

wird. Den Hauptteil der Analyse – und das räumt der Autor auch eingangs ein – bestimmen Monets Gemälde. Degas', Duchamps und Picassos Werke haben entsprechend „nur einen vergleichsweise kurzen Auftritt im ersten Drittel des Buches“ (26). Das liegt dem Autor zufolge weniger daran, dass „die beabsichtigte Kritik insgesamt stärker mithilfe der Malerei argumentativ zu untermauern ist. Vielmehr dient das hier breit diskutierte ‚Déjeuner‘ als weiteres Exemplum für eine Überprüfung von Fachartikeln der Kunstgeschichte über das 19. Jahrhundert, die mithilfe des Einstiegs in Druckgrafik und Plastik zu weiteren ausführlichen Analysen ermutigen möchte“ (27). Obwohl also mit Arbeiten wie Picassos *Verre d'absinthe* (1914) und der künstlerischen Verwendung von Alltagsobjekten ein eher skulpturales Verständnis im gattungsübergreifenden Schaffen der Avantgarden im Kontext der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst thematisiert werden müsste, funktioniert es nicht ohne die Zuhilfenahme der Malerei als Hauptargument. Trotz der Vielzahl experimenteller Verfahren der modernen Skulptur und Plastik wird lediglich Degas' Tänzerin kunstwissenschaftlich analysiert, was der insgesamt hochkomplexen Studie und erkenntnisreichen Lektüre jedoch keinen Abbruch tut.

BUKET ALTINOBA
München



Amanda Boetzkas; Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2019; 272 S., 81 farb. u. 5 s/w-Abb.; ISBN 978-0-262-03933-8; \$ 34,95 / £ 28

Die Verwendung von Müll in der bildenden Kunst ist keine neue Erscheinung, sondern hat im Gegenteil bereits eine lange Tradition und Geschichte. Aber gerade die Umweltkrise hat in den vergangenen Jahren zahlreiche zeitgenössische Künstler dazu bewegt, sich mit dem am wenigsten biologisch abbaubaren Müll auseinanderzusetzen, so die Autorin Amanda Boetzkas auf der Coverrückseite: „plastics, e-waste, toxic waste, garbage hermetically sealed in landfills“. Boetzkas schreibt über eine ganze Reihe verschiedener Werke bekannter Künstler, darunter Thomas Hirschhorn, Agnes Denes, Tara Donovan, Francis Alÿs, Edward Ruscha, Mel Chin, Lucy Walker, Agnès Varda, Alberto Burri, Ann Hamilton, Judy Natal und Haruhiko Kawaguchi. Bis ins kleinste Detail geht sie der Geschichte der Mülldarstellung in der Moderne nach, von Manet bis hin zu einer von zeitgenössischen Künstlern entwickelten, neuen Bildwelt.

In ihrem hier zu besprechenden aktuellen Werk *Plastic Capitalism* untersucht Boetzkas das Wechselspiel zwischen der Ästhetik zeitgenössischer Kunst, den globalen Energieeinsatzsystemen und den verschiedenen Arten, wie Abfall durch Handel,

Sammlung und seine schier überbordende Masse überhaupt erst definiert wird. In ihrem Wordpress-Blog schreibt sie ergänzend darüber: „Through the lens of contemporary art, I situate waste at the point of contact between ecology and the ideologies of energy management that drive the global economy. The book addresses waste as a topological agent that is gauged at the sites where it transforms social relations, subjectivities, the senses and the cultural imaginary. I propose that the oil economy is accompanied by a visual regime that expresses a highly contradictory form of energy management characterized by an imperative to conserve and redistribute energy, on the one hand, and on the other, an economic dictum to expand oil consumption.“¹

Boetzkes ist Professorin für Contemporary Art History an der University of Guelph in Ontario, Kanada und lebt in Toronto. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Ästhetik und Ethik von Kunst am Schnittpunkt von Ökologie und visuellen Technologien des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Nach *The Ethics of Earth Art* (2010) und *Heidegger and the Work of Art History* (herausgegeben 2014) arbeitet sie aktuell an *Ecology: Vision and Art for a World to Come*. 2017 war sie Carson Fellow am Rachel Carson Center for Environment and Society der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Amanda Boetzkes Werk *Plastic Capitalism* besteht aus vier Hauptkapiteln, die sich wiederum in kleinere Unterkapitel teilen. Nach einer ausführlichen und äußerst erkenntnisreichen Einleitung eröffnet sie ihre Untersuchung mit dem Kapitel *Gleaning, Visualizing Wastescapes, and Other Critical Acts*. Im zweiten Kapitel dreht sich alles um *Landfill Archeology for a New Demos*. Das darauffolgende Kapitel trägt den Titel *Exchanging under Restriction* und das vierte Kapitel *The Plastic Dilemma*.

Boetzkes beginnt mit der detaillierten Beschreibung der aus einer großen Menge Plastikspielzeug des McDonaldlands zusammengesetzten Skulptur *Heap* (2009). Dieses Werk des in Los Angeles lebenden Jim Shaw sei „deeply suggestive of how we imagine our contemporary forms of waste“. (1) Zunächst wirke die Arbeit wie eine groteske, klebrige, spontan zum Leben erweckte Masse, die Figuren aus 1950er-Jahre-Horrorfilmen wie *Der Blob – Schrecken ohne Namen* assoziierten.² Bei genauerer Betrachtung aus der Nähe aber sähe die Ansammlung der Spielzeuge verblüffend reizvoll aus: „[I]t is bright, shiny, and lacquered. Figurines become discernible through a clamor of exaggerated facial expressions, pairs of eyes, protruding limbs, accessories, hairbrushes, and cars. The work gives the impression of hundreds of childhood games with their pleasures, dramas, and affects colliding into a single amalgam: a landscape of undifferentiated infantile memories inexplicably frozen in time. [...] *Heap* discloses the apprehension and excitability that characterize the current discourse of waste in the field of contemporary art.“ (2) Dieses Werk zeigt exemplarisch Boetzkes' Fokus bei der Auswahl der in ihrem Buch besprochenen Kunstwerke, bei denen es der Autorin ausgesprochen wichtig war, dass sie nicht eine unmittelbare, klare Haltung zu

1 Amanda Boetzkes, <https://amandaboetzkes.com/about/contemporary-art-and-the-drive-to-waste/>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2020.

2 Originaltitel: *The Blob*, USA 1958, Regie: Irvin S. Yeaworth junior, 82 Minuten.

Abfall einnehmen. Die Aussagen der Kunstwerke seien meist subtil und sehr ambivalent – wie bei *Heap*, wo sich bei der Betrachtung das Grauen mit Ästhetik und kindlich-sorgloser Spielerei abwechselte. Das Verständnis über die Arbeit setzt sich erst im Kopf des Betrachters allmählich und im Rahmen eines schmerzhaften Erkenntnisprozesses zusammen. Dieser Ansatz der sehr bewussten Auswahl der Kunstwerke zieht sich durch das gesamte Buch. Boetzkes nimmt also eine ganz klare Position ein. Sie befreit sich vom Anspruch, einen allgemeingültigen Überblick über Müll als Thema und Material in der Kunst vorzulegen und verfolgt stattdessen eine eigene, glasklare intellektuelle Agenda in der Auswahl der von ihr besprochenen Kunstwerke: Die von Boetzkes ausgewählten Arbeiten verzichten auf eine vorhersagbare Kritik der Konsumkultur, während viele Künstler Ängste schürten, die von einem aufkommenden ökologischen Bewusstsein herrührten: „[W]hat is so captivating about this body of works is that they do not wage a predictable critique of consumer culture“. (2) Zudem bringen sie dadurch „a dimension of insight to the global condition that ecocriticism, oftentimes, does not.“ (2)

Der in der zeitgenössischen Kunst zu beobachtende Trend, Müll sichtbar zu machen, erstreckt sich auf die materiellen Formen zeitgenössischen Abfalls, seine Kreisläufe, seinen Austausch, Dauer- und Massenhaftigkeit. (2) Boetzkes fängt bei Édouard Manets *Le Chiffonnier (The Ragpicker, 1865–1870, Abb. 1)* an: „The ragpicker embodied the ethical imperative to brush history against the grain; to recover untold histories in the wake of modernism’s catastrophic propulsion of the past into a state of ruination; to seize history in its moment of danger.“ (5) Dann unternimmt sie einen faszinierenden Vergleich von Manets *Lumpensammler* und Jim Shaws *Heap*. Beide Körper wären zum einen eigene Figuren und erschienen zum anderen als Bestandteil des Mülls. Objekt und Subjekt vermischen sich, letztendlich werde der Müll zur Erweiterung des Subjekts. Als Beleg verweist sie auf das bei Manet am Boden liegende Flaschenetikett, das mit dem Loch in der Hose des Lumpensammlers korrespondiert. Der Unterschied zu *Heap* sei, dass es bei dieser Figur keinerlei Distanz mehr zwischen Müll und Figur gäbe, da die Figur aus demselben bestehe. (5)

Boetzkes zitiert Slavoj Žižek in der Einleitung des Unterkapitels *Sustainability and its Discontents* mit den Worten: „Ecology is the crucial field of ideology today.“ (6) Stets provokativ äußerte der Philosoph und Kulturkritiker diese Worte in der Dokumentation *Examined Life*³ in einer Fabrik für Müllmanagement. Er wählte bewusst eine unerquickliche Umgebung als Gegengewicht „to ecology’s (supposed) underlying belief in a harmonious cosmos. (...) The true ecologist, he concludes, loves trash.“ (6) Zu dieser wiederum kontroversen These gelangt Žižek durch die Abkehr von der Idee, dass wir zurück zur Natur gelangen müssten, um Problemen wie etwa dem Klimawandel und der Umweltzerstörung zu begegnen. Hierzu diametral entgegengesetzt vertritt er die Ansicht, dass wir uns sogar soweit wie möglich von der Natur lösen müssten. Boetzkes: „[N]ot to return to our roots in nature, then, but rather to cut ourselves off further from it. Only through this alienation from nature would we

3 *Examined Life*, GB 2008, Regie: Astra Taylor, 87 Minuten.



Abb. 1: Édouard Manet, *Der Lumpensammler*, um 1865–1870, Öl auf Leinwand, 194,9 × 130,8 cm, The Norton Simon Foundation (4)

be capable of a true love of the world, because, as he puts it, love is not idealization but rather acceptance of the flaws and failures of the beloved. It is to see perfection in imperfection itself.“ (6) Die Umweltbewegung, die sich parallel zur Wissenschaft der Ökologie entwickelte, benannte am Anfang bekanntlich eine Reihe von Missständen: toxischen Müll, Atomtests und „big agribusiness“ (6), Artensterben bei Tieren und Pflanzen, die Zerstörung der Regenwälder und die strukturellen Probleme, welche überhaupt erst dazu geführt haben. „Ensuring biodiversity and the exuberance of the planet was the ethical basis of the political movement, and this was not necessarily underwritten with the anthropocentric aim to imagine the world as a fundamentally meaningful cosmos, as opposed to the earth as a history of arbitrary catastrophes. At the dawn of ecology, the recognition of the planet’s exuberance meant acknowledging its excess beyond human signification.“ (6f.) Inzwischen konzentrierte sich der Fokus des Umweltschutzes fast vollständig auf die globale Klimaerwärmung und in Form der Setzung des Begriffs der Nachhaltigkeit mit der damit verbundenen vermuteten Lösung. (7) Gesetzt den Fall, dass Ökologie nun tatsächlich das entscheidende Feld heutiger Ideologie sei, was Boetzkes nicht bestreiten möchte, dann liegt das vor allem daran, dass eine Vielfalt von „formidable voices of resistance“ auf ein einziges ökologisches Schema reduziert wurden. Eben dieser ideologische Entwicklungs-

verlauf wird von der zeitgenössischen Kunst und Öko-Kritikern problematisiert. (7) Eine nachhaltige Lebensweise allein könne nicht die Lösung sein, wie unter anderem Adrian Parr meint. Sie werde von der Industrie durch „ecobranding or green-washing“ gekapert und zum profitablen Geschäft umgemünzt. „The price, however, is a banalization of ecology and its aims.“ (7)

Im Anschluss an diese Gedanken folgt eine unbedingt lesenswerte, kritische Betrachtung des Nachhaltigkeitsbegriffes und der damit verbundenen Implikationen. Erörterungen zur Theorie von Ökologie und Kapitalismus führen im Unterkapitel *The Desire for Expenditure, or the Drive to Waste?* über einen für das Buch grundlegend wichtigen Exkurs zum Philosophen, Dichter und Schriftsteller Georges Bataille, dessen Analysen zu Opfergesellschaften wie der Azteken oder der Northwest Coast First Nations auf eine Kritik des Kapitalismus der Bourgeoisie abzielte. (12) Batailles These ist es, dass indigene Opferkulturen überschüssige Energie in rituellen Handlungen (Opferritualen) ‚freilassen‘, um Energieanstauungen zu verhindern, währenddessen in unserer „restricted economy, surplus energy is accumulated, one might even say, recycled into the system. But because of its irrepressible heterogeneous nature, it inevitably discharges in unexpected and highly destructive ways.“ (13) Der Kapitalismus in seiner jetzigen Form produziert demnach kontinuierlich Überenergien, von deren Schädlichkeit andere Kulturen schon lange wissen und sie aufzulösen trachten. Von zentraler Bedeutung in Boetzkes Untersuchung ist der Ölkapitalismus („petrocaptalism“). Während Bataille über die Bezüge zwischen dem aufkommenden Kapitalismus und den Weltkriegern Rechenschaft ablegte, gibt es auch aktuelle Beispiele für diese Zusammenhänge: Die Irak-Kriege etwa oder die Katastrophe der Bohrplattform Deepwater Horizon im Jahre 2010 sowie weitere, zahlreiche Ölkatastrophen epochalen Ausmaßes – man denke nur an durch Kriege, Pipelines und Öltanker verursachte Umweltverschmutzungen, nicht zuletzt an Kuwait 1991. Trotz aller Warnungen und desaströsen Folgen aber intensiviert und diversifizierte die Ölindustrie ihre Aktivitäten noch, anstatt sie einzuschränken. Stephanie LeMenager spricht in diesem Zusammenhang von „Petromelancholia“⁴ (13). Aus einer Bataille’schen Perspektive heraus argumentiert Allan Stoekl für „postsustainability“.⁵

Nach den Einschränkungen des Ölkapitalismus widmet Boetzkes sich der Ethik von Verbrauch und Ausgaben. Hier zeichnet sich die grundlegende Bedeutung von Batailles Theorien für Boetzkes’ Schrift erneut ab: „Bataille’s writings offer two levels of insight that follow the theoretical trajectories of this book. First, they press us to consider the centrality of energy expenditure (wasting) to all facets of cultural activity: belief systems, politics, economy, and most pertinent to this study, artistic practice. Secondly, they raise the possibility of rethinking what energy expenditure actually entails, and how it could, in fact, be considered ethical. In relation to both, it becomes essential to draw a distinction between consumption as we generally think of it, as simply the use of energy in a closed system – burning gas when driving a car,

4 Stephanie LeMenager, *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, Oxford 2014, S. 18.

5 Allan Stoekl, *Bataille’s Peak: Energy, Religion, and Postsustainability*, Minneapolis 2007.

going shopping, watching a movie, for example – and expenditure, which Bataille associates with an absolute release of heterogeneous energy that transgresses all limits and meanings.“ (17) Eine große Menge falschen, schädlichen Konsums werde lediglich als vergnügliches Vergehen dargestellt, das den Ausstoß von Überenergie nachbilde, während ungeachtet dessen gleichzeitig das Ökosystem, auf dem die Wirtschaft basiert, erschöpft werde: „When gasoline burns, it remains in the biosphere in its depleted and polluting form, carbon emissions.“ (17)

In den verschiedenen Kapiteln des Buches wird die Entwicklung der ‚waste art‘ von ihren modernistischen Anfängen bis hin zum aktuell zeitgenössischen, zunehmend auf einem ökologischen Schwerpunkt zu verortenden Zustand und ihre ökonomischen (‚energetic‘ = energischen) Fundamente nachgezeichnet. (28) Boetzkes bevorzugt den Begriff ‚energetic‘ gegenüber dem allgemeineren ‚energetic‘, weil diese Formulierung eine Einstimmung auf die Dringlichkeit „of the energy humanities, which analyze the entangled relationship between a society’s source of energy and its cultural form“ signalisiere. (248) Hierbei stützt Boetzkes sich auf Dominic Boyers Energieparadigma in seinem Aufsatz *Energopower: An Introduction*, welcher wiederum auf Michel Foucaults Konzept der ‚biopouvoir‘, deutsch ‚Bio-Macht‘, basiert.⁶

Das Buch beginnt mit der Beziehung zwischen dem Müllsammeln, der Abfallpolitik und deren künstlerischer Wiedergabe. Dieser Kurs führt Boetzkes hin zu neueren Müllarten und ihren Überschneidungen mit der Kunst, inklusive Interventionen in Mülldeponien, ökologisch aufgeladenen Darstellungen von Naturgeschichte sowie diversen Topologien des Materials Plastik. „Concurrently, these aesthetic forms disclose the development of a new waste imaginary that grapples with the unimaginable scale of climate change and its effects, the global scope of oil capital, processes of anthropogenesis which change the nomenclature of life, and the possibilities of resistance and ethical response that emerge from within this fraught terrain.“ (28)

Nach der Einleitung zeichnet Boetzkes im ersten Kapitel *Gleaning, Visualizing Wastes, and other Critical Acts* eine kurze Geschichte der Beziehung zwischen der Moderne und ihren Wirtschaftszweigen des Warenhandels („subeconomies of object exchange“). (28) In der Kunst gibt es zweifellos eine lange Geschichte von Objekten, welche die Primärwirtschaft verlassen haben. Boetzkes geht es jedoch wiederum nicht darum, hierzu eine vollständige Abhandlung zu verfassen. Gefundene Gegenstände, Readymades, Collagen, ‚ruins‘ und Kitsch sind für die Kunst seit dem 19. und 20. Jahrhundert bekanntlich von enormer Bedeutung. Deren systematische Untersuchung hätte den Umfang dieses Buches gesprengt. Auch unternimmt sie keine Kategorisierung von „trash art as quasi-iconography“ (30). Ihr Ziel sei eher von genealogischem Charakter: „This book theorizes the conjoining of waste and art with a view to identifying the salient changes that have led us to its current form. The prevalent appearance of garbage as art is indicative of a crisis of value.“ (30) Diese Krise habe zu dem Zeitpunkt begonnen, als im späten 19. Jahrhundert die moderne Ästhetik und

6 Dominic Boyer, „Energopower: An Introduction“, in: *Anthropological Quarterly* 877, Nr. 2 (2014), S. 309–333.

Kritik aufkamen. Im ersten Kapitel bespricht die Autorin diverse Arbeiten verschiedener Künstler und Regisseure, darunter Agnès Vardas Dokumentation *Les glaneurs et la glaneuse*⁷, Edward Burtynsky, Arman, Justin Gignac und Thomas Hirschhorn.

Im zweiten Kapitel widmet Boetzkes sich Mülldeponien und anderen Orten des Müllmanagements sowie verschiedenen künstlerischen Interventionen, die im ökologischen Zeitalter („age of ecology“) an diesen Orten die Beziehung zwischen Kunst und Müll neu erfanden. (31) Boetzkes stellt die These auf, dass Künstler wie etwa Mel Chin, Newton und Helen Mayer Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Vik Muniz oder Tejal Shah Vorgehensweisen und Prozesse der Archäologie, „practices of representation that provide an archaeological study of the landfill“, einsetzen, (31) um neue Organisationsarten von Austausch zwischen Körpern, Materialien, biologischen und chemischen Stoffen, wissenschaftlichen Praktiken, sozialen Werten und der Energiewirtschaft sichtbar zu machen. Mit anderen Worten, so Boetzkes zusammenfassend, „through archaeographic procedures and perspectives, artists reimagine the landfill as an ecological demos“ (31). Hier bespricht sie zahlreiche Werke, darunter Performances und Videos von Chin, Ukeles, Lucy Walker und Agnes Denes' *Wheatfield* von 1982 (Abb. 2): Denes beackerte zwei Acres (Morgen) Land in der Battery Park Deponie in Downtown Manhattan, machte den Boden urbar und säte anschließend Weizen aus. Die Ernte verteilte die Künstlerin über achtundzwanzig Weltstädte im Rahmen der *International Art Show for the End of World Hunger*. (81) Die Ausstellungsbesucher sollten Körner mitnehmen und wiederum aussäen. Denes wollte durch ihre Arbeit die Diskrepanz zwischen ökonomischem und ökologischem Wert aufzeigen, so Boetzkes. Sie wertete den brachliegenden Boden der Deponie durch den Getreideanbau ökologisch auf. Auf einmal wurde der Boden fruchtbar und produktiv – das ansonsten ökologisch tote Grundstück stand damals für 4,5 Milliarden US-Dollar zum Verkauf, denn durch seine Lage unmittelbar in der Nähe der Wall Street und des World Trade Centers war es finanziell von höchstem Wert, unabhängig von der Bodenqualität und dessen miserablen Zustands.

Nachdem in diesem Kapitel das Fundament gelegt wurde, folgt im dritten Kapitel eine tiefere Auseinandersetzung mit den Themen Handel und Währung („exchange and currency“). Unter der Überschrift *Exchanging Under Restrictions* argumentiert die Autorin, „that waste art serves as an analysis of global capital, whether by way of a natural history display, a staged monetary exchange, or conceptual art involving money, matter, or fictional currency. In its reenactment of the mechanisms of the global economy, art exposes its excremental predicament and its attachment to energy sources, and its limitless questing for surplus value.“ (31) Anhand der Installation *Asterism* (2012) des mexikanischen Konzeptkünstlers Gabriel Orozco, wie sie im Deutschen Guggenheim präsentiert wurde, zeigt die Autorin, dass Müll eigentlich kaum definiert werden könne: „What becomes apparent is that waste itself cannot be defined except through the terms by which it intersects with economic operations of yielding and absorbing energy. Indeed, waste is intended to disappear in order to

7 *Les glaneurs et la glaneuse*, FRA 2002, Regie: Agnès Varda, 82 Minuten.



Abb. 2: Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – With Agnes Denes Standing in the Field*, 1982.
 Photo Credit: John McGrail, Copyright Agnes Denes, Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York (82)

fulfill the totalizing ideology of restriction: that there is no material, territory, life, or thought that exceeds the parameters of exchange.“ (132) Orozcos Installation besteht aus zwei Taxonomien, *Sandstars* (Abb. 3) und *Astroturf Constellation*. Erstere ist ein Rasterfeld, bestehend aus Schwemmholz, Steinen und Muscheln, aber auch menschengemachten Gegenständen wie Holzruder, Betonankern, Glühbirnen und Flaschen, darüber hinaus industriell hergestellte Stücke wie einem langen Stahlträger und diversen Schutzhelmen. (127) Alle diese Gegenstände, organische wie nichtorganische, fand der Künstler ausnahmslos am Strand der Isla Arena, bei der es sich um ein mexikanisches Naturschutzgebiet handelt. *Astroturf Constellation* besteht aus kleineren Gegenständen wie Kaugummi, Federn und Münzen. Werke wie diese, die sich in der Tradition der naturgeschichtlichen Präsentationsart befinden, zeigten Formen bleibender Überenergie. (127) Müll, so Boetzkes – und das zeigen Werke wie die Taxonomien Orozcos –, sei ein integraler Bestandteil der globalen Wirtschaft und erscheine heute als Treibstoff und Ressource im direkten Wortsinn, indem er profitabel recycelt werde. Müll als künstlerisches Material runderneuere die erschöpfte Dialektik zwischen sakral und profan, zwischen Kunst und Leben, zwischen Form und Formlosigkeit, Ordnung und Chaos. (132) Neben *The Demise of Generous Exchange and the Rise of Zero Waste* analysiert Boetzkes in den folgenden Unterkapiteln die *Surfacing Limits and the Life of Exchange* und *Excavating and Expending Surplus Value*. Archäologische Strategien und die Thematik von Geld und Währung spielen zentrale Rollen, wobei unter anderem Werke von Joseph Beuys, Yves Kleins *Zone of Immaterial Picto-*



Abb. 3: Gabriel Orozco, *Sand-stars*, 2012, Courtesy of Marian Goodman Gallery (128)

rial Sensibility (1959–1963), Lawrence Weiner und Ann Hamiltons *privation and excesses* (1989) besprochen werden. Hamiltons Installation zeigt die Erweiterung der beschränkten Wirtschaft in der „hidden energy of needs“ (153), welche das Leben, wie von Foucault beschrieben, unterstreicht. Das Besondere an den in diesem Kapitel beschriebenen Kunstwerken ist der Umgang mit Müll an der Schnittstelle von Wirtschaft und Ökologie: „They expose and elaborate the coextensiveness of human, animal, biological life, and ecological wasting within the system’s paradoxical energy accumulation and depletion. [...] Human and biological life are energy sources for the economy, as well as the spoilage of that system.“ (174)

Das vierte Kapitel ist von deutlich anderem Charakter als die vorhergehenden. Boetzkes geht hier der Frage nach den Quellen von Kunstwerken, in denen Plastik eine Rolle spielt, nach. Als ein aus Erdöl hergestelltes Material sei Plastik das Medium, welches das Ölkapital als kulturell wirkende Kraft sichtbar mache. (32) Längst sei klar, was für einen großen Einfluss das Material Plastik auf unser Leben und unsere Umwelt habe. In der sich mit Plastik auseinandersetzenden zeitgenössischen Kunst werde gezeigt, „how plastic produces the topologies, socialities, and futurities that constitute the global ecological predicament. Plastic art discloses the extent to which we are entrenched in contradictory economic and ideological restrictions. More than this, plastic is a paradigmatic materiality for our time. It is therefore also the avenue into rethinking our aesthetic and political strategies from within the suffocating confines of the economy.“ (32) Anhand von Tara Donovans *Untitled (Plastic Cups)* von 2006–2015 beschreibt die Autorin die Arbeitsweise der Künstlerin mit künstlichen Materialien, nämlich Styropor, Polymeren und Plastikobjekten. Natürliche Materialien werden durch Plastik verdrängt. Im Ganzen betrachtet erinnert Donovans Installation an einen Gletscher, an die schmelzenden Eisschilde und somit indirekt an den Klimawandel. Da die Arbeit aus Tausenden Plastikbechern zusam-

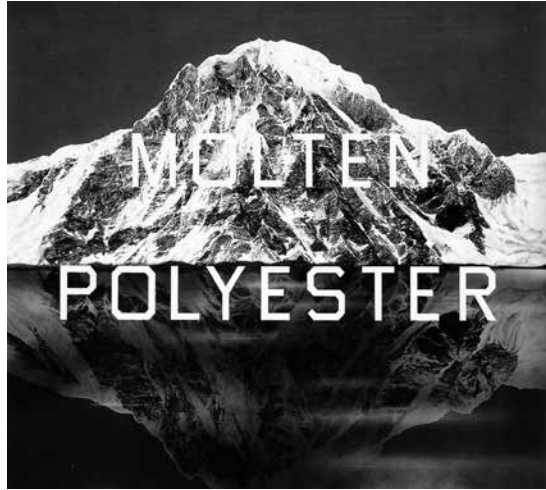


Abb. 4: Edward Ruscha, *Molten Polyester*, 2005, Acryl auf Leinwand, 162,6 × 183,2 cm, (RUSCH 2005.0015), © Ed Ruscha, Courtesy Gagosian (229)

mengesetzt ist, zeigt sich in ihr „a contradictory set of associations: while it evokes a precarious landscape – ice that will melt and set off catastrophic feedback loops – it is rendered with a reassuringly permanent substance [...]“ (199) Donovans Landschaften rufen schmerzhaft die Grenzen der globalen Energiewirtschaft und die Unmöglichkeit ihrer Regeneration ins Bewusstsein, (199) ebenso ambivalent und vielschichtig ist auch eine Reihe von Gemälden Edward Ruschas mit Titeln wie *Molten Polyester* (2005, Abb. 4), *Ice at Nice Price* (2009) oder *Tiny Subjects* (2009).

Mit Verweis auf Bruno Latour und einem Gedicht von Adrienne Rich ermutigt Boetzkes den Leser gegen Ende des Buches jedoch, sich aufgrund des schieren Ausmaßes und der vermeintlichen Aussichtslosigkeit der bevorstehenden globalen Herausforderungen nicht einschüchtern zu lassen. Latour mahne, die Bedeutung des Kapitalismus nicht zu überschätzen und sich nicht von seiner vermeintlichen Übermacht lähmen zu lassen (242): „[H]ow do you study capitalism if it’s too big, if it’s too powerful, if it’s too integrated, if it’s too coherent? ... don’t overdo it, don’t exaggerate what you grant, even if you are fighting it.“⁸ Die Betrachtung von ‚waste art‘ könne hierzu einen wichtigen Beitrag leisten. Seit Bataille habe sich viel verändert; zum einen sei der Müll nicht mehr der gleiche wie damals und zum anderen könne auch Kunst, so Boetzkes, als „critical tool“ längst nicht mehr so viel bewirken wie damals. Dennoch lohne es sich, die Entwicklung seit Bataille nachzuverfolgen. (32)

Mit *Plastic Capitalism* erforscht Boetzkes nicht nur den für Künstlerinnen und Künstler ästhetischen Wert von (Plastik-)Müll, sondern auch die ökonomischen Bedingungen und die ökologischen Implikationen sowie unser Verhältnis zu Müll – in

⁸ Bruno Latour, „Diplomacy in the Face of Gaia. Bruno Latour in conversation with Heather Davis. Interview with Bruno Latour“, in: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hrsg. von Heather Davis and Etienne Turpin, London 2015, S. 43–55, hier S. 54.

der Geschichte und heute. Sie verbindet die zunehmende Sichtbarmachung von Müll in der zeitgenössischen Kunst mit dem Wachstum der globalen Ölwirtschaft und dem Aufkommen des ökologischen Denkens. Wenn Kunst in Relation zum politischen, wissenschaftlichen oder ökologischen Klima analysiert wird, so ist es der Verlagsankündigung zu entnehmen, so wird sie oft als lediglich illustrativ betrachtet. Boetzkes jedoch argumentiert, dass Kunst ökologisches Bewusstsein konstituiere und nicht nur eine einfache Erweiterung desselben sei. Die visuelle Kultur des Mülls sei zentral für das Studium des ökologischen Zustands unserer Welt. Auf diese Weise spricht Boetzkes der Kunst zu Recht einen hohen Stellenwert in unserer Kultur zu. Widersprüche, Ambivalenzen zeigen sich in den meisten der besprochenen Werke als Kern für deren Verständnis und als fruchtbarer Denkanstoß für den Betrachter, ob nun bei Shaw, Denes, Orozco, Donovan oder Ruscha.

Das inhaltlich äußerst vielfältige Buch von Amanda Boetzkes steckt einen deutlich weiteren Rahmen ab, als es der erste Eindruck vermuten lässt. Boetzkes setzt sich intensiv mit moderner Philosophie auseinander, die für viele der ausgewählten Künstlerinnen und Künstler die Grundlage ihrer Arbeiten war. Die Sicht auf Müll, Energie, Wirtschaft und auf die politischen und ökologischen Zusammenhänge verändert sich durch die Lektüre grundlegend. Boetzkes analysiert die Problematiken neutral und möglichst objektiv. Durch dieses sachliche Vorgehen deckt sie unvermittelt auch mögliche Weltanschauungen der Leserin und des Lesers auf, wie beispielsweise den naheliegenden, aber zumeist folgenlosen Gedanken, Müll sei schlecht. Deshalb soll er auch nicht gesehen werden und deswegen exportieren, verbrennen oder transportieren und schütten wir ihn in Deponien. Dann sei er und damit ‚das Problem‘ zwar nicht weg, aber wir sehen ihn zumindest nicht mehr – und das sei ja die Hauptsache! Künstler wie Orozco, mit seinen an Natursammlungen angelehnten systematischen Anordnungen, präsentieren Müll wertneutral beziehungsweise durchaus ästhetisch ansprechend, als Material wie jedes andere – dennoch beschleicht den Betrachter ein ungutes Gefühl, denn die missliche Lage ist unübersehbar. Das Dilemma unseres gesellschaftlichen Systems drängt sich machtvoll ins Bewusstsein. Es sei eben nicht nur die Umweltverschmutzung, die uns vor existenzielle Herausforderungen stelle, sondern unser gesamtes System müsse grundsätzlich überdacht werden.

Plastik als ‚das‘ Material unsere Zeit wird hier zum doppelten Sinnbild eines wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Systems, das im Grunde genommen überholt ist, auch wenn wir nicht genau wissen, wovon genau. Somit ist der Buchtitel *Plastic Capitalism* bei Amanda Boetzkes wirklich Programm und eröffnet ein weitgefächertes Kaleidoskop aus moderner und zeitgenössischer Philosophie, verschiedenen Theorien und künstlerischen Annäherungen an das ungelöste Problem des auf der Ausbeutung fossiler Energiequellen basierenden Systems des gegenwärtigen Ölkapitalismus. Eine echte, anspruchsvolle Bereicherung und ein unerwartet ermutigender Denkanstoß.

SARA TRÖSTER KLEMM
Leipzig