the events of 11 September 2001 they identify the work as historical. The selected perspectives deliberately place the viewer within the apparently endless rows of grain, counterposing agricultural food production with the symbolic focal point of global trade, built of steel and glass. In line with her beliefs, she gave the harvest away rather than marketing it for gain.²

Denes's works anticipate central ecological questions of the modern epoch that is known as the Anthropocene. Her approaches remain astoundingly current today, in light of the excesses of late capitalism – as exposed by the financial crash of 2008 – and the spiralling ecological crises of pollution and anthropogenic climate change. In addition to drawing attention to problems, Denes also creates solutions and takes action through her works. Another piece conceived in 1982 is central in this respect: *Tree Mountain – A Living Time Capsule*, realised between 1992 and 1996 as a commission from the Finnish government. On the site of a former gravel pit eleven thousand people planted eleven thousand trees on a conical artificial hill. The scope of the work is set at four hundred years. Here, Denes's 'living art' restores a site of ecological harm caused by resource extraction.³

1 Zit. n. Agnes Denes. *Absolutes and Intermediates*, hg. v. Emma Enderby, Ausst.-Kat. The Shed, New York 2019–2020, New York 2019, S. 31–44, hier S. 33, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
2 Vgl. Jones, Caroline A., «Wheatfields and the Anthropogenic Image Bind», in: ebd., S. 221–228.
3 Denes, Agnes, *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years*, Künstlerinstatement, 1983, siehe S. 45–47.

1 Cited in Emma Enderby, 'Agnes Denes: A Future Yet to Be Realized', in ed. Emma Enderby, *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates* (exh. cat. The Shed, New York, 2019–20), New York, 2019, pp. 31–44, here 33.
2 See Caroline A. Jones, 'Wheatfields and the Anthropogenic Image Bind', in *ibid.*, pp. 221–8.
3 Denes, Agnes, *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years*, artist's statement, 1983, see pp. 45–6.

Wheatfield – A Confrontation (1982)

Im Auftrag des Public Art Fund | Commissioned by the Public Art Fund

Die Philosophie

Mein Entschluss, in Manhattan ein Weizenfeld zu pflanzen und nicht eine weitere Skulptur für den öffentlichen Raum zu schaffen, folgte einem langjährigen Anliegen und dem Bedürfnis, auf unsere fehlgeleiteten Prioritäten und den Verfall der menschlichen Werte aufmerksam zu machen.

Manhattan ist die reichste, geschäftigste, geballteste und zweifellos faszinierendste Insel der Welt. Es war ein durchaus kühner Ansatz, auf einer Fläche von etwa 8.000 Quadratmetern Weizen zu säen, zu kultivieren und zu ernten, dafür wertvolle Immobilienfläche zu vergeuden und somit Sand ins Getriebe des Systems zu streuen – eine Unverfrorenheit und damit exakt das wirkmächtige Paradoxon, das ich für meinen Appell gesucht hatte.

Es war verrückt. Es war unmöglich. Aber es war ein geeignetes Mittel, die Menschen dazu zu bewegen, ihre Prioritäten neu zu ordnen und zu erkennen, dass die Lebensqualität, ja sogar das Leben selbst in Gefahr ist, wenn wir unsere Werte nicht überdenken. Auch die Lage des Feldes am Fuss des World Trade Centers, nur einen Block von der Wall Street entfernt und mit Blick auf die Freiheitsstatue, hatte Symbolcharakter. Mit meinen Arbeiten überschreite ich gerne die Grenzen der Kunst, um kontroverse globale Themen aufzugreifen, den Status quo in Frage zu stellen und die nicht enden wollenden Widersprüche in unserem Leben zu thematisieren, die wir einfach so zu akzeptieren scheinen: unsere Fähigkeit, so vieles zu sehen und doch so wenig zu verstehen, technische Wunderwerke schaffen zu können und gleichzeitig emotional so labil zu sein; unsere enormen Errungenschaften auf der einen Seite, die für die Weiterentwicklung und für das Ökosystem der Welt erstrebenswert, ja sogar unabdingbar sind – und im Übrigen auch für jeden einzelnen Menschen mit seinen individuellen Problemen, seinen inneren Kämpfen und seinem Stolz – und auf der anderen Seite die missliche Lage, in der sich die gesamte Menschheit befindet.

Wheatfield (Weizenfeld) war ein Symbol, ein universelles Konzept. Es stand für Nahrung, Energie, Kommerz, Welthandel und Wirtschaft. Es thematisierte Misswirtschaft, Verschwendung, den weltweiten Hunger und ökologische Anliegen. Es war ein Angriff auf Zitadelle, die Hochburg der Zivilisation, aber auch Shangri-La, ein kleines Paradies, ein heisser Sommertag auf dem Land, es stand für die eigene Kindheit, Frieden, vergessene Werte, einfache Freuden.

Im Gegensatz zu anderen Weizenfeldern wuchs dieses jedoch nicht auf fruchtbarem Boden, sondern auf einer schmutzigen Deponie, voll mit rostigem Metall, Schutt, alten Reifen und Mänteln. Es war kein Ackerboden, sondern eine Erweiterung des verkehrsgeplagten Zentrums einer Metropole – mit gefährlichen Seitenwinden und Verkehrslärm –, in der jeder einzelne Zentimeter auf dem Immobilienmarkt gefragt ist. Die Absurdität

The Philosophy

My decision to plant a wheat field in Manhattan instead of designing just another public sculpture grew out of a long-standing concern and need to call attention to our misplaced priorities and deteriorating human values.

Manhattan is the richest, most professional, most congested, and without a doubt, most fascinating island in the world. To attempt to plant, sustain, and harvest two acres of wheat here, wasting valuable real estate, obstructing the machinery by going against the system, was an effrontery that made it the powerful paradox I had sought for the calling to account.

It was insane. It was impossible. But it would draw people's attention to having to rethink their priorities and realize that unless human values were reassessed, the quality of life, even life itself, was in danger. Placing it at the foot of the World Trade Center, a block from Wall Street, facing the Statue of Liberty, also had a symbolic import. My work usually reaches beyond the boundaries of art to deal with controversial global issues, questioning the status quo and the endless contradictions we seem to accept into our lives – namely, our ability to see so much and understand so little, to have achieved technological miracles while remaining emotionally unstable; our great advantages, desirable, even necessary for evolution and the world's ecosystem or for that matter the individual human dilemma, struggle, and pride versus the whole human predicament.

Wheatfield was a symbol, a universal concept. It represented food, energy, commerce, world trade, economics. It referred to mismanagement, waste, world hunger, and ecological concerns. It was an intrusion into the Citadel, a confrontation of High Civilization. Then again, it was also Shangri-La, a small paradise, one's childhood, a hot summer afternoon in the country, peace, forgotten values, simple pleasures.

What was different about this wheat field was that the soil was not rich loam but dirty landfill full of rusty metals, boulders, old tires, and overcoats. It was not farmland but an extension of the congested downtown of a metropolis where dangerous crosswinds blew, traffic snarled, and every inch was precious real estate. The absurdity of it all, the risks we took, and the hardships we endured were all part of the basic concept. Digging deep is what art is all about.

Wheatfield affected many lives, and the ripples are extending. Some suggested that I put my wheat up on the wheat exchange and sell it to the highest bidder, others that I apply to the government for farmers' subsidy. Reactions ranged from astonishment to being moved to tears. A lot of people wrote to thank me for creating *Wheatfield* and asked that I keep it going.

After my harvest, the area facing New York Harbor was returned to construction to make room for a

des Ganzen, die Risiken, die wir eingingen, und die Beschwernisse, die wir in Kauf nahmen, alles war Teil des zugrundeliegenden Konzepts. In der Kunst darf man es sich nicht zu leicht machen.

Wheatfield hat einen Eindruck bei viele Menschen hinterlassen. Die Wellen, die das Projekt geschlagen hat, sind noch nicht verebt. Ich solle den Weizen doch auf der Weizenbörse dem Höchstbietenden verkaufen, meinten einige. Andere wiederum schlugen vor, ich könnte bei der Regierung um eine Agrarsubvention nachsuchen. Die Reaktionen waren vielschichtig – einige Menschen waren überrascht, andere zu Tränen gerührt. Viele nahmen mit mir Kontakt auf und dankten mir dafür, dass ich *Wheatfield* geschaffen hatte und baten mich, das Projekt fortzusetzen.

Nach meiner Ernte wurde die vis-à-vis des New Yorker Hafens gelegene Anbaufläche wieder zu Bauland und machte Platz für einen millionenteuren Luxuskomplex. Manhattan verschloss sich wieder zur ebenso korrumpierten wie vulnerablen Festung. Dennoch glaube ich, dass diese grossartige Metropole das majestätische, amberne Feld in Erinnerung behalten wird – Verletzlichkeit und Ausdauer, die Kraft des Paradoxen.

Die Umsetzung

Früh am Morgen des 1. Mai 1982 begannen wir, ein etwa 8.000 Quadratmeter grosses Feld in Lower Manhattan zu bepflanzen. Händisch zogen wir 285 Ackerfurchen, entfernten Steine und Abfall, um danach per Hand die Samen zu säen und die Furchen mit Erde zu bedecken. Zwei bis drei Stunden nahm diese Arbeit pro Furche in Anspruch.

Seit März des Jahres waren mehr als 285 Lkw-Ladungen Abfall – Schutt, Erde, rostige Rohre und anderer Müll – auf dem Grundstück abgelagert worden. Dieser wurde mithilfe von Traktoren planiert und darauf wurden noch einmal 80 Lkw-Ladungen Erde verteilt, um eine 25 Zentimeter hohe Ackerkrume zu erhalten, das für Bepflanzungen erforderliche Minimum.

Wir bewirtschafteten das Feld vier Monate lang, installierten ein Bewässerungssystem, säten, behandelten Weizenbrand (eine Krankheit, die sich in diesem Jahr im ganzen Land ausgebreitet hatte). Wir düngten, entfernten manuell Steine, Geröll und Drähte und sprühten Mittel gegen Mehltau.

«Wir», das waren meine beiden treuen Assistenten und eine wechselnde Zahl von Freiwilligen, manchmal ein oder zwei, an guten Tagen sechs bis sieben.

Am 15. August 1982, einem heissen, schwülen Sonntag, ernteten wir das Getreide. Die Luft war stickig, die Stadt stand still. Alle Bewohnerinnen und Bewohner von Manhattan, die das Gedeihen des Weizens vom grünen Halm zur goldgelben Ähre mitverfolgt hatten – Börsenmakler, Ökonominen, Büroangestellte, Touristinnen und andere, die durch Berichte in den Medien darauf aufmerksam geworden waren – standen in trauriger Stille um uns herum. Viele weinten. Überall waren Fernseheteams, aber auch sie sprachen kaum, und wenn doch, dann nur im Flüsterton.

billion-dollar luxury complex. Manhattan closed itself once again, to become a fortress, corrupt yet vulnerable. But I think this magnificent metropolis will remember a majestic, amber field. Vulnerability and staying power, the power of the paradox.

The Act

Early in the morning on the first of May 1982 we began to plant a two-acre wheat field in lower Manhattan. The planting consisted of digging 285 furrows by hand, clearing off rocks and garbage, then placing the seed by hand and covering the furrows with soil. Each furrow took two to three hours.

Since that March, over 285 truckloads of dirty landfill had been dumped on the site, consisting of rubble, dirt, rusty pipes, and other garbage. Tractors flattened the area, and 80 more truckloads of dirt were dumped and spread to constitute the ten-inch minimum of topsoil needed for planting.

We maintained the field for four months, set up an irrigation system, seeded, and cleared out wheat smut (a disease that had affected the entire country that year). We put down fertilizers, cleared off rocks, boulders, and wires by hand, and sprayed against mildew fungus.

'We' refers to my two faithful assistants and a varying number of volunteers, ranging from one or two to six or seven on a good day.

We harvested the crop on 15 August 1982 on a hot, muggy Sunday. The air was stifling, and the city stood still. All those Manhattanites who had been watching the field grow from green to golden amber and gotten attached to it – the stockbrokers, economists, office workers, tourists and others attracted by the media coverage – stood around in sad silence. Many cried. TV crews were everywhere, but they too spoke little and then in a hushed voice.

We harvested more than 1,000 pounds of healthy, golden wheat. The harvested grain travelled to twenty-eight cities around the world in an exhibition called *The International Art Show for the End of World Hunger* (1987–90). The hay was given to the city's mounted police for the horses, and the seeds were carried away by people.

* *

Later that same year, in 1982, during the wheat embargo with Russia, I proposed the synchronized planting of three wheat fields to the governments of the three superpowers in Moscow, Beijing, and Washington, DC.

In this vein, I proposed the planting and harvesting of two more wheat fields on the Diomed Islands in the short summer months available for growth near the Arctic Circle. Bringing the United States and the USSR together in a symbolic act of unification, the wheat, when mixed, would produce the hardiest hybrid available to be planted in poor soil anywhere in the world, serving as universal concept and metaphor.

Wir ernteten mehr als 500 Kilo kräftigen, goldenen Weizen. Im Rahmen einer Ausstellung mit dem Titel *The International Art Show for the End of World Hunger* (1987 bis 1990) reiste das geerntete Getreide in 28 Städte in aller Welt. Das Heu erhielt die berittene Polizei der Stadt für ihre Pferde, die Samen wurden von anwesenden Personen mitgenommen.

* *

Während des Weizenembargos, das später im selben Jahr gegen Russland verhängt wurde, schlug ich vor, auf jeweils einem öffentlichen Platz in den Hauptstädten der drei Supermächte – in Moskau, Peking und in Washington, DC – ein Kornfeld anzulegen.

Auch auf den Diomedes-Inseln wollte ich in den kurzen Sommermonaten, während derer am Polarkreis Landwirtschaft möglich ist, auf zwei Feldern Weizen sähen und ernten. Aus diesem symbolischen Akt der Annäherung zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion würde durch das Kreuzen des Weizens eine widerstandsfähige Pflanze hervorgehen, die auch auf schlechten Böden gedeiht und als universelles Konzept und Metapher dienen könnte.

Mit einem Erntefest sollten das Wunder des Lebens, Wachstum und Gedeihen, Dauer, globales Bewusstsein und Zusammenarbeit gefeiert werden.

Agnes Denes, 1982

A harvest festival was proposed to celebrate the miracles of life, growth, endurance, global consciousness, and cooperation.

Agnes Denes, 1982

TREE MOUNTAIN – A LIVING TIME CAPSULE – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years

Entwurf 1982; Umsetzung 1992–1996 | Conceived 1982; implemented 1992–6

Tree Mountain ist ein gemeinschaftlich realisiertes Umweltprojekt, das globale, ökologische, soziale und kulturelle Fragestellungen berührt. Es setzt sich mit unserer Endlichkeit und Transzendenz auseinander, mit dem Spannungsfeld von Individualität und Teamwork und bemisst den Wert und die Weiterentwicklung eines Kunstwerkes, nachdem es in die Umwelt eingegangen ist. *Tree Mountain* ist darauf angelegt, den menschlichen Intellekt mit der Erhabenheit der Natur zu vereinen.

11.000 Bäume werden von 11.000 Personen in einem ausgeklügelten Muster gepflanzt, das auf einer mathematischen Formel beruht. Sie entspringt einer Kombination aus Goldenem Schnitt und dem Sonnenblumen-/Ananas-Muster, das nicht nur ästhetischen Ansprüchen genügt, sondern auch dann noch intakt bleibt, wenn der Wald in ein paar Jahrzehnten beginnt auszudünnen. Die mathematische Expansion verändert sich je nach eigenem Standort und mit der Bewegung um den Berg herum oder auf dem Berg drauf. Dabei offenbaren sich in der Struktur der Anpflanzungen versteckte Kurven und Spiralen. Betrachtet man *Tree Mountain* vom Weltall aus, so ist klar erkennbar, dass hier der menschliche Intellekt an der Arbeit war und in die Natur eingegriffen hat – und dennoch ist ein harmonisches Ganzes entstanden.

Tree Mountain ist ein ortsspezifisches Projekt. Sowohl Form als auch Grösse können an die jeweiligen Gebiete, die renaturiert oder in der ein Wald erhalten werden soll, angepasst werden. *Tree Mountain* in Finnland ist 420 Meter lang, 270 Meter breit, 28 Meter hoch und von elliptischer Form. Generell hängt die Höhe aber von den örtlichen Gegebenheiten und der Verfügbarkeit der Materialien ab. In diesem Fall war es eine Kiesgrube, die renaturiert wurde. Der Prozess der Bioremediation ermöglicht es, das Land nach dem Rohstoffabbau wieder einer Nutzung zuzuführen, die im Einklang mit der Natur steht oder, wie hier, wieder einen Urwald zu schaffen. Die Aufforstung verhindert Erosion, kurbelt die Sauerstoffproduktion an und bietet Tieren einen Lebensraum. Dafür jedoch braucht es Zeit, und das ist einer der Gründe, warum *Tree Mountain* für Jahrhunderte unangetastet bleiben muss.

Ursprünglich waren Silbertannen für das Projekt vorgesehen, da diese Baumart ausstirbt und es wichtig ist, dass wir etwas für ihre Erhaltung tun. Für den finnischen *Tree Mountain* fiel die Wahl jedoch auf die ortstypischen Kiefern. Grundsätzlich kann jede Baumart für den Wald verwendet werden, sofern die Bäume 300 bis 400 Jahre alt werden können. Sie müssen unser Zeitalter überstehen und durch ihr Weiterleben unsere Ideen in eine noch unbekannte Zukunft tragen. Sollte die Zivilisation, wie wir sie kennen, enden oder sich wandeln, so bleibt doch eine Erinnerung in Form eines aussergewöhnlichen Waldes, den wir unseren Nachkommen hinterlassen. Und sie können sich dann

Tree Mountain is a collaborative, environmental project that touches on global, ecological, social, and cultural issues. It tests our finitude and transcendence, individuality versus teamwork, and measures the value and evolution of a work of art after it has entered the environment. *Tree Mountain* is designed to unite the human intellect with the majesty of nature.

11,000 trees are planted by 11,000 people according to an intricate pattern derived from a mathematical formula, a combination of the golden section and sunflower/pineapple patterns that meet not only aesthetic criteria but remain intact after the forest is thinned a few decades from now. The mathematical expansion changes with one's view and movement around and above the mountain, thus revealing hidden curves and spirals in the design. If *Tree Mountain* is seen from space, the human intellect at work over natural formation becomes evident, yet they blend harmoniously.

Tree Mountain is site specific. Both shape and size can be adapted to areas of land reclamation and the preservation of forests. In Finland, *Tree Mountain* is 420 meters long, 270 meters wide, 28 meters high, and elliptical in shape. Height depends on the restrictions of the site and the availability of materials. The site is a gravel pit being reclaimed. The process of bioremediation restores the land from resource extraction use to one in harmony with nature, in this case, the recreation of a virgin forest. The planting of trees holds the land from erosion, enhances oxygen production, and provides home for wildlife. This takes time, and it is one of the reasons why *Tree Mountain* must remain undisturbed for centuries.

For the original model I chose silver firs because these trees are dying out and it is important that we preserve them. For the Finnish *Tree Mountain*, pine trees were chosen because they are more typical for this environment. Otherwise, any tree can make up the forest as long as it can live 300 to 400 years. The trees must outlive the present era and, by surviving, carry our concepts into an unknown time in the future. If our civilization as we know it ends or changes, there will be a reminder in the form of a strange forest for our descendants to ponder. They may reflect on an undertaking that did not serve personal needs but the common good and the highest ideals of humanity and its environment while benefiting future generations.

Tree Mountain is a collaborative work, from its intricate landscaping and forestry to the funding and contractual agreements for its strange, unheard-of land use of four centuries. The collaboration expands as 11,000 people come together to plant the trees that will bear their name and remain their property through succeeding generations. The trees can change ownership – people can leave their tree to their heirs or transfer it by other means, even be buried under it – but *Tree*

ihre eigenen Gedanken machen zu einem Projekt, das nicht der Befriedigung persönlicher Bedürfnisse, sondern dem Wohl der Allgemeinheit, den höchsten Idealen der Menschheit und ihrer Umwelt dienen und damit zukünftigen Generationen zugutekommen sollte.

Tree Mountain ist ein Gemeinschaftswerk: von der komplexen Landschaftsplanung und Aufforstung über die Finanzierung bis hin zu den vertraglichen Vereinbarungen für diese eigenwillige, noch nie dagewesene Form der Landnutzung, die sich über vier Jahrhunderte erstrecken soll. Erweitert wird das Gemeinschaftsprojekt noch um die 11.000 Personen, die die Bäume pflanzen, welche deren Namen tragen werden und in ihrem Besitz bis in nachfolgende Generationen bleiben. Während die Besitzerinnen und Besitzer eines Baumes diesen vererben oder auf andere Weise weitergeben, sich sogar unter dem eigenen Baum begraben lassen können, ist *Tree Mountain* selbst niemandes Eigentum und kann auch niemals verkauft werden. Ebenso wenig dürfen Bäume aus dem Wald entfernt werden. Wer einen Baum besitzt, agiert als dessen Hüterin oder Hüter. *Tree Mountain* ist das Konzept, die Seele des Kunstprojektes, und die Bäume seine Manifestation. Auch wenn die Bäume sammelbare Kunstwerke und vererbare Güter sind, deren Ansehen, Berühmtheit und Wert mit fortschreitendem Wachstum ebenfalls steigt, können sie letztlich nicht besessen werden. Vielmehr müssen sie, mit allen daraus resultierenden moralischen Verpflichtungen, in Obhut genommen werden. Dabei bleiben die Bäume immer Teil eines grösseren Ganzen: des Waldes. Sie sind die einzelnen Exemplare einer einzigen, limitierten Edition, eines unvergleichlichen Musters, nach dem ihr Universum gestaltet ist.

Und die Bäume bestehen fort, Jahrhundert um Jahrhundert – stark und majestätisch werden sie ihre Besitzerinnen und Besitzer überleben, ihre Hüterinnen und Hüter, die zwar das Muster und die zugrunde liegende Philosophie geschaffen haben, aber nicht die Bäume selbst. Welch seltsames Paradoxon!

Sobald *Tree Mountain* als Kunstwerk vollendet ist, beginnt es zu leben. Mit dem fortschreitenden Wachstum der Bäume und einer Natur, die wieder die Kontrolle übernimmt, wird *Tree Mountain* über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg zur faszinierenden Studie darüber, wie die Zeit ein Kunstwerk beeinflusst. Es wird zum Instrument, das die Entwicklung der Kunst misst. Über sich ändernde Moden und Überzeugungen hinweg kann *Tree Mountain* von einer Kuriosität zu einem Tempel werden, vom Überbleibsel einer dekadenten Ära zum Wahrzeichen einer grossartigen Zivilisation – ein Monument, das der Mensch nicht zu seiner eigenen Erhöhung errichtet hat, sondern das als Vermächtnis zum Wohl zukünftiger Generationen zu verstehen ist.

Tree Mountain ist eine lebende Zeitkapsel.

Agnes Denes, 1983

Mountain itself can never be owned or sold, nor can the trees be moved from the forest. Ownership signifies custodianship. *Tree Mountain* represents the concept, the soul of the art, while the trees are a manifestation of it. Though they may be collectible works of art and inheritable commodities – gaining stature, fame, and value as they grow and age as trees – ultimately neither can be truly owned. One can only become a custodian and assume the moral obligations it implies. But meanwhile the trees remain part of a larger whole, the forest. The trees are individual segments of a single, limited edition, unique patterns in the design of their universe.

And the trees live on through the centuries – stable and majestic, outliving their owners or custodians who created the patterns and the philosophy, but not the tree. There is a strange paradox in this.

Tree Mountain begins its existence when it is completed as a work of art. As the trees grow and wild-life takes over, as decades and centuries pass, *Tree Mountain* becomes a fascinating study of how the passing of time affects a work of art. It becomes an instrument that measures the evolution of art. Through changing fashions and beliefs, *Tree Mountain* can pass from being a curiosity to being a shrine, from being the possible remnants of a decadent era to being one of the monuments of a great civilization – a monument not built to the human ego but to benefit future generations with a meaningful legacy.

Tree Mountain is a living time capsule.

Agnes Denes, 1983

On 5 July 1992, World Environment Day, at the Earth Summit in Rio de Janeiro, the Government of Finland announced that its Ministry of the Environment and the United Nations Environment Program would sponsor *Tree Mountain* as Finland's contribution to help alleviate the world's environmental stress. Carried out in the Ylöjärvi Municipality, the plan was innovative on a national and international scale. It was the first time that an artist has been commissioned to restore environmental damage with an environmental work of art planned for this and future generations – a work of art that is global in scale, international in scope, and unsurpassed in duration. *Tree Mountain* was realized in full scale at the Pinziö gravel pits, Ylöjärvi, Finland, between 1992 and 1996.

Am 5. Juli 1992, dem Weltumweltag, kündigte die Regierung Finnlands anlässlich der UN-Konferenz über Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro an, dass das finnische Umweltministerium und das Umweltprogramm der Vereinten Nationen *Tree Mountain* als finnischen Beitrag zur Linderung des weltweiten ökologischen Stresses fördern würden. Das sowohl auf nationaler wie internationaler Ebene innovative Projekt wurde in der Gemeinde Ylöjärvi verwirklicht. Erstmals wurde einer Künstlerin damit beauftragt, Umweltschäden mit einem Umweltkunstwerk, das nicht nur für die lebende, sondern auch für kommende Generationen geschaffen wurde, entgegenzuwirken. Es ist ein Kunstwerk globalen Massstabs, internationaler Ausrichtung und beispielloser Dauer. *Tree Mountain* wurde in voller Grösse im Bereich der Pinziö-Kiesgrube in Ylöjärvi, Finnland, zwischen 1992 und 1996 verwirklicht.

No Flag No Territory, eine Reihe von Flaggen, die an verwaisten Fahnenstangen in der Zone um den zerstörten Reaktor von Fukushima wehen, verweist auf den Verfall und die Preisgabe staatlicher Autorität. Als abstrakte Symbole sind sie offen für Interpretationen. In ihnen manifestiert sich der sonderbare Zustand des angeeigneten Territoriums, wenngleich nur als abstrakter Ort einer künstlerischen Intervention.

A dereliction of authority is apparent in *No Flag No Territory*, a series of flags flying from the abandoned flag poles in the zone around the destroyed Fukushima reactor. The abstract symbols are open for interpretation and manifest the curious existence of the reclaimed territory, if only, as an abstract site for artistic intervention.

Raul Walch, 2021¹



No Flag No Territory, 2013, Videostill | video still

Charakteristisch für den Künstler Raul Walch sind performative und kollektive Interventionen im öffentlichen Raum mit textilen Arbeiten wie Flaggen, Bannern, Segeln und Drachen oder plötzlich auftretenden Wasserfontänen. 2013 reiste Walch in die japanische Stadt Futaba in der Präfektur Fukushima, wo zwei Jahre zuvor im dortigen Kernkraftwerk vier Atomreaktoren durch einen Tsunami zerstört worden waren. In der hermetisch abgeriegelten Zone, die an Andrei Tarkowskis Film *Stalker* (1978/1979) erinnern mag, hisste der Künstler im weissen Schutzanzug Flaggen an Fahnenmasten (*No Flag No Territory*, 2013). Das Hissen einer Flagge ist ausdrucksstarke Geste und markante Setzung, oftmals Herrscher- und Siegersymbol, Aneignung und Inbesitznahme eines historisch aufgeladenen oder anderweitig, infrastrukturell bedeutsamen Ortes – hier hingegen ist es die Aneignung eines radioaktiv verseuchten, unbewohnbar gewordenen Terrains durch die Kunst. Aneignung durch Verschmutzung seitens der Menschen, wie Michel Serres in *Der Parasit* proklamiert: «Sobald sie das Öffentliche aber beschmutzen, gehört es ihnen. So ist das Schmutzige das Eigene/Saubere, *le propre*, und alles ist gesagt.»² Mit seiner künstlerischen Markierung des kontaminierten Geländes befragt Walch eine erneute Aneignung des ehemaligen, inzwischen von der Natur rückeroberten, wirtschaftlich genutzten Raums.

In *Territories of Waste* – dem Titel der Ausstellung, der buchstäblich auf die Arbeit zugeschnitten scheint, – sind zwei kurze Filme zu sehen: An diesem verlassenen Ort, dessen Stille nur vom Rauschen des Windes, dem Zirpen der Grillen und Gesang der Vögel beziehungsweise dem metallenen Klackern der Masten durchbrochen wird, steht die Zeit still. Am Rande eines eingewachsenen Spielfelds zeigt eine Tafel immer dieselbe Uhrzeit – der Moment des durch das Beben verursachten Stromausfalls: sieben Minuten vor drei. Inzwischen kehren erste Bewohnerinnen und Bewohner zurück – aber ist ein Neustart hier möglich? Zwei Flaggen, die vor dem Museumsgebäude gehisst sind, komplettieren Walchs Beitrag: Die Fahne mit dem abstrakten mehrfarbigen Muster wurde ursprünglich vom Künstler in Futaba installiert, während die andere Fahne das Stadtwappen von Futaba zeigt.

- 1 Künstlerstatement, 2021, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
- 2 Serres, Michel, *Der Parasit*, Frankfurt am Main 1981, S. 218.

Performative and collective interventions in public space using textiles – flags, banners, sails, and kites – or sudden fountains are characteristic of the work of the artist Raul Walch. In 2013 Walch travelled to the Japanese city of Futaba in Fukushima prefecture, two years after the tsunami of 2011 destroyed four reactors at the nuclear plant there. Wearing a white hazmat suit, he hoisted flags on abandoned flagpoles in the exclusion zone (*No Flag No Territory*, 2013) – which is reminiscent of Andrei Tarkovsky's film *Stalker* (1978–9). Raising a flag is a charged gesture, often marking power and subjugation, occupation, and appropriation of a historically or otherwise significant place. But here it signifies the appropriation of uninhabitable, radioactively contaminated terrain by art. Appropriation through human contamination, as Michel Serres proclaims in *The Parasite*: 'As soon as you soil it, however, it is yours. Thus the dirty is one's own [*le propre*].'² Walch's artistic marking of the contaminated land represents a reappropriation of abandoned economic space that has been taken back by nature.

In *Territories of Waste* – the title of the exhibition seems literally made for this work – Walch shows two short films. Time stands still in this forsaken place, the silence broken only by the murmur of the breeze, crickets, birdsong, and the metallic clicking of the flagpoles. The board beside the overgrown playing field always shows the same time, seven minutes to three. The moment of the power failure caused by the earthquake. Some residents have now returned, but is a new start possible here? Two flags – displayed in front of the museum building – round off Walch's contribution. The flag with the abstract multicoloured pattern is one Walch installed in Futaba; the other shows the arms of Futaba.

- 1 Artist's statement, 2021.
- 2 Michel Serres, *The Parasite*, Minneapolis and London, 2007, p.144.



Ennui Public Haze (Stream Plays), 2022, Recherche fotografien |
research photographs

Was bedeutet dabei eine Covivalenz? Ein Zusammenleben mit verschiedenen, scheinbar nicht verwertbaren Hinterlassenschaften von kolonial strukturierten Globalisierungs- und Ausbeutungsprozessen. Mich interessiert aber auch, wie diese Kontinuitäten in lokalen und in überregionalen Erzählungen zurückschlagen, zurückstarren.

What does *covivalence* mean here? Coexistence with different, seemingly non-utilisable legacies of colonially structured processes of globalisation and exploitation. But I'm also interested in how these continuities impact and reflect on local and transregional narratives.

Romy Rüegger, 2022¹

Romy Rüegger führt die Betrachter:innen in ihren Arbeiten – sei dies in Performances oder aber in sorgfältig choreographierten, installativen Werken – auf eine Reise zeitgeschichtlicher Ereignisse, welche (zu) oft eine schweigsame Existenz fristen. Basierend auf ausführlichen Recherchen vor Ort legt die Künstlerin Zeitschichten aufeinander: Von der kollektiv sichtbaren Erinnerungsschicht tauchen wir mit ihr in das spezifisch Verdeckte ein, ohne dass eine Sichtweise aufgedrängt wird. Die Künstlerin führt uns dialogisch durch vernachlässigte Gebiete und erlaubt so ein subjektives Mäandrieren, welches die Rezipierenden an ihrem längst sedimentierten Wissen zweifeln und weiterdenken lässt.

Für die vorliegende Ausstellung entwickelte Romy Rüegger mit *Ennui Public Haze (Stream Plays)* (2022) eine gemeinsame Begehung, die die unsichtbare Präsenz des Übrigen und dessen koloniale Verflechtungen im Basler Stadtraum thematisiert. Diese beruht konzeptionell auf dem Performancespaziergang *Synthetic Stream Plays (Personal)* von 2018, zu dem die Künstlerin die Teilnehmer:innen einlud, die Stadt Basel auf ihre koloniale Vergangenheit zu röntgen. Der Weg ist wichtig, jedoch nicht im Sinne Jean-Jacques Rousseaus, der meinte, dass man (er) nur im Gehen denken könne. In Rüeeggers Arbeit hingegen lässt das körperliche Innehalten an spezifischen Plätzen die Gedanken fortschreiten. An den vorgeschlagenen Stationen des Spaziergangs legte die Künstlerin die Vergangenheit auf das Jetzt: Erstere materialisierte sie in Form von Schwarz-Weiss-Fotokopien auf transparenter Folie. Bewusst in der Performance angelegt, misslang der Versuch, den Ort mit dem Bild der Vergangenheit in Einklang zu bringen, da beide Einheiten sich stetig anders überlagern. Dennoch ist die materielle Komponente relevant, da sie uns hilft, so Rebecca Solnit, dass das «Gedächtnis [...] sich, ähnlich dem Verstand und der Zeit, nicht ohne physische Dimensionen vorstellen [lässt]; wenn man es sich als physischen Ort vorstellt, macht man es zu einer Landschaft, in der sich Inhalte an bestimmten Orten befinden»².

Romy Rüegger bringt die Erinnerungsschichten über Orte hervor, die in Akten verpackt, teils gar unantastbar in Archiven verwahrt ihr Dasein fristen. Die Künstlerin lässt die Räume des Gedächtnispalasts einer Stadt für uns Mitspaziergänger:innen erfahrbar werden. Sie agiert dabei als Vermittlerin zwischen dem Gestern und Heute, und sie stösst einen Prozess für das Morgen an in Form einer kollektiven Erzählung. Dabei ist sie eine sehr scharfsinnige Wanderin in den verschiedenen Zeitzonen, wobei sie einzig den Ausgangspunkt festlegt, um somit die möglichen Destinationen so frei wie möglich zu denken.

1 In einer Email an die Autorin, 30.3.2022.

2 Solnit, Rebecca, *Wanderlust – Eine Geschichte des Gehens*, Berlin 2021, S.97.

In her works, be they performances or carefully choreographed installation-based pieces, Romy Rüegger takes the viewer on a tour of historical events, often events that lead a silent existence. Based on extensive on-site research, she combines a wealth of historical layers: from the collectively visible layer of memory, we follow her into the hidden specifics, without a particular view being imposed. By guiding us dialogically through neglected zones, the artist facilitates a subjective meandering that prompts us to question and reassess long-sedimented knowledge.

For this exhibition, Rüegger created *Ennui Public Haze (Stream Plays)* (2022), developing a walk on the theme of the invisible presence of waste and its colonial entanglements in the urban space of Basel. In conceptual terms, it is based on the performance walk *Synthetic Stream Plays (Personal)* (2018), for which she invited participants to subject the City of Basel to an x-ray examination of its colonial past. The route travelled is important, but not in the sense of Jean-Jacques Rousseau, who claimed that thinking is only possible when walking: in Rüegger's works, it is physically pausing in specific places that drives the thought process forward. At the suggested points in the walk, she laid the past over the present, materialising the former as black-and-white photographs printed onto transparencies. As a deliberate part of the performance, this attempt to reconcile the place with a picture of its past failed, because the way the two overlap keeps changing. Nonetheless, the material component is important, as Rebecca Solnit points out: 'Memory, like the mind and time, is unimaginable without physical dimensions; to imagine it as a physical place is to make it into a landscape in which its contents are located, and what has location can be approached.'²

Romy Rüegger brings out layers of place-related memory that are usually kept filed away, sometimes lying out of reach in archives. Taking us with her on a walk, she gives us access to the city's palace of memory, acting as a mediator between yesterday and today, and initiating a process for tomorrow in the form of a collective narrative. In this role, she proves an astute wanderer in the various time zones, defining only the point of departure and leaving the potential destinations as open-ended as possible.

1 Email to the author, 30 March 2022.

2 Rebecca Solnit, *Wanderlust – A History of Walking*, London, 2000, p.77.

Mit Deiner ganzen Kraft zerlegst Du mich Stück für Stück. Ich weiss jetzt, wie stark Du bist. Aber dass ich es auf diese Art erfahren muss! Du machst einen vernünftigen Eindruck und müsstest Dir doch darüber im Klaren sein, dass meine Vernichtung auch Deine bedeutet, ebenso die des Strandes, des Meeres, des Ökosystems. Die Zerstörung von uns allen hat denselben Ursprung. Die Frage ist nicht wann oder wie, sondern warum?

Ocean Master, 2019¹



All That Perishes at the Edge of Land, 2019, Filmstill | film still

You are taking me apart piece by piece with your own strength. I have now come to know your strength. Alas, but to know it in this way. You appear sensible, so you must know this too, that in my destruction lies yours too, as well as the beach, the sea, the ecosystem, the destruction of us all comes from the same source. The question is not when or how, the question is why?

Ocean Master, 2019¹

Durch den globalen Handel mit Rohstoffen und Konsumgütern werden tonnenweise Ladungen an Waren und Produkten kontinuierlich kreuz und quer über die Weltmeere verschifft. Wenn die stählernen Vehikel des weltweiten Handels nach langen Jahren im Dienst alt und brüchig geworden sind, landen die Ozeanriesen auf ihrer allerletzten Reise wohlmöglich hier, als maritimer Abfall, wie Treibgut, am Strand im Süden von Pakistan. An diesem Ort, dem Küstendorf Gadani, werden sie von Tagelöhnern ausgeschlachtet und Stück um Stück zerlegt, ihre wertvollen Metalle unter lebensgefährlichen wie menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen geborgen, bevor die Reste als Schrott vermarktet werden. Es ist ein durchweg schmutziges, gewalttätiges Geschäft, eine korrupte Industrie auf Kosten der Umwelt, die bei der Demontage durch Freisetzung toxischer Substanzen zerstört wird und zu Lasten jener Menschen, denen aus purer Armut kein anderer Ausweg bleibt im Leben, als fern von Heimat und Familie elendig zu schufteten. Als in Gadani in den Jahren 2016 und 2017 jeweils durch Explosionen bei der Zerlegung von Supertankern viele Arbeiter zu Tode kamen und Verletzungen erlitten, wurde die Verschrottung zwar zeitweilig eingestellt, doch das Ausschachten der Ressourcen geht immer weiter.

Mit ihrer Doku-Fiktion *All That Perishes at the Edge of Land* (2019) hat die pakistanische Künstlerin und Filmemacherin Hira Nabi ein Werk geschaffen, das sich dieser andauernden Tragödie annimmt. Sie hält darin das Geschehen am Strand von Gadani in eindrücklichen Bildern fest. Mit der Kamera begleitet sie die mühevolle manuelle Zerlegung eines Containerschiffs und zeigt den rauen Arbeitsalltag jener Männer, die dabei ihr Leben und Wohlergehen aufs Spiel setzen müssen. Wie Meer und Land, so treffen hier Leben und Tod hautnah aufeinander. Die unterschiedlichen Stimmen und bewegenden Berichte der Arbeiter selbst werden von der Künstlerin in einen Dialog gesetzt mit der fiktiven weiblichen Figur Ocean Master: Mittels der Stimme des quasi sterbenden Schiffs erzeugt Nabi eine Ebene der Reflektion über die Geschehnisse vor Ort. Der Film ist das poetische Zeugnis eines Dramas, wobei es Hira Nabi gelingt, die Monstrosität der Ereignisse vor Augen zu führen, ohne dabei dem Pathos oder Spektakel zu verfallen.

1 Zitat aus Hira Nabis Film *All That Perishes at the Edge of Land*, 2019, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.

The global trade in raw materials and consumer goods requires millions of tonnes of cargo to be transported across the oceans of the world. When the gigantic steel cargo vessels of global trade have become old and obsolete after years of service, they are likely to end up – washed up like flotsam on the beach – on Pakistan's Indian Ocean coast. At Gadani they are gutted for parts and broken up by day labourers working under dangerous and inhumane conditions, dismantled piece by piece to recover valuable metals. The remains are sold as scrap metal. It is a dirty and violent business, a corrupt industry profiting at the expense of the environment – which is harmed by the release of toxic substances – and of people whose poverty leaves them no alternative but to work themselves to the bone far from their homes and families. Explosions in 2016 and 2017 killed and injured many workers. Each time work was suspended briefly, but the exploitation always starts again.

The Pakistani artist and filmmaker Hira Nabi recounts this ongoing tragedy in her docu-fiction *All That Perishes at the Edge of Land* (2019). She captures the events on the beach at Gadani in touching images, her camera following the laborious process of manually dismantling a container vessel and revealing the harsh working conditions of the men who risk their lives and well-being. Like land and sea, life and death are never far apart here. Nabi creates a dialogue between the moving accounts of the workers and the fictitious female figure of the Ocean Master. She uses the voice of the dying ship to create a level of reflection on the events witnessed. The film is a poetic record of a drama, where Nabi succeeds in communicating the monstrosity of the events without succumbing to pathos or spectacle.

1 From Hira Nabi's film *All That Perishes at the Edge of Land*, 2019.

Wie man ein Schiff zerlegt – in 15 Schritten | How to Dismantle a Ship in Fifteen Steps

I.

Ein dünner rosa Streifen erstreckt sich über den Horizont, wandert nach oben, ändert seine Farbnuancen, hüllt den Himmel und den frühmorgendlichen Nebel in rosa Schattierungen. Vor dem Aufgehen der Sonne: Farbe und Bewegung.

II.

Alle zehn Meter befindet sich ein *Dhaba*, eine Art Cafeteria, wo vom Morgengrauen bis 7 Uhr Frühstück angeboten wird. Männer kommen alleine oder in Gruppen, sie schlurfen die Strasse entlang, eingewickelt in Schals. Die Schutzhelme tragen sie auf dem Kopf oder in der Hand. Tassen mit dampfendem Chai werden gereicht und in nachdenklicher Stille getrunken. Manche plaudern – sie sprechen über ihren Dienstplan, erkundigen sich nach der Gesundheit, nach der Familie der anderen, hie und da ein Scherz. Einige bleiben, auch wenn sie ihren Tee längst ausgetrunken haben, andere essen schnell und brechen alsbald auf.

Am Eingang zum *Dhaba* trägt ein Mann Namen in eine Liste ein. Erst am Abend, nachdem die Löhne für den Tag ausgehändigt wurden, wird das Frühstück bezahlt. Diese Aufzeichnungen dokumentieren verlässlich, wer an welchem Tag in den nahegelegenen Werften gearbeitet hat und sind mitunter genauer als die Listen der Vorarbeiter.

Nach dem Unfall an Bord eines Öltankers im Areal 54 gegen Ende 2016 zogen die Feuerwehrleute diese Listen heran, um die Anzahl der vermissten Arbeiter, die in den Flammen auf dem Schiff verbrannten, zu bestimmen.

III.

Alle Männer kommen zusammen, um für die Ankunft des Schiffes zu beten. Auf dem ocker- und rostfarbenen Sand kauern, bitten sie, dass es sicher und pünktlich anlanden möge, dass weder Ebbe noch andere Gründe zu Verzögerungen führen, dass sie Arbeit auf ihm finden und das Zerlegen des Schiffes ohne Probleme abläuft. Am Ende der *Du'ā*, des Bittgebets, fahren alle Hände hoch und bedecken die Gesichter in einer abschliessenden Danksagung. Die Männer stehen auf und begeben sich zu den ihnen zugeteilten Arbeitsstätten. Zügig leert sich die improvisierte Gebetsstelle.

IV.

Das am Horizont schnell grösser werdende Schiff bewegt sich rasch auf den Strand zu. An der südwestlichen Küste Pakistans, unweit der Grenze zwischen Belutschistan und Sindh – im Bezirk Lasbela in einem

I.

A thin line of pink expands across the horizon, moving upward, shifting shades, engulfing the sky and early morning mist in its rosy hue. Before the sun, there is colour and movement.

II.

There is a *dhaba* (cafeteria) paced every ten yards, serving breakfast from dawn till seven a.m. Men arrive here, sloping up the road, alone or in groups, wrapping their scarves around themselves, wearing or carrying with them safety helmets. Steaming cups of *chai* are handed out, which are drunk in contemplative silence. There is some chatter: about the work schedule, asking after each other's health and families, some jokes. Some like to linger, long after their cups of tea have finished; others eat fast and depart quickly.

At the entrance to the *dhaba* is a man with a register, noting down names. The payment for this breakfast is delivered after receiving daily wages that evening. This ledger is a reliable guide to knowing who is working that day at the nearby yards, often more dependable than the lists that the foreman may have drawn up.

When there was an accident on board an oil tanker at Plot 54 in late 2016, the firefighters checked with this ledger to calculate the missing workers incinerated aboard in the blaze.

III.

All the men assemble to pray for the safe arrival of the ship. They squat on their haunches on sand the colour of ochre and rust. They are praying that the ship is beached securely and in good time, that it may not be delayed because of low tide or any other factors, that the men may receive employment on it, and that it is safely dismantled. As the *dua* ends, all hands rise upwards to cover faces in a final benediction, and the men get up and move off towards the different work sites that beckon them. The improvised prayer site empties quickly.

IV.

The visibly growing ship on the horizon moves fast towards the shore. It is ending its last journey here, in south-west Pakistan, not far from the border between Balochistan and Sindh, within the Lasbela District, at a coastal village called Gadani. It is about fifty kilometres north-west of Karachi. There is a ship-breaking yard located here, consisting of 134 berths, or plots, located across a ten-kilometre-long beachfront, on the northern shores of the Indian Ocean, which

Küstendorf namens Gadani – endet seine letzte Reise. Hier, etwa 50 Kilometer nordwestlich von Karatschi, erstreckt sich an einem Strand über zehn Kilometer Länge eine Abwrackwerft mit 134 Liegeplätzen, oder Parzellen. Es ist das nördliche Ende des Indischen Ozeans, der hier, an die Südküste Pakistans brandend zum Arabischen Meer wird. Oder in geografischen Koordinaten: 25.0861°N, 66.7308°E – diese muss der Kapitän ansteuern.

V.

Von Karatschi kommend, nimmt man die Strasse in Richtung der Grenze zwischen den Provinzen Sindh und Belutschistan. Hat man Belutschistan erreicht, ist es nur noch ein kurzer Weg bis zur Stadt Hub Chowki. Im Schnecken tempo fährt man die Hauptstrasse entlang, an der sich mit Waren beladene Lastwagen aneinanderreihen: Baumaterial, Lebensmittel, Transporte und Handel jeglicher Art zwischen den Provinzen. Am Horizont tauchen die schroffen Umriss e von Bergen auf: Man hat die Provinz Sindh hinter sich gelassen und befindet sich bereits in Belutschistan. Nach Hub folgen kleine Ortschaften und Gemeinden, die N25 verläuft kerzengerade weiter. Auf einigen Landkarten wird sie als «Strasse der regionalen Kooperation zur Förderung der Entwicklung» bezeichnet, ein Name, der auf die hoffnungsvollen Zeiten zurückgeht, in denen das Wirtschaftsabkommen (RCD) zwischen dem Iran, Pakistan und der Türkei abgeschlossen wurde. Unmittelbar vor einer Tankstelle und Schildern, die Marble City ankündigen, geht es in einer scharfen Linkskurve auf eine unbefestigte Strasse, die geradewegs nach Gadani führt.

Bald schon kann man in der Entfernung am diesigen Horizont das glitzernde, schimmernde Meer ausmachen. Die Umriss e von Schiffen heben sich dunkel gegen das Meer und den Himmel ab. Sie haben diesen Ort auf verschiedenen Routen, quer durch die Gewässer, beansprucht und kolonisiert durch verschiedene Nationalstaaten, erreicht. Auf Auktionen in London oder Dubai verkauft, stechen die Schiffe ein letztes Mal in See, begeben sich auf die Reise nach Gadani, wo sie abgewrackt, recycelt und ihre materiellen Bestandteile in lokale Wirtschaftskreisläufe zurückgeführt werden.

In den vergangenen Jahren wurden überwiegend Schiffe aus Japan und Südkorea nach Gadani gebracht.

VI.

Wohin geht ein Schiff, um zu sterben?

Gadani in Pakistan ist nach Alang in Indien und Chittagong in Bangladesch die drittgrösste Abwrackwerft der Welt. Vor etwa zehn Jahren wurden 80 Prozent aller Schiffe weltweit in diesen Werften verschrottet. Zusammen wurde hier der weltweite marine industrielle Schrott in seine Einzelteile zerlegt und die Materialien zur Wiederverwertung aufbereitet. Zwar liegen alle diese Industrieorte an der Küste des Indischen Ozeans,

becomes the Arabian Sea as it washes up on the beaches of the southern borders of Pakistani terrain, located at the universal coordinates of 25.0861°N, 66.7308°E. The captain must steer towards those.

V.

Driving from Karachi, you take the road towards the border between Sindh and Balochistan, cross into Balochistan, and soon enter Hub Chowki, moving sluggishly along the main highway filled with trucks laden with goods: construction material, food supplies, and all kinds of cross-provincial traffic and trade. At some point craggy outlines of hills become visible, signalling well and truly the movement out of the province of Sindh and into Balochistan. After Hub, there are some small towns and municipalities, and the road, N25, keeps moving straight ahead. On some maps this highway is labelled Regional Cooperation for Development Highway from the heady days of the RCD pact ratified between Iran, Pakistan, and Turkey. Just ahead of signs advertising Marble City and a gas station, a sharp turn left leads you onto a dirt road that is the road towards Gadani.

The sea is soon visible in the distance, glittering, shimmering, with a hazy horizon. Outlines of ships are also glimpsed, dark against the sea and sky. The ships, of course, arrive on a different route, crossing through waters claimed and colonised by different nation-states. Auctions are held in London or Dubai, where the vessels are bought, and then set sail on their final journey arriving at Gadani, where they are to be retired and recycled, their material components reintroduced into local economies.

In the last few years the majority of the ships arriving at Gadani have come from Japan and South Korea.

VI.

Where do ships go to die?

Gadani, in southwest Pakistan is the third largest yard, after Alang in India and Chittagong in Bangladesh. About ten years ago, eighty percent of the world's ships came to be scrapped at these yards. Cumulatively they handled and recycled the world's marine industrial scrap. These sites of industry that are situated on the shorelines of the Indian Ocean are often not in conversation with one another, but aware of the other as competitor and yet not as collaborator. To pose an obvious question: why is ship-breaking, which is by all measures a toxic industry, allowed to continue in these countries with very flexible and weak labour laws? The answer is contained within the question. It should also come as no surprise that the ship-breakers remain amongst the most poor and desperate of workers. At Gadani, most of the labour is migrant: it consists of Pakhtuns arriving from the northern valleys of Dir and Swat, traveling south in search of work, finding temporary, contractual employment at the Gadani yards.

es besteht aber kein Austausch zwischen ihnen, sie verstehen sich als Konkurrenten, nicht als Partner. Eine Frage drängt sich auf: Warum ist das gesundheits- und umweltschädliche Abwracken von Schiffen in diesen Ländern, die über sehr schwache und dehnbare Arbeitsgesetze verfügen, noch immer erlaubt? Die Antwort darauf findet sich im Grunde schon in der Frage. Wenig überraschend gehören die in der Schiffsverschrottung Tätigen zu den ärmsten Arbeitern überhaupt. Die Mehrheit der Arbeitskräfte in Gadani sind Wanderarbeiter: Paschtunen aus den nördlich gelegenen Tälern Dir und Swat kommen auf der Suche nach Arbeit in den Süden, wo sie mit zeitlich befristeten Verträgen in den Werften von Gadani Arbeit finden.

VII.

Das ankommende Schiff ist mit seinen 269,42 Metern Länge und 43 Metern Breite ein gigantisches Seemonster. Es trägt den Namen Ocean Master und wurde 1995 in Südkorea gebaut (und 2018 ausgemustert). Die Crew des Schiffes, das jetzt unter der Flagge Panamas fährt, stammt aus Indien. Für ihr Gewicht von 148.723 Tonnen ist der Wasserstand heute ausreichend hoch, um sie mit viel Geschick und Koordination anzulanden. Mit voller Geschwindigkeit steuert die Ocean Master auf den Strand zu, wo eine Menge Männer sie bereits ungeduldig erwarten. Unter deren Jubel setzt sie langsam ihren schweren, rostenden Anker. Männer setzen sich eilig in Bewegung, waten durch das Wasser und ergreifen die heruntergelassenen Taue, die das Schiff mithilfe von Seilwinden und im Boden fest verankerten Flaschenzügen in Position halten, damit es von den Gezeiten nicht wieder ins offene Meer getrieben wird. Die Crew wird an Land gebracht, Kapitän und Vorarbeiter der Werft begrüßen einander mit Handschlag, dann verlassen sie den Schauplatz.

VIII.

Wohin geht ein Wanderarbeiter, um zu sterben?

«Wohin ich auch blicke, der Tod ist hier allgegenwärtig. Von früh bis spät sind wir umgeben vom Tod», erzählt Mohammad Tariq, der als Schweisser in der Werft von Gadani arbeitet. Die Wanderarbeiter ziehen auf ihrer Suche nach Beschäftigung Richtung Süden und passen ihre Erwartungen an die befristete Arbeit, die ihnen in Gadani angeboten wird, an.

Ganze Kolonnen von Männern kommen aus Dir und Swat in den nördlichen Tälern von Khyber Pakhtunkhwa, sie lassen sich nieder in notdürftigen Behausungen, mehr schlecht als recht zusammengebaut aus übriggebliebenem Schiffsschrott: Wellblech, Taue, Planen. Aus Flaggen, die einst Schiffsmaste zierten, werden Vorhänge und Eingangsbereiche in dem Versuch, sich zumindest so etwas Ähnliches wie ein Zuhause zu schaffen.

Sauberes Leitungswasser gibt es nicht. Die Stromversorgung ist instabil, Ausfälle sind an der Tagesordnung. Zwei Eimer Wasser stehen jedem auf der Werft

VII.

The ship reveals itself to be a gigantic sea monster measuring 269.42 meters in length, and 43 meters in width. Called Ocean Master, it was built in 1995 in South Korea (and was retired in 2018) and is now being manned by an Indian crew, albeit flying the colours of Panama on its mast. Its deadweight is 148,723 tons, and today the waters are auspiciously high, enough to bring it in with a little adroitness and coordination. It is driven at full throttle towards the shore, where crowds of men await it anxiously. It comes in amidst much cheering and slowly lowers its heavy, rusting anchor. Men rush forward, wading into the waters to grab onto the ropes that it lowers, tying them on to the winches that lead back to the heavy pulleys mounted and fixed firmly into the ground, which will steady the ship and hold it in place against the tidal currents, which may try to push it out towards the open sea. The crew is lowered on the ground, where the captain shakes hands with the yard foreman, and they depart from the scene.

VIII.

Where do migrants go to die?

'Here, wherever we look, this is only death. From morning till evening, death surrounds us', narrates Mohammad Tariq, a welder at the Gadani yards. Migrant workers travel southwards in search of employment and adjust their expectations into temporary forms of employment at Gadani.

Entire colonies of men from Dir and Swat in the northern valleys of Khyber Pakhtunkhwa have settled in makeshift housing cobbled together from leftover scrap from the ships, like corrugated steel sheets, ropes, and tarp, using flags from ship masts as curtains or doorways to fashion some semblance of a home.

There is no clean water piped to Gadani, and the electricity supply is irregular with frequent outages. A registered worker on the yard is allotted two buckets of water for his weekly usage. There is no allowance made for the worker's family if they may be present. This practice of reduced, bare living does not support life. As one of the older workers, known to all as *Chacha* (uncle) Afzal, summarizes, 'Our wages may prevent us from dying, but they don't allow us to live either.' What is this in between place between life and death, this strange suspension of responsibility and duty, of empathy, of hope? Who controls it and to what end? These glaring signs of uneven development are reminders that we live on unequal terms, made possible by growing violence. I will go so far as to say that they are intrinsically and intuitively linked by cruel practices of making bare one part of life, to sustain and prop up another. By the practice of making some live, and letting others die.

IX.

A haze of heat rises up above the welding yard, curling and unfurling in the sea breeze. It glimmers, mist-like, and hangs above the place where the men work with

registrierten Arbeiter pro Woche zu. Zusätzliche Rationen, etwa für anwesende Familienmitglieder, sind nicht vorgesehen. Es ist ein karges, lebensfeindliches Dasein. Einer der älteren Arbeiter, den alle als Cacha (Onkel) Afzal kennen, bringt es auf den Punkt: «Unsere Löhne mögen uns vor dem Tod bewahren, aber leben können wir von ihnen auch nicht.» Was ist dies für ein seltsamer Ort zwischen Leben und Tod bar jedes Verantwortungsbewusstseins und jeder Fürsorgepflicht, Empathie, Hoffnung? Wer hat die Kontrolle über das, was hier geschieht, und welchen Interessen dient es? Die Zeichen einer ungleichen Entwicklung sind unübersehbar und rufen ins Bewusstsein, dass wir unter unterschiedlichen Bedingungen leben, denen immer mehr Gewalt zugrunde liegt. Ich gehe sogar so weit zu behaupten, dass eine untrennbare und unmittelbare Beziehung besteht zwischen der brutalen Praxis, das Leben auf die nackte Existenz zu beschränken, und dem Wohlergehen eines anderen, das damit gesichert und gestärkt wird: Eine Praxis, die einen leben zu lassen, während die anderen sterben.

IX.

Hitze steigt über dem Schweißplatz auf und breitet sich durch den vom Meer kommenden Wind weiter aus. Flimmernd hängt sie über dem Ort, an dem die Männer mit Schneidbrennern arbeiten. Orange-rote Funken stieben aus der Flamme, die dem rostenden Metall zu Leibe rückt, sich züngelnd durch das Material frisst und es durchtrennt. Laute Schlag-, Aufprall- und Schleifgeräusche, das Zischen und metallische Pfeifen des Schneidbrenners durchdringen die Luft. Ein tiefes, brummendes Rumpeln ist zu hören, gepaart mit der höheren Frequenz der spuckenden Flamme, die sich ihren Weg durch das Metall bahnt. Eine kurze Pause, das enorme Stahlteil schwankt, bevor es auseinanderbricht und auf dem Sand aufschlägt. Kabinen, Relings, Seitenteile des Rumpfes werden aus dem Ozean gezogen und in kleinere Teile zerlegt. Intensive, beissende Gase und Rauch liegen in der Luft, erfüllen sie, durchdringt sie, lassen ihre einzelnen Komponenten miteinander verschmelzen. Die Augustsonne ist heiss, sogar die starke Meeresbrise bringt keine Kühlung. Wie benommen gehe ich umher. «Kommen Sie nicht zu nahe, Sie tragen keine Schutzkleidung», warnt einer der Schweisser. Er zieht seine Handschuhe aus und nimmt seine Schutzbrille ab, um mich anzusehen, und ich blicke auf seine Hände, schwarz vom Rauch und Öl, trotz der Handschuhe. Wann wurden aus ihnen die Hände eines Schweissers?

«Wo haben Sie das Schweissen gelernt?», frage ich.

«Hier, auf dieser Werft, ich habe als Hilfsarbeiter begonnen», antwortet er.

«Wann war das?»

«Vor etwa zwei Jahren», sagt er und lächelt mich an.

Als andere Männer auftauchen und Interesse an unserer Unterhaltung zeigen, dreht er sich schnell um und arbeitet weiter.

gas torches. Orange and red sparks are produced as the flame is directly applied to the rusting metal, licking through it, severing it. Loud thuds and crashes fill the air, as does the hissing, grinding, metallic whistling noise of the gas cutting. A low-frequency, humming rumble is generated, alongside the higher-frequency vibrations of the flame spitting as it bites into the metal. A momentary pause, the large metal object teeters and then splinters apart, falling onto the sand. Cabins, metal railings, side portions of the hull are all dragged out of the ocean and broken into smaller pieces. The fumes are heady and sour, and smoke fills the air, thickening it, pervading it, melting into its composite elemental parts. It is hot beneath the August sun; even the strong sea breeze can't rush in fast enough to cool this area. I move through it in a daze. 'Don't get too close, you're not wearing protective gear', one of the welders cautions me. He takes off his gloves and raises his protective goggles to look at me, and I look at his hands, blackened with smoke and oil beneath the gloves. When did his hands become a welder's hands?

'Where did you learn how to weld?' I ask.

'Here, on this yard, I was a helper first, and that was my training', he responds.

'When was that?'

'About two years ago', he offers a slight smile.

Others arrive on the scene, interested in our conversation, and he swiftly turns his back on me to get back to work.

Hands readjust the goggles and pull on gloves again.

He fires the blowtorch, and we smell the burnt out, rusted metal once again on the air.

X.

'I used to be a fisherman, like my father, and forefathers before us, here we were all fishermen', shares Khalid with me as we sit in the union office off the main road. 'When I was younger, I joined my father in fishing as he had done with his father. The catch was enough, not plentiful like in his time, but enough for us to subsist on. But then as the ships arrived and filled up the beaches, the fish went away. The fish vanished from areas close to the shore and moved away into deeper waters. I had a launch, and I couldn't take it out into the deeper waters as it could capsize. My nets would yield nothing, as there were no fish anymore. The water had become dirty, filled with oil, and other waste from the ships. I didn't know what to do anymore, and then I was advised by friends to sell my boat and join the ship-breaking industry. That was all the employment left here.' He pauses briefly. 'So, I did that, I sold my boat and joined the industry that destroyed the livelihood of my ancestors.'

XI.

Some of the launches are seen permanently anchored on dry land, flipped upside down, in early retirement.

Er setzt die Brille wieder auf, zieht seine Handschuhe über.

Er zündet den Schneidbrenner, der Geruch von rostigem, durchgebranntem Metall erfüllt von Neuem die Luft.

X.

«Früher war ich Fischer, wie mein Vater, wie alle meine Vorfahren, alle hier waren Fischer», lässt mich Khalid wissen. Wir sitzen im Büro der Gewerkschaft etwas abseits der Hauptstrasse. «Als ich jünger war, bin ich mit meinem Vater zum Fischen gegangen, genauso wie er es mit seinem Vater getan hat. Wir haben zwar nicht so viel gefangen wie früher, aber genug, um davon leben zu können. Als die Schiffe kamen und die Strände füllten, sind die Fische verschwunden. Sie haben sich weg von der Küste ins tiefere Wasser zurückgezogen. Mit meiner Barkasse konnte ich nicht so weit hinausfahren, sie hätte dort kentern können. Meine Netze sind leer geblieben, es gab keine Fische mehr. Das Wasser war verschmutzt, voll Öl und anderen Abfällen aus den Schiffen. Ich wusste nicht mehr weiter. Schliesslich haben mir Freunde geraten, das Boot zu verkaufen und mir Arbeit auf den Abwrackwerften zu suchen. Andere Arbeit gab es hier nicht mehr.» Nach einer kurzen Pause fährt er fort: «Also habe ich es getan, habe mein Boot verkauft und arbeite nun in der Industrie, die die Lebensgrundlage meiner Vorfahren zerstört hat.»

XI.

Einige der Fischerboote liegen nun, tagein, tagaus, kieloben auf dem Trockenen. Früh haben sie ausgedient. In einem nächsten Leben haben sie vielleicht die Chance, wieder Verwendung zu finden. Kann sich dieser verseuchte Landstrich selbst reinigen? Oder wird diese Gegend verlassen zurückbleiben? Unter welchen Bedingungen ist Leben möglich – oder sind die Gemeinden verurteilt zu sterben?

XII.

«Eine Gewalt, die sich langsam, unbemerkt ereignet, eine Gewalt, die mit einiger Verzögerung zur Zerstörung führt, verteilt über Zeit und Raum, eine aufreibende Gewalt, die typischerweise nicht einmal als Gewalt wahrgenommen wird.» – *Slow Violence, and the Environmentalism of the Poor* – Rob Nixon [Übers. Michaela Alex-Eibensteiner].

Wie lässt sich Gewalt messen und quantifizieren, wenn sie so wenig augenscheinlich ausgeübt wird? Welche Reaktionen löst es bei Menschen aus, was macht es mit ihnen, wenn Gewalt nicht klar erkennbar, die Konturen verwischt sind und sie kaum sichtbar ist, weil sie sich über eine *longue durée* erstreckt? Wir vergessen dann womöglich, dass auch diese Gewalt trotz ihrer Langsamkeit tödlich sein kann.

In another lifetime, they might see a new utilitarian lease. Can this networked web of poisoned communities cleanse itself or will it be abandoned altogether? Under what conditions is it allowed to live or is it made to let die?

XII.

'A violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all.' – Rob Nixon, *Slow Violence, and the Environmentalism of the Poor*

How can violence be measured and quantified when it is not a spectacle? What kinds of responses are produced within people and elicited from them when the optics of violence are blurred and rendered almost invisible by being spread out over a *longue durée*? Perhaps we forget then that violence can be as slow as it can be deadly.

XIII.

'Do you have a message for your family? If they see this?' I ask one of the workers on camera as he stands by, smoking and watching his mates bring in a portion of the ship's roofing out of the waters and onto land.

'What kind of message?' he shrugs. 'I'll be home soon', he stubs out his cigarette and rushes off.

XIV.

'The pain in our shoulder comes
You say, from the damp; and this is also the reason
For the stain on the wall of our flat
So tell us: where does the damp come from?'
– Bertolt Brecht, excerpt from *A Worker's Speech to a Doctor*

XV.

Maj-boori | مجبوری n. f.
helplessness; powerlessness; compulsion;
constraint; subjection.

It was that which pulled them out of bed every morning, willed them to work, to walk themselves home in the evenings, and begin, all over again, to end, all over again.

XIII.

«Gibt es etwas, das Sie Ihren Familienangehörigen mitteilen möchten? Falls sie das hier sehen?», frage ich bei laufender Kamera einen der Arbeiter, der herumsteht, raucht und seinen Kollegen dabei zusieht, wie sie einen Teil des Schiffsdecks vom Wasser an Land bringen.

Er zuckt mit den Schultern. «Was sollte ich ihnen sagen, ich bin ohnehin bald zu Hause.» Er drückt seine Zigarette aus und eilt davon.

XIV.

«Das Reißen in unserer Schulter
Kommt, sagst du, von der Feuchtigkeit, von der
Auch der Fleck in unserer Wohnung kommt.
Sage uns also:
Woher kommt die Feuchtigkeit?»
Bertolt Brecht, *Rede eines Arbeiters an einen
Arzt* [Auszug]

XV.

Maj-boori | مجبوری n.f.
Hilflosigkeit; Machtlosigkeit; Zwang;
Beschränkung; Unterwerfung.

Das ist es, was sie Tag für Tag aus dem Bett getrieben hat, warum sie sich überwunden haben, zur Arbeit und abends wieder nach Hause zu gehen, am nächsten Tag wieder zu beginnen und beenden und immer so weiter.

Center for the Living Things zielt darauf, die Mechanismen in der Sphäre des Aussortierten und Nutzlosen zu ergründen. In diesem Bereich haben die Waren ihre Funktion als Werkzeuge für den Menschen verloren. Produkte haben Teil an beinahe jedem Prozess in der Biosphäre, und aus diesem Grund ist es unmöglich, wirtschaftliche und soziale Prozesse von sogenannten natürlichen Prozessen zu trennen.

Center for the Living Things is aimed to describe mechanisms appearing in the sphere of rejection and uselessness. In this sphere, products are no longer tools used by people. Products participate in almost every process that occurs in the biosphere; hence we can't definitively divide economic or social processes from the so-called natural process.

Diana Lelonek, 2016¹



Mop, Fundobjekt | found object, *Center for Living Things*, 2017,
Installationsansicht; Botanischer Garten Poznań | installation view,
Botanical Garden in Poznań

Im Jahr 2016 gründete Diana Lelonek das *Center for Living Things*, eine recherchebasierte, künstlerische Para-Institution, die neue, «humanotische» Naturformen untersucht, archiviert und dokumentiert.² Eine eigene Website centerforlivingthings.com listet «Rock-like grounds», «Polymer Habitat», «Post-Electronic Habitats» und «Textile Environments» auf, kategorisiert nach dem jeweiligen Trägergrund. Neben den geografischen Koordinaten der Fundstelle gibt sie in den Betitelungen die heterogenen Materialien an, etwa *Motherboard Nature* oder *Post-Adidas Environment*, im letzteren Fall ein von Pflanzen überwuchertes Sneaker der Sportartikelmarke. Es handelt sich um weggeworfene, achtlos, teils illegal entsorgte Gegenstände, das heisst um Residuen der Konsumgesellschaft mit ihrer Überproduktion schnelllebigster Waren, die ihrer ursprünglichen Funktion entzogen zu hybriden Objekten, post-anthropozentrischen Habitats und Mikro-Ökosystemen für diverse Organismen mutieren. Mit dem Fokus auf illegale Mülldeponien bietet der Ansatz einen lokalen und greifbaren Bezugspunkt zur globalen Omnipräsenz von Plastikabfällen in der Umwelt und Phänomenen wie dem Great Pacific Garbage Patch, dem monumentalen schwimmenden Müllstrudel im Pazifik, der Gefahrenpotential und zugleich Habitat für diverse Organismen ist.

Lelonek beobachtet den jeweiligen Wachstumsprozess, das Entstehen von Moosen, Flechten und Myzelien und dokumentiert diese Erkenntnisse mit Informationstafeln, Fotografien und Diagrammen. Aktuell arbeitet die polnische Künstlerin an einem *Wasteplants Atlas*. Aufgrund der Vielzahl an Entitäten, die als Ko-Akteure diese hybriden Objekte mitverändern und beleben, unterliegen diese «Living Things» einer eigenen, nicht vorhersehbaren Prozessualität und Zeitlichkeit, sofern sie nicht ihrer Umwelt entnommen sind. Für *Territories of Waste* präsentiert Lelonek einige dieser hybriden, nach den herkömmlichen Klassifizierungen kaum strukturier- und archivierbaren Artefakte aus der Sammlung des *Center for Living Things* im Garten der Administration des Museum Tinguely. Ergänzt werden sie durch lokale Funde der Künstlerin von städtischen Ruderalflächen in Basel und Umgebung. Sie lenkt den Blick auf eine zeitgenössische, ungewöhnliche Form der Naturästhetik, die noch einmal mehr zeigt, dass der Topos unberührter Natur schon lange ein historisches Konstrukt ist.

- 1 Künstlerinstatement zu *Center for Living Things*, <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/> (25.1.2021), Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
- 2 Vgl. Lelonek, Diana, <http://centerforlivingthings.com/what-we-do/> (25.1.2021).

Diana Lelonek founded her *Center for Living Things* in 2016 as an artistic research-based para-institution to investigate, document, and archive new 'humanotic' forms of nature.² Her website – centerforlivingthings.com – lists 'rock-like grounds', 'polymer habitats', 'post-electronic habitats', and 'textile environments', categorised by substrate. The titles of her pieces indicate the diverse human materials – such as *Motherboard Nature* or the moss-covered shoe of *Post-Adidas Environment* – with captions describing where they were found, complete with geographical coordinates. These are carelessly – and sometimes illegally – discarded objects, the residues of consumer society with its overproduction of short-lived goods. Stripped of their original functions they mutate into hybrid objects, post-anthropocentric habitats, and micro-ecosystems for diverse organisms. Focussing on fly-tipping sites, her work touches on the omnipresence of plastic waste in the environment and connects the local to global phenomena like the Great Pacific Garbage Patch, the monumental trash vortex in the middle of the Pacific Ocean – which itself both presents hazards and creates a habitat for a range of organisms.

Lelonek observes the emergence and growth of mosses, lichens, and mycelia, and documents her findings in information boards, photographs, and graphics. The Polish artist is currently working on a *Wasteplants Atlas*. The diversity of entities involved as non-human co-actors in the processes of transforming and bringing to life these hybrid 'Living Things' means that they are subject to their own unpredictable processuality and temporality – as long as they remain within their environment. In *Territories of Waste* Lelonek presents a selection of – almost uncategorisable and unarchivable – hybrid artefacts from her collection of the *Center for Living Things*. These are displayed in the small garden behind the administrative buildings of Museum Tinguely and complemented by the artist's local finds from urban wasteland in Basel and environs. Her work draws attention to an unusual contemporary form of natural aesthetic and reminds us that the topos of unspoiled nature has long been nothing more than a historical construct.

- 1 Artist's statement on *Center for Living Things*, <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/> (accessed 25 January 2021).
- 2 See Diana Lelonek, <http://centerforlivingthings.com/what-we-do/> (accessed 25 January 2021).



Textile Environment, aus der Serie | from the series Center for Living Things, 2017, Detail



Shoe Environment X, aus der Serie | from the series Center for Living Things, 2017



Glaswool Habitat, aus der Serie | from the series Center for Living Things, 2017

Diana Lelonek

Ziel ist die Erzeugung einer zähl- und begreifbaren Darstellung des CO₂-Ausstosses der Müllverbrennungsanlage. Kraft, archaische Gestalt und faszinierende Schönheit der weissen Rauchringe kombinieren sich mit dem Wissen um die problematischen Auswirkungen dieser Form der Energieproduktion zu einem ambivalenten Schauspiel.

realities:united, 2019¹



BIG Vortex, building site art installation for Amagerforbrændingen Waste-to-Energy Plant in Copenhagen, Denmark, Rendering, 2011

The aim is to visualise the plant's CO₂ emissions in a quantifiable way that people can immediately grasp. The energy, archaic form and fascinating beauty of the white gas rings combine with our knowledge about the problematic impacts of this type of power.

realities:united, 2019¹

2011 hat der Architekt Bjarke Ingels mit seinem Büro BIG das ambitionierteste Design für eine Müllverbrennungsanlage vorgestellt, das die Welt bis dahin gesehen hatte. Er entwarf die Anlage so, dass ein künstlicher Berg entstand, auf dem die Bewohner:innen Kopenhagens heute Ski fahren können, während unten ihr Abfall verbrannt und in Wärme für 160.000 Haushalte umgewandelt wird. Jan und Tim Edler von realities:united fiel auf, dass Müll hier nicht mehr als Problem, sondern als Grundlage für grossen Spass wahrgenommen werden kann.

Um dieses Bild zu erweitern, haben sie ein Kunstwerk erdacht, das der Stadtgesellschaft Kopenhagens verdeutlicht, dass der Müll nach der Verbrennung zwar zur Energieversorgung beiträgt, dabei aber ebenfalls Tausende Tonnen Kohlendioxid verursacht werden.

BIG Vortex soll die sonst ebenso unbemerkt wie stetig aufsteigende Rauchwolke aus Kohlendioxid und anderen Gasen der Müllverbrennungsanlage so manipulieren, dass sie regelmässig in Form eines Rings mit 30 Metern Durchmesser als Rauchzeichen in den Luftraum über Kopenhagen geschickt werden. Wenn man dann in den Himmel blickt, könnte man denken, die Müllverbrennungsanlage wäre ein rauchender Riese, der gemütlich in die Luft pafft. Dabei sind diese Ringe auch die Visualisierung der unbequemen Tatsache, dass der ganze Spass, der dort stattfindet, darauf basiert, dass immer noch viel zu viel Müll produziert wird, der dann durch seine Beseitigung die Atmosphäre verschmutzt. Und auch der stetige Fluss und das Volumen des ausgestossenen Kohlendioxids bekommen eine greifbare Form.

In *BIG Vortex* wird ein sonst unsichtbarer Vorgang als erhabene Geste von diffuser Schönheit inszeniert, die zwischen Schrecken und Schönheit oszilliert. In der Stadt Kopenhagen hat man sich damals gegen die Realisierung von *BIG Vortex* entschieden und von weissem Rauch ist dort heute nichts zu sehen.

1 Pressemappe, *realities:united* Berlinische Galerie, 26.4.2019, S.10, https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Presstexte/Pressearchiv/2019/Pressemappe_realities-united_26.4.19_Berlinische-Galerie.pdf (25.2.2022).

In 2011 architect Bjarke Ingels and his office BIG presented the most ambitious design for a waste incinerator the world had ever seen. The plant was conceived in such a way as to create an artificial mountain on which Copenhagen's inhabitants could ski while down below their waste is incinerated and converted into heat for 160,000 households. Jan and Tim Edler of realities:united noticed that waste is perceived here not as a problem, but as the basis for big fun.

To expand on this image, they devised an artwork to show the citizens of Copenhagen that although the burning of their waste contributes to their energy supply, it also generates thousands of tons of carbon dioxide.

BIG Vortex was intended to manipulate the cloud of carbon dioxide and other gases that rises constantly and imperceptibly from the incinerator in such a way that it would be regularly sent up into the air above the city as a smoke signal measuring thirty metres across. Looking up at the sky, it would seem like the incinerator was a giant, merrily blowing smoke rings. But these rings would also visualize the awkward fact that all the fun taking place on the ground rests on the ongoing overproduction of waste, whose disposal then pollutes the atmosphere. In addition, the constant flow and volume of the carbon dioxide emissions would be given a tangible form.

In *BIG Vortex*, an otherwise invisible phenomenon is staged as a sublime gesture that oscillates between horror and a diffuse beauty. At the time, Copenhagen decided not to implement *BIG Vortex*, and there is no sign of its white smoke today.

1 Press kit, *realities:united*, Berlinische Galerie, 26 April 2019, p.10, https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Presstexte/Pressearchiv/2019/Press-kit_realities-united_26.4.19_Berlinische-Galerie.pdf (accessed 25 February 2022).



Rheinwasseraufbereitungsanlage, 1972

Man kann die Operationsweisen von Politik und Natur nicht nur demonstrieren, man kann sie auch beeinflussen.

Not only can you demonstrate how politics and nature work – you can also influence them.

Hans Haacke, 1970¹

Hans Haacke ist bekannt für seine institutionskritischen Arbeiten, in denen er sozialpolitische Verflechtungen des Kunst(markt)systems aufdeckt. In seinem Frühwerk (circa 1965–1972) hingegen setzte der seit den 1960er Jahren in New York lebende Künstler Tiere und Pflanzen in realzeitlichen Systemen² ein, so in *Rheinwasseraufbereitungsanlage*. 1972 realisierte er anlässlich seiner Ausstellung *Demonstrationen der physikalischen Welt. Biologische und gesellschaftliche Systeme* im Museum Haus Lange in Krefeld auf Einladung des Direktors Paul Wember dieses ortsspezifische Werk. Damals hatte der Industriestandort Krefeld den Ruf des grössten «Rheinverschmutzers». Drei Jahre zuvor hatte die Einleitung des Insektenvernichtungsmittels Thiodan ein grosses Fischsterben im Mittelrhein ausgelöst, woraufhin das Problem der Wasserverschmutzung und damit verbundenen Gefährdung länderübergreifender Trinkwasserressourcen öffentlich diskutiert wurde.

Diese Thematik griff Haacke mit seiner Kläranlage en miniature im Museum auf: Rheinwasser aus Krefeld-Uerdingen, wo ein Grossteil des Abwassers in den Fluss eingeleitet wurde, unterzog er hier einem mehrstufigen Reinigungsprozess. Die Installationsansicht zeigt, wie mit Hilfe von Chemikalien, Kies und Kohle die Schadstoffe ausgefiltert wurden. Das saubere Wasser floss in ein Bassin, in dem sich Goldfische tummelten – Zeichen des wieder trinkbaren Wassers, das durch einen Schlauch im Boden zurück ins Grundwasser geleitet wurde. Haacke hatte sich an der kurz vorher in Betrieb genommenen erweiterten Kläranlage vor Ort orientiert. An der Wand aufgereihter Ballonflaschen mit Rheinwasser – kontinuierlich neu befüllt – fungierten als Vorratsspeicher für das zu reinigende Wasser. Der Künstler präsentierte in der linksrheinischen Stadt auch 13 Wasserproben aus dem Rhein und seinen Zuflüssen in Nordrhein-Westfalen mit jeweiligem Laborbefund. Kunst ist hier die Problematisierung einer umweltpolitischen Situation, auf die Haacke die Öffentlichkeit aufmerksam machte, indem er entsprechende Fakten und mit der *Rheinwasseraufbereitungsanlage* ein skulptural gestaltetes Lösungsmodell präsentierte.

- 1 Zit. n. *Hans Haacke - Werkmonographie*, Einleitung von Edward F. Fry, Köln 1972, S. 47.
- 2 Die von der Autorin kuratierte Forschungsausstellung *Hans Haacke. Kunst Natur Politik* mit Fokus auf Haackes biologischen Systemen und unveröffentlichtem Archivmaterial wurde 2019/2020 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München und im Museum Abteiberg Mönchengladbach gezeigt. Siehe auch: Ströbele, Ursula, *Erweiterung des Skulpturalen. Analysen und Theorien aktueller Grenzphänomene: «Non-human Living Sculptures» seit den 1960er Jahren. Hans Haacke und Pierre Huyghe* (Habilitationsschrift 2020, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).

Hans Haacke, who has been based in New York since the 1960s, is best known for his institution-critical works exposing the sociopolitical ramifications of the art (market) system. His early work (c.1965–72), however, inserted animals and plants into real-time systems,² as in *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Rhine-Water Purification Plant). At the invitation of Paul Wember, the director, he created this site-specific work in 1972 for his exhibition *Demonstrationen der physikalischen Welt: Biologische und gesellschaftliche Systeme* (Demonstrations of the Physical World: Biological and Social Systems) at Museum Haus Lange in Krefeld. At the time Krefeld was an industrial city with a reputation as the Rhine's worst polluter. Three years earlier discharge of the insecticide Thiodan had killed millions of fish in the Middle Rhine – and sparked public awareness of the issue of pollution and the threat to cross-border drinking water resources.

Haacke took up this issue with a miniature water purification plant in the museum, based on the recently upgraded local sewage treatment plant. Rhine water from Krefeld-Uerdingen – where sewage was discharged into the river at that time – was subjected to a multi-stage cleansing process. The installation views show how the contaminants were filtered out with the aid of chemicals, gravel, and charcoal. The clean water flowed into a basin full of goldfish, showing that it had been restored to drinkable quality, before it was returned to the groundwater through a hose. A row of demijohns along the wall stored water awaiting treatment and were periodically refilled. Haacke also presented thirteen water samples from the Rhine and its local tributaries with their respective laboratory analyses. Here art problematises environmental policies: the artist generates public attention by presenting the relevant facts and proposes a potential solution configured as sculpture.

- 1 Cited in *Hans Haacke - Werkmonographie*, introduction by Edward F. Fry, Cologne, 1972, p. 47, translated by Meredith Dale.
- 2 A research exhibition curated by the author was shown in 2019–20 at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich and Museum Abteiberg in Mönchengladbach: *Hans Haacke: Kunst Natur Politik* focussed on Haacke's biological systems and unpublished archival materials. See, for example, Ursula Ströbele, *Erweiterung des Skulpturalen: Analysen und Theorien aktueller Grenzphänomene; 'Non-human Living Sculptures' seit den 1960er Jahren: Hans Haacke und Pierre Huyghe* (habilitation thesis, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2020).

In dem Werk flickern die Bilder so schnell, dass man sie praktisch nicht sehen kann. Und genau dafür stehen sie: für das Unterschwellige, dessen man sich kaum bewusst wird und das schwer zu fassen ist.

In the work the images flicker by so quickly that you can't really see them. This is to represent what they are: an undercurrent that you are hardly aware of and that is hard to grasp.

Fabienne Hess, 2021¹



Das digitale Bild wird von uns verschwendet. Wir scrollen hinunter, wischen nach links, wir «liken» und vergessen, wir klicken an und klicken weg. Bilder – die wir ansehen, die wir übersehen – zirkulieren, verbreiten sich, werden weitergegeben von Bildschirm zu Bildschirm. Ein unaufhörlicher Fluss; der Müll sammelt sich an. Doch jedes Bild hinterlässt eine Spur, wenn nicht im Gedächtnis, so in den Schaltkreisen. Es kann gelöscht, aber nicht zerstört werden. Es wird überschrieben, aber nicht zur Gänze; es ist beschädigt, aber nicht eliminiert. Die Motive für ihre Serie *Corrupted Portraits* fand die in der Schweiz geborene Künstlerin Fabienne Hess mithilfe von Recovery-Software, die sie dazu verwendete, ihre Festplatte nach Datentrümmern zu durchkämmen. Es ist mehr oder weniger alles beschädigt, aber hier und da kommt doch ein Moment der Unvergänglichkeit zum Vorschein: Ikonen, die zwischen den Glitches sofort erkennbar sind, digitale Readymades. Madame X, ungewöhnlich zurückhaltend, verborgen hinter einem Vorhang aus Pixeln, Sid Vicious' Frisur, unverkennbar über einem verschmierten Stilleben, Woody Allens Brille, Marlenes Augenbrauen. Richters *Betty* erkennen wir an ihrem schimmernden blonden Haar. Es ist, als ob diese Bilder immer schon da gewesen wären, auf der Festplatte, ohne dass wir sie bewusst verwendet hätten, als wären sie seit jeher in unser Gedächtnis eingeschrieben, ohne dass wir sie je bewusst betrachtet hätten. Sie kleben an uns.

In Hess' Videoarbeit *Collective Vomit* wird dieser Effekt ausgereizt: 306 Bilder, wiederhergestellt auf den USB-Sticks verschiedener Personen, arrangiert zu einer Bildsequenz, die so schnell abläuft wie es Hess' Bildbearbeitungssoftware erlaubt – ein heftiger Auswurf unverdauten kulturellen Bildmaterials. Trotz des unfassbar schnellen Durchlaufs bleiben einige der Bilder – jene, die wir schon kennen oder jene, die uns bekannte Dinge zeigen – nachhaltig präsent. Im Gegensatz dazu wird der defekten Bildikone in der Serie *Corrupted Portraits* alle Zeit der Welt gewährt. Sie wird der Auslöschung entzogen und zum Gegenstand der Kontemplation erhoben. Auf Seide gedruckt, wird aus dem gelöschten Bild ein Luxusobjekt. Es ist damit aber weder gespeichert noch gerettet: Seine Existenz bleibt prekär und fluid. Seine Rettung – sei sie heroisch oder verzweifelt – ist nicht vollständig. Der Seidenstoff ist an den Rändern ausgefranst, das Bild geht seiner langsamen Auslöschung entgegen.

1 In einer E-Mail an Sandra Beate Reimann, 22.2.2021, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.

The digital image is wasted on us. We scroll past, we swipe left, we 'like' and forget, we click on and click off. Images – looked over, overlooked – circulate, proliferate, spread unstoppably from screen to screen. The flow is incessant; the trash accumulates. But each image leaves a trace, if not in memory, then in circuitry. It may be deleted, but not destroyed. It is overwritten, but not completely; ruined, but not erased. To find the subjects for her series *Corrupted Portraits*, the Swiss-born artist Fabienne Hess used recovery software to pick through the detritus on her hard drive. Everything is damaged, more or less, but here and there are glimpses of immortality: icons, instantly recognisable among the glitches. Digital ready-mades. Madame X, uncharacteristically modest behind her screen of pixels; Sid's hairline, unmistakable above a smeared still life; Woody Allen's glasses, Marlene's eyebrows. We know Richter's *Betty* from her shimmering blonde hair. It is as if the images were always already there, on the hard drive without ever consciously being used, in the memory without ever consciously being studied. They stick to us.

The effect is taken to a limit in Hess's video work *Collective Vomit*, in which 306 images recovered from other people's flash drives are sequenced and moved through as quickly as her editing software will allow – a violent ejection of undigested cultural stuff. Yet even in this overwhelming rush, some of the images – the ones we know already, or the ones of things that we know – seem lingeringly present to us. In the *Corrupted Portraits*, by contrast, the broken icon is given all the time in the world, lifted away from the edge of extinction and made an object of contemplation. Printed on silk, the trashed image is transfigured, made luxurious. The image isn't saved, not quite: it remains precarious, in flux. Its rescue – heroic, or desperate – is incomplete. The edges of the fabric are frayed: the image moves slowly towards oblivion.

1 Email to Sandra Beate Reimann, 22 February 2021.

In Lateinamerika haben wir eine Bezeichnung für den Ort, von dem wir stammen, wir sagen dazu ‹territorio›. Der englische Begriff ‹territory› hingegen hat eher militaristische Anklänge. Aber bei uns in Lateinamerika, in Kolumbien meinen wir mit ‹territorio› die Beziehungsgeflechte innerhalb eines Ökosystems zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen – seien sie sozialer, ökologischer, politischer, wirtschaftlicher, kultureller oder spiritueller Natur. All das prägt meine Arbeit. Die Natur als ‹territorio› bezeichnen zu können, bedeutet für mich, selbst Teil dieses Beziehungsgeflechtes zu sein; es führt mich zurück zu indigenen Epistemologien, zu indigenen Philosophien, zu einem kosmischen Verständnis der Welt.

Carolina Caycedo, 2020¹



A Gente Rio, 2016, Videostill | video still

We have a word to define the place where we come from in Latin America, and we call it *territorio*. In the English translation, the word *territory* has a more militaristic implication. But when we say *territorio* in Latin America, in Colombia, we're referring to the set of relationships that happen within an ecosystem between human and non-human entities, the social, the ecological, the political, the economic, the cultural, the spiritual relationship that happens in a territory. All that informs my work. For me, to be able to call nature *territorio* is to find oneself implicated in the set of relationships and has to do with me getting back to indigenous epistemologies, indigenous philosophies, and cosmic visions too.

Brodelndes, rauschendes Wasser, vom Sonnenlicht beschienene Wasserfälle, die rückwärts oder horizontal fließen. Sie überlagern sich mit Staumauern, bilden Muster, Variationen einer Geschichte, die uns im Laufe des Videos *A Gente Rio* erzählt wird. Das Video, mit seinem Protagonisten, dem Rio Doce, entstand im Rahmen von Carolina Caycedos langjährigem, transmedialen Projekt *Be Dammed*. Darin problematisiert sie die Realisierung gewaltiger Staudamm-Projekte und die Privatisierung von Wasser in Mittel- und Südamerika auf Kosten der indigenen Bevölkerung. Diese hatte sich seit Jahrhunderten an den Ufern ein Auskommen geschaffen, von dem sie, wie wir hören, mit Fischerei und Goldwaschen gut leben konnte. Ein Leben, das durch den Dambruch eines giftige Rückstände enthaltenden Beckens der Minenfirma Samarco ein jähes Ende fand: Eine toxische Schlammlawine ungeheuren Ausmasses löschte das Leben im Wasser aus und zerstörte damit die Grundlage der dort ansässigen Menschen. Ihre handgeknüpften Netze und einfachen Goldwaschpfannen bleiben seitdem leer. Die nutzlos gewordenen, der Künstlerin von betroffenen Fischerleuten geschenkten Wurfnetze (Portugiesisch: *tarrafas*), gefärbt mit dem rotbraunen Schlamm und bestückt mit Goldpfannen und anderen Gegenständen, hängen nun als symbolische Objekte (*Cosmotarrafas*) von Museumsdecken: Wie sie vormals genutzt wurden, wird im Video vorgeführt.

In der Zeichnung *Watu River Book* (aus der Serie *River Books*) vermischt sich die Beschreibung des Dammbrochs mit der indigenen Kosmogonie: Gemäss dieser sind alle Flüsse der Welt wie Adern verbunden; der Fluss ist Grossvater; das Wasser ist nährende Mutter; es ist Körper, Teil von uns, und nicht auszubeutende Ressource, zu der kapitalistisches Wirtschaften die Schätze der Natur gemacht hat. Sowohl die Zeichnungen und Texte im *Watu River Book* als auch die Netze der *Cosmotarrafas* oder die Menschen in *A Gente Rio* zeigen auf, dass es Formen der Koexistenz mit dem Fluss geben könnte. Damit die Betroffenen wieder zu ihren Rechten kommen, müssten Techniken des Widerstands erprobt werden: Im Film sind das beispielsweise die von Handykameras festgehaltenen Bilder der Verwüstung, die ihren Weg mithilfe von Aktivist:innen ins Internet gefunden haben.

Wie sich die Geschichte des Rio Doce, des «Süssen Flusses», oder «Watu», wie die Indigenen ihn nennen, entwickeln wird, lassen die rückwärts oder horizontal fließenden Muster des Films offen. Wird er weiter aufgestaut und verflucht bleiben (auch darauf spielt *Be Dammed* lautlich an), oder wird er neue Muster des Fließens finden?

1 «Conversations: Rooted in Nature», ART Basel, Gespräch mit Carolina Caycedo, Claudia Peña Salinas, Anne Appleby und Caio Reisewitz, moderiert von Jan Dalley, 30.11.2020, <https://youtu.be/uljLx6XhjAg> (10.1.2021), Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.

A Gente Rio (We River) begins with roaring, swirling water and sunlit waterfalls flowing backwards or horizontally. These images mingle with dams and abstract patterns to tell a story in multiple perspectives. The video, starring the Rio Doce, is part of Carolina Caycedo's long-term, transmedia project *Be Dammed*, which explores the impacts of megadam projects and water privatisations in Central and South America and the cost to indigenous populations. For centuries they had lived well from fishing and gold panning on the banks of the river, as the video relates. This way of life came to a sudden, terrible end when a dam broke, releasing poisonous waste from a basin owned by the Samarco mining company: a giant avalanche of toxic sludge eliminated all life from the waters, destroying the livelihood of local communities. Their hand-knotted nets and simple gold pans lie idle now. Some of the fisherfolk gave their now useless throw nets (called *tarrafas* in Portuguese) to the artist, who dyed them with the red-brown sludge and attached gold pans and other artefacts. Now they hang as symbolic objects (*Cosmotarrafas*) from museum ceilings; their former use is demonstrated in the video.

In the drawing *Watu River Book* (from the *River Books* series) Caycedo interweaves the story of the dam burst with the indigenous cosmogony, in which all the world's rivers are connected like arteries. The river is grandfather, the water the providing mother; it is body, part of us, not a resource to be exploited – which is what capitalism does with the treasures of nature. The drawings and texts in *Watu River Book*, the nets of the *Cosmotarrafas* and the protagonists in *A Gente Rio* show that coexistence with the river is possible. Techniques of resistance must be applied if those affected are to assert their rights. The film shows, for example, smartphone images of the devastation that have found their way onto the internet with the assistance of activists.

The unusual patterns of flow in the film – backwards or horizontal – leave open how the story of the Rio Doce, the 'sweet river', or *Watu* as the indigenous call it, will continue. Will it be damned by more dams, or will it find new ways to flow?

1 'Conversations: Rooted in Nature', Art Basel, conversation with Carolina Caycedo, Claudia Peña Salinas, Anne Appleby, and Caio Reisewitz, moderated by Jan Dalley, 30 November 2020, <https://youtu.be/uljLx6XhjAg> (accessed 10 January 2021).



Cosmotarrafa Watu (Rio Doce), 2016, Detail



Cosmotarrafa Watu (Rio Doce), 2016, Detail



Bento Rodrigues
Pedras
Paracatu
Ponto do Gama
Campinas e Camargos
são distritos rurais da cidade de Mariana, no estado de Minas Gerais, Brasil.

Ali a vida camponesa transcorria com tranquilidade e alegria, até as 4h da tarde do dia 5 de novembro de 2015, quando se rompeu a barragem de Fundão. A barragem continha bilhões de litros de detritos da mina de ferro Germano, de propriedade da empresa Samarco. Não souu nenhuma sirene de aviso, não havia plano de emergência. O rompimento de Fundão produziu uma avalanche de lama que desceu com força pelo rio Gualaxo do Norte, acabando com a biodiversidade cultural dessas populações. Arrasou com Bento Rodrigues, Pedras e Paracatu, matando a 20 pessoas e deslocando mais de 290 famílias. A lama continuou até a junção do Gualaxo do Norte com o rio do Carmo, por onde a lama subiu 7 quilômetros rio acima. Às 2h da madrugada do dia 6 de novembro a lama chegou à Barra Longa, tomando seus habitantes de surpresa, destruindo quintais e hortas, a praça principal do povoado e devorando a bela barra de areia que dava nome a Barra Longa. Na manhã do dia 6, a lama chegou à junção do rio do Carmo com o rio Ipiranga, onde começa o rio Doce, e continuou descendo pelo rio levando corpos humanos e de animais, peixes e plantas mortas e minerais tóxicos que envenenaram tudo por onde passaram.

A cultura riberinha ficou em pausa com a onda da lama. Já não há água limpa para beber, nem para banhar-se, nem para o ritual. O trabalho entrou em deslanso forçado. Já não se pode pescar porque todos os peixes morreram, já não se pode garimpar em busca de ouro, nem tirar areia porque a água é tóxica. Os terrenos mais férteis à margem do rio já não podem ser cultivados porque absorveram grandes quantidades de ferro, manganês, mercúrio, arsênico e outros minerais pesados. No dia 9 do Novembro a lama chegou à cidade de Governador Valadares, causando uma profunda ferida espiritual no povo indígena Krenak, para quem o rio Doce é WATU, o Avô. Os Krenak sempre estiveram na bacia do Watu, antes da invasão portuguesa e antes da invasão das mineradoras.



Krenak é o único povo indígena as margens do Watu, e sempre teve ligação forte com o rio. Eles falam: "O rio é como se fosse o nosso sangue, corre nas nossas veias."

Watu River Book, 2016, Detail

WATU

Die Gemeinden Bento Rodrigues, Pedras, Paracatu, Ponto do Gama, Campinas und Camargos gehören zur Stadt Mariana im Bundesstaat Minas Gerais. Das Leben der bäuerlichen Bevölkerung verlief hier in ruhigen und fröhlichen Bahnen, bis um 4 Uhr nachmittags am 5. November 2015, als der dortige Fundão-Staudamm einstürzte. Das Staubecken war gefüllt mit vielen Millionen Litern Rückständen aus der Germano-Eisenmine, die von der Firma Samarco betrieben wird [einem Joint Venture des brasilianischen Unternehmens Vale und der englisch-australischen Firma Billiton]. Keine Alarmsirene ertönte und kein Notfallplan existierte. Nach dem Bruch der Staumauer ergoss sich eine mächtige Schlammlawine in den Rio Gualaxo do Norte, die die vielfältige Tier- und Pflanzenwelt dort zerstörte. Die giftige Lawine machte Bento Rodrigues, Pedras und Paracatu dem Erdboden gleich, tötete 20 Menschen und zwang über 290 Familien in die Flucht. Der Schlamm floss zur Mündung des Gualaxo do Norte in den Rio do Carmo und weitere sieben Kilometer stromaufwärts. Bei Tagesanbruch am 6. November um 2 Uhr morgens überraschte der Schlamm die Menschen von Barra Longa, wo er Gärten, Gemüsebeete, den Dorfplatz und die schöne Sandbank verschlang, nach der dieser Ort benannt ist. Am Morgen desselben Tages erreichte der Schlamm den Zusammenfluss von Rio do Carmo und Rio Ipiranga und setzte seinen Weg über den dort beginnenden Rio Doce fort. Dabei führte er Leichname von Menschen und Tieren, tote Fische und Pflanzen sowie toxische Mineralien, die alles kontaminierten, was mit ihnen in Berührung kam, mit sich.

Die Schlammlawine brachte die gesamte Kultur am und im Fluss zum Erliegen. Es gibt kein sauberes Wasser mehr, weder zum Trinken noch zum Baden oder für die Durchführung von Ritualen. Die Arbeit kam zwangsweise zum Stillstand. Es kann nicht mehr gefischt werden, da alle Fische starben, es kann kein Gold mehr gewaschen und auch kein Sand mehr gewonnen werden, da das Wasser vergiftet ist. Das besonders fruchtbare Land am Fluss kann nicht mehr bewirtschaftet werden, da es grosse Mengen an Eisen, Mangan, Quecksilber, Arsen und weitere Schwermetalle absorbiert hat. Als der Schlamm am 9. November die Stadt Governador Valadares erreichte, riss er eine tiefe Wunde in das spirituelle Leben des indigenen Volks der Krenak. Der Rio Doce ist für sie Watu, der Grossvater. Die Krenak leben seit jeher in dem Flussgebiet, schon vor der Ankunft der portugiesischen Eroberer und auch vor dem Beginn des Bergbaus. Sie sind das einzige indigene Volk am Ufer des Watu und pflegen seit jeher eine enge Beziehung zum Fluss. «Der Fluss ist wie unser Blut, er fliesst durch unsere Adern», sagen sie.

Weder Samarco noch die brasilianische Regierung ergriffen Massnahmen zur Eindämmung der Schlammlawine, vielmehr behaupteten sie, dass diese harmlos sei. Der Schlamm kontaminierte Watus gesamten Körper und setzte seinen Weg zwei Wochen lang über

Bento Rodrigues, Pedras, Paracatu, Ponto do Gama, Campinas, and Camargos are rural districts of the city of Mariana, in the state of Minas Gerais. Here peasant life unfolded with tranquillity and joy, until four o'clock in the afternoon of 5 November 2015, when the Fundão tailings dam collapsed. The dam contained billions of litres of waste from the Germano iron mine, owned by Samarco [a joint venture between Vale/Brazil and BHP Billiton/England-Australia]. There was no warning siren, and there was no emergency plan. The rupture of the Fundão dam produced an avalanche of mud that descended forcefully through the Gualaxo do Norte River, ending the cultural biodiversity of these populations. The toxic avalanche razed Bento Rodrigues, Pedras, and Paracatu, killing twenty people, and displacing more than 290 families. The mud continued to the junction of the Gualaxo do Norte and Do Carmo Rivers, where the mud travelled seven kilometres upstream. At two a.m., on the dawn of 6 November, the mud arrived at Barra Longa, taking its inhabitants by surprise, destroying backyards and vegetable gardens, the village's main square, and devouring the beautiful long sandbar that gave the name to Barra Longa. By morning, the mud reached the junction of the Do Carmo and Ipiranga rivers, where the Doce River begins, and continued down the river, carrying human and animal bodies, dead fish and plants, and toxic minerals that poisoned everything it touched.

The riverine culture was paused with the mud avalanche. There is no longer clean water to drink, neither for bathing nor for doing rituals. Workers have gone into forced rest. There is no more fishing because all the fish have died, and they no longer wash gold or carry sand because the water is toxic. The most fertile land by the river can no longer be cultivated because it absorbed large quantities of iron, manganese, mercury, arsenic, and other heavy metals. On 9 November, the mud reached the city of Governador Valadares, causing a deep spiritual wound to the Krenak indigenous people, for whom the Doce River is Watu, the Grandfather. The Krenak were always in the river basin, before the Portuguese invasion and before the invasion of the miners. The Krenak are the only indigenous people on the banks of Watu, and they always had strong connection with the river. They say, 'The river is like our blood, and it flows in our veins.'

Neither Samarco nor the Brazilian government did anything to try to contain the mud avalanche; on the contrary, they insisted that it was harmless. The mud contaminated Watu's entire body, traveling more than six hundred kilometres for two weeks until 23 November 2015, when it reached the Atlantic Ocean, spitting its toxic waste onto the marine life. More than two million people are affected by the toxic mud in the states of Minas Gerais and Espírito Santo. It is the biggest environmental crime in the history of Brazil. Scientists say the Doce River is dead, but the Krenak feel and

eine Strecke von 600 Kilometern fort, bis er schliesslich am 23. November 2015 den Atlantik erreichte und seine toxische Fracht über dem marinen Leben ausspie. In den Bundesstaaten Minas Gerais und Espírito Santo sind über zwei Millionen Menschen vom Giftschlamm betroffen. Es handelt sich um das grösste Umweltverbrechen in der Geschichte Brasiliens. Wissenschaftler:innen haben den Rio Doce für tot erklärt, doch die Krenak empfinden und denken anders. Sie wissen, dass Watu schlauer ist als der Samarco-Schlamm. Als er den dräuenden Schlamm verspürte, vergrub sich Watu unter dem Flussbett. Und dort ruht er träumend unter der Erde. Währenddessen reinigen Mutter Wasser und Vater Zeit mit ihrem Fluss geduldig den Leib des Grossvaters Watu. Wir, die Flussmenschen, träumen von dem Tag, an dem Watu wiedererwacht, dekontaminiert und frei.

think differently. They know that Watu is smarter than Samarco's mud. When he felt the mud coming, Watu buried himself beneath the riverbed. And there he remains dormant, dreaming, under the earth. Meanwhile, Mother Water and Father Time, with their flow, patiently clean the body of Grandfather Watu. We the River People dream of the day when Watu will awaken, decontaminated and free.

Letzten Samstag oder Sonntag war ich in Queens. [...] Dort ist ein riesiger, kegelförmiger Berg, wie der Fuji, [...] aus etwas wie Kieselsteinen oder irgend-einem giftigen chemischen Produkt. [...] Alles Industrie, sehr ausgedehnt, mit vielen leeren Grundstücken. Ich filmte Schilder. Nach einer Weile wurden die Schilder ziemlich witzig: ELECTRICAL MANUFACTURING COMPANY – PERFECTION IS NO ACCIDENT. Und dann, auf einer Mülltonne: WE REFUSE NO REFUSE.

Rudy Burckhardt, 1994¹



Rubble Dance Long Island City, 1991, Filmstills | film stills

Last Saturday or Sunday I went to Queens.... There's a gigantic mountain coming to a point, like Fuji, ... made of some kind of pebbles, or something, or maybe poisonous chemicals.... It's all industrial, very spread out, a lot of empty lots. I was filming signs. The signs there started looking funny: ELECTRICAL MANUFACTURING COMPANY – PERFECTION IS NO ACCIDENT and this, on a garbage can: WE REFUSE NO REFUSE.

Rudy Burckhardt, 1994¹

«Trümmertanz» kann sowohl einen Tanzstil mit fragmentierten Bewegungen als auch die Szenerie der städtischen Randzone von Long Island City im New Yorker Stadtbezirk Queens meinen. Dort, wo in den 1990er Jahren Güter umgeschlagen und Rohmaterialien sowie Abfälle gelagert wurden, vollführten Douglas Dunn and Dancers 1991 an einigen Wochenenden ihren Tanz für die Kamera, *Rubble Dance Long Island City*, den Rudy Burckhardt filmisch gestaltet hat.

Burckhardt brach bereits 1935 von Basel nach New York auf. Rasch wurde er durch Edwin Denby² mit Dichtern, Malern, Komponisten und Schauspielern bekannt. Er betrachtete Film und Fotografie als freie Praxis der Kunst, entdeckte Manhattan als Bühne und Bewegungsraum, besuchte die Ränder der Stadt, wo der Zufall spielt. In *An Afternoon in Astoria* (1940, veröffentlicht posthum 2002),³ einem seiner frühen Alben, in denen er Fotografien filmisch komponierte, strukturieren Abfälle und Schutthaufen die Ansichten des verlassen wirkenden Stadtteils.

Mit dem Tänzer und Choreografen Douglas Dunn arbeitete Burckhardt ab 1985 mehrfach für seine Filme zusammen. Dunn ist von Merce Cunningham geprägt, er öffnet seinen Stil dem Urbanen, mit Bewegungsclustern, die den Körper als Material betonen oder von Orten inspiriert sind. *Rubble Dance* zeigt eine temporäre Rückeroberung riesiger, desolater Industriegrundstücke, deren brachliegendes Potenzial Raum bietet für die Versuche der Kunst.

Zu den Zeilen eines Gedichts über das Dichten von John Ashbery – «In Bälde wirst du dich darin einrichten müssen, / der Dichtung, und dazu sind feierliche Vorkehrungen zu treffen ...»⁴ – schreiben die Körper der Tanzenden Figuren an den Horizont. Musikstücke unterlegen wechselnde Stimmungen. Disparates findet zu einer beinahe utopischen Einheit: im Tanz vor Ort am Unort, im Zusammentreffen der Künste und schliesslich in der mit Witz getakteten Montage des Films.

Rubble dance refers both to a dance style of fragmented movements and to the scenery of the urban fringe of Long Island City, Queens. Over several weekends in 1991, in a zone used for cargo handling and the storage of both goods and waste, Douglas Dunn and Dancers performed *Rubble Dance Long Island City* for the camera, to be turned into a film by Rudy Burckhardt.

In 1935 Burckhardt left Basel for New York, where, through Edwin Denby,² he soon met poets, painters, composers, and actors. He viewed filmmaking and photography as artistic media, discovering Manhattan as a stage and space for movement as well as visiting the urban periphery where chance was at play. In *An Afternoon in Astoria* (1940, published posthumously in 2002),³ one of his early albums, he composed the pictures in a filmic manner, with trash and mounds of rubble structuring views of a deserted-looking borough.

From 1985 onwards Burckhardt collaborated with the dancer and choreographer Douglas Dunn on several occasions for his films. Dunn is marked by dancer Merce Cunningham, with a style that opens up to the city, featuring clusters of movements that emphasise the body as material or take their inspiration from places. *Rubble Dance* presents the temporary reclaiming of huge, desolate industrial sites whose dormant potential offers space for the experiments of art.

To the lines from a poem on poetry by John Ashbery – ‘Any day now you must start to dwell in it, / the poetry, and for this, grave preparations must be made’⁴ – the dancing bodies inscribe figures on the horizon. Changing moods are underpinned by pieces of music. Disparate elements merge into an almost utopian whole: in this dance on site in the non-place, in the meeting of art forms, and in the film’s wittily timed sequence.

- 1 Burckhardt, Rudy, *Talking Pictures. The Photography of Rudy Burckhardt*, Cambridge, MA 1994, S. 28, Übers.: Hannes Schüpbach. Die Wortspiele der Schilder lassen sich nur teilweise übersetzen: «Herstellung von elektronischem Zubehör – Perfektion ist kein Zu-/Unfall» und «Wir lehnen keinen Abfall ab».
- 2 Der Tanzkritiker und Dichter hat in Europa Rhythmische Gymnastik nach Émile Jaques-Dalcroze studiert und einige Jahre als Tänzer und Choreograph gearbeitet.
- 3 Burckhardt, Rudolph, *An Afternoon in Astoria*, New York 2002 [Publikation des Albums von 1940].
- 4 Ashbery, John, *Flussbilder / Flow Chart*, zweisprachig, übersetzt von Matthias Göritz und Uda Strätling, Wiesbaden 2013, S. 258f.

- 1 Rudy Burckhardt, *Talking Pictures*, Cambridge, MA, 1994, p. 28.
- 2 Denby, a dance critic and poet, had studied Dalcroze eurhythmics in Europe and worked for several years as a dancer and choreographer.
- 3 Rudolph Burckhardt, *An Afternoon in Astoria*, New York, 2002 [publication of the 1940 album].
- 4 John Ashbery, *Flow Chart*, New York, 1991, p. 145.



Jet d'OH!, 2000, Installationsansicht | installation view, Transfert, Biel/Bienne

Neben dem Humor umfasst *Jet d'OH!* auch einen Schreckmoment, wenn der Abfalleimer unvermittelt seinen Inhalt zurückgibt – auch Abfall ist zuweilen eine (Zeit-)Bombe.

As well as its humour, *Jet d'OH!* has shock potential when the bin unexpectedly ejects its contents. Waste can also be a (time) bomb.

Eric Hattan, 2021¹

Eric Hattan arbeitet in seinem medienübergreifenden Werk, das Installationen, Kunst im öffentlichen Raum, Skulpturen, Videos, Zeichnungen und Fotografien umfasst, immer wieder mit vorgefundenen Situationen und Materialien. In dieser Ausstellung ist er mit zwei ortsspezifischen Eingriffen präsent, die in spielerischer Weise die Unterbrechung einer geordneten Abfallsorgung thematisieren.

Im Zentrum der Ausstellung sammelte der Künstler die Reste, die beim Ausstellungsombau in diesem Jahr bisher anfielen und sonst weggeworfen werden, zu einer ephemeren Skulptur an. Der provisorische Charakter des Arrangements der gebrauchten, vornehmlich spröden Baumaterialien täuscht darüber hinweg, dass sie tatsächlich fein austariert und sorgsam zusammengefügt sind. Im Zuge dieser nur scheinbar nonchalanten Bricolage lotet er die Möglichkeiten zum spontanen und spielerischen Umgang mit dem gegebenen Handlungsrahmen aus, der selbstgestellten konzeptuellen Vorgabe, den Abfall des Umbaus zu verwenden. So macht Hattan die übliche Abwicklung der Umbauphase sichtbar und öffnet diese Routinen der Ausstellungsgestaltung für kritische Reflexion.

Teil von Hattans Praxis sind Interventionen im öffentlichen Raum, die sich wie in einer Mimikry in diesen einfügen. Bei *Jet d'OH!* (2000) handelt es sich um einen im Basler Solitude-Park an gewohntem Ort installierten Abfalleimer, der seinen Inhalt in unregelmässigen Intervallen und für Vorbeispazierende völlig unerwartet ausspeit. Der Bezug zum Werk von Jean Tinguely wird hier sowohl an der nicht-hierarchischen Verwendung von Materialien aus Kunst und Alltag als auch an dem humorvollen Umgang mit ihnen deutlich. Das Publikum wird überrascht – möglicherweise auch erschreckt – durch die unvorhersehbaren Momente, in denen der Behälter den Abfall in die Umgebung zurückschleudert und sich so als aktive und widerständige Instanz in den eingespielten Abläufen der Konsum- und Wegwerfgesellschaft behauptet. Mit *Jet d'OH!* aktiviert und rehabilitiert Eric Hattan das Übrige.

1 In einer Email an die Autorin, 13.1.2021.

Eric Hattan often employs found situations and materials in his transmedial oeuvre, which comprises installations, public art, sculpture, videos, drawings, and photographs. For this exhibition he contributed two site-specific interventions that playfully disrupt the familiar and well-regulated system of waste disposal.

In the centre of the exhibition Hattan built an ephemeral sculpture using the waste accumulated so far throughout this year in the process of changing exhibition displays, which would otherwise have been disposed of. While his arrangements of coarse, discarded construction materials might appear rough and ready, they are actually finely balanced and carefully assembled. This only apparently nonchalant bricolage explores the possibilities for spontaneity and playfulness within a given frame of action – the self-imposed conceptual rule to use only the waste from installing and deinstalling an exhibition. In this way, Hattan exposes otherwise unseen aspects of remodeling and opens these routines of exhibition design to critical reflection.

Hattan's practice includes interventions in public space that fit in as if in imitation of it. *Jet d'OH!* (2000) consists of a litter bin installed in its customary position in Basel's Solitude Park. The bin ejects its contents at random intervals, to the astonishment of passers-by. The reference to Jean Tinguely is manifested in both in the non-hierarchical use of artistic and everyday materials and in their humorous handling. The viewer is surprised – perhaps even given a fright – by the unpredictable moments when the container throws its rubbish back into its surroundings, asserting itself as an active and uncooperative instance in the wasteful processes of the consumer society. In *Jet d'OH!* Eric Hattan activates and rehabilitates the superfluous.

1 Email to the author, 13 January 2021, translated by Meredith Dale.

Einen Teil des Tagebaugebiets hatten sich die Jugendlichen unter den Nagel gerissen und sind dort mit ihren Motorrädern herumgekurvt.

Part of the opencast mining zone had been taken over by teenagers who cruised around there on their motorbikes.

Barbara Klemm, 2022¹



Braunkohleabbaugebiet bei Leipzig, 1990

Das sandige Terrain am Rande des Braunkohleabbaus haben jugendliche Motorradfahrer:innen als Ort ihres Treffens auserkoren. Während die Gruppe mit sich selbst beschäftigt ist, ist das zweite, eigentliche Sujet der Fotografie der Tagebau, der sich dahinter scheinbar endlos erstreckt. Das abendliche Streiflicht akzentuiert die Hügel der verwüsteten Landschaft, an deren Horizont weit in der Ferne ein riesiger Schaufelradbagger in Betrieb ist. Vorne und direkt hinter der Gruppe klafft ein gigantisches Loch in der Erde, das zumindest ansatzweise sichtbar wird, da die Fotografin ihre Aufnahme von einem erhöhten Standpunkt aus machte.

Das Bild entstand 1990, im Jahr der deutschen Wiedervereinigung. Barbara Klemm, von 1970 bis 2004 Redaktionsfotografin der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, hatte bereits mehrfach in der DDR fotografiert und dokumentierte nun das Land zu diesem Zeitpunkt. Sie besuchte die stark von Umweltverschmutzung in Mitleidenschaft gezogenen Gebiete Mitteldeutschlands – vom chemikalienverseuchten «Silbersee» bei Bitterfeld über die Kali-Abraumhalden in Holungen bis zum Braunkohletagebau bei Leipzig.

Die Energieversorgung der DDR speiste sich hauptsächlich aus der vor Ort geförderten Braunkohle. Das Land war weltweit grösster Förderer und für die Steigerung der Produktion nahm die Regierung erhebliche Umweltzerstörung in Kauf.² Der Tagebau verwüstete im Mitteldeutschen Revier riesige Landstriche, verwandelte sie in Kraterlandschaften voller Altlasten und zwang über 50.000 Einwohner:innen zur Umsiedlung. Die Luft in der Region war durch die Verbrennung gesundheitsschädlich mit Schwefeldioxid und Staub belastet. Besonders traten die dramatischen Umweltschäden 1989 zu Tage und waren auch Thema der Opposition.

Prägnant ist die Thematik in Klemms Schwarz-Weiss-Fotografie mit starker, gradliniger Bildkomposition zu einer «Ein-Bild-Erzählung»³ verdichtet. Der Kontrast zwischen der gezeigten Verwüstung maximalen Ausmasses zu den versprochenen «blühenden Landschaften» (Helmut Kohl, 1. Juli 1990) könnte kaum grösser sein. Viele Gebiete wurden in den vergangenen Jahrzehnten renaturiert, doch wird auch heute noch in der Region Braunkohle gefördert.

1 Im Gespräch mit der Autorin, 23.2.2022.

2 Vgl. Bismarck, Friedrich von, «Programm der Braunkohlesanierung: Weichenstellung für Regionen?», in: *Zeitschrift für angewandte Umweltforschung* (ZAU), Sonderheft 14, 2004, S. 12–19, hier S. 12.

3 Koetzle, Hans-Michael, «Schwarzweiß ist Farbe genug. Zum fotografischen Werk von Barbara Klemm», in: *Barbara Klemm. Fotografien. Photographs. 1968–2013*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 2013–2014, Wädenswil 2013, S. 51–63, hier S. 52.

The sandy terrain at the edge of the lignite mine has been chosen as a meeting place by teenage motorcyclists. While the group is occupied with itself, the second, actual subject of the photograph is the opencast mine that extends seemingly without end behind them. The low angle of the evening sun accentuates the hills of a devastated landscape, while in the distance a huge bucket-wheel excavator works away on the horizon. In the foreground and directly behind the group, a gaping hole in the ground is at least partially visible, as the photographer took her picture from an elevated position.

The picture was taken in 1990, the year of Germany's reunification. Barbara Klemm, house photographer on the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* newspaper from 1970 to 2004, had already worked in East Germany on several occasions and now she was documenting the country at this specific time. She visited the heavily polluted areas of Central Germany – from the chemical-contaminated 'Silver Lake' near Bitterfeld to the potash slagheaps in Holungen and the opencast lignite mine near Leipzig.

East Germany's energy supply was based primarily on domestic lignite, of which it mined more than any other country in the world, and the government tolerated considerable damage to the environment in order to increase production.² In Central Germany, opencast mining ravaged huge swathes of countryside, transforming them into cratered wastelands full of contaminants and forcing more than fifty thousand people to move elsewhere. The air in the region was a health hazard, polluted with sulphur dioxide and dust from the power stations. The dramatic environmental impact became especially apparent in 1989 and was raised as an issue by the political opposition.

With its strong, linear composition, the theme of Klemm's black-and-white photograph is condensed into a striking 'single-picture story'.³ The contrast between the level of destruction in evidence and the 'blossoming landscapes' promised by Helmut Kohl in a speech on 1 July 1990 could hardly be greater. In the past decades, large areas have been reclaimed, but lignite is still mined in the region.

1 In conversation with the author, 23 February 2022, translated by Nicholas Grindell.

2 See Friedrich von Bismarck, 'Programm der Braunkohlesanierung: Weichenstellung für Regionen?', in *Zeitschrift für angewandte Umweltforschung*, Sonderheft 14 (2004), pp. 12–19, here 12.

3 Hans-Michael Koetzle, 'Schwarzweiß ist Farbe genug: Zum fotografischen Werk von Barbara Klemm', in *Barbara Klemm: Fotografien/Photographs, 1968–2013* (exh. cat., Martin-Gropius-Bau, Berlin), Wädenswil, 2013, pp. 51–63, here 52.

Wir brachten den Fisch zum selben Fluss zurück, nur zu einer anderen Stelle. Vielleicht wird er sogar an den ursprünglichen Ort zurückkehren. Es gleicht einer Sisyphusarbeit. Genauso ist es auch mit der Entsorgung des Mülls. Wohin damit? Wir haben keine organisierte Abfallentsorgung.

Tita Salina & Irwan Ahmett, 2020¹



Very Very Important Fish, 2012, Videostill | video still

We moved that fish to the same river, just a little bit further, so maybe it will even come to the same place again. It's like a Sisyphean task. Same with the garbage collection: Where should we put the garbage? We don't have any garbage management system.

Tita Salina und Irwan Ahmett arbeiten seit 2010 als Duo. In ihren kollaborativen Projekten setzen sie sich kritisch mit der Transformation des urbanen Raums und mit menschlichen Eingriffen in bestehende Ökosysteme auseinander. Ausgangspunkt der Arbeit *Very Very Important Fish* (2012) ist das Phänomen des Littering – der Vermüllung des öffentlichen Raums – in der indonesischen Hauptstadt Jakarta. Die mit über 10 Millionen Einwohner:innen im Kerngebiet grösste Stadt Südostasiens kämpft seit Jahren mit gravierenden Defiziten im Aufbau einer öffentlichen Infrastruktur. Durch fehlenden Zugang zu sauberem Trinkwasser sind weite Teile der Bevölkerung auf den Kauf von Wasser in Plastikflaschen und auf die Entnahme von Grundwasser aus selbstgebauten Brunnen angewiesen, die den Boden in rasantem Tempo absinken lassen. Als Konsequenz aus den Schäden plant die Regierung Indonesiens, auf der Insel Borneo eine neue Hauptstadt zu bauen.

Das Video *Very Very Important Fish* erzählt, wie ein junger Mann in einem stark abfallverschmutzten Flussbett einen kleinen Nilbuntbarsch in einem Styroporbehälter findet und einige Kilometer weiter in einen sauberen Flussabschnitt überführt. Vom Rücksitz eines Mopeds bittet er den Fahrer bei jedem Anhalten, aus einer Plastikflasche Mineralwasser auf den Fisch in seinen Händen zu giessen. Ein Tross hupender Motorradfahrer begleitet die beiden und bringt durch das Schwenken gelber Flaggen den dichten Verkehr zum Erliegen, was ihnen die Durchfahrt ermöglicht. Es handelt sich um eine Praxis, die traditionell für Beerdigungskonvois üblich ist. Gelbe Flaggen signalisieren in Jakarta das Auftreten eines Todesfalls und gehen historisch auf die unter der niederländischen Kolonialherrschaft eingesetzten Quarantäne-Flaggen zurück.² Die im Film adressierte ökologische Krise hat sich in der Zeit der Pandemie weiter zugespitzt: Das dadurch erhöhte Müllaufkommen und die durch das Coronavirus ausgelösten Trauerzüge verleihen der Arbeit in schmerzlicher Weise Aktualität und Brisanz.

Tita Salina and Irwan Ahmett have been working together since 2010. Their collaborative projects critically explore the transformation of urban space and human interventions in existing ecosystems. The starting point for *Very Very Important Fish* (2012) was the problem of littering in public space in the Indonesian capital, Jakarta. With more than ten million inhabitants within its core boundary, it is the biggest city in South-East Asia and has been struggling for years with grave deficits in public infrastructure. Lacking access to clean drinking water, large parts of the population are dependent on buying water in plastic bottles or drawing it from makeshift wells, which is causing rapid land subsidence. In response to these problems the Indonesian government is planning to build a new capital on the island of Borneo.

The video *Very Very Important Fish* tells how a young man finds a tiny Nile tilapia fish in a polystyrene container in a river full of rubbish and releases it a few kilometres away in a clean stretch of the river. He travels on the back of a moped; every time they stop, he asks the driver to give the fish in his cupped hands a little water from a plastic bottle. They are accompanied by a horn-honking retinue of motorcyclists waving yellow flags to stop the traffic and clear their way. This is a traditional practice for funeral processions. The flags symbolise death in Jakarta; their origin lies in the yellow quarantine flags employed under Dutch colonial rule.² The pandemic has brought the ecological crisis addressed in the film to a head: there is more rubbish, while the increase in the number of funeral convoys lends the work painful actuality.

- 1 In conversation with the author, 28 December 2020.
- 2 On the function and symbolism of the yellow flags in Jakarta see Irwan Ahmett, 'Den öffentlichen Raum "hacken" und die Menschen beeinflussen', in *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung*, vol. 2, no. 1, May 2014, pp. 141–50, here 147, https://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/124/pdf_12 (accessed 11 January 2021).

- 1 Im Gespräch mit der Autorin am 28.12.2020, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
- 2 Zur Funktion und Symbolik der gelben Flaggen in Jakarta vgl. Ahmett, Irwan, «Den öffentlichen Raum «hacken» und die Menschen beeinflussen», in: *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung*, Bd. 2, Nr. 1, Mai 2014, S. 141–150, hier S. 147, https://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/124/pdf_12 (11.1.2021).

unbekanntes Lied, / das mir auf der Zunge liegt / die boshafte Schlange, / beständig darauf aus, uns auseinanderzubringen, / verteilt kriechend Zellen unseres Blutes.

unknown song, / on the tip of my tongue / the vicious snake / has always been there to divide us / crawling, spreading cells of our blood

Julien Creuzet, 2019¹



mon corps carcasse / se casse, casse, casse, casse / Mon corps canne à sucre, / flèche, flèche, flèche, / mon corps banane est en larme, / larme, larme, larme / mon corps peau noir, / au couché du soleil, / ne trouve plus le sommeil / mon corps plantation poison / mon corps plantation poison / mon corps plantation / demande la rançon / La pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie pesticide / la pluie infanticide / mon père vivait près de la rivière / La rivière était à la lisière / du champ de banane pour panam / banane rouge poudrière / sous les Tropiques du cancer (...), 2019, Videostills | video stills

In seiner Kunst bedient sich Julien Creuzet in vielfältiger Form der Techniken der Collage, Assemblage und Bricolage. Indem er mit gefundenen und gesammelten Dingen, Fragmenten und Gebrauchsgütern unterschiedlicher Herkunft improvisatorisch neue Zusammenhänge knüpft und dabei Erzählungen kreiert, reflektieren seine Werke einerseits das kulturelle Erbe der Karibik und andererseits die heutigen gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Dimensionen (neo-)kolonialer Politik. Eine zentrale Rolle innerhalb der Installation nimmt dabei die fatale Geschichte eines Giftstoffes ein: Das Pestizid Chlordecon (Kepone) wurde jahrzehntelang fahrlässig auf den Plantagen der Französischen Antillen eingesetzt und verursachte dort irreversible Schäden, indem es die Böden und das Grundwasser mit seiner Halbwertszeit von mehreren hundert Jahren auf Dauer verseuchte. Die krebserregende Substanz lagert sich über das Trinkwasser im menschlichen Organismus ein und löst bei der ansässigen Bevölkerung Prostata- und Uteruskrankheiten aus. Sein langer und flächendeckender Einsatz aufgrund wirtschaftlicher Interessen beeinträchtigt auch die zukünftigen Generationen auf den Inseln, denn es ist verantwortlich für eine hohe Anzahl an Frühgeburten und Fehlentwicklungen bei den Kindern. Das Gift, das im Video als molekulare Strukturformel bedrohlich über der Landschaft schwebt, strömt in Form farbiger Partikel durch Blutbahnen und bricht aus dem Inneren reifer schwarzer Bananen hervor.

Der französische Künstler, Performer und Dichter, dessen kulturelle Wurzeln auf Martinique liegen, verbindet in seinem Werk die unterschiedlichen Medien und Materialien zu einer komplexen Installation mit fragil-beweglichen skulpturalen Gefügen. Bei den drei hängenden Formen verwebt und verknotet er alltäglich erscheinende und doch präzise ausgewählte Gegenstände – organische, wie Federn, Muscheln, Baumwolle oder Reis, mit Kultobjekten sowie industriellen, vielfach auch petrochemischen Materialien, wie bunte Elektrokabel und Stoffstücke. Die unterschiedlichen symbolischen und kulturellen Bedeutungsgehalte fügt er zu filigranen Körpern mit gewebeartigen Strukturen zusammen. Creuzet lässt die heterogenen materiellen Elemente und ihre geschichtlichen Ebenen miteinander in Beziehung treten, wobei sich die Fäden des kolonialen Erbes mit jenen der globalen Netzwerke von Produktion und Handel paaren. Dabei spielen die Titel in Form von Gedichten – unter anderem auf Französisch und Kreolisch – eine wesentliche Rolle. Der Rhythmus der Musik ist eine klare Referenz auf zeitgenössische popkulturelle Einflüsse, wobei die Songtexte sprachliche Bilder von verletzten menschlichen Körpern evozieren und auf die Ausbeutung der Inselregion der Antillen durch die Kolonialmächte verweisen. Den «Spirit» von Musik und Poesie setzt er dabei als ein traditionelles Ausdrucksmittel des Schmerzes und der Auflehnung zugleich ein.

1 Zitat aus Julien Creuzets Video *mon corps carcasse / se casse, casse, casse, casse / Mon corps canne à sucre, / flèche, flèche, flèche, flèche / mon corps banane est en larme, / larme, larme, larme / mon corps peau noir, / au couché du soleil, / ne trouve plus le sommeil / mon corps plantation poison / mon corps plantation poison / mon corps plantation / demande la rançon / La pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie pesticide / la pluie infanticide / mon père vivait près de la rivière / La rivière était à la lisière / du champ de banane pour panam / banane rouge poudrière / sous les Tropiques du cancer (...), 2019, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.*

Julien Creuzet employs diverse forms of collage, assemblage, and bricolage in his artistic practice. His works reflect on the cultural heritage of the Caribbean and the contemporary social and economic dimensions of (neo-)colonialism, creating narratives and improvising new connections with found and collected things, fragments, and everyday objects of varying origins. The installation takes up the fateful story of a toxic substance: the pesticide chlordecone (Kepone) was used for decades in the plantations of the French Antilles, where it has permanently and irreversibly contaminated the soil and groundwater on account of its half-life of many hundreds of years. Chlordecone accumulates in the human body through drinking water and causes cancer in the prostate and uterus. Its long and extensive use in commercial agriculture on the islands also harms future generations, as it is responsible for high rates of premature births and congenital abnormalities. In the video the poison floats ominously over the landscape as a molecular model, flows through blood vessels in the form of coloured particles, and bursts out of ripe black bananas.

The work of this French artist, performer, and poet, whose cultural roots lie in Martinique, combines different media and materials to create a complex installation with delicate and sculptural mobiles. Into the three hanging forms he weaves and knots apparently ordinary but deliberately selected objects – organic objects, such as feathers, shells, cotton, or rice – with cult objects and industrial – frequently petrochemical – materials including brightly coloured electrical cabling and scraps of fabric. He assembles the different symbolic and cultural meanings into delicate bodies with tissue-like structures. Creuzet facilitates dialogue between his heterogeneous material elements and their historical allusions, weaving the threads of the colonial legacy into the global networks of production and trade. The titles of these works are crucial, taking the form of poetry, often in French or Creole. The rhythm of the music clearly references contemporary influences from pop culture, while the lyrics evoke metaphors of bodily injury and colonial exploitation of the French Antilles. Here he employs the 'spirit' of music and poetry as a traditional means of expression of both pain and rebellion.

1 Excerpt from Julien Creuzet's video *mon corps carcasse / se casse, casse, casse, casse / Mon corps canne à sucre, / flèche, flèche, flèche, flèche / mon corps banane est en larme, / larme, larme, larme / mon corps peau noir, / au couché du soleil, / ne trouve plus le sommeil / mon corps plantation poison / mon corps plantation / demande la rançon / La pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie pesticide / la pluie infanticide / mon père vivait près de la rivière / La rivière était à la lisière / du champ de banane pour panam / banane rouge poudrière / sous les Tropiques du cancer (...), 2019.*



refleksyon pèdi nan glas la / ou te ban nou / nan tè a / zansèt nou yo / zansèt ki pa gen tè yo / nan manman k ap travay nou yo / soti nan manman nou yo nan lanfè, / chan sou lòt bò a / chante enkoni, / sou pwent lang lan (...), 2019, Detail



refleksyon pèdi nan glas la / ou te ban nou / nan tè a / zansèt nou yo / zansèt ki pa gen tè yo / nan manman k ap travay nou yo / soti nan manman nou yo nan lanfè, / chan sou lòt bò a / chante enkoni, / sou pwent lang lan (...), 2019



ils ont fait du mal à cœur / ils ont fait du mal à mon corps / ils ont fait du mal à cœur / ils ont fait du mal à mon corps (...), 2019

Wenn wir Orte entleeren und Dinge errichten, ist der Ort genauso bedeutsam wie das Errichtete. Allerdings werden die meisten dieser Orte, die entleert und auf eine gewisse Art und Weise zerstört werden, in unserem Geschichtsverständnis, in unserem Gedenken und unserem Trauern nicht berücksichtigt. Dabei sind diese Orte auf eine sehr komplexe Art miteinander verbunden.

Otobong Nkanga, 2016¹



Tsumeb Fragments, 2015, Installationsansicht | installation view, Tate St Ives

As we are emptying spaces out, and as we are building things, that other space is just as weighty and as important as what we construct. But most of those spaces – that are emptied out in a certain way or destroyed in a certain way – are not considered an important part of our history or our remembrance or our mourning. But these sites are intricately connected.

Otobong Nkanga, 2016¹

Auf einfühlsame und eindringliche Weise hat sich die in Nigeria geborene Künstlerin Otobong Nkanga in Performances, Multimedia-Installationen, Tapisserien, Zeichnungen und Gedichten mit den «Narben der Landschaft»² befasst, die durch die Rohstoffgewinnung im Bergbau in Westafrika hervorgerufen wurden. Auf den Spuren der historischen Beschreibung von Tsumeb, einer Stätte so reich an Mineral- und besonders Kupfererzen, dass sie als «Grüner Hügel» bezeichnet wurde, begab sich Nkanga 2015 auf eine Recherchereise nach Namibia. Von 1907 bis 1996 wurde der Abbau in der dortigen Tsumeb-Mine industriell und unter dem herrschenden deutschen Kolonialregime (bis 1915) auch mit Zwangsarbeitern betrieben. Der Ort gilt wegen seiner spektakulären Mineralfunde als eine der berühmtesten Lagerstätten weltweit. Anstelle des legendären «grünen Hügels» fand die Künstlerin jedoch nur ein gähnendes Loch vor.

In der sechsteiligen Installation *Tsumeb Fragments* (2015) führte Nkanga sowohl einzelne Teile ihrer Recherche als auch Bruchstücke von Mineralen der Mine zusammen: Schwebend rotiert ein Cluster aus Kupferpartikeln auf einem Tisch in der Mitte. An anderer Stelle sind grüner Malachit und blauer Azurit in Zement eingelassen. Ein auf Kalkstein gedrucktes Bild zeigt eine arsenbelastete Schlackenhalde der Erzgewinnung, welche Nkanga in Tsumeb vorfand, während auf einem Leuchttisch Fotografien historischer Ansichten der Mine aufliegen. Ein weiteres Element ist das Video *Remains of the Green Hill*. Es zeigt eine Performance, die Nkanga dem monumentalen Minenloch, das sie als ein unterirdisches Denkmal versteht, widmet: Zu Tagesanbruch am Abgrund der Mine balanciert die Künstlerin Gesteinsbrocken auf ihrem Kopf, während sie eine Melodie summt und die Steine einen nach dem anderen dem entleerten Ort zurückgibt. Die Aufzeichnung läuft jedoch rückwärts und verkehrt so das Geschehen: Die Mine scheint ihr die Steine zuzuwerfen und sie trägt sie schliesslich wie eine Krone auf ihrem Kopf. Die Audiospur hat Nkanga ergänzt durch Auszüge aus einem Interview, das sie mit dem letzten Leiter der Mine führte. Mit der modularen Struktur der disparaten Elemente auf Tischen fordert die Künstlerin dazu auf, die Fragmente als Teil eines komplexen Ganzen zu betrachten und Verbindungen zu ziehen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Begehren weckenden Mineralen und zerstörter Landschaft sowie Rohstoffbedarf und kolonialer Ausbeutung.

Nigerian-born Otobong Nkanga's sensitive and moving performances, multimedia installations, tapestries, drawings, and poems address the 'scars of a landscape'² created by resource extraction in West Africa. In 2015 Nkanga went to Namibia. Inspired by historical accounts, the artist was searching for traces of Tsumeb, a place so rich in mineral ores, especially copper, that it was known as 'The Green Hill'. Ore was mined industrially at Tsumeb from 1907 to 1996; under the German colonial regime (until 1915) forced labour was used. Its spectacular minerals made Tsumeb one of the world's most famous geological sites. But rather than the legendary 'green hill' Nkanga found just a yawning hole, a depleted space.

In her six-part installation *Tsumeb Fragments* (2015) Nkanga brings together aspects of her research with mineral specimens from the mine: a rotating cluster of copper particles floats over a table in the middle. Elsewhere green malachite and blue azurite are embedded in cement. An image printed on limestone shows an arsenic-contaminated slag heap that Nkanga found in Tsumeb, while historical photographs of the mine are laid out on a light table. The video *Remains of the Green Hill* shows a performance Nkanga dedicates to the monumental hole, which she regards as a subterranean memorial. At dawn at the rim of the open-cast mine the artist balances rocks on her head. Humming a melody, she returns the rocks one after another into the hole. But the recording is played backwards, reversing the sequence of events. The mine appears to be throwing the rocks to her; by the end they are perched on her head like a crown. Nkanga augments the audio track with excerpts from an interview she conducted with the last mine director. The modular structure with disparate elements laid out on tables nudges the viewer to see the fragments as parts of a complex whole, to draw connections between past and present, coveted minerals and destroyed landscape, resource demand and colonial exploitation.

- 1 Zit. n. «Vielfältige Verknüpfungen», Gespräch zwischen Otobong Nkanga, Clare Molloy und Fabian Schöneich, in: *Otobong Nkanga. Luster and Lucre*, Ausst.-Kat. *Crumbling Through Powdery Air*, Portikus, Frankfurt am Main 2015 / *Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine*, KADIST, Paris 2015 / *Bruises and Lustre*, M HKA, Antwerpen 2015 – 2016, Berlin 2017, S. 187–204, hier S. 198.
- 2 Nkanga, Otobong, «Imagining the Scars of a Landscape», Tate, <https://www.youtube.com/watch?v=qZZruEToDCI> (31.1.2021), Übers.: Sandra Beate Reimann.

- 1 Cited in 'Intricate Connections', conversation between Otobong Nkanga, Clare Molloy, and Fabian Schöneich, in *Otobong Nkanga: Luster and Lucre* (exh. cat. *Crumbling through Powdery Air*, Portikus, Frankfurt am Main, 2015; *Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine*, KADIST, Paris, 2015; *Bruises and Lustre*, M HKA, Antwerp, 2015–16), Berlin, 2017, pp. 165–83, here 176–7.
- 2 Otobong Nkanga, 'Imagining the Scars of a Landscape', Tate, <https://www.youtube.com/watch?v=qZZruEToDCI> (accessed 31 January 2021).

Remains of the Green Hill

Video, 2015

Auszug aus einem Interview, das Otobong Nkanga mit Andre Neethling geführt hat. Neethling war Leiter der Ongopolo Mining and Processing Limited (OMP), der letzten Firma, die am Green Hill in Tsumeb, Namibia, Bergbau betrieben hat.

An extract from Otobong Nkanga's interview with Andre Neethling, former managing director of Ongopolo Mining and Processing Limited (OMP), the last company to have mined the site of the Green Hill in Tsumeb, Namibia.

Andre Neethling: Die Tsumeb-Mine ist wahrscheinlich die gefragteste Lagerstätte von Kristallen weltweit; sie ist berühmt für ihre Kristalle. Allein 40 der hier vorhandenen 280 Minerale findet man ausschliesslich in der Tsumeb-Mine, was sie zu einem ganz besonderen Ort macht, vor allem für Sammler und Händler. Ich erinnere mich noch gut daran, dass es vor vielleicht 30 Jahren, als ich noch dort tätig war, Sammler gegeben hat, die in den Bergwerken, vor allem in der Tsumeb-Mine, arbeiteten, allein um Zugang zu den seltenen Kristallen zu bekommen. Für sie war das ein gutes Geschäft. Der Fokus der Mine lag damals in der Gewinnung von Kupfererz. Ich denke, es wäre besser gewesen, sich auf die Kristalle zu konzentrieren, damit hätte man die Mine erfolgreicher betreiben können. Aber heute ist sie stillgelegt.

Andre Neethling: Tsumeb mine is probably the most sought-after deposit or resource for crystals in the world. It is renowned for its crystals and it's got over 280 different minerals, of which around forty are endemic, which makes Tsumeb a very special place, especially for the collectors of crystals and the traders of crystals. And there are some, well, just a few collectors that have special collections, and I can recall when I was still involved, maybe thirty years ago, people were working in the mines, and specifically the Tsumeb mine, just to get access to the crystals – for them it was a good business. The mines were operating, and they were trying to get copper out of the business. I think that if people would have focused on crystals it would have been a lot more successful than the copper. But today the mine is closed.

Die Aufgabe, vor der wir heute stehen, ist die Industrialisierung des Landes, weil Menschen es nur ausgebeutet haben. Mehr als 100 Jahre lang wurde die Tsumeb-Mine ausgebeutet – bis zu dem Zeitpunkt, wo wir [die OMP] sie für Namibia übernommen haben. Aber die Vorstellung ist geblieben, dass die Ausländer immer wieder Geld ins Land bringen werden und so bleibt alles beim Alten. Wir haben Geld, wir exportieren Kapital, was uns fehlt, sind die Projekte. Es ist eine Frage der Einstellung, aber ich bin der Meinung, dass wir es nur gemeinsam schaffen können. Wenn die Schwarze Herrschaft [Black rule] das alleine durchziehen will, wird es ihr vermutlich auch gelingen, aber es wird lange dauern. Man muss vom Wissen und der Erfahrung anderer profitieren und Fehler vermeiden – sozusagen einfach die Abkürzung nehmen – und das ist es, was die Regierung auch tut.

And the next phase now is industrialisation of this country because people were exploiting the country; they've exploited the Tsumeb mine over a hundred years, up to the stage where we [OMP] managed to get it for Namibians. But then it still continues, because we're living with this perception that the foreigners will bring the money all the time. We have money, we are exporting capital, but we don't have projects. So it's an attitude, and we can only do it together – that's my opinion. If there's just Black rule and people want to do it, they will probably get there, but it's gonna take a long time. Use the knowledge and all the pitfalls and the experience of whoever is there and just take a shortcut. And that's what the government is doing.

Wenn wir etwas verändern wollen, zum Beispiel Minerale, wenn wir die Minerallerze selbst aufbereiten oder Autos bauen wollen, dann wäre das die komplette Wertschöpfungskette. Aber dazu braucht es die Industrialisierung, es braucht Maschinen, um die Wirtschaft anzukurbeln – und diese Maschinen haben wir nicht. Wir bauen zwar Kupfer ab, aber es wurde und wird nicht in Namibia weiterverarbeitet. Niemals.

If you want to transform something, or minerals, you want to process minerals and build cars, I think that's a full value chain, it's by industrialising. You need the machine to drive the economy and we don't have machines. We are producing copper, but copper has never been processed to its final form in Namibia. Never.

Der Kupfergürtel war tatsächlich Englisch. Sie haben die Ressourcen dazu verwendet, London zu bauen. Aber jetzt treten andere Orte auf den Plan, zum Beispiel Dubai oder Vancouver, Toronto, New York, Perth, Schanghai, Tokio. Die Welt verändert sich, und das ist gut so, und nun ist die Zeit reif für Afrika.

The copper belt was really English. They used the resources to build London. But now it's shifting because you have Dubai, and there's Vancouver, Toronto, New York, Perth, Shanghai, Tokyo. So the world is changing, and I think it's for the better, but the time for Africa has come.

Wenn du mit etwas anfängst, dann solltest du auch in deinem Plan mitbedenken, was am Schluss damit passiert. Wenn wir das im Bergbau berücksichtigen, können sich die Dinge zum Besseren verändern. Wenn wir ein grosses Loch wie dieses graben, was machen wir dann mit dem Loch? Welche Auswirkungen hat es auf die Umgebung?

Whenever you start something, you must already start and include in your plan the closure. So by doing that mining can make things better than what it used to be. If you make a big hole like this, what are you gonna do with the hole? What is the effect on the area?

I started in the mines in 1975, and my first function, my first exposure to mining was from the environmental department. So eventually I got qualified in environmental and that was before there was any legislation on the environment. It started in the late 1980s for the

Ich habe 1975 im Bergbau begonnen. Meine erste Stelle hatte ich im Umweltdepartment, das war meine erste Beschäftigung mit dem Bergbau. Ich wurde also zum Umweltexperten, noch bevor es eine Umweltgesetzgebung gab. In Südafrika hat das schon in den späten 1980er Jahren begonnen, hier in Namibia hingegen erst vor fünf Jahren – eigentlich sind es noch nicht einmal fünf Jahre.

Das erste Problem ist schon, wenn es keine entsprechenden Gesetze gibt, hat man zwar freie Fahrt, fährt aber recht schnell an die Wand. Das Stigma der Bergbauindustrie ist es, dass überall diese grossen Gruben entstehen und sich niemand um die Umwelt schert. Das war ja auch lange Zeit so. Aber die Bergbauindustrie beschäftigt sich gerade schwer damit, sich von dieser Wahrnehmung zu befreien und ein sauberes Geschäft zu werden.

Zu der grossen offenen Tagebaugrube: Ich glaube, da fühlt sich niemand für zuständig. Der Gesetzgeber sieht die Verantwortung jetzt bei den Minenbetreibern. Wenn wir die Möglichkeit hätten, die alte Mine zu reaktivieren, wäre das auch eine Chance, dort aufzuräumen, sie attraktiver zu gestalten und irgendwas damit zu machen. Die Menschen sind fasziniert, wenn sie die offene Grube sehen. Man muss sie nicht wieder auffüllen, nur säubern, den Abfall, der herumliegt, entfernen, alles verschönern, eine hübsche Mauer um die Grube herumziehen und schon ist es ein Wahrzeichen, es ist ein Teil der Geschichte von Tsumeb – aber zumindest aufräumen sollte man.

Otobong Nkanga: Heute bin ich auf den Hügel gestiegen, um einen Blick auf die andere Seite von Tsumeb zu werfen, auf die schwarze Fläche. Ich weiss nicht, ob Sie die kennen?

AN: Ja, sie ist mir bekannt, wir hatten damit begonnen.

ON: Und was ist das?

AN: Die schwarze Substanz ist Schlacke, ein unerwünschtes Nebenprodukt der Verhüttung, geschmolzenes Gestein, Schlacke eben.

Für gewöhnlich wird sie neben der Metallhütte verkippt und es wird ein Ort geschaffen, wo sie gelagert wird. Und was wir hier gemacht haben, da ist im Verlauf von 80 Jahren eine Schlackehalde mit 14 Millionen Tonnen feinem Staub entstanden. Diese Rückstände, die Tailings, werden, solange die Mine in Betrieb ist, mithilfe von Wasser befördert, setzen sich ab, das Wasser sammelt sich und wird wiederverwendet. Solange alles nass ist, gibt es keine Probleme, aber wenn die Mine stillgelegt wird, ohne Wasser, dann wird der Staub zur Gefahr. Im Winter entstehen oft riesige Wolken – Staub, der vom Wind verweht wird.

Um zumindest das Staubproblem zu lösen, haben wir beschlossen, fürs Erste diese [alte] Schlacke mit [neuer] Schlacke zu bedecken. Aber das ist keine ideale Lösung. Eine andere Option wäre es, die Schlacke mit einer Schicht Erde zu bedecken und zu bepflanzen oder auch mit grossen Gesteinsbrocken. Es gibt viele Möglichkeiten, das Problem mit der Halde ist noch nicht gelöst.

Sie ist ausser Sichtweite, von der Stadt aus kann man die Halde nicht sehen, man sieht sie nur, wenn man auf den Hügel steigt.

first time in South Africa and here five years ago – not even five years ago.

The first problem is if you don't have legislation, you're on a free road, but you're gonna hit the wall soon. It's actually a stigma that the mining industry is just going around and creating all these big dumps and the big holes and they don't care about the environment. That was the case. I think the mining industry is busy with the process to free itself from that perception and to start doing proper business.

About the big open pit: I think nobody is assuming responsibility for it, it is the responsibility through legislation now of the mining company. If we can get a chance to start the old mine again then that would be an opportunity to clean it up, make it nice, and do something with it. People are amazed when they see the open pit, you don't need to fill it up again, you just need to clean it up, take out the scrap that's lying around, make it nice, build a little nice wall around it, and then it's a feature, it's part of the history of Tsumeb, but at least clean it up.

Otobong Nkanga: Today I went up the hill and looked at the other side of Tsumeb to see the black patch, I don't know if you've seen it?

AN: No, I know about it, we started with that.

ON: So what is that?

AN: The black material is slag, it's an unwanted product from the smelting process, it's molten rock, it's slag.

That is normally just being dumped at the smelter and you create a site where you store it, and then what we did there was this big fourteen-million-ton dump over the last eighty years or so that was fine powder. So if you use one of these tailings dumps where you dump your tailings, your unwanted material, and it's operational, you circulate water because you transport the material with water, and then it settles, and the water comes back and you just use it. So when it's wet it's fine. But when it [the mining company] becomes redundant and there's no water it becomes a *major* dust hazard. So sometimes in winter it's this big, big cloud, it's wind-blown dust.

Then we decided to take the [old] slag and we just covered it for now with the [new] slag, so at least we can sort out the dust problem. But it's not, it's not nice. There's another option, you can put a layer of soil on top of it and you can vegetate it. You can even take big pieces of rock and you can clad it. So there are many ways of doing it, but that dump is not done yet.

It's out of sight. And people can't see it from the town. You can only see it if you go on top.



Color Bar, 1977/1985 (oben | above); Mercury, 1977/1985, Detail (unten | below)

Pflanzen und Tiere stehen nun Kopf in diesem Paradies aus Gold und Edelstein. Aus der Melancholie über den Frevel kann uns nur die Kraft der Erkenntnis entlassen und nur Demut uns zu verändertem Handeln führen. Denn nur im Ende wird sonst ein Ende sein.

The world of plants and animals has been turned upside down in this paradise of gold and precious stones. Only the power of knowledge can release us from the melancholy evoked by this crime, and only humility can lead us to a new course of action. For otherwise, it will only come to an end at the end.

Lothar Baumgarten, 1991¹

Von 1978 bis 1980 lebte der deutsche Künstler Lothar Baumgarten bei den Yanomami in der oberen Orinoco-Region nördlich des Amazonas. Dort wurde er Zeuge des Rohstoffabbaus in Gran Sabana, einem Hochland im Südosten Venezuelas mit einer einzigartigen Flora und Fauna. In mehreren Arbeiten der 1980er Jahre thematisierte Baumgarten die neokolonialen Ausbeutungsstrukturen und ökologischen Auswirkungen der Rohstoffgewinnung, die er dort beobachtete. Dafür stellte er seine Fotografien der üppigen und eindrucksvollen Landschaft von Gran Sabana, Aufnahmen von einer früheren Reise 1977, den Bezeichnungen der an diesem Ort abgebauten Mineralien sowie der dadurch bedrohten oder ausgerotteten Tierarten gegenüber. Die Begriffe malte Baumgarten häufig direkt auf die Wand, wobei die Namen der bedrohten Spezies auf dem Kopf stehend appliziert wurden und die Metallbegriffe in Versalien dominieren. Mit der Gegenüberstellung von pittoresken Landschaftsaufnahmen in Schwarz-Weiss und den Zerstörung und Verluste markierenden Begriffen problematisierte der Künstler sowohl die Landschaft als Illusionsraum als auch die vermeintliche Autonomie und Objektivität des Mediums Fotografie.

Das in einem Werktitel aufgerufene Eldorado (*El Dorado – Gran Sabana*)² steht für den sagenumwobenen Ort unschätzbaren Goldvorkommen, ein Mythos, der mit der Region Gran Sabana verbunden ist und eine zentrale Rolle für die spanische Eroberung und brutale Unterwerfung Mittel- und Südamerikas spielte. Baumgarten stellte so eine Verbindung zwischen dem umweltzerstörenden Rohstoffabbau der 1980er Jahre und der weiter zurückliegenden Kolonialgeschichte her. Dieser Bezug von kolonialer Vergangenheit auf die neokoloniale Gegenwart führte bei einer Ausstellung der Werke 1985–1986 in Venezuela zu einem Skandal. Wer befreit die indigene Bevölkerung von den neuen, industriellen Konquistadoren, fragte der Künstler.³ Er adressierte dabei in seinem Text zur Ausstellung explizit die von ihm als europäisch identifizierte venezolanische Oligarchie, weshalb dieser schlussendlich nicht erscheinen durfte.⁴ Als frühes Beispiel einer künstlerischen Beschäftigung mit den geopolitischen und ökologischen Aspekten des globalen Rohstoffabbaus sind die brisanten Arbeiten Lothar Baumgartens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einzigartig.

- 1 Zit. n. Kramer, Mario, «Vom Aroma der Namen. Lothar Baumgartens *Amazonas-Kosmos*», in: *A Tale of Two Worlds, Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 1980er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 2017, Bielefeld 2018, S. 409–413, hier S. 411.
- 2 Dieses Werk der Tate Collection gehört zu den Arbeiten der Serie, wird aber nicht im Rahmen der Ausstellung *Territories of Waste* gezeigt.
- 3 «But who will liberate them [the Indians] from the new industrial *conquistadores* with their newly discovered but sham concern for the Indians?», zit. n. Owens, Craig, «Improper Names», in: *Art in America*, Vol. 10, Oktober 1986, S. 126–134 u. 187, hier S. 133.
- 4 Vgl. ebd., S. 133f.

The German artist Lothar Baumgarten lived from 1978 to 1980 among the Yanomami in the Upper Orinoco north of the Amazon. There he witnessed mining in the Gran Sabana, a high plateau region in south-eastern Venezuela with unique flora and fauna. In a series of works in the 1980s Baumgarten addressed the structures of neo-colonial exploitation and ecological impacts of mining he observed there. Black-and-white photographs of the lavish and magnificent landscape of the Gran Sabana taken on an earlier visit in 1977 are juxtaposed with the names of the minerals mined there and of the species endangered or made extinct in the process. Baumgarten often painted the terms directly onto wall, with the names of endangered species written upside down and the designations of the metals dominating in capitals. The contrast between the picturesque monochrome landscapes and terms denoting destruction and loss draws attention to the illusion of landscape and the supposed autonomy and objectivity of the medium of photography.

Eldorado, which is featured in one of the titles (*El Dorado – Gran Sabana*),² was the legendary location of unfathomable gold deposits that drove the brutal Spanish conquest and subjugation of Central and South America. By invoking this myth, which has been historically linked to the Gran Sabana region, Baumgarten created connections between the environmentally destructive mining of the 1980s and earlier colonial history. His reference to contemporary neo-colonialism caused a scandal at an exhibition of his works in 1985–6, when he asked: 'But who will liberate them ["the Indians"] from the new industrial *conquistadores* with their newly discovered but sham concern for the Indians?'³ His exhibition statement explicitly named the Venezuelan oligarchy – which he identified as European – and in the end it was not published.⁴ Lothar Baumgarten's highly charged works are unique, early examples in the second half of the twentieth century of artistic interest in the geopolitical and ecological aspects of global resource extraction.

- 1 Cited in Mario Kramer, 'On the Aroma of Names: Lothar Baumgarten's *Amazonas-Kosmos*', in *A Tale of Two Worlds: Experimental Latin American Art in Dialogue with the MMK Collection 1940s to 1980s* (exh. cat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2017), Bielefeld, 2018, pp. 408–12, here 410.
- 2 The work of this title belonging to this series is part of Tate Collection and is not included in the exhibition *Territories of Waste*.
- 3 Cited in Craig Owens, 'Improper Names', in *Art in America*, vol. 10, October 1986, pp. 126–34 and 187, here 133.
- 4 See *ibid.*, pp. 133–4.

Mit bloßem Auge kaum erkennbar, erscheinen die winzigen Partikel unter dem Mikroskop wie eigene Landschaften.

Almost invisible to the naked eye, placed under the lenses of a microscope, the tiny particles appear as if they are landscapes of their own.

Anca Benera & Arnold Estefán, 2018¹



The Last Particles, 2018, Detail (oben | above); Installationsansicht | installation view, Frac des Pays de la Loire (unten | below)

Mit seiner vielschichtigen, multimedialen Installation erweckt das rumänische Duo Anca Benera & Arnold Estefán die Geschichte sprichwörtlich zu neuem Leben und macht deren nahezu unsichtbar gewordene Spuren – materielle Zeugnisse des sogenannten D-Days, eines der folgenreichsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts – wieder sichtbar und zugänglich. Hauptgegenstand ihrer künstlerischen Forschung innerhalb einer eigens dafür entworfenen Laborsituation ist der «magnetische Sand» aus der Normandie, genauer vom Omaha Beach, der einen hohen Anteil an Schwermetallen wie Eisen aufweist. Benera & Estefán sammelten, analysierten und inventarisierten zahlreiche Proben von jenem französischen Küstengebiet, an dem am 6. Juni 1944 die Landung der Alliierten im Zweiten Weltkrieg stattfand. Der Sand enthält winzige Trümmerpartikel, insgesamt etwa vier Prozent metallische Überreste von Schrapnell- und Bombenteilen, die zwischen den Sandkörnern lagern und deren Eisen, wenngleich langsam und allmählich abgerieben, dennoch über Jahrtausende erhalten bleibt und sich von Überresten militärischer Technologie zu geologischer Materie wandelt.

Innerhalb des Settings werden ihre Recherche sowie die Prozesse des Beobachtens und Erschaffens anhand sich ergänzender Elemente medial erlebbar. Das zur Installation gehörende Video zeigt das Hervortreten der metallischen Partikel aus dem Sand. Die einzelnen Teilchen werden dabei zu Akteuren, die entsprechend einer vordefinierten choreografischen Partitur in unterschiedlichen Formationen von Benera & Estefán mittels Magneten bewegt wurden. Für ihre Choreografie der Partikel, die in Begriffen wie «Virale Kraft», «Emotionale Geschwindigkeit», «Erzwungene Auflösung», «Desorientiertes Handeln» oder auch «Ansteckung» und «Erschöpfung» bezeichnet wird,² liessen sich beide unter anderem von Schwarmtheorien und der Psychologie der Massen inspirieren. Ihr Film reflektiert dabei mittels poetischer Sprache auf den Menschen übertragbare Formen von Ansammlung, Gewalt und Macht. Die winzigen Partikel versammeln sich zu einem kollektiven Ensemble und werden allmählich zu einer Art lebendigem Organismus. Im Zentrum des Interesses steht die Untersuchung der Frage, inwiefern eine Landschaft, wie sie Benera & Estefán als eine «Mikroruine»³ und bedeutsame archäologische Fundstätte einer gewaltvollen Auseinandersetzung erachten, das Potenzial zur Imagination eines neuartigen Lebensraumes in sich trägt. Ihre animierten Partikel treten auf als Bestandteile einer Welt, die aus Trümmern hervorgeht.

The Romanian duo Anca Benera & Arnold Estefán bring history to life in their multifaceted multimedia installation *The Last Particles*. It reveals material traces – today hardly discernible with the naked eye – of one of the most momentous events of the twentieth century, the Second World War D-Day landings. Their artistic research, presented in a laboratory situation that was especially developed for this project, focused on the ‘magnetic sand’ from Omaha Beach in Normandy, which contains a high proportion of heavy minerals such as iron particles. Benera & Estefán collected, analysed, and inventoried numerous samples from the French coast where the Allied landings took place on 6 June 1944. About four per cent of the battlefield sand is composed of tiny particles of debris originating from shrapnel and bomb casings. The iron slowly erodes among the beach sand but will survive for millennia as it transforms from the detritus of military technology to geological stratum.

The viewer encounters the artists’ research processes of observation and creation through media elements in a laboratory setting. The video that is part of the installation shows the metal particles emerging from the sand. The individual particles become actors that Benera & Estefán move using magnets in a pre-defined choreography described in terms such as ‘viral force’, ‘emotional velocity’, ‘coercive dissolution’, ‘disoriented agency’, ‘contagion’, and ‘exhaustion’. Their inspirations included swarm intelligence and crowd psychology. With its poetic language their film reflects on forms of assembly, violence, and power that can also be applied to people. The minute particles gather into a collective and gradually become a kind of living organism. Their interest centres on the question of whether a landscape – which Benera & Estefán regard as a ‘micro-ruin’ and a significant archaeological site of violent conflict – bears within it the potential to imagine a new habitat.² Their animated particles could be elements of a world emerging from ruins.

- 1 Artists’ statement on *The Last Particles*, 2018, portfolio (accessed 21 January 2021).
- 2 Ibid.

- 1 Künstler:innen-Statement zu *The Last Particles*, 2018, Portfolio (21.1.2021), Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
- 2 Original Engl.: «Viral Force», «Emotional Velocity», «Coercive Dissolution», «Disoriented Agency», «Contagion», «Exhaustion», Übers.: Alice Wilke.
- 3 Benera & Estefán 2018 (wie Anm. 1).

Wir haben uns über einen längeren Zeitraum damit beschäftigt, wie die in der Demokratischen Republik Kongo abgebaute Rohstoffe andernorts technologische Bedürfnisse befriedigen und uns dadurch alle an der anhalten Ausbeutung der Region beteiligen. Dabei ist Coltan nur das jüngste Beispiel auf einer langen Liste von Rohstoffen, die traditionell aus der Demokratischen Republik Kongo kommen: Elfenbein, Kautschuk, Kupfer, Uran, Gold ...

Revital Cohen & Tuur Van Balen, 2020¹



Trapped in the Dream of the Other, 2017, Videostill | video still

For a long time we were interested in how natural resources extracted in DR Congo perform technological desires elsewhere, connecting all of us to the ongoing exploitation of the region. Coltan is only the latest in a long list of materials that historically came from DR Congo: ivory, rubber, copper, uranium, gold ...

Revital Cohen & Tuur Van Balen, 2020¹

Computer sind Produkte der Geologie. Die wesentlichen Materialien, aus denen sie hergestellt werden – Plastik, Metalle und Seltene Erden – kommen aus der Erdkruste und werden Erdkruste, denn viele ihrer Bestandteile kommen aus der Natur und vergehen nie. Diesen Umstand materialisieren Revital Cohen & Tuur Van Balens aus Elektroschrott hergestellte Steine.² Die Objekte sind nach den einzelnen Rohstoffen benannt, aus denen sie bestehen. *B/NdAlTaAu* (2014) beispielsweise ist zusammengesetzt aus Neodym, Aluminium, Tantal und Gold. Für die Ausstellung produzierte das Duo ein neues Basler Mineral, für das sie auf E-Waste und entsorgte Geräte der F. Hoffmann-La Roche AG zurückgreifen konnten. Der Stein ist auf einem Sockel ausgestellt, darunter haben Cohen & Van Balen die Geräte verteilt, aus denen sie die Elemente herausgeholt haben. Somit erhebt das Setting zu Kunst, was normalerweise ausgeblendet wird: die materielle Seite des Digitalen und die aus ihm hervorgehenden Mülllandschaften. Die Künstler:innen haben sich ihr Know-how über die komplexen *urban-mining*-Prozesse selbst angeeignet und durchgeführt. Dadurch ist ihr künstliches Gestein nicht das Produkt unsichtbarer Arbeit anderer, sondern resultiert aus einer Praxis der Teilhabe an Prozessen. So schaffen sie Transparenz bezüglich der Herkunft und der Relativität wertvoller und entwerteter Materialien.

Welche geopolitischen Machtverhältnisse sich hinter den digitalen Konsumgütern verbergen, beleuchten Cohen & Van Balen in einer anderen Arbeit ihrer transmedialen Praxis: Das Video *Trapped in the Dream of the Other* (2017) entstand im Rahmen eines Langzeitprojekts über Minen. Die Arbeit verschränkt das eigene digitale Leben mit der Rohstoffgewinnung in der Demokratischen Republik Kongo und der Warenproduktion in China. Chinesische Feuerwerke werden über einen räumlich entfernten Game-Controller in den Coltanminen der DR Kongo abgefeuert. Aus der Ich-Perspektive sehen wir in die Mine. Die Labyrinth, die wir mit der Kamera zurücklegen, sind die geologischen Verwerfungen und Wege, die auch die Schürfer benutzen. Begleitet wird dies durch das Knattern der Feuerwerke und farbigen Rauch, der aus den Schürflöchern hervorqualmt. Wir sehen junge Männer, die ihre gefüllten Säcke über das Felsgelände tragen. Dazu ein Sirren und Knistern, unterbrochen von den Stimmen der Männer. Der Ton performt die digitale Verbindung mit der entlegenen Mine. Cohen & Van Balen erzeugen hier eine Ästhetik des Teil-Seins der Umwelt, eine spezifisch mediale Intimität mit dem Materiellen, und setzen so die Abhängigkeiten des globalen (Computer-)Spiels in ein Verhältnis zur körperlichen Arbeit in der Mine.³

Computers are ultimately products of geology. The principal materials required for their manufacture – plastic, metal, and rare earths – originate in the earth's crust and return to it; they originate from nature and never decompose. Revital Cohen & Tuur Van Balen materialise this observation in stones produced from electronic waste.² They name these objects after the individual elements they comprise. *B/NdAlTaAu* (2014), for example, is composed of neodymium, aluminium, tantalum, and gold. For the exhibition they created a new Basel-sourced mineral using electronic waste and discarded equipment from F. Hoffmann-La Roche AG. The stone is exhibited on a pedestal, under which the artists Cohen & Van Balen arrange the devices from which they extracted the elements. The setting thus elevates into art the otherwise neglected material aspect of the digital world and the resulting landscapes of waste. The artists taught themselves how to conduct the complex urban mining processes, so their art(ificial) stones are products of a practice of participation rather than the invisible work of others. This engenders transparency concerning the origins and relativity of the valuable and the discarded.

Trapped in the Dream of the Other (2017), another work from Cohen & Van Balen's transmedial practice illuminates the geopolitical power relations behind digital consumer goods. The video arose within a long-term project about mining that connects their own digital lives with resource extraction in the Democratic Republic of the Congo and manufacturing in China. A remote game controller has set off Chinese fireworks in the coltan mines in DR Congo, which the viewers can experience corporeal and fragile from a first-person perspective. The labyrinths we navigate with the camera are geological faults and paths used by the miners. We hear the noise of fireworks and see coloured smoke emanating from the pits. Young men carry heavy sacks across the rocky landscape. We hear a crackle and hum, interrupted by male voices. The sound performs the digital connection with the faraway mine. Here Cohen & Van Balen generate an aesthetic of being part of the environment, a specific medial intimacy with the materials, to relate the dependencies of the global (computer) game with the physical work in the mine.³

1 Zit. n. «Christine Li in conversation with the artists Revital Cohen & Tuur Van Balen», in: *Palms Palms Palms. Revital Cohen & Tuur Van Balen*, Ausst.-Kat. Z33, Hasselt 2020–2021, Hasselt, 2020, Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
 2 Diese Überlegungen wurden später auch von Medientheoretiker Jussi Parikka in *A Geology of Media*, (Minneapolis 2015) ausformuliert.
 3 Der Text basiert in Teilen auf Volkart, Yvonne, «Von Trash zu Waste. Zur Mediengeologie der Kunst», in: *Texte zur Kunst*, Heft 108 (*Idiom – Languages of Art*), 27. Jahrgang, Dezember 2017, S. 103–119.

1 Cited in 'Christine Li in conversation with the artists Revital Cohen & Tuur van Balen', in *Palms Palms Palms: Revital Cohen & Tuur van Balen* (exh. cat. Z33, Hasselt 2020–1), Hasselt, 2020.
 2 This observation was later theorised by Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis, 2015.
 3 This text is based on Yvonne Volkart, 'From Trash to Waste: On Art's Media Geology', in *Texte zur Kunst*, no. 108 (*Idiom – Languages of Art*), December 2017, pp. 103–19.

Es ist nicht mehr zu übersehen, dass menschengemachter Müll seit zwei Jahrzehnten kontinuierlich unsere Meere füllt. Ein besonders augenscheinliches Beispiel dafür ist der Great Pacific Garbage Patch. Er umfasst eine Fläche zwischen 700.000 und 15 Mio. Quadratkilometern und ist ein globales Denkmal des Plastikmülls, eine schauderhafte, erhabene kinetische Skulptur, entstanden durch jahrelangen gedankenlosen, nicht nachhaltigen Konsum seitens der Anrainerstaaten des Pazifik.

Pinar Yoldaş, 2015¹



An Ecosystem of Excess, 2014. Installationsansicht | installation view, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Anthropogenic waste has noticeably begun to fill our oceans over the last two decades. A strikingly illustrative site is the Great Pacific Garbage Patch. Covering between 700,000 and 15 million square kilometres, it is a monument to plastic waste on a global scale, a horrifyingly sublime kinetic sculpture built by the nations that surround the Pacific Ocean through years of mindless, unsustainable consumption.

Pinar Yoldaş, 2015¹

An Ecosystem of Excess geht von einer trügerisch einfachen Prämisse aus: Wenn die Ozeane der Ursprung der Entwicklung von Leben auf der Erde waren, was würde passieren, wenn die Evolutionsreise des Lebens heute begänne, zu einem Zeitpunkt, wo es in einigen Bereichen der Meere sechsmal mehr Plastik als Plankton gibt? Auch wenn dies als Frage formuliert ist: Das sind exakt die Bedingungen, unter denen die Evolution heute stattfindet. «Misstrauen Sie allem, was ich sage. Ich sage die Wahrheit», schrieb Ursula K. Le Guin.² Dieses paradoxe Statement kann auch Pinar Yoldaş für sich in Anspruch nehmen, wenn sie mithilfe von Fabrikation, Extrapolation und spielerischer Ernsthaftigkeit unsere Aufmerksamkeit auf die Realität der Welt lenkt und die Betrachtenden für eine Sekunde glauben lässt, die von ihr geschaffenen Organismen seien tatsächlich real. *An Ecosystem of Excess* reiht sich somit in die besten Beispiele der Science-Fiction ein, indem die Gegenwart als Inspirationsquelle für eine eingehende Auseinandersetzung mit den im Entstehen begriffenen Welten herangezogen wird.

Die Arbeit bietet eine Reihe evolutionärer Antworten auf das Problem plastikgesättigter Ozeane. Die Betrachter:innen begegnen verschiedenen neuen Organismen sowie den Organen dieser neuen Spezies. Diese werden – um dem Ganzen einen realistischeren Anstrich zu geben – sorgfältig in Behältnissen aufbewahrt und wie in einem Labor oder Naturkundemuseum ausgestellt. Yoldaş hat sich grosse Mühe gegeben, lebensechte Organe und Organismen zu kreieren, die auf biologischen Fakten basieren. Die Skulpturen umfassen verschiedene Ausformungen von Verdauungsorganen, die in der Lage sind, die Unmengen an Energie, die in Plastik gespeichert sind, nutzbar zu machen. Des Weiteren auch Organe, die die Fähigkeit besitzen, den Körper von jenen toxischen Petrochemikalien zu reinigen, die bei der Herstellung von Plastik verwendet werden, oder Meeresinsekten sowie Pantone-Federn von Vögeln, die vorzugsweise Flaschenverschlüsse von bekannten multinationalen Getränkemarken – wie etwa Dasani oder Coca-Cola – zu sich nehmen. Yoldaş schlägt eine neue Linné'sche Klassifizierung der Spezies vor, die mit den Abfällen der petrochemischen Industrie verwoben und durchdrungen sind. Mit ihrer Arbeit zeichnet sie eine Version der Zukunft, in der Organismen gelernt haben, im Überschuss des Kapitalismus zu gedeihen und bietet damit einen Weg jenseits überwältigender Umweltzerstörung an, indem sie eine Welt entwirft, die in ihrer Plastiksaturiertheit noch lebensfähig ist.

- 1 Yoldaş, Pinar, «Ecosystems of Excess», in Davis, Heather / Turpin, Etienne (Hg.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London 2015, S. 359–70, hier S. 359.
- 2 Le Guin, Ursula K., *Die linke Hand der Dunkelheit*, München 2014, S. 9.

An Ecosystem of Excess begins from a deceptively simple premise: if the oceans were the first place that life evolved on earth, what would happen if life began its evolutionary journey now, where in some parts of the ocean there are six times more plastic than plankton? Although posited as a question, these are in fact the conditions under which life continues to evolve. 'Distrust everything I say. I am telling the truth', wrote Ursula K. Le Guin.² Pinar Yoldaş could claim the same paradoxical statement, where she turns our attention to the realities of the world through fabrication, extrapolation, and a playful seriousness that might make a viewer believe, for a second, that the organisms she creates are real. In this way, *An Ecosystem of Excess* partakes in the best versions of science fiction that use the present moment as a source of inspiration to deeply consider the actual worlds that are being created.

An Ecosystem of Excess proposes various evolutionary answers to the question of plastics' saturation in the oceans. Displayed in the manner of a lab or natural history museum to enhance the reality effect, a viewer encounters various novel organisms and the organs of these new species carefully preserved in vats. Yoldaş took great pains to create organs and organisms that were life-like and based in biological fact. The sculptures include a range of digestive organs that can harness the vast amounts of energy stored in plastics; organs that cleanse the body of toxic petrochemicals that are a part of the manufacturing of plastics; pelagic insects; and pantone feathers from birds who prefer to eat the bottle caps of well-known multinational drink brands such as Dasani and Coca-Cola. Through these artefacts, Yoldaş proposes a new Linnean taxonomy of species thoroughly intermeshed with the waste of the petrochemical industry. Her work offers visions of a future in which organisms have learned to thrive in capitalism's excess, providing a way to move past the overwhelming devastation of waste towards a world that can live within plastic saturation.

- 1 Pinar Yoldaş, 'Ecosystems of Excess', in Heather Davis / Etienne Turpin, eds., *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London, 2015, pp. 359–70, here 359.
- 2 Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York, 1999, p. XV.



Terrestris: Rescued Earth, 1982, The Earth Ambulance, Vandenberg
Luftwaffenbasis | Vandenberg Airforce Base, Lompoc, CA,
3. Mai | 3 May 1982 (oben | above); Füllen der Kissenbezüge |
Filling the pillowcases (unten | below)

Die Fotos von Flüchtenden, die wir in den Nachrichten sehen, zeigen immer Frauen, die in der einen Hand einen Beutel mit ihren wichtigsten Habseligkeiten haben und mit der anderen ein Kind fest umklammert halten. Auch wir würden unser wichtigstes Gut mitnehmen – die Erde in all ihrer Vielfalt – und sie in Sicherheit bringen.

Looking at news photos of refugees, there are always images of women fleeing with a 'sac' of precious belongings in one hand, a child claspng the other hand. We, too, would take our most precious belonging – i. e. the Earth itself, in all its variety, in our 'sac', and carry it to safety.

Helène Aylon, 2012¹

Helène Aylon startete ihre künstlerische Karriere als Malerin und entwickelte verschiedene Serien prozessbasierter Gemälde. Ab 1977 wendete sie sich der feministischen Performancekunst zu. In San Francisco, wo sie von 1973 bis 1982 lebte, war Aylon Teil der Gruppe Women's Party for Survival (später Women's Action for Nuclear Disarmament). In dieser Zeit richtete sie ihre Performanceaktivitäten neu aus, im Hinblick auf ökologische Fragestellungen und als Anti-Kriegs-Strategie.² Ihr Material wurde die Erde selbst.

1982 entwickelte Aylon die Performance *Terrestri: Rescued Earth*.³ Bei dieser Aktion «rettete» die Künstlerin Erde von rund 14 Orten: Militärbasen der Luftwaffe, Waffenlagern, Atommülllagern und Atomwaffenlaboren sowie Uranminen. Auf ihrer Route quer durch die USA in einem Lieferwagen, der sogenannten *Earth Ambulance*, den sie zuvor mit einem roten Kreuz bemalt hatte, sammelten Aylon und ihre Helferinnen Erde und füllten diese in Kissenbezüge. Zuvor hatte sie landesweit Frauen dazu aufgerufen, den Stoff mit ihren Träumen und Albträumen zu beschriften und die Bezüge zu den geplanten Aktionsorten zu bringen. Die Fahrt startete am 2. Mai und das Ziel der Reise war eine grosse Abrüstungskundgebung vor dem Hauptquartier der Vereinten Nationen in New York am 12. Juni 1982. Dort angekommen trugen Aylon und ihre Helferinnen die Erde auf Armeetragebahnen in den Ralph Bunche Park gegenüber dem Gebäude der Vereinten Nationen und präsentierten diese schliesslich in grossen Plexiglasboxen zusammen mit Beschriftungen zur Herkunft als *Earth «Paintings»*.

Mit dem Einsammeln der Erde machte Aylon auf direkte Gefahren an diesen Orten aufmerksam: erstens durch Kontamination⁴, zweitens als mögliche Angriffsziele. Im übertragenen Sinne beklagte sie den Zustand des Planeten angesichts der Gefahr allgemeiner atomarer Auslöschung. Die Performance umfasste rituelle Elemente: eine Ansprache zu Beginn und einen eigens entworfenen Gebetsschal. Auch kam den Kissenbezügen als Stoffbeutel («sacs») eine zentrale Rolle zu. Mit diesen referierte sie einerseits auf Bündel mit Habseligkeiten wie sie Flüchtende mit sich führen. Andererseits steht SAC als Kürzel für Strategic Air Command, die strategische Luftstreitmacht, die zentraler Bestandteil der US-amerikanischen nuklearen Abschreckungsstrategie war (1992 aufgelöst). In kleinen Lettern buchstabiert, stand sac bei Aylon für «survive and continue». Damit betonte Aylon die Möglichkeit zur Transformation.

Helène Aylon began her career as a painter, making various series of process-based works. In 1977 she turned to feminist performance art. In San Francisco, where she lived from 1973 through 1982, Aylon was a member of the Women's Party for Survival (later Women's Action for Nuclear Disarmament). During this period, she shifted the focus of her performance work towards ecological issues and anti-war activities,² the Earth itself becoming her material.

In 1982 Aylon developed the performance *Terrestri: Rescued Earth*,³ in which she 'salvaged' soil from fourteen locations including air force bases, weapons depots, atomic waste sites, arms laboratories, and uranium mines. On her route across the United States in a delivery van, known as *The Earth Ambulance* and adorned with a painted red cross, Aylon and her helpers gathered soil and filled it into pillowcases. Beforehand, she had appealed to women across the country to write their dreams and nightmares on pillowcases and bring them to the planned sites of the action. The journey started on 2 May and ended at a major disarmament demonstration outside the headquarters of the United Nations in New York on 12 June 1982. On arrival, Aylon and her team carried the soil on army stretchers into Ralph Bunche Park opposite the UN building, where it was then presented as *Earth 'Paintings'* in large Perspex boxes labelled with details of its origins.

By collecting her soil samples, Aylon drew attention to the hazards at these locations: firstly by contamination⁴ and secondly as potential targets for attacks. The work symbolically laments the state of the Earth faced with the threat of atomic annihilation. The performance included ritual elements: an inaugural speech and specially designed prayer shawls. A key role was also played by the pillowcases, referred to as 'sacs', alluding to both the bundles of possessions carried by refugees and the abbreviation for Strategic Air Command (dissolved in 1992), a central element of the US nuclear deterrent strategy. Printed in small letters in Aylon's work, it stood for 'survive and continue', emphasizing the possibility of transformation.

1 Aylon, Helène, «The S. A. C. / SAC Voyage of the Earth Ambulance», in: *Woman Eco Artists Dialogue*, H. 5 «Atomic Legacy Art», hg. v. Leibovitz Steinman, Susan, 2012, <https://directory.weadartists.org/the-earth-ambulance> (6.5.2022), Übers.: Michaela Alex-Eibensteiner.
2 *Performance Art as Antiwar Strategy* lautete der Titel eines Seminars, das sie 1981 am Feminist Institute in Berkeley unterrichtete, vgl. ebd.
3 Die Beschreibung der Performance *Terrestri: Rescued Earth* basiert im Wesentlichen auf Aylons Beschreibung in ebd. und in ihrer Autobiografie: Aylon, Helène, *Whatever Is Contained Must Be Released*, New York 2012, S. 70–94.
4 Zu den ökologischen Folgen der amerikanischen Militäraktivitäten in den USA etwa an Orten der Rüstungsproduktion oder auf Truppenübungsplätzen siehe: *Devour the Land: War and American Landscape Photography since 1970*, hg. v. Best, Makeda, Ausst.-Kat. Harvard Art Museums, Cambridge, MA 2021–2022, Cambridge, MA 2021.

1 Helène Aylon, 'The S. A. C. / SAC Voyage of the Earth Ambulance', in Susan Leibovitz Steinman, ed., *Woman Eco Artists Dialogue*, vol. 5, Atomic Legacy Art, 2012, <https://directory.weadartists.org/the-earth-ambulance> (accessed 6 May 2022).
2 'Performance Art as Antiwar Strategy' was the title of a seminar she taught in 1981 at the Feminist Institute in Berkeley; see *ibid.*
3 This description of the performance *Terrestri: Rescued Earth* is based on Aylon's accounts in *ibid.*, and in her autobiography *Whatever Is Contained Must Be Released*, New York, 2012, pp. 70–94.
4 On the ecological impact of military activities in the United States, including arms manufacturing and military training sites, see Makeda Best, ed., *Devour the Land: War and American Landscape Photography since 1970* (exh. cat. Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2021–2), Cambridge, MA, 2021.



- Nicolás García Urriburu / Joseph Beuys 24
Mierle Laderman Ukeles 26
Jean-Pierre Mirouze / Arman 30
Tejal Shah 32
Ed Ruscha 34
Eloise Hawser 36
Otto Piene 38
Agnes Denes 40
Raul Walch 48
Romy Rüegger 50
Hira Nabi 52
Diana Lelonek 60
realities:united 64
Hans Haacke 66
Fabienne Hess 68
Carolina Caycedo 70
Rudy Burckhardt / Douglas Dunn 76
Eric Hattan 78
Barbara Klemm 80
Tita Salina & Irwan Ahmett 82
Julien Creuzet 84
Otobong Nkanga 88
Lothar Baumgarten 92
Anca Benera & Arnold Estefán 94
Revital Cohen & Tuur Van Balen 96
Pinar Yoldaş 98
Helène Aylon 100

Helène Aylon
The Earth Ambulance – Slideshow, 1982
 digitale Bildershow | Digital slide show
 Leslie Tonkonow Artworks + Projects on behalf of the Estate of Helène Aylon

Helène Aylon
The Earth Ambulance – Itinerary, 1982
 gedruckte Karte | Printed map
 2 Exemplare | 2 copies
 43,18 × 57,15 cm
 Leslie Tonkonow Artworks + Projects on behalf of the Estate of Helène Aylon

Lothar Baumgarten
Mercury, 1977/1985
 3 Silbergelatineabzüge | Set of 3 gelatin-silver prints
 66,7 × 84,5 cm (je | each)
 Courtesy the Estate of Lothar Baumgarten and Marian Goodman Gallery

Lothar Baumgarten
Color Bar, 1977/1985
 3 Silbergelatineabzüge | Set of 3 gelatin-silver prints
 66,7 × 84,5 cm (je | each)
 Courtesy the Estate of Lothar Baumgarten and Marian Goodman Gallery

Lothar Baumgarten
Heavy Metal, 1985
 Siebdruck auf Papier | Silkscreen on paper
 Edition 19/35
 74,5 × 106 cm
 Sammlung | Collection Migros Museum für Gegenwartskunst

Lothar Baumgarten
ORO, Eldorado I, 1988
 Acrylfarbe auf Wand | Acrylic paint on wall
 variierende Masse | Dimensions variable
 Courtesy the Estate of Lothar Baumgarten, Marian Goodman Gallery, and Galleria Franco Noero

Rudy Burckhardt und | and Douglas Dunn
Rubble Dance Long Island City, 1991
 16 mm (digitalisiert), Farbe, Ton, 22 min | 16mm (digitalised), colour, sound, 22 min.
 Aufgenommen Mai–Juni | Filmed May–June 1991 in Long Island City, Queens, NY; Regie und Schnitt | direction and editing: Rudy Burckhardt; Choreografie | choreography: Douglas Dunn; Tanz | dancers: Grazia Della-Terza, Douglas Dunn, Christopher Caines, Sam Keany, Laura Oguiza, Gwen Welliver; Kameras | cameras: Rudy Burckhardt, Jacob Burckhardt, Christopher Sweet; Kostüme | costumes: Mimi Gross; Zeilen aus dem Gedicht *Flow Chart* von John Ashbery | lines from the poem *Flow Chart* by John Ashbery; gesprochen von | read by Gary Lenhart; Musik | music: György Ligeti, Bill Cole, Robert Black, Llanto de Quenas, Johann Sebastian Bach; zusätzliche Tonaufnahmen |

sound effects: Richard Kostelanetz; Produzentin | producer: Elisabeth Powers
 The Estate of Rudolph Burckhardt and Tibor de Nagy Gallery, New York

Anca Benera & Arnold Estefán
The Last Particles, 2018
 Installation mit verschiedenen Materialien (HD-Video, Farbe, Ton, 8:45 min; Fotografien, Sand, Aluminiumgestell, Mikroskop, Laborschrank, etc.) | Mixed-media installation (HD video, colour, sound, 8:45 min.; photographs, sand, aluminium structure, microscope, lab cabinet, etc.)
 variierende Masse | Dimensions variable
 Ton | Sound: Simina Oprescu
 Sammlung | Collection Frac des Pays de la Loire

Carolina Caycedo
A Gente Rio, 2016
 HD-Video, Farbe, Ton, 29 min | HD video, colour, sound, 29 min.
 Courtesy the artist, commissioned by the 32nd São Paulo Bienal – Incerteza Viva

Carolina Caycedo
Watu River Book, 2016
 handgezeichnetes, gebundenes Buch, Ausstellungskopie | Hand-drawn, hardcover book, exhibition copy
 150 × 65 cm
 Courtesy the artist, commissioned by the 32nd São Paulo Bienal – Incerteza Viva

Carolina Caycedo
Cosmotarrafa Watu (Rio Doce), 2016
 handgefärbtes Fischernetz (handgemacht), Bleigewichte, Holzschnitzerei, Goldpfanne, 2 Angelrouten aus Bambus mit Nylonfaden und Metallangelhaken, Abraumsteine aus Eisenerzbergbau, handgemachte Stoff- und Schilfblumen | Hand-dyed artisanal fishing net, lead weights, wooden carving, metal pan for artisanal goldwashing, 2 bamboo fishing rods with nylon string and metal fish hooks, ore mine-tailing stones, and handmade fabric and reed flowers
 370 × 40 × 40 cm
 Privatsammlung | Private collection Peter Manuel Ludwig-Dehm, commissioned by the 32nd São Paulo Bienal – Incerteza Viva

Carolina Caycedo
Cosmotarrafa Ver-o-peso, 2016
 4 handgefärbte, trichterförmige Fischernetze mit Eisenring, 3 Stickereien auf Baumwollstoff, gefärbtes Baumwollseil, Holzstock | 4 hand-dyed funnel fishing nets with iron ring, 3 embroideries on cotton fabric, dyed cotton rope, and wooden stick
 260 × 60 × 60 cm
 Privatsammlung | Private collection Tracy O'Brien und | and Thaddeus Stauber, commissioned by the 32nd São Paulo Bienal – Incerteza Viva

Revital Cohen & Tuur Van Balen
Trapped in the Dream of the Other, 2017
 4K-Video, Farbe, Ton, 20 min | 4K video, colour, sound, 20 min.
 Courtesy the artists

Revital Cohen & Tuur Van Balen
 Ro/AlCuTaAu, 2022
 Aluminium, Kupfer, Tantal, Gold | Aluminium, copper,
 tantalum, gold
 12 × 8 × 6 cm, Masse der Mine variierend | dimensions
 of mine variable
 Courtesy the artists, commissioned by Museum Tinguely,
 Basel

Julien Creuzet
*mon corps carcasse / se casse, casse, casse, casse / Mon
 corps canne à sucre, / flèche, flèche, flèche, flèche /
 mon corps banane est en larme, / larme, larme, larme / mon
 corps peau noir, / au couché du soleil, / ne trouve plus le
 sommeil / mon corps plantation poison / mon corps planta-
 tion poison / mon corps plantation / demande la rançon /
 La pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la
 pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la
 pluie pesticide / la pluie infanticide / mon père vivait près de
 la rivière / La rivière était à la lisière / du champ de banane
 pour panam / banane rouge poudrière / sous les Tropiques
 du cancer (...), 2019
 HD-Video, Farbe, Ton 7:37 min | HD video, colour, sound,
 7:37 min.
 Courtesy the artist and High Art*

Julien Creuzet
*pourquoi nos chemins / se sont croisés / à une névralgie si
 chaotique/ Kepone Merex Curlone / écotoxique exotique /
 épileptique / fuck you (...), 2019
 Metall, Plastik, Stoff, Faden, Feder, Elektrokabel | Metal,
 plastic, fabric, string, feather, electrical wiring
 250 × 140 × 70 cm
 Courtesy the artist and High Art*

Julien Creuzet
*ils ont fait du mal à cœur / ils ont fait du mal à mon corps /
 ils ont fait du mal à cœur / ils ont fait du mal à mon corps (...),
 2019
 Metall, Plastik, Stoff, Faden, Netzstoff, Reis, getrocknete
 Baumwollpflanzenkapseln, getrockneter Kürbis, Muschel,
 Elektrokabel | Metal, plastic, fabric, string, netting, rice, dried
 cotton plants, sea shell, dried gourd, and electrical wiring
 230 × 100 × 40 cm
 Courtesy of artist and High Art*

Julien Creuzet
*refleksyon pèdi nan glas la / ou te ban nou / nan tè a / zansèt
 nou yo / zansèt ki pa gen tè yo / nan manman k ap travay nou
 yo / soti nan manman nou yo nan lanfè, / chan sou lòt bò a /
 chante enkoni, / sou pwent lang lan (...), 2019
 Metall, Plastik, Stoff, Faden, Netzstoff, Reis, Holzstatuette,
 Elektrokabel | Metal, plastic, fabric, string, netting, rice, wood
 statuette, and electrical wiring
 200 × 130 × 90 cm
 Courtesy the artist and High Art*

Agnes Denes
*Wheatfield – A Confrontation
 Battery Park Landfill,
 Downtown Manhattan, 1982
 12 Farbabzüge | 12 chromogenic prints
 40,6 × 50,8 cm (je | each)
 Courtesy the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects
 Fotos | Photos: Agnes Denes*

Agnes Denes
*Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000
 People, 400 Years (Triptych) 1992–1996, 1992/2013
 Farbabzug | Chromogenic print
 Edition von | of 12 + 3 APs
 91,4 × 91,4 cm
 Courtesy the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects
 Fotos | Photos: Agnes Denes*

Nicolás García Uriburu und | and Joseph Beuys
*Rhein Water Polluted, 1981
 Glasflasche, gefärbtes Rheinwasser, Etikett, Schraub-
 verschluss mit Ölfarbe (Braunkreuz) | Glas bottle, coloured
 Rhine water, label, screw cap with oil paint ('Braunkreuz')
 Bezeichnung auf Etikett auf Flasche: | Labeled on bottle:
 4/24 Uriburu/Joseph Beuys
 28 × 7,5 × 7,5 cm
 Kunsthalle zu Kiel*

Nicolás García Uriburu
*Denouncement against the Pollution of the Rhein River, 1981
 (García Uriburu und Beuys steigen zum Rhein runter | García
 Uriburu and Beuys Descending to the Rhine)
 Farbfotografie, Ausstellungskopie | Colour photography,
 exhibition copy
 Fundación Nicolás García Uriburu*

Nicolás García Uriburu
*Denouncement against the Pollution of the Rhein River, 1981
 (García Uriburu und Beuys tragen Wanne mit Rheinwasser |
 García Uriburu and Beuys Carry a Tub of Water from the
 Rhine)
 Farbfotografie, Ausstellungskopie | Colour photograph,
 exhibition copy
 Fundación Nicolás García Uriburu*

Nicolás García Uriburu
*Denouncement against the Pollution of the Rhein River, 1981
 ('Green Rhine Düsseldorf Germany')
 Schwarz-Weiss-Fotografie, Ausstellungskopie | Black-
 and-white photograph, exhibition copy
 Fundación Nicolás García Uriburu*

Hans Haacke
*Rheinwasseraufbereitungsanlage, 1972
 Digitaldruck | Digital print
 Edition Ausstellungsdruck | Edition exhibition print
 66 × 101,6 cm
 Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York*

Hans Haacke
Krefelder Abwassertriptychon, 1972/2013
 (Volumen und Gebührenordnung; Foto der Einleitungsstelle bei km 765,7 in Krefeld-Uerdingen; absetzbare und gelöste Stoffe im Krefelder Abwasser und Liste der Haupteinleiter in das Krefelder Kanalnetz)
 Digitaldrucke, 3 Teile | Digital prints, 3 parts
 50,8 × 34,5 cm
 Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York

Hans Haacke
Krefeld-Uerdingen, Vorlage für die Mitteltafel des Krefelder Abwassertriptychons, 1972/2019
 Farbdruck | Colour print
 50 × 33 cm
 Courtesy Ursula Ströbele, Archivrecherche New York, Januar 2019 | archival research in New York, January 2019

Hans Haacke
Krefeld-Uerdingen, Sicht vom rechten Rheinufer, 1972/2019
 Farbdruck | Colour print
 50 × 33 cm
 Courtesy Ursula Ströbele, Archivrecherche New York, Januar 2019 | archival research in New York, January 2019

Hans Haacke
Rheinufer in der Nähe einer Verladevorrichtung der Farbenfabriken Bayer AG, Uerdingen, 1972/2019
 Farbdruck | Colour print
 50 × 33 cm
 Courtesy Ursula Ströbele, Archivrecherche New York, Januar 2019 | archival research in New York, January 2019

Hans Haacke
Proben aus der Abwasserfahne des Krefelder Einleiters und des Einleiters der Farbwerke Bayer AG, Uerdingen vom 10.5.1972, 1972/2019
 Farbdruck | Colour print
 38 × 55 cm
 Courtesy Ursula Ströbele, Archivrecherche New York, Januar 2019 | archival research in New York, January 2019

Hans Haacke
Hans Haacke. Demonstrationen der physikalischen Welt: Biologische und gesellschaftliche Systeme, Ausst.-Kat. und Ausst.-Dokumentation mit Pressespiegel, Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld, 1972
 Ausstellungskatalog mit Dokumentation | Exhibition catalogue with documentation
 Kunstmuseum Basel, Bibliothek, AKS Krefeld 1971.1

Eric Hattan
Jet d'OH!, 2000
 Abfalleimer, Auslösemechanismus, Steuerung | Garbage bin, release mechanism, control device
 120 × 40 cm
 im Besitz des Künstlers | Collection the artist

Eric Hattan
nomol, 2022
 Ortsspezifische Installation mit gebrauchten Materialien | Site-specific installation with used materials
 Commissioned by Museum Tinguely, Basel

Eloise Hawser
The Tipping Hall, 2019
 Stahl, Monitore, laminierte wiederverwertete Glasplatten, 2-Kanal-Video, 31:01 min | Steel, monitors, laminated and repurposed glass panels, two-channel-video, 31:01 min.
 263 × 310 × 20 cm; 193,6 × 257 × 20 cm
 Courtesy the artist and VI, VII, Oslo; commissioned by the 16th Istanbul Biennial; co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain with the support of Bilge & Haro Cümbüşyan, Arts Council England and artgenève/artmonte-carlo

Fabienne Hess
Madame X, 2013
 Digitaldruck auf Seide | Digital print on silk
 Edition von | of 6
 170 × 125 cm
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Fabienne Hess
Vicious, 2013
 Digitaldruck auf Seide | Digital print on silk
 Edition von | of 6
 170 × 125 cm
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Fabienne Hess
Betty, 2013
 Digitaldruck auf Seide | Digital print on silk
 Editionen von | of 6
 170 × 125 cm
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Fabienne Hess
Jeanne, 2013
 Digitaldruck auf Seide | Digital print on silk
 Edition von | of 6
 170 × 125 cm
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Fabienne Hess
Collective Vomit, 2015
 Bildarchiv, ca. 300 Bilder, Format 4 : 3, Loop: 0:20 min | Image archive, c. 300 frames, 4 : 3 format, 0:20 min. (loop)
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Barbara Klemm
Braunkohleabbaugebiet bei Leipzig, 1990
 Schwarz-Weiss-Fotografie auf Barytpapier | Black-and-white photograph on baryta paper
 30,7 × 40,5 cm
 Courtesy the artist

Diana Lelonek
Center for Living Things, 2017/2022
 Ortsspezifische Installation mit Fundobjekten aus Polen und Basel/Baselland | Site-specific installation with found objects from Poland and Basel/Baselland
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Jean-Pierre Mirouze
Sanitation, 1972
 16 mm, Farbe, Ton, 13:51 min, digitalisiert | 16mm, colour, sound, 13:51 min., digitised
 nach einer Idee von | Based on a concept by Arman
 Musik | Music: *A Rainbow in Curved Air*, Terry Riley, Originalaufnahme | originally recorded in 1969 von | by Sony Music Entertainment Inc., courtesy Sony Music Entertainment France und | and Éditions Francis Dreyfus
 Courtesy Sophie et Aurore Durand-Mirouze

Hira Nabi
All That Perishes at the Edge of Land, 2019
 Film, Farbe, Ton, 30 min | Film, colour, sound, 30 min.
 Courtesy the artist

Otobong Nkanga
Tsumeb Fragments, 2015
 6 modulare Metallgestelle, Zement, Kupfer, 12 Abbildungen als Tintenstrahldruck auf Plexiglas, Abbildungen als Tintenstrahldruck auf Galala-Kalkstein, Leuchttisch, Erze aus Tsumeb, Video, Ton über Kopfhörer | 6 modular metallic structures, cement, copper, 12 inkjet images printed on Perspex, inkjet images printed on Galala limestone, lightbox, minerals from Tsumeb, video, sound on headphones
 50 × 40 × 40 cm, 35 × 30 × 30 cm, 30 × 20 × 40 cm, 30 × 20 × 20 cm, 40 × 50 × 40 cm, 30 × 35 × 60 cm
 Courtesy the artist, KADIST collection

Otto Piene
Rauchzeichnung, 1959
 Rauchzeichnung auf Papier | Smoke drawing on paper
 51 × 64,8 cm
 Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, 1976

Otto Piene
Rauchzeichnung, 1959
 Rauchzeichnung auf Karton | Smoke drawing on cardboard
 14,4 × 10,6 cm
 Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung

Otto Piene
24 schwarze Punkte auf Rot, 1960
 Rauchzeichnung auf mit roter Gouache-Farbe bestrichenem Aquarellpapier | Smoke drawing on watercolour paper covered in red gouache paint
 39,3 × 68,3 cm
 Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, 1978

Otto Piene
More Sky, 1970/2014
 Künstlermanifest | Artist's Manifest
 Bibliothek | Library Museum Tinguely, Basel

Otto Piene
Black Stacks Helium Sculpture, 1976
 8 Farbfotos, Ausstellungskopien | 8 colour photographs, exhibition copies
 Courtesy Walker Art Center, Minneapolis

The Rise & Demise of Otto Piene's Black Stacks Helium Sculpture (1976), 2016
 Video, Farbe, Ton, 2:46 min | Video, colour, sound, 2:46 min.
 Courtesy Walker Art Center, Minneapolis

realities:united
BIG Vortex, 2015
 Visualisierung, Projektvideo | Visualisation, project video
 realities:united studio for art and architecture, Berlin

Romy Rüegger
Ennui Public Haze (Stream Plays), 2022
 Performance
 Commissioned by Museum Tinguely, Basel

Ed Ruscha
Product Still Life (Spam), 1961/2009
 Schwarz-Weiss-Fotografie, Silbergelatine-Abzug | Black-and-white photograph, gelatin-silver print
 33,3 × 26,5 cm
 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. G 2014.23, Ankauf mit Mitteln der Max Geldner-Stiftung 2014

Tita Salina & Irwan Ahmett
Very Very Important Fish, 2012
 Video, Farbe, Ton, 4:22 min | Video, colour, sound, 4:22 min.
 Courtesy the artists

Tejal Shah
Landfill Dance, 2012
 HD-Video, Farbe, Ton, 5 min, Loop | HD video, colour, sound, 5 min., loop
 Courtesy the artist and Project 88

Tejal Shah
Moon Burning, 2012
 HD-Video, Farbe, Ton, 26:15 min, Loop | HD video, colour, sound, 26:15 min., loop
 Courtesy the artist and Project 88

Tejal Shah
Between the Waves – Inner, 2012
 Collage, Mixed Media, Digitaldruck auf Papier, Ausstellungskopie | Collage, mixed media, digital print on paper, exhibition copy
 116 × 152,5 cm
 Courtesy the artist and Project 88

Mierle Laderman Ukeles
MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an Exhibition "CARE", 1969

4 Schreibmaschinenseiten, auf Museumskarton montiert und zwischen Schaumstoffkern und Plexiglas versiegelt, Ausstellungskopie | 4 typed pages mounted on museum board and sealed between foamcore and Perspex, exhibition copy
 21,6 × 27,9 cm (je | each)

Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Mierle Laderman Ukeles
Washing / Tracks / Maintenance: Inside, 22 July 1973

Avery Gallery, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT
 9 Schwarz-Weiss-Fotografien und 2 Dokumente | 9 black-and-white photographs and 2 documents

3 Fotos | photos: 40,6 × 50,8 cm; 6 Fotos | photos: 50,8 × 40,6 cm; 2 Dokumente | documents: 27,9 × 21,6 cm

Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Mierle Laderman Ukeles
Washing / Tracks / Maintenance: Outside, 22 July 1973

Wadsworth Atheneum, Hartford, CT
 12 Schwarz-Weiss-Fotografien und 2 Dokumente | 12 black-and-white photographs and 2 documents

1 Foto | photo: 42,6 × 62,6 cm; 11 Fotos | photos: 62,6 × 42,6 cm; 2 Dokumente | documents: 27,9 × 21,6 cm

Private collection, Ronald Feldman Gallery, New York

Mierle Laderman Ukeles
Touch Sanitation, 1979–1980/2017

24. Juli 1979 – 26. Juni 1980. Stadtweite Performance mit 8.500 Mitarbeitenden des Sanitation Departement von New York City in allen 59 Distrikten | 24 July 1979 – 26 June 1980. Citywide performance with 8,500 Sanitation workers across all fifty-nine New York City Sanitation districts

Archival Pigment Prints (schwarzweiss und Farbe | black-and-white and colour), 30 Teile | parts

Je | each 40,6 × 60,7 cm (Ausnahme ein Foto | including one photo measuring 60,7 × 40,6 cm)

- 1 Marcia Bricker, Photo Day 4, Sweep 2, Brooklyn 31, 8/9/1979
- 2 Lee White, Photo Day 1, Sweep 1, Manhattan 1, 7/24/1979
- 3 Marcia Bricker, Photo Day 3, Sweep 2, Bronx 21, 8/8/1979
- 4 Marcia Bricker, Photo Day 3, Sweep 2, Bronx 21, 8/8/1979
- 5 Marcia Bricker, Photo Day 4, Sweep 2, Brooklyn 31, 8/9/1979
- 6 Deborah Freedman, Photo Day 16, Sweep 10, Manhattan 11, 5/14/1980
- 7 Deborah Freedman, Photo Day 13, Sweep 7, Staten Island 2, 3/24/1980
- 8 Marcia Bricker, Photo Day 4, Sweep 2, Brooklyn 31, 8/9/1979
- 9 Marcia Bricker, Photo Day 4, Sweep 2, Brooklyn 31, 8/9/1979
- 10 Vincent Russo, Photo Day 17, Sweep 10, Queens 14, 5/15/1980
- 11 Marcia Bricker, Photo Day 6, Sweep 5, Queens 60, 1/20/1980
- 12 Marcia Bricker, Photo Day 4, Sweep 2, Brooklyn 31, 8/9/1979

- 13 Deborah Freedman, Landfill (location and date unknown)
 - 14 Marcia Bricker, Photo Day 6, Sweep 5, Queens 60, 1/20/1980
 - 15 Deborah Freedman, Photo Day 13, Sweep 7, Staten Island 2, 3/24/1980
 - 16 Deborah Freedman, Photo Day 13, Sweep 7, Staten Island 2, 3/24/1980
 - 17 Marcia Bricker (location and date unknown)
 - 18 Deborah Freedman, Photo Day 14, Sweep 8, Manhattan 8, 4/15/1980
 - 19 Marcia Bricker, Photo Day 6, Sweep 5, Queens 60, 1/20/1980
 - 20 Robin Holland, Sweep 3, Manhattan 3 (date unknown)
 - 21 Deborah Freedman, Photo Day 13, Sweep 7, Staten Island 2, 3/24/1980
 - 22 Marcia Bricker, Photo Day 4, Sweep 2, Brooklyn 31, 8/9/1979
 - 23 Deborah Freedman, Photo Day 14, Sweep 8, Manhattan 8, 4/15/1980
 - 24 Deborah Freedman, Photo Day 14, Sweep 8, Manhattan 8, 4/15/1980
 - 25 Deborah Freedman, Photo Day 16, Sweep 10, Manhattan 11, 5/14/1980
 - 26 Marcia Bricker, Photo Day 15, Sweep 8, Brooklyn 14/15, 4/18/1980
 - 27 Tobi Kahn, Photo Day 5, Sweep 4, Queens 54, 11/20/1979
 - 28 Tobi Kahn, Photo Day 5, Sweep 4, Queens 54, 11/20/1979
 - 29 Tobi Kahn, Photo Day 5, Sweep 4, end of day in artist's office, DSNY, 11/20/1979
 - 30 Tobi Kahn, Photo Day 5, Sweep 4, end of day in Artist's office, DSNY, 11/20/1979
- Sammlung | Collection Migros Museum für Gegenwartskunst

Mierle Laderman Ukeles
Touch Sanitation: Artist's Letter of Invitation Sent to Every Sanitation Worker with Performance Itinerary for 10 Sweeps in all 59 Districts in New York City, 1979
 Broschüre (Farbdruck, 4 Seiten) | Brochure (colour print, 4 pages)
 Sammlung | Collection Migros Museum für Gegenwartskunst

Mierle Laderman Ukeles
Waste Flow Video from Touch Sanitation, 1979–1984
 Video, Farbe, Ton, 57:43 min | Video, colour, sound, 57:43 min.
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Mierle Laderman Ukeles
Sanman Speaks from Touch Sanitation, 1979–1984
 Video, Farbe, Ton, 58:28 min | Video, colour, sound, 58:28 min.
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Mierle Laderman Ukeles
The Social Mirror, 1983
 Schwarz-Weiss-Fotografie | Black-and-white photograph
 21 × 25,4 cm
 Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Mierle Laderman Ukeles
Vuilniswagendans (City Machine Dance), 1985
 Video, Farbe, Ton, 36:26 min | Video, colour, sound, 36:26 min.

Video: ROTEB (City of Rotterdam, Department of Cleansing, Disinfection, Transport, and Workshop)
Sammlung der Künstlerin | Collection the artist

Mierle Laderman Ukeles und | and Julian Aaron Flavin
CHICAGO DSS: DIVISION 7, DIVISION 4, DIVISION 2, DIVISION 6, 2019
HD-Video, Farbe, Ton, 72 min | HD video, colour, sound, 72 min.
Sammlung der Künstler:innen | Collection the artists

Raul Walch
No Flag No Territory, 2013
Zwei Fahnen und zwei Videos | 2 flags and 2 videos (HD-Video, Farbe, Ton, 0:55 min, Loop; HD-Video, Farbe, Ton, 5:20 min, Loop; Acryl auf Stoff; Digitaldruck auf Fahnenstoff | HD video, colour, sound, 0:55 min., loop; HD video, colour, sound, 5:20 min., loop; acrylic paint on fabric; digital print on flag fabric)
172,5 × 278,5 cm; 177 × 264,5 cm
Sammlung des Künstlers | Collection the artist

Pinar Yoldaş
An Ecosystem of Excess; Metabolising Plastics, 2022
Installation mit Wandmalerei und Objekten | Installation with mural and objects
Masse variieren | Dimensions variable
Courtesy the artist, commissioned by Museum Tinguely, Basel

Publikationen und historische Fotografien | Publications and Historical Photographs

Bilder aus Russ. Polen: Lumpensammlerin, ohne Datierung |
undated
Schwarz-Weiss-Druck | Black-and-white print
14 × 9 cm
Privatsammlung, Basel | Private collection, Basel

LIFE August 1, 1955
Zeitschrift | Magazine
Privatsammlung, Basel | Private collection, Basel

Kit Pedler & Gerry Davis
Mutant 59: The Plastic Eaters, 1972
Roman | Novel
Privatsammlung, Basel | Private collection, Basel

Kit Pedler & Gerry Davis
Mutant 59: Der Plastikfresser, 1986
Roman | Novel
Privatsammlung, Basel | Private collection, Basel

Hito Steyerl
Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs,
2018
Essaysammlung | Collection of essays
Bibliothek | Library Museum Tinguely, Basel

Abbildungsnachweis | Photo Credits

© HighArt, Cover, 84, 86, 87
 Fotograf:in unbekannt | Unknown photographer, 6
 Peter Stackpole / The LIFE Picture Collection / Shutterstock, 8
 Wellcome Collection, Public Domain Mark, 8
 © Rheinisches Bildarchiv Köln | Cologne, Wolfgang Meier,
 rba_c007704, 10
 Fredo Meyer-Henn, Museum Tinguely, Basel, 13
 © Kunsthalle zu Kiel, Foto | photo: Sönke Ehlert, 24, Back cover
 Vincent Russo, 28 oben | above
 Deborah Freedman, 28 unten | below
 Kunstmuseum Basel, Foto | photo: Martin P. Bühler, 34
 Sahir Ugur Eren, 36
 Courtesy Walker Art Center, Minneapolis, 38
 © Romy Rüegger, 50
 Fabienne Hess, 68
 Courtesy Instituto de Visión, Foto | photo: Craig Kirk, 72
 Courtesy Instituto de Visión, Foto | photo: Sebastián Cruz, 73
 © Claude Joray, courtesy Transfert, Biel/Bienne, 78
 Oliver Cowling, Tate Photography, 88
 © FRAC, courtesy Frac des Pays de la Loire; Foto | photo:
 Fanny Trichet, 94
 Courtesy Revital Cohen & Tuur Van Balen, 96, Back cover
 Martí E. Berenguer, 98

Katalog | Catalogue

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung |
 This catalogue is published on the occasion of the exhibition
Territories of Waste
Über die Wiederkehr des Verdrängten | On the Return
of the Repressed
 Museum Tinguely, Basel
 14.9.2022 – 8.1.2023

Herausgeber | Editor:
 Museum Tinguely, Basel

Redaktion | Managing editor:
 Dr. Sandra Beate Reimann

Autor:innen | Authors:
 Madeleine Amsler; Dr. des. Stefanie Bräuer; Heather Davis,
 PhD; Dr. des. Regine Ehleiter; Paul Myerscough; Olga
 Osadtschy; Florencia Qualina; Dr. Sandra Beate Reimann;
 Hannes Schüpbach; Dr. Ursula Ströbele; Dr. Yvonne
 Volkart; Alice Wilke; Laura Helena Wurth

Gestaltung | Design:
 Tina Braun, Michael Hübner, Studio HübnerBraun

Übersetzungen | Translations:
 Michaela Alex-Eibensteiner, Meredith Dale, Nicholas Grindell,
 Katherine Lewald

Lektorat | Copy editors:
 Katrin und Hans Georg Hiller von Gaertringen,
 Dr. Tas Skorupa

© 2022 Museum Tinguely, Basel, Autor:innen
und Gestalter:innen | authors, and graphic designers

© 2022 für die abgebildeten Werke bei | for the reproduced
works by: Estate of Hélène Aylon, courtesy Leslie Tonkonow
Artworks + Projects; Anca Benera & Arnold Estefán; Archivo
fotografico Enrico Cattaneo; Carolina Caycedo; Revital
Cohen & Tuur Van Balen; Julien Creuzet; Agnes Denes, cour-
tesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York; Nicolás
García Uriburu, reproduced by permission; Eric Hattan;
Eloise Hawser; Fabienne Hess; Chris Jordan; Barbara Klemm;
Diana Lelonek; Nachlass Fredo Meyer-Henn beim Staats-
archiv des Kantons Bern; Jean-Pierre Mirouze; Hira Nabi;
Otobong Nkanga; realities:united, studio for art and archi-
tecture; Romy Rüeegg; Ed Ruscha, courtesy the artist,
Gagosian, and Sprüth Magers; Tita Salina & Irwan Ahmett;
Tejal Shah, courtesy the artist and Project 88; Mierle
Laderman Ukeles and Julian Flavin; Mierle Laderman Ukeles,
courtesy the artist and Ronald Feldman Gallery, New York;
Raul Walch

© 2022 ProLitteris, Zürich: Arman, Joseph Beuys,
Lothar Baumgarten Estate, Rudy Burckhardt, Hans Haacke,
Otto Piene

ISBN 978-3-907228-11-1

(Deutsch/English)

Alle Rechte vorbehalten | All rights reserved

Printed in Switzerland

Ausstellung | Exhibition

Direktor | Director:
Roland Wetzel

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

Kuratorin | Curator:
Dr. Sandra Beate Reimann

Registrar und | and Exhibition Management:
Daniel Boos

Restaurierung und Konservierung | Restoration
and conservation:
Jean-Marc Gaillard, Chantal Willi, Antonia Ott, Elea Breig

Ausstellungstechnik | Technical services:
Matthias Fluri, Roland Manteiga

Ausstellungsaufbau | Art handling:
Sandro Ackermann, Daniel Dressel, Daniel Reichmuth,
Thomas Ruch, Christian Ben Shoham

Kommunikation | Communications department:
Isabelle Beilfuss, Janine Moroni, Kayla Bolsinger, Marietta
Purtschert, Lena Reiff

Kunstvermittlung | Education department:
Lilian Steinle, Sarah Stocker, Christine Kaufmann

Archiv, Bibliothek und Dokumentation | Archives, library,
and documentation:
Annja Müller-Alsbach, Anja Seiler

Administration:
Anna Schlaginhausen, Céline Strässle, Céline Studer

Shop:
Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard,
Chiara Schmid, Christian Schoch

Besucherbetreuung | Visitor services:
Markus Brodtbeck, Simona Deflorin, Verena Eckerlin,
Caroline Frank, Tamina Gaillard, Martin Grimberg, Jana
Herrmann, Tobias Hofer, Géraldine Honauer, Golnaz Hosseini,
Baris Kaya, Lorena Lengwiler, Markus Martin, Lorène Mohn,
Leah Nehmert, Teresa Poceiro, Kevin Strohmeier, Charlotte
Strübin, Flurina Venzin, Heinz Waldner

Mitarbeiter:innen der Reinigungsfirma | Gallery main-
tenance crew:
Brenda Olivia Otarola Diaz, Ramize Kryeziu, Ljilija Dragulovic,
Mijo Lubina, Nithiyatharshini Gankaiventhan, Santhamalar
Sivaloganathan (Dosim AG)

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



MUSEUM EIN KULTURENGAGEMENT VON ROCHE
TINGUELY

ISBN 978-3-907228-11-1



9 783907 228111