

kritische berichte

3.2024

Queer Ecologies and the Arts

Henry Kaap (Hg.)

Friederike Nastold

«... undoing «normal» categories» oder Queering Ecologies mit Seepferdchen, Korallen und *humanimals* in Tejal Shahs *Between the Waves* (2012) 2

Rasa Weber

Queer Reefs – A Queer Ecological Journey into Blasted Seascapes 13

Ursula Ströbele

Case Study: Queere Ökologien in Anne Duk Hee Jordans *Ziggy and the Starfish* (2016–2022) 26

Marlene Bart

(Digital) Love Affair mit Mollusken? Marlene Barts enzyklopädische Ökologien. Die Künstlerin im Gespräch mit Henry Kaap 33

Charlotte Silbermann

Der installative Körperaum als Ökosystem. Lygia Clarks *A Casa é o Corpo* (1968) 40

Federico Rudari

Bodies in Space: For a Queer Ecology of Contagion 49

David Gutiérrez
Castañeda / José Imanol
Basurto Lucio

Queer Gestures in the Garden: Gesture as an Articulator of Contacts, Relationships, and Other Sensibilities 60

Rahel Kesselring

Undoing ecologies? Praktiken queerer Reparatur in den zeitgenössischen Künsten 72

Debattenbeitrag

Simone Jung

Die Regeln der Debatte
#IchBinHanna. Interventionen aus dem Wissenschaftsbetrieb in affektiven Öffentlichkeiten 82

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

Herausgeber dieser Ausgabe

Henry Kaap

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günter, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Anne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2024.3>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-270-1 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-269-5 (PDF)

kritische berichte**3.2024****Queer Ecologies and the Arts****Henry Kaap (Hg.)**

Friederike Nastold	«... undoing <normal> categories» oder Queering Ecologies mit Seepferdchen, Korallen und <i>humanimals</i> in Tejal Shahs <i>Between the Waves</i> (2012)	2
Rasa Weber	Queer Reefs – A Queer Ecological Journey into Blasted Seascapes	13
Ursula Ströbele	Case Study: Queere Ökologien in Anne Duk Hee Jordans <i>Ziggy and the Starfish</i> (2016–2022)	26
Marlene Bart	(Digital) Love Affair mit Mollusken? Marlene Barts enzyklopädische Ökologien. Die Künstlerin im Gespräch mit Henry Kaap	33
Charlotte Silbermann	Der installative Körperraum als Ökosystem. Lygia Clarks <i>A Casa é o Corpo</i> (1968)	40
Federico Rudari	Bodies in Space: For a Queer Ecology of Contagion	49
David Gutiérrez Castañeda / José Imanol Basurto Lucio	Queer Gestures in the Garden: Gesture as an Articulator of Contacts, Relationships, and Other Sensibilities	60
Rahel Kesselring	Undoing ecologies? Praktiken queerer Reparatur in den zeitgenössischen Künsten	72
Debattenbeitrag	Die Regeln der Debatte	
Simone Jung	#IchBinHanna. Interventionen aus dem Wissenschaftsbetrieb in affektiven Öffentlichkeiten	82

Das Bild teilt sich in eine blaugraue und eine weiße Fläche. Die Kamera fährt langsam nach rechts; die Flächen werden als Horizont und Salzwüste erkennbar. Ein Knirschen ist zu hören. Die Kamera setzt sich in Bewegung und ein Schatten wie auch Schritte werden auf dem salzigen Boden sicht- und hörbar. Die Bewegung wird schneller und der Horizont wackelt auf und ab. Die Kamera schwenkt zum Boden: Ein Insekt blickt mit dunklen Augen in die Kamera, die Fühlantennen wehen im Wind, die Beine liegen seitlich am Körper an. Die Kamera spielt mit der Horizontlinie, verweilt für kurze Zeit in einer Diagonalen – das Insekt ist im Zentrum zu sehen. Dann sind erneut Schritte zu hören und die Salzwüste erstreckt sich im Gehen im Bild. Das Bild wackelt. Cut. Ein *humanimal*² – halb Mensch, halb Tier – liegt angeschmiegt an einer schroffen, sandfarbenen Felswand.

So oder so ähnlich ließen sich in einem Close-Watching die ersten Minuten des Videokanals *IA Fable in Five Chapters* der Mehrkanalvideoinstallation *Between the Waves* (2012) der zeitgenössischen, indischen, queeren Künstler:in Tejal Shah beschreiben. Leise, unaufgeregt, knirschend. Im weiteren Verlauf des Videokanals I begeben sich die *humanimals* auf eine Reise und streifen durch eine Wüste, stranden an einer Küste, wandeln durch einen Mangrovenwald, spielen im Swimmingpool und vergnügen sich schließlich auf einem urbanen Balkon (Abb. 1–3). In diesem Beitrag möchte ich weniger in die hier kurz skizzierten bildgewaltigen fantastischen Welten der *humanimals* eintauchen, sondern vielmehr von der Verquickung von Queering und Ökologien ausgehend jenen kleinen tierischen Momenten wie dem des Insekts nachgehen. Neben den Einblendungen der tierischen Porträts wird die Reise der *humanimals* noch um ein weiteres Narrativ erweitert: Die Allgegenwärtigkeit von Plastik und dessen Verwobenheit mit der Welt. Während Plastik und *humanimals* an den Strand geschwemmt werden, wird eine kurze Nachtkamerasequenz von anlandenden Meeresschildkröten eingeblendet. Ihre Schnäbel und dunklen Augen sind deutlich zu sehen, in langsamen Schritten tauchen sie aus dem Wasser auf und schreiten fast majestätisch an Land. Im Swimmingpool-Setting tauchen die *humanimals* aus dem Wasser auf und ab und spielen mit künstlichen-natürlichen, schillernden Pool-Pflanzen (Abb. 3). Dazwischen sind immer wieder Korallenriffe und sich durch das Wasser bewegende Fische zu sehen. Ferner befinden sich die *humanimals* auf einem Balkon – umgeben von städtischem und regnerischem Umland. Das sexuell-explizite Spiel der *humanimals* mit Granatäpfeln orchestriert sich mit dem immer nasser werdenden Setting. Cut. Seepferdchen stehen aufrecht im Wasser, tanzen miteinander und umschlingen sich an ihren Schwänzen



1



2



3

1-3 Tejal Shah: *Between the Waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal I, 26:14, 2012



4 Tejal Shah: *Between the Waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal I, 26:14, 2012

(Abb. 4). Wie zu zeigen sein wird, verweisen die Tiere, das Plastik und die *humanimals* dabei auf weitere Gefährt:innen im Sinne Donna Haraways.

Ausgehend von diesen kurzen Tier-Sequenzen gliedern sich die folgenden Überlegungen in vier Abschnitte: Erstens möchte ich die Mehrkanalvideoinstallation innerhalb der Ansätze Queerer Ökologien in Anschluss an Christine Bauhardt verorten. Zweitens soll die Figuration³ des *humanimals* im Kontext der Gefährt:innen-Spezies in Anschluss an Haraway ausgelotet und weitergedacht werden. Drittens soll die Berührung und das Aufeinander-Angewiesen-Sein im Zentrum stehen. Hierzu ziehe ich phänomenologische Ansätze im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty und Laura Marks heran. Abschließend soll die «Response-Ability»⁴ – die Fähigkeit zu Antworten – auf Ebene der Berührung im Sehen beleuchtet und im Kontext Queerer Ökologien rückbezogen werden. Dabei stellt das Mangrovenwald-Setting in *Between the Waves* wiederholt einen zentralen Aushandlungsort dar, der mit Blick auf die vielschichtigen relationalen Netzwerke bis hin zu den ästhetisch-medialen Überlegungen Startpunkt meiner Beschäftigung sein wird. Auf in eine Auseinandersetzung mit mehr-als-menschlichen Beziehungen!

Queernde Ökologien: Sexualitäten, Natur, Politik und Begehren

Donna Haraway schreibt: «Queering has the job of undoing «normal» categories, and none is more critical than the human/nonhuman sorting operation.»⁵ Wenn wir Haraway beim Wort nehmen – «undoing «normal» categories» –, bedeutet dies, Binaritäten kritisch zu hinterfragen, diese nicht als «normale» respektive «natürliche» Kategorien hinzunehmen, sondern in deren Dazwischen zu beginnen, Fragen zu stellen. Des Weiteren beschreibt die Philosoph:in und Queer Theoretiker:in Antke Engel Queering als «eine Praxis, die Sprache und Bilder nutzt, um die Herrschaft der Normalität zu unterbrechen.»⁶ Daran schließt sich die Frage an, inwiefern die

Bildsprache von Tejal Shah als eine Praxis des Queerings bezeichnet werden kann, die hegemoniale (Hetero-)Normativitäten respektive Macht-/Wissensregime durchkreuzt? Entgegen einer neuen Fest-/Zuschreibung steht in der Praxis des Queering in Anschluss an Haraway und Engel im Kontext dieses Beitrags die Befragung der Zweigeschlechtlichkeit, die Binarität von Mensch-Umwelt-Beziehungen und von Natürlichkeit und Künstlichkeit im Zentrum – was mich zu den *Queer Ecologies* in Anschluss an Christine Bauhardt bringt: Queer Ecologies analysieren «die herrschaftsförmigen Mensch-Umwelt-Beziehungen auf die ihnen unterlegte heteronormative Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit.»⁷ Weiter schreibt Bauhardt: «Mit der Begriffsneuschöpfung <Queer Ecologies> geht eine Durchkreuzung von Denk- und Erwartungsmustern einher, die mit <Ökologie> eine ontologische Natürlichkeit der Binarität von Geschlecht und heteronormativem Begehren assoziieren.»⁸ Das Konzept geht dabei, so Bauhardt weiter in ihrem Text, auf die Theoretiker:innen Catriona Mortimer-Sandilands und Bruce Erickson zurück, die die zentralen Themen von Sexualität, Natur, Politik und Begehren innerhalb der Queer Ecologies diskutieren. Sie schreiben, dass Queer Ecology die Aufgabe habe, «a sexual politics», zu entwickeln,

«that more clearly includes considerations of the natural world and its biosocial constitution and an environmental politics that demonstrates an understanding of the ways in which sexual relations organize and influence both the material world of nature and our perceptions, experiences and constitutions of that world.»⁹

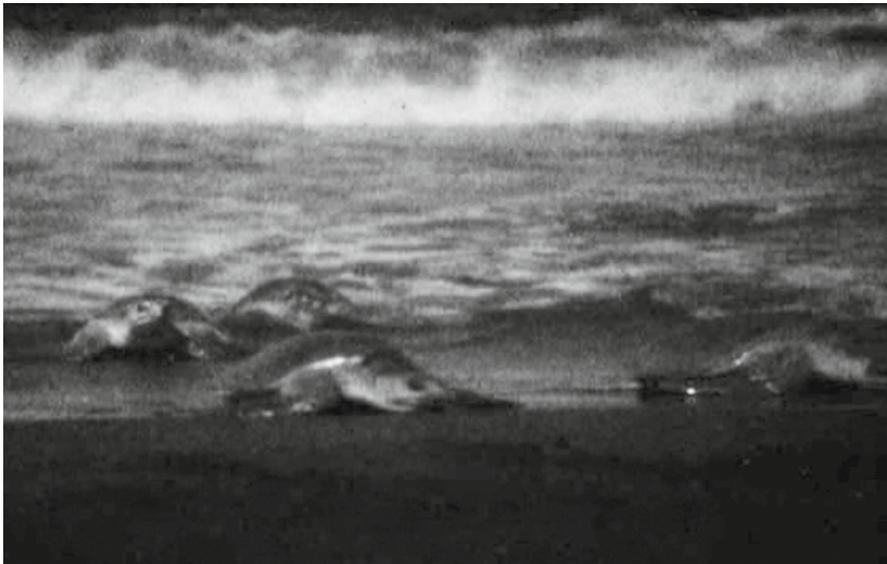
Dies scheint mir mit Blick auf die Gefährt:innen in *Between the Waves* (u. a. Seepferdchen, Korallenriffe und deren Sexualitäten) interessant, da eine auf Reproduktion ausgerichtete Sexualität mit einer spielerischen, nichtreproduktiven konterkariert wird. Darüber hinaus betont das künstlerische Kollektiv *Institute of Queer Ecology*:

«Queer Ecology is a theoretical framework that applies queer theory to environmental concerns, ecological constructs, and our relationships with nature. Queerness and ecology together make visible the interconnected, entangled conditions of life on earth and honour the strange, multispecies amalgamation we live in community with.»¹⁰

Der Begriff der Gefährt:innen von Donna Haraway – der im Begriff der «multispecies amalgamation» anklingt – verweist auf das Zusammenleben und das Aufeinander-Angewiesen-Sein von unterschiedlichen Spezies. Im Haraway'schen Aufeinander-Angewiesen-Sein klingt eine grundlegende Verletzlichkeit allen Lebens mit an, mit dem sich auch die Philosoph:in Judith Butler im Besonderen in ihrem 2018 erschienenen Werk *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* auseinandersetzt. Die jeweilige Abhängigkeit und Verletzlichkeit eines jeden Lebens beschreibt Butler als einen «Modus der Relationalität».¹¹ Entgegen eines Entweder-Oder fordert das Konzept der radikalen Andersheit in Anschluss an Haraway eine Differenz im Aufeinander-Bezogen-Sein, deren Grundlage es ist, verletzlich zu sein.¹² Aus einer reinen Koexistenz von unterschiedlichen Akteur:innen werden Konvivialität und die binäre Trennung zwischen Mensch und Umwelt porös. Es stellt sich die Frage, inwiefern Shahs Weltenentwurf eine performative Versammlung im Sinne einer «Mit-Verweltlichung»¹³ mit mehr-als-menschlichen Akteur:innen entwirft, die eine radikale Andersheit, Relationalität und Verletzlichkeit impliziert. Oder anders formuliert: Kann Shahs Mehrkanalvideoinstallation als ein Entwurf gelesen werden, der Verhältnisse der Konvivialität und der Solidarisierung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen gestaltet?

Von *humanimals* und Gefähr:innen: Im Haraway'schen Garten voller Verflechtungen

Im Folgenden soll das relationale Gefüge zwischen tierischen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen im Zentrum stehen, das anhand der Haraway'schen Gefähr:innen nachgezeichnet werden soll. Donna Haraway schreibt in ihrem Manifest für Gefähr:innen, sie möchte «Geschichten über die Beziehungen in signifikanter Andersartigkeit erzählen»¹⁴ – und zwar über jene, die uns zu dem werden lassen, was wir sind. Die Geschichten und Erlebnisse der *humanimals* reihen sich in dieses Narrativ ein – partiell erweitert um Verbindungen und Geschichten von Schildkröten, Korallenriffen und Seepferdchen. Wie Bruce Bagemihl in seinem Buch *Biological Exuberance* (1999) darlegt, gibt es über 450 Gefähr:innen, die (sexuelle) Beziehungen führen, sich gleichgeschlechtlich paaren, vielfältige Formen der Fortpflanzung kennen oder das Geschlecht im Laufe ihres Lebens wechseln.¹⁵ Gemeinsam sind ihnen die heterogenen Sexualitäten und spielerischen Rituale. Meeresschildkröten landen gemeinsam wiederkehrend am gleichen Strand, um ihre Eier abzulegen, um daraufhin wieder in den Fluten zu verschwinden (Abb. 5). Das Ausbrüten der Eier übernimmt die Sonne. Korallenriffe, die im Swimming-Pool-Setting eine Rolle spielen, gehören hingegen zu den komplexesten Ökosystemen dieser Erde. Korallen sind kleine Tiere (Polypen), die Kolonien bilden können. Ihr Netzwerk bildet für viele Fischarten, Seesterne oder Muscheln ein Zuhause. Entgegen eines binären Reproduktionsplans können sich Korallen geschlechtlich wie auch ungeschlechtlich fortpflanzen – ein Korallenfragment kann an anderer Stelle weiterwachsen. Seepferdchen, die das sexuelle Spiel der *humanimals* auf dem Balkon durchkreuzen (Abb. 4), multiplizieren die vermeintlich evolutionsorientierte Tierwelt, indem die männlichen Seepferdchen den Brutbeutel tragen, der die Funktion des Uterus samt Plazenta übernimmt. Beim Seepferdchen-Sex stülpt sich aus der Körpermitte des Weibchens der Ovipositor – ein längliches Organ, das die Eizellen in den Brutbeutel des Männchens spritzt, wo sie wiederum mit Spermien befruchtet werden. Für die Paarbindung bei Seepferdchen



5 Tejal Shah: *Between the Waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal I, 26:14, 2012

ist aber insbesondere der morgendliche «Schwanz-Schnauz-Tanz» von Bedeutung – der weitaus wichtiger zu sein scheint als Reproduktionsex.¹⁶

Ich führe diese sehr diversen Beziehungs- und Fortpflanzungspraktiken aus der Tierwelt an, um Binaritäten wie Mensch/Tier, Natur/Kultur, Männlichkeit/Weiblichkeit oder Heterosexualität/queere Sexualität im Sinne Queerer Ökologien porös werden zu lassen.¹⁷ Diese sexuellen Praktiken aus der Tierwelt zeigen vielmehr auf, dass sie viel spielerischer, romantischer, pluraler und uneindeutiger in ihrer geschlechtlichen Vielfalt und Praxis sind als aus menschlicher respektive evolutionsorientierter Perspektive angenommen. Auch die *humanimals* kreisen wie die Schildkröten um «ihren» Ursprungsort: Die Wüsten-Sequenz wurde im Indus, im Nordosten Indiens gefilmt. Dort wurden Darstellungen von Einhörnern auf Steintafeln gefunden, die Shah auch als Schwarzblende zwischen den einzelnen Narrativen im Videokanal I dienen.¹⁸ An den unterschiedlichsten Orten scheinen die *humanimals* Verbindungen zu knüpfen, neue Lebensräume auszumachen und umherzuwandeln – wie ein ungeschlechtlich fortgepflanztes Korallenfragment. Weiter schreibt Haraway im Gefähr:innen-Manifest: «Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.»¹⁹ Das lässt sich, so meine Beobachtung, auch auf das Miteinander-Werden der *humanimals* mit ihrer Umwelt übertragen. Das Wandeln, Taumeln und Spielen der *humanimals* scheint ein Plädoyer zu sein für das Miteinander-Werden und für eine Ökologie artenübergreifender Intimität, ökologische Bezogenheit, die mehr-als-menschliche Leben und Welten ermöglichen. Sie spielen mit «natürlich-künstlichen»²⁰ Korallen, sammeln Plastik oder streicheln die Rinde eines Baumes. In der Balkon-Sequenz wird der Granatapfel als gleichberechtigter Aktant zur Vulva ins mehr-als-menschliche sexuelle Spiel eingeführt. Die hier kurz geschilderten Handlungen der *humanimals* stellen, so meine These, «partielle Verbindungen» in ihren Umräumen im Sinne Haraways dar.²¹ Für Haraway steht dabei Folgendes fest: «die Beziehung ist die kleinste Analyseeinheit, und die Beziehung handelt auf jeder Ebene von signifikanter Andersartigkeit. Das ist die Ethik oder vielleicht eher der Modus der Aufmerksamkeit, mit dem wir uns dem langen Zusammenleben von Menschen und Hunden nähern können.»²² Und ich möchte ergänzen von Menschen, *humanimals*, Korallenriffe, Schildkröten, Insekten, Seepferdchen und der Umwelt. Dadurch wird die Verbundenheit, das Miteinander-Lernen, die je spezifische Andersartigkeit und das Sorge-Tragen für und mit der Umwelt zwischen den mehr-als-menschlichen Akteur:innen hervorgehoben. Dieser Gedanke soll im Folgenden, ausgehend von den *humanimals* als Gefähr:innen-Spezies, im Mangrovenwald mit Blick auf das relationale Gefüge zwischen Umwelt und Plastik weiter ausgeführt werden.

Im Mangrovenwald I: Zwischen Hörnern, Prothesen und Plastik

Die weißen Hörner der *humanimals* tummeln sich zwischen Astspitzen. Ein Horn streicht das andere. Die *humanimals* wandeln weiter. Die Hörner vermehren sich, indem behutsam mit weißer Farbe kleine Äste – am Baum oder auf dem Boden – eingefärbt werden. Langsam und zärtlich. Als ob sich die Hörner multiplizieren. Zugleich sammeln die *humanimals* Plastik ein, das sich überall zwischen den Ästen und auf dem Boden verteilt. Auch am Strand, wenn die *humanimals* stranden und von den Wellen hin und her und übereinander geschaukelt werden, wird haufenweise Plastik an den Strand gespült. Das Plastik verteilt sich aber nicht nur am Strand, auch die Körper der *humanimals* sind damit verpackt und verwoben. Schwarze Latexhandschuhe sind neben den signifikanten weißen Hörnern ein wiederkehrendes

Element in den verschiedenen Videosequenzen: Als Safer-Sex-Praktik im Wüsten-Setting zwischen Horn und Vulva oder im Mangrovenwald-Setting beim Streicheln der Baumrinde. Meine These ist, dass sich die *humanimals* mittels prothetischer Objekte mit ihrem Umraum verbinden. Ihre Hörner vermehren sich durch die Bemalung der Äste im Mangrovenwald, sodass sich die hybriden Körper um die Äste erweitern und Fragen nach (Körper-)Grenzen stellen. Das Horn wie auch der schwarze Latexhandschuh präsentieren sich als Kontaktzonen und verbindungsstiftende Elemente zwischen (mehr-als-menschlichen) Entitäten.

Shah selbst bezeichnet die *humanimals* in einem Artist Statement als queere, öko-sexuelle, technologische, spirituell-wissenschaftliche Verkörperungen.²³ Ich möchte die Hybridwesen oder Gefährt:innen als natürlich-künstliche²⁴ Wesen beschreiben, die ein lineares Raum-Zeit-Gefüge befragen und eine Gleichzeitigkeit verkörpern. Über das Horn und durch die ihnen eigene Verwobenheit mit Plastik stellen sie Beziehungsgefüge her – zwischen den unterschiedlichen Entitäten. Eine Dimension des Beziehungsgefüges spiegelt sich im Referenzspiel in einer *weißen*, feministischen Kunstgeschichte wider: Das Horn und die Korsage verkörpern die Referenzen auf Rebecca Horns Performance *Einhorn* (1970/72) und auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo.²⁵ Die Horn-Prothese eröffnet folglich einen relationalen, spielerischen Raum von Möglichkeiten. Dies ließe sich mit dem Philosophen Paul B. Preciado in seiner Auseinandersetzung mit dem Dildo wie folgt fassen: «Der Dildo spielt in Bezug auf den Körper die Rolle einer beweglichen Grenze. Dekontextualisierte Signifikation, subversives Zitat – der Dildo verweist auf die Unmöglichkeit, einen Kontext abzugrenzen.»²⁶ Eingangs habe ich argumentiert, dass das Horn der *humanimals* als Zone des Kontakts fungiert. Entgegen eines geschlossenen Körpers resoniert der Hybrid-Körper der *humanimals* durch das (Dildo-)Horn mit seiner Umwelt und präsentiert sich als bewegliche respektive offene, verbindende Grenze mit den es umgebenden Ökologien. Der Dildo bzw. das Horn verweist, um nochmals Preciado aufzugreifen, «auf die Unmöglichkeit, einen Kontext abzugrenzen.»²⁷ So möchte ich vorschlagen, das Horn weder als Erweiterung/Auslotung des Körpers (Rebecca Horn) noch als Ersatzstück des Körpers (Frida Kahlo) zu lesen, sondern als einen relationalen Akteur, der Akteur:innen miteinander in Kontakt setzt: Das Horn als Kontaktzone.

Eine weitere Dimension des relationalen Gefüges ist – wie eingangs bereits benannt – das Plastik, das in der Mehrkanalvideoinstallation *Between the Waves* in allen Kanälen und Sequenzen omnipräsent ist. Insbesondere das Mangrovenwald-Setting wie auch das Swimming-Pool-Setting zeigen auf, wie verwoben Narrative von Künstlichkeiten und Natürlichkeiten sind. In *Plastic Matter* (2022) nimmt die Theoretikerin Heather Davis in ihrer Auseinandersetzung mit Plastik auf Shahs *Between the Waves* Bezug und schreibt, das «Plastic is not just any material – it is emblematic of life in the twentieth and twenty-first centuries.»²⁸ Plastik durchziehe alle Beziehungen – menschliche und mehr-als-menschliche – und daher gilt es, so Davis, diese «plastischen» Beziehungen neu zu überdenken. Das im Mangrovenwald gesammelte und behutsam sortierte Plastik begegnet uns als Betrachter:innen wieder auf der Mülldeponie im Videokanal II *Landfill Dance* (Abb. 6): Hier tanzen insektenartige *humanimals* auf eben jenem eingesammelten Plastik. Das heißt, die Verwobenheit zwischen Plastik und Mitwelt ist so weit fortgeschritten, dass es eine Welt ohne Plastik gar nicht mehr zu geben scheint. Im Swimming-Pool-Setting zeigt sich die selbstverständliche Verwobenheit zwischen «künstlichem» Korallenriff



6 Tejal Shah: *Between the Waves, Landfill Dance*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal II, 05:00, 2012

und «natürlichem» Korallenriff wie folgt: Die *humanimals* schwimmen tänzelnd unter Wasser mit einer Korallenkolonie, die aus Plastik- und Elektromüll besteht. (Plastik-)Quallen schwimmen vorbei. Dazwischen finden sich filmische Einschübe von (Zebra-)Fischen und weiteren Korallenriffen aus der «Natur». Meine These ist es, dass es nicht darum geht, Künstlichkeit gegen Natürlichkeit auszuspielen, sondern – wie es auch Heather Davis formuliert –, dass Plastik jetzt Natur ist oder anders formuliert: Die Welt besteht jetzt aus Plastik.²⁹ Anstelle einen Naturbegriff durch einen anderen zu ersetzen, schreibt sich das Plädoyer der Gefähr:innen im Kontext queerender Ökologien weiter fort: «Make kin, not babies»³⁰, so Haraway, und tritt in partielle Verbindungen ein, um gemeinsam fürsorglich miteinander zu sein. Dieses Plädoyer spiegelt sich in den Umgangsweisen der *humanimals* miteinander und mit der Umwelt wider, was u. a. durch die mehr-als-menschlichen sexuellen Praktiken intime Ökologien hervorbringt. Inwiefern sich diese Berührung ästhetisch-medial in Praktiken des Sehens widerspiegeln kann, möchte ich im Folgenden unter Rückgriff auf die phänomenologische Position Maurice Merleau-Ponty aufzeigen.

Im Mangrovenwald II: Berührung, Angewiesen-Sein oder sich in Langsamkeit begegnen

Das relationale Spiel zwischen Gefähr:innen, Ästen und Hörnern habe ich im vorherigen Abschnitt ausführlich dargelegt, im Besonderen um die Verwobenheit und Nicht-Unterscheidbarkeit von Natürlichkeit und Künstlichkeit hervorzuheben. Im hiesigen Abschnitt möchte ich im Mangrovenwald verweilen respektive ausgehend vom Mangrovenwald denken, und zwar mit Blick auf die ästhetisch-medialen Strategien. Die Langsamkeit in den Bewegungen und die damit verbundene Berührung (im Sehen) sollen hierbei im Zentrum stehen: Die Hand in einem schwarzen Latexhandschuh streicht mit weißer Farbe, sehr langsam über die knorrige Rinde eines Baumes (Abb. 2). Die Berührung scheint sich in der Spur der Farbe auf der Rinde widerzuspiegeln. Und stellt dadurch materiell ein Beziehungsgefüge her: zwischen

den unterschiedlichen Entitäten, aber auch, so meine These, über den Screen hinweg, bis hin zu den Betrachter:innen. Um diese Übertragung genauer zu beleuchten, sei die phänomenologische Position von Maurice Merleau-Ponty hinzugezogen. Merleau-Ponty beschreibt den Prozess der Berührung in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) wie folgt: «[...] dann ziehen die Dinge meinen Blick an, und mein Blick liebkost die Dinge, er vermählt sich mit ihren Umrissen, mit ihren Erhebungen, und wir errahnen zwischen ihm und ihnen eine geheime Komplizenschaft.»³¹ Diese Komplizenschaft zwischen Blick und Ding erzählt von einer Berührung, die über ein primär okular ausgerichtetes Blickregime hinausgeht. Dies schließt, meiner Beobachtung nach, eine Verbundenheit von Körper und Umwelt ein. Der menschliche wie auch der mehr-als-menschliche Körper wird nicht als abgegrenztes Objekt konzipiert, sondern als ein relationales. Grundlage dieser Komplizenschaft bildet eine empfindsame Leiblichkeit; oder in Merleau-Pontys Worten: «Das Sichtbare um uns scheint in sich selbst zu ruhen. Es ist so, als bildete sich unser Sehen inmitten des Sichtbaren, oder so, als gäbe es zwischen ihm und uns eine so enge Verbindung wie zwischen dem Meere und dem Strand.»³² In der Sequenz vor dem Mangrovenwald ist genau dies der Schauplatz der *humanimals*: Sie stranden an, die Wellen schlagen am Strand über sie. Plastik strandet an. Sie treiben, liegen, wandeln. Am Strand und dann im Wald. Im Kontext seiner Ausführungen zum Sehen ruft Merleau-Ponty jenes Bild des Zusammentreffens von Meer oder Welle und Strand auf, um eine Relationalität zu konstatieren. In Anschluss an Merleau-Ponty wird Sehen in relationaler Verbindung mit der Welt konzipiert. Die Welt stelle, so Merleau-Ponty, die «Verlängerung meines Leibes»³³ dar:

«[Der Leib ist] eine Gesamtheit von Farben und Oberflächen, die von einem Berühren/und einem Sehen bewohnt werden, also ein *exemplarisches* Empfindbares, das dem, der es bewohnt und empfindet, die Mittel bietet, um all das zu empfinden, was ihm außerhalb seiner selbst gleicht, sodaß es, eingefangen ins Gewebe der Dinge, dieses ganz an sich heranzieht, es sich einverleibt und in derselben Bewegung den Dingen, über denen es sich zusammenschließt, diese Identität ohne Überlagerung, diese Differenz ohne Widerspruch, diese Abweichung von Innen und Außen mitteilt, die sein eingeborenes Geheimnis bilden.»³⁴

Merleau-Ponty markiert in dieser Überlegung jene grundlegende Verbundenheit des Leibes mit der Welt, die ich durch die *humanimals* auf ihrer Reise durch die fantastischen Welten versinnbildlicht sehe. Die Filmwissenschaftlerin Laura Marks entwickelt ausgehend von jenen phänomenologischen Theoremen das Konzept einer *haptischen Visualität*. Sie versucht das Auge aus einer rein okular gefassten Sinnlichkeit zu lösen und bezeichnet es als Berührungsorgan:

«In *haptic visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from the other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics. Because haptic visuality draws on other senses, the viewer's body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality.»³⁵

Jene haptische Visualität wird, so meine These, auch durch die visuelle Strategie der Langsamkeit hervorgerufen, wie beispielsweise in den ersten Sekunden von Videokanal I oder im Streicheln der Baumrinde – die Kamera folgt hier sehr langsam der streichelnden Bewegung der Hand. In der 2013 entstandenen Videoarbeit *Some Kind of Nature*³⁶ von Tejal Shah wird der Aspekt der Langsamkeit erneut augenscheinlich: Die Betrachter:innen sind mit einem *humanimal* konfrontiert, das durch fantastische Welten flaniert. Das Video ist im Gegensatz zu *Between the Waves* in Schwarzweiß

gehalten – begleitet von einem unaufgeregten Sound. Teilweise nimmt die Kamera die Perspektive des *humanimals* ein: Der Schnabel ist zu sehen und die Kamera folgt der suchenden, streunenden Bewegung des Hybridwesens. Abwechselnd wird die Umwelt in langsamen Aufnahmen zu sehen gegeben: Ein Baum, der menschenähnliche Züge trägt oder ein Rinnsal weißer Farbe, das über einen Felsen fließt. In einer weiteren Szene zieht sich ein breiter Fluss durch das Bild. Der Flusslauf umspült Steine, die bei erneuter Betrachtung als (menschliche) Rücken sichtbar werden, was mit Haraway, wie folgt, umschrieben werden könnte: «Paarungen aus Mensch und Landschaft passen also genau in die Kategorie der Spezies der Gefährt*innen.»³⁷ Eben diese langsamen Porträts lassen das Auge verleiten, das Bild abzutasten und wiederholt über das Bild zu streifen. Dadurch stellt sich ein besonderer Kontakt zwischen Screen und Betrachter:in her und zwar ein relationaler, der intime Ökologien über den Bildrand hinweg hervorzubringen vermag.

Abschließende Gedanken, oder Aufbruch in Queerende, affektive Ökologien!

Abschließend möchte ich die Ausgangsfrage erneut aufnehmen: Kann Shahs Mehrkanalvideoinstallation als ein Entwurf gelesen werden, der Verhältnisse der Konvivialität und der Solidarisierung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen gestaltet? Mit einem Blick zurück in die punktuellen Überlegungen an der Schnittstelle von Queerenden Ökologien und *Between the Waves* soll diese Frage verkürzt mit einem ›Ja‹ beantwortet werden. Im Sinne Queerer Ökologien verabschiedet die Mehrkanalvideoinstallation binäre Setzungen und verschreibt sich vielmehr einem Haraway'schen ›Mit-Machen‹ – mit der Mitwelt, mit dem Plastik, mit weiteren Gefährt:innen. Die Betrachter:innen werden durch die fantastischen, mit Plastik durchzogenen Narrative in «komplexe, dynamische, responsive, situierte, historische spezifische Systeme»³⁸ eingeladen und dadurch Teil einer performativen Versammlung der Mit-Verweltlichung. In Anschluss an Haraway könnten wir von einem Eintauchen in affektive, intime Ökologien sprechen: «Das ist eine Ökologie, die von einer feministischen Ethik der Responsabilität inspiriert ist, in deren Rahmen Fragen nach der Differenz zwischen den Arten mit einer Aufmerksamkeit für Affekte, Verwicklungen und Brüche verbunden werden.»³⁹ Diese Ethik der Responsabilität konzipiert menschliche Akteur:innen als dezentriert und relational zu mehr-als-menschlichen, sodass eine Versammlung der Mit-Verweltlichung in radikaler Andersheit zuallererst imaginiert werden kann. Auch durch die (audio-)visuellen Strategien, wie die der Langsamkeit, werden die Betrachter:innen in das relationale Netzwerk eingeschrieben. Die Langsamkeit evoziert darüber hinaus eine Form der Mark'schen *haptic visibility*, die eine Berührung im Sehen hervorbringt. In diesen vielschichtigen relationalen Netzwerken spielt dabei wiederholt das Dazwischen und durch dessen Fokussierung die Kritik an Dichotomien eine gewichtige Rolle. Die neomaterialistisch forschende Theoretikerin Karen Barad entwickelt das Dazwischen als «an active and reiterative (intra-active) rethinking of the binary»⁴⁰. Mit dem «rethinking of the binary» sind wir wieder beim Titel des Textes angelangt – nämlich beim «undoing <normal> categories». Indem die Mehrkanalvideoinstallation mit ihren fantastischen Bildwelten dazu einlädt, dies zu tun, kann eine Koexistenz zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen imaginiert werden, «um die Idee eines verantwortlichen (*response-able*), gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben.»⁴¹

Anmerkungen

- 1 Donna Haraway: Companion-Species, Misrecognition, and Queer Worlding, in: Mira J. Hird/Noreen Giffney (Hg.): *Queering the Non/human*, London/New York 2016, S. xxiii–xxvi, hier S. xxiv.
- 2 Der Begriff der *humanimals* – halb Mensch, halb Tier – ist ein Neologismus der Künstler:in Tejal Shah, der auch auf sprachlicher Ebene die Verbindung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen betont. Diese Information habe ich von Tejal Shah 2018 in einem E-Mail-Interview erhalten.
- 3 In Anschluss an Donna Haraway wird im Folgenden der Begriff der Figuration anstelle der Metapher verwendet, um die Handlungsmächtigkeit und das subversive Potenzial zu unterstreichen, vgl. Donna Haraway: *How Like a Leaf*, New York/London 2000, S. 135.
- 4 Zum Begriff der «Response-Ability» siehe Donna Haraway: *Unruhig bleiben*, Frankfurt/New York 2018, S. 10.
- 5 Haraway 2016 (wie Anm. 1), S. xxiv.
- 6 Antke Engel/Jule Jakob Govrin/Eva von Redecker: *Lust an Komplexität und Irritation*. 10 Jahre Institut für Queer Theory, Berlin 2016, S. 12 sowie zum Begriff des «Queering» bei Antke Engel: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M./New York 2002.
- 7 Christine Bauhardt: *Queer Ecologies*, in: Daniela Gottschlich, Sarah Hackfort, Tobias Schmitt und Uta von Winterfeld (Hg.): *Handbuch Politische Ökologie. Theorien, Konflikte, Begriffe, Methoden*, Bielefeld 2022, S. 427–432, hier S. 427.
- 8 Ebd.
- 9 Catriona Mortimer-Sandilands/Bruce Erickson (Hg.): *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington 2010, S. 5.
- 10 The Institute of Queer Ecology: *Mutability and mutualism*, in: <https://queerology.org/MUTABILITY-MUTUALISM-Seminar-with-the-Institute-for-Postnatural>, Zugriff am 29.02.2024.
- 11 Judith Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2018, S. 172.
- 12 Vgl. Donna Haraway: *Das Manifest für Gefährten*, Berlin 2016, S. 9.
- 13 Haraway 2018 (wie Anm. 4), S. 85.
- 14 Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 31.
- 15 Vgl. Bruce Bagemihl: *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York 1999.
- 16 Vgl. zum Sexualverhalten und Fortpflanzung des Seepferdchens folgende Studie zum Seedrachen: <https://www.science.org/doi/full/10.1126/sciadv.abg5196>, Zugriff am 26.03.2024.
- 17 Vgl. Bauhardt 2022 (wie Anm. 7), S. 428.
- 18 Diese Information habe ich von Tejal Shah 2018 in einem E-Mail-Interview erhalten.
- 19 Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 13.
- 20 Ebd., S. 10–11, 18.
- 21 Vgl. Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 31.
- 22 Ebd.
- 23 Diese Information war bis 2023 auf der Website von Tejal Shah nachzulesen; diese ist aktuell leider nicht mehr existent.
- 24 Zum Begriff der «natureculture» siehe Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 10–11, 18.
- 25 Für eine ausführliche Darlegung des Referenzspiels in eine *weiße*, feministische Kunstgeschichte siehe auch Friederike Nastold: *Zwischen I see you und Eye Sea You. Blick, Repräsentation, Affekt*, Ilmtal-Weinstraße 2022, bes. S. 48–88.
- 26 Paul B. Preciado: *Das kontrosexuelle Manifest*, Berlin 2003 [2000], bes. S. 53–67, hier S. 66.
- 27 Ebd.
- 28 Heather Davis: *Plastic Matter*, Durham/London 2022.
- 29 Davis führt mit Blick auf Videokanal I und II von *Between the Waves* aus, dass hier die Geschichte des Müllkolonialismus, bei dem Länder wie die Vereinigten Staaten, Kanada und Westeuropa Südostasien als Müllhalde nutzen, erzählt werde, vgl. Davis 2022 (wie Anm. 28), S. 4.
- 30 Haraway 2018 (wie Anm. 13), S. 193.
- 31 Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 2004 [1964], S. 107.
- 32 Ebd., S. 172–173.
- 33 Ebd., S. 83.
- 34 Ebd., S. 179. (Hervorh. i. O.).
- 35 Laura Marks: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002, S. 2–3.
- 36 Siehe <http://barbaragross.de/artists/4/detail/1236>, Zugriff am 08.04.2024.
- 37 Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 28.
- 38 Ebd., S. 85.
- 39 Haraway 2018 (wie Anm. 13), S. 97.
- 40 Karen Barad: *Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad von Malou Juelskjær/Nete Schwennesen*, in: *Kvinder, Køn og forskning/Women, Gender and Research* 2012, no. 1–2, S. 10–24, hier S. 19.
- 41 Haraway 2018 (wie Anm. 13), S. 10.

Bildnachweise

1–6 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler:in.



1 Coral bleaching on Caribbean Coast. Photography: Rasa Weber. Diver: Jota Uparela. From the Project: «Symbiotic Coral Nurseries» in collaboration with The Polynesian Institute of Biomimicry IPB, Andry Carrasquilla, Paraiso Dive Center. Location: Tierra Bomba (COL), 2023

«Corals are good to queer with.»¹

The life of corals, their reproductive cycles, and their livelihoods are under acute pressure. Profound human interventions driven by capitalist, territorial, and resource-based interests have provoked significant changes in marine ecosystems. To preserve coral life, conservation management is beginning to make irreversible selective choices. Most of these biopolitical measures taken in the context of coral conservation and management still rely on the binary logic of distinguishing between «healthy» and «diseased» habitats, «native» and «invasive» species, and «pristine» and «anthropogenic» landscapes. The field of marine conservation management applies rigid criteria to the reproductive possibilities of future coral generations

kritische berichte 52, 2024, Nr. 3. <https://doi.org/10.11588/kb.2024.3.105416>
[CC BY-SA 4.0]

through asexual propagation (e.g., coral cloning through coral fragmentation and transplantation) and sexual propagation² (e.g., coral broadcasting through assisted coral reproduction technologies).

The governance of coral conservation involves profound scientific and biopolitical decisions about how to intervene in coral life and livelihoods, thus affecting evolutionary history itself in times of crisis. While the selective choices of science in shaping the reproductive capacity and evolutionary trajectory of corals play a central role in the debate on marine biopolitics³, such as through cryopreservation of corals, the analysis of «super corals», CRISPR, and the DNA sequencing of the coral genome, this paper focuses specifically on a queer reading of conservation politics in the context of ruinous seascapes. The analysis of three case studies – Varadero Reef, Electric Beach, and Pikinni Atoll – aims to go beyond the notion of exclusive conservation of «pristine» habitats and shows how some life forms can survive as *blasted seascapes* (following Anna L. Tsing's term «blasted landscapes»⁴). These cases allow us to recognize chimeric, impure, and disturbed life forms as unexpected sources of hope in catastrophic times.

If «ruins are now our gardens,»⁵ as anthropologist Anna L. Tsing reminds us, we need to explore what possibilities arise from these patches that emerge as small habitable zones in often increasingly hostile landscapes. Philosopher Alexis Shotwell, who builds on Tsing's reflections on mushroom cultivation in the shadow of the Fukushima nuclear crisis under the term «disturbance regime,»⁶ outlines: «Living in a disturbance regime means that we are all living after events that have changed, and frequently harmed, ecosystems and biospheres».⁷ Shotwell further questions, «how to delineate forms of disturbance in relation to what forms of life they sustain or proliferate»⁸. The disturbance regimes under which coral reefs thrive as improbable ecosystems in ruins will be the subject of this proposed queer reading of the ocean.

The Ocean as a Queer Space

Reef ecologies are now spaces of devastation. Relentless anthropogenic pressure has largely resulted in the degradation or loss of marine habitat. Whereas land-based territorial negotiations fall under biopolitical and colonial power structures, readily evident in how territories are delineated (from Latin «terra», meaning soil), the spatial organization within marine environments often goes unnoticed – likely due to their reduced visibility to humans. This oversight extends to harbor basins, ex-military zones, tourist resorts, and areas surrounding offshore power stations and oil rigs. These urban marine settings represent potential patches of hope in oceans facing an environmental crisis.⁹

The nascent field of queer ecologies disrupts traditional ecological narratives, advocating for the recognition and establishment of alternate power dynamics and questioning the covertly established norms underpinning marine conservation efforts. Catriona Mortimer-Sandilands, in her pivotal essay «Queer Ecology», argues for a queer ecological standpoint to challenge the dominant heterosexist narratives and practices surrounding sexuality and the natural world, and to envisage evolutionary, ecological, and environmental dynamics anew through the lens of queer theory.¹⁰ Although the queer reading of marine environments has been broached within black feminism¹¹, feminist environmental science¹², and through a queer narrative approach to marine species and behaviors¹³, its application within marine

conservation as a *queer ecology of the ocean* remains largely unexplored. This paper seeks to delve into the specific contact zone of conservation policy and marine urban space, exploring the potential for new ecological alliances. The marine ecosystems explored emerge from environments that are inherently conflicted, altered, and degraded, thus making them prime candidates for a reconceptualization of *aquatory* as queer ecological space.

The ‹queering› of space, as described by geographer Matthew Gandy, speaks of «a heterogeneity of its users but is also connected with multiple structures of power that transcend binary or simplistic classifications [...]»¹⁴. In his 2012 paper «Queer Ecology: nature, sexuality, and heterotopic alliances», Gandy explores the intersections between queer theory and urban ecology suggesting these intersections could forge a new conceptual framework known as queer ecology.¹⁵ To arrive at a reading of the sea as a queer ecological space, this paper examines the sea's diverse ‹users›, showcasing unlikely species constellations in habitats beyond the ‹healthy› coral reef norm. It also discusses how power structures, driven by capitalist and territorial interests, significantly influence coral reef protection and conservation decisions.

While locating the intersection of urban terrain and nature as «unruly space»¹⁶ that is «anomalous, marginal, and unclassifiable»¹⁷ might be a more obvious choice on land, as seen in Gandy's queer reading of former cemetery Abney Park in London, depicting such interactions in marine environments presents unique challenges. The ocean, although permeated by urban infrastructure, military interests, and trade routes, still serves as an imaginary space of the nature-human divide. This perception is currently undergoing critical reflection by scholars from the Blue Humanities field¹⁸. The significant human impact on marine ecosystems is leading to the formation of new, according to marine biologists¹⁹ unlikely ecosystems as benthic communities are forming alongside human-made structures. Consequently, coral reefs are undergoing profound changes in the Anthropocene.

The ongoing debate around coral conservation, particularly the effort to protect what is perceived as a ‹pristine› environment, necessitates a critical examination through the lens of queer ecology. This approach focuses on three concepts: ‹impurity›, ‹brokenness›, and ‹the wild›²⁰. I suggest that a critical re-reading of these ideas provides a perspective of the reef as a representation of an emerging queer ecology, which offers new promising pathways for convivial living and thinking *otherwise*.

Diving into Blasted Seascapes

This paper is an invitation to explore the blasted seascape with me. We will dive along the traces of human impact, including pollution, effluents, and the remnants of industrial and nuclear activity. Despite the apparent devastation of these environments, I encourage viewing them as potential habitat for future marine life. Echoing Anna Tsing's perspective, «Blasted landscapes are what we have [...] and we need to explore their life-promoting patches».²¹

We will dive together in a swarm. Breathe calmly! This is a blue water descend. This means we will dive directly from the boat, and you may lack orientation for quite some time. All three dive sites that we will visit today are located in oceans currently reaching unprecedented temperature peaks of 30°C over the course of several consecutive months. Yes, you heard right! This means that visibility can be quite poor for the first few meters of our

descent due to microalgae blooms and particles that accumulate on the surface. If you get a sense of panic, I recommend you turn to Jack Halberstam who is diving next to you on your right. If you are feeling disoriented in the murky waters, Alexis Shotwell and Catriona Mortimer-Sandilands are just to your left. And I can even make out Carolyn Merchant back there. Keep calm. Take a deep breath. Let's dive together into blasted seascapes.

Varadero

At last, we have arrived at the bottom of the sea. This is our first stop. What a reef! Look at the three-dimensional structures of these massive corals. Some of these soft, pale yellow Orbicella are three meters in diameter! There is the endangered Acropora cervicornis over there! Agaricia agaricites, which looks like orange lettuce!



2 Blue Mountain reef at Tierra Bomba with «invasive» Lionfish, a few kilometers from Varadero. From the Project: «Symbiotic Coral Nurseries» in collaboration with The Polynesian Institute of Biomimicry IPB, Andry Carrasquilla, Paraiso Dive Center. Photography: Rasa Weber. Location: Tierra Bomba (COL), 2023

An existence that thrives against all odds still merits protection: The Varadero Reef leads a paradoxical existence under devastating conditions. This reef «at the end of the world»²², as anthropologist Anna L. Tsing might call it, has recently attracted the attention of the scientific community. Despite over 500 years of exposure to poor water quality and significant pollutant deposits, Varadero exhibits a remarkably healthy coral ecosystem, boasting live coral coverage of up to 80%.²³

In contrast, in the Caribbean reefs near Colombia, the coral population has fallen drastically from 50% to just 10% within four decades.²⁴ Yet, Varadero emerged as a niche existence: The unlikely ecosystem, barely exceeding 1 m², is located at the mouth of Cartagena Bay, where the Canal de Dique channels vast industrial and urban effluents into the sea. While the canal's construction in 1582 decimated many nearby reefs,²⁵ Varadero has not only endured but flourished under these less-than-ideal conditions, displaying a diverse fish population²⁶ and robust coral communities.²⁷ Since its «discovery» in 2013,²⁸ scientists have lauded Varadero as a «paradoxical»²⁹, «heroic»³⁰ and «improbable»³¹ reef. «Considering the high anthropogenic pressure and suboptimal water conditions at Varadero Reef»³², one might be tempted to speculate about its incredible «resilience» that seems to strive

for survival against all odds. However, scientists can still only speculate as to why this small coral reef has turned into a patch of life amidst aquatic ruins. One theory suggests that suspended particles cause the light conditions of the reef to be similar to those in the deep sea, shielding the reef from harmful heatwaves.³³ In other words, controversially, the heavy pollution may have ensured the reef's survival.

The Colombian authorities' latest plans to dredge a new canal through Varadero for commercial purposes have caused concern. This initiative threatens to decimate approximately 75 % of the reef's coral, exacerbating the damage to an ecosystem already marred by centuries of human impact. There is a growing call among scientists for a halt to these plans, advocating for the preservation of a marine environment long neglected amidst colonial legacies.³⁴ Varadero exemplifies the potential for life in the most unexpected places, while challenging the notion that nature will invariably adapt to human impact. This situation invites a fundamental reassessment of what life forms warrant protection. As marine scientists Pizarro et al. suggest, the current state of reef degradation necessitates a shift from traditional restoration goals, acknowledging that returning ecosystems to their «natural» state may no longer be feasible.³⁵ Varadero's paradoxical case encourages a reexamination of the dichotomy between «healthy» and «diseased», «pristine» and «anthropogenically impacted» ecosystems. The discourse surrounding Varadero underscores the importance of a queer biopolitical critique, equating the value of human and other-than-human life within compromised ecosystems. The reef's survival, despite historical adversities, does not justify further endangering its delicate balance. Varadero's story is a testament to the need for protective measures for all forms of life, regardless of their normative appeal or utility.

Electric Beach

Take a deep breath. Stay calm. Relax. We make a short stop at another popular dive site. Most of the visitors here are snorkelers. Look at the green sea turtle, Chelonia mydas, right in front of us! See that underwater pipe over there? It's densely covered with shells and some coral. Let's dive over to take a closer look.



3 Diver at a sunken military vessel at Barú Island with pioneering marine organisms growing on the ship's hull. From the Project: «Symbiotic Coral Nurseries» in collaboration with The Polynesian Institute of Biomimicry IPB, Andry Carrasquilla, Paraiso Dive Center. Photography: Rasa Weber. Diver: Javier Olmos. Location: Barú Island (COL), 2023.

The overlooked dynamics of economic, colonial, and state powers significantly influence the management of ecological habitats. Electric Beach on O'ahu, Hawaii, named after its adjacent power plant's practice of discharging thermal water into the ocean, serves as an apt case in point. Established by Hawaiian Electric in 1963, amid the state's economic boom, this facility not only promised economic gains but also seemingly became a focal point for marine biodiversity within an industrial seascape.³⁶ Local tourism heralds the area as an exceptional snorkeling spot, attributing its allure to the unique ecological constellation fostered by the power plant's thermal emissions. This scenario, where fish congregate around the warm outflows, challenges preconceived notions about industrial impact on marine life.

However, a deeper examination raises concerns about the long-term benefits of thermal pollution for the benthic communities. While popular narratives and some marine studies highlight shifts in fish species compositions due to the plant's operations, the implications for overall biodiversity and coral health remain ambiguous.³⁷ Research from the 1980s suggested that coral bleaching events, increased by the plant's thermal plume, did not bolster the corals' resilience to rising temperatures.³⁸ Remarkably, a report by Hawaiian Electric in 1971 downplayed the thermal discharge's detrimental effects, instead emphasizing the increased fish presence near the outflow.³⁹ This state-commissioned study and its optimistic conclusions have been contested by subsequent research highlighting the broader ecological pressure on Hawaii's coral reefs and benthic communities.⁴⁰ The portrayal of Electric Beach as an ecologically «resilient» area likely stems from a concerted promotional effort by both the state and the utility company, which have continuously sought to position Hawaii as a testing ground for novel energy solutions over the past six decades.⁴¹ Studies commissioned by the local Hawaiian authorities never failed to emphasize that the potential risk to marine ecosystems should not preclude the possibility of pursuing the development of a new coastal energy supply system.⁴²

A queer ecological analysis of Electric Beach necessitates unpacking the intertwined economic, colonial, and state power structures at play in Hawaii's environmental policies. This approach contextualizes the transformation of Kahe Point into a commercial asset, echoing ecofeminist Carolyn Merchant's critique of the historical redefinition of nature as a resource for human commodity and exploitation, formulated in her book *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (1980)⁴³. The case of Kahe Point illustrates how economic imperatives can eclipse ecological integrity, challenging us to reconsider the value(s) that guide our interactions with the natural world.⁴⁴

Pikinni Atoll

*Still 100 bars in the oxygen tank? Let's continue our stroll through blasted
seascapes. We are right on the edge of a huge hydrogen bomb crater.
Don't worry, the radiation levels underwater are now comparatively low.
You'd better not touch the coral, though!*

The discursive misinterpretation of environments as «pristine» and «untouched» landscapes fosters a «resilience» narrative that potentially skews conservation efforts by overlooking global ecological interconnections. This misconception was starkly highlighted in 1946 when, shortly after the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki, the US commenced nuclear testing on Bikini Atoll, known in Marshallese as Pikinni.



4 Diver looking through window of a sunken military vessel at Barú Island with pioneering marine organisms growing on the ship's hull. From the Project: «Symbiotic Coral Nurseries» in collaboration with The Polynesian Institute of Biomimicry IPB, Andry Carrasquilla, Paraiso Dive Center. Photography: Rasa Weber. Diver: Javier Olmos. Location: Barú Island (COL), 2023

The tests not only devastated the terrestrial and marine life but also displaced the entire local population of 167 inhabitants, rendering their homeland uninhabitable due to radioactive fallout. Between 1946 and 1958, twenty-three nuclear detonations by the US military not only led to the forcible displacement of Pikinni's inhabitants but also marked the onset of «the militarization of the sea».⁴⁵ This term, as noted by ecologist and Blue Humanities scholar Elizabeth M. DeLoughrey with reference to Philip Steinberg's *Social Construction of the Ocean* (2001), reflects the strategic use of oceanic spaces for military dominance.⁴⁶ The considerations on the long «overlooked and underrepresented»⁴⁷ ocean militarism, crucial to the emergence of the Blue or Oceanic Humanities, provide a critical backdrop for a queer reading of Pikinni Atoll as a devastated marine environment. The Operation Castle series of tests notably altered the atoll's landscape and significantly affected the surrounding marine ecosystem, creating two massive underwater craters. The largest of these, resulting from the «Bravo» and «Romeo» bomb detonations, carved a 2 km wide and 73 m deep cavity into the coral reef, visible even from space.⁴⁸

Pikinni Atoll's legacy as a symbol of nuclear impact is complex, as it has become *the paradoxical icon* of a «blasted seascape». The immediate and long-term ecological consequences included drastic temperature surges, sediment displacement, and extensive radioactive contamination.⁴⁹ «Coral fragments were reported to have landed on the decks of the target fleet deployed within the lagoon»,⁵⁰ describe biologists Richards et al. in a paper on the long-term effects of nuclear testing on coral communities. Despite the absence of immediate data post-detonation, the consensus among scientists is that the tests significantly disrupted the marine habitat, with coral recovery being slow and lacking in diversity for decades.⁵¹

In 2017, *Stanford University Magazine* published an article on the current state of the coral communities at Pikinni Atoll, revealing a stunning contrast: Amidst a reef still marked by the aftermath of nuclear testing, researchers uncovered not just sporadic coral life but vibrant, expansive communities that are thriving – «corals larger

than cars scattered about the edges of a hydrogen bomb crater.»⁵² Aside from the fact that Americans seem to compare everything to the size of a car, this revelation prompts a critical reevaluation: Is the atoll living proof of life's indomitable resilience, conquering death regardless of the catastrophes it faces? Or are these corals a mutated species that can only survive as monsters in the face of catastrophe? And does this case not silence all further ecological efforts to preserve coral reefs? The story of Pikinni's reefs could lead to a simplistic Neo-Darwinian conclusion of «survival of the fittest». The narration of unyielding life, as captured in the PBS documentary *Big Pacific* (2017), where coral biologists marveled at the atoll's thriving reef life,⁵³ juxtaposes sharply with the portrayal of Bikini as a pristine haven by the tourism industry⁵⁴ – a narrative that glosses over the atoll's violent and violated history.⁵⁵

UNESCO's designation of Pikinni Atoll as a World Heritage Site in 2010 underscores its complex legacy:

«Bikini Atoll has conserved direct tangible evidence that is highly significant in conveying the power of the nuclear tests, i.e. the sunken ships sent to the bottom of the lagoon by the tests in 1946 and the gigantic Bravo crater. Equivalent to 7,000 times the force of the Hiroshima bomb, the tests had major consequences on the geology and natural environment of Bikini Atoll and on the health of those who were exposed to radiation. Through its history, the atoll symbolizes the dawn of the nuclear age, despite its paradoxical image of peace and of earthly paradise.»⁵⁶

The pervasive misinterpretation of Pikinni Atoll as an «untouched wilderness» is precisely what philosopher Jack Halberstam challenges in his work *Wild Things: The Disorder of Desire*⁵⁷. Halberstam critiques the traditional portrayal of «the wild» as an exoticized «other» or a relic of a romanticized past. Instead, he proposes «the wild» as a dynamic and subversive concept, emerging from the destructive discourses of civilization, standing in defiance of modernity's quest for order.⁵⁸ Geographer Jeffrey Sasha Davis concludes that the atoll is «one of the most «touched» places on the face of the planet,»⁵⁹ highlighting the political narrative that has strategically disconnected Pikinni from its history of contamination.⁶⁰ This narrative has rebranded the atoll, aligning it with images of tropical paradises that pervade Western civilization for centuries.⁶¹ Thus, Pikinni exemplifies how modernity projects the illusion of «pure nature» onto landscapes, disregarding the ongoing global ecological crisis driven by human activity. Contrasting Pikinni with other Marshall Islands dispels the myth of its potential return to a pristine condition. Despite low CO₂ emissions from the local population, the islands are facing severe climate change impacts: sea level rise, droughts, tsunamis, heatwaves, and pollution, with some islands already in the process of sinking.⁶²

By reimagining Pikinni Atoll beyond the myth of «untouched wilderness» and acknowledging it as a blasted seascape, it emerges, in Halberstam's terms, as a wild space that counteracts normative notions of «brokenness» and «repair». Through a queer ecological perspective, Pikinni becomes a defiant space that challenges and redefines the very essence of nature it purports to embody. Pikinni is feral,⁶³ an untamed and subversive space that has survived – violated, contaminated, and blasted – as a ruin of nuclear hegemony.

Contaminated hope

Where, amidst the ruins of aquatic ecosystems, do we find hope? The image of Pikinni Atoll as an «untouched paradise» is disintegrating before our eyes. Similarly,



5 Interior of a sunken military vessel at Barú Island with pioneering marine organisms growing on the ship's hull. From the Project: «Symbiotic Coral Nurseries» in collaboration with The Polynesian Institute of Biomimicry IPB, Andry Carrasquilla, Paraiso Dive Center. Photography: Rasa Weber. Location: Barú Island (COL), 2023

Electric Beach as a «resilient» ecosystem is revealed as mere clever marketing, while the precarious existence of Varadero Reef faces renewed threats of erasure. The romanticized myth underlying the conceptualization of these blasted ecosystems as lost «Gardens of Eden» is based on two dangerously misleading assumptions: Firstly, it imagines a pre-polluted state where all was well, and the seascape was still a pristine paradise. Secondly, it suggests that landscapes, if left seemingly undisturbed by humans, will naturally revert to a state of untouched beauty and purity.

Alexis Shotwell critiques the philosophical pursuit of purity, highlighting the fallacy in Anthropocene discourse (and by extension, in conservation management) that believes we can reclaim a pre-polluted state, «before the fall of innocence, when the world at large [was] *truly beautiful*».⁶⁴ Contrary to this view, Shotwell posits the Anthropocene as a period defined by inextricable interdependencies, a continuous negotiation between «complicity and compromise».⁶⁵ The coral reefs of Varadero, Electric Beach, and Pikinni Atoll have been «blasted» in many ways: by nuclear detonations, industrial encroachments, tourism, commercial shipping, and environmental stressors such as microplastics, thermal anomalies, acidification, and sea-level rise. Human interaction left an indelible mark on these ecosystems long before the detonation of the first hydrogen bomb. Despite appearing untouched and demonstrating remarkable adaptability, these reefs bear the traces of human activity, their future inextricably linked to our human presence. These unlikely ecosystems have managed to establish their existence in blasted seascapes that, as Alexis Shotwell reminds us, «still can be spaces for hope»⁶⁶. They illustrate neither the downfall of paradise nor the irreversible destructive power of the human species alone: In their continued resistance to being wiped off the map, despite all the destructive forces arrayed against them, they could be read as islands of hope in a largely ruinous ocean. This hope, however, is contaminated.

Queer Reefs

We are now close to the shore. Breathe. These are the last few meters of our dive. Take one last look around you. The brain coral over there has absorbed radioactive isotopes in its skeleton. The belly of that parrotfish is filled with microplastics. That lionfish over there probably came here in the ballast water of a cargo ship from the Indo-Pacific. And this Caribbean hermit crab has moved into a beer can!



6 Command bridge of a sunken military vessel at Barú Island with pioneering marine organisms growing on the ship's hull. From the Project: «Symbiotic Coral Nurseries» in collaboration with The Polynesian Institute of Biomimicry IPB, Andry Carrasquilla, Paraiso Dive Center. Photography: Rasa Weber. Location: Barú Island (COL), 2023

The reefs of Varadero, Electric Beach, and Pikinni Atoll epitomize the ruinous impacts of modernization, highlighting the emergence of unruly ecosystems that challenge traditional parameters of conservation policy. The existence of these ecosystems is emblematic of the impact that humanity has had in the past and will continue to have on this planet. If these seascapes are blasted, they should be embraced in their «brokenness». Jack Halberstam's notion of embracing «brokenness» as a form of resistance against attempts to «repair» nature urges a reconsideration of conservation strategies.⁶⁷ These (marine) landscapes should thus provoke a reevaluation of traditional conservation methods, which often still rely on a pre-human baseline.⁶⁸ A traditional approach persistently employs binary distinctions – alive vs. dead, healthy vs. sick, native vs. invasive – in shaping conservation strategies. As ecologists Michelle Marvier, Peter Kareiva, and Robert Lalasz contend, conservation cannot aim to restore ecosystems to a prehuman state but should envision a future where nature coexists amid human-modified landscapes.⁶⁹

The rigs-to-reefs practice⁷⁰ might come closer to a queer ecological approach to marine conservation by repurposing decommissioned offshore oil rigs as artificial reefs. The capitalist interplay between oil drilling companies and the US government should of course be viewed with caution, as repurposing an oil rig into an artificial reef is far more cost effective for petrol companies than legally mandated platform decommissioning. However, it offers an interesting perspective on the preservation of marine habitats that are beginning to form within the devastated ecosystems that capitalism has irreversibly produced. Queer reefs incorporate the ongoing effects of toxicity, human and other-than-human intervention, of so-called invasive species, industries,

climate shifts, the shared struggles of marine communities and marine dwellers themselves. They suggest confronting possible future ecologies as feral, incurable, and symbiotic life forms. They encourage a critical reassessment of conservation goals, highlighting the need for a dialogue that acknowledges the intertwined fates of all species, including humans, in their shared struggle for survival. Queer reefs foreshadow the possibility of «convivial conservation»⁷¹ in a ruinous ocean. Rather than staring in horror at the looming demise of nature, the prospect of redefining diverse natures offers a ray of hope, urging us to unleash «collective responses to collective harm»⁷² and to rethink and rebuild marine futures.⁷³ As environmental geographer Jamie Lorimer insightfully states, «Futures will not be like the past and will be shaped by human actions;» he poignantly reminds us that «multiple natures are possible.»⁷⁴

Envisioning islands of hope amid devastation challenges the intertwined political and economic dynamics of ecology and capital, contests the dominance of human needs over those of other-than-human beings, and questions the rigid dichotomy between nature and culture, humans and the environment. Queer reefs thrive. Yet their survival hinges on them being recognized as vulnerable contact zones of interaction between human and other-than-human life that are worth protecting. They have begun to create patches of contaminated hope in the toxic remnants of the aquatic ruins we are currently diving through.

Let's take one last deep breath. We are back on the surface.

Notes

- 1 Stefan Helmreich: *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond*, Princeton University Press, Princeton 2016, p. 56.
- 2 An informative overview of reproductive technologies of corals is provided by Makoto Omori: *Coral restoration research and technical developments: what we have learned so far*. In: *Marine Biology Research*, 2019, Vol. 15 No. 17, <https://doi.org/10.1080/17451000.2019.1662050>, p. 1–33.
- 3 Irus Braverman: *Coral Whisperers*. Scientists on the Brink. University of California Press, Oakland California, 2016. And: Stefan Helmreich, 2016.
- 4 Anna L. Tsing: *Blasted Landscapes (and the Gentle Art of Mushroom picking)*. In: Eben Kirksey (ed.): *The Multispecies Salon*. Duke University Press 2014, p. 87.
- 5 Tsing 2014, p. 87.
- 6 Alexis Shotwell: *Against Purity. Living Ethically in Compromised Times*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2016, p. 9.
- 7 Shotwell 2016, p. 9.
- 8 Shotwell 2016, p. 9.
- 9 Anna L. Tsing/Andrew S. Mathews/Nils Bubandt: *Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*. An Introduction to Supplement 20. In: *Current Anthropology*, 2019, Vol. 60, No. S20, *Patchy Anthropocene: Frenzies and Afterlives of Violent Simplifications*, <https://doi.org/10.1086/703391>.
- 10 Catriona Sandilands: *Queer Ecology*. In: Joni Adamson, William A. Gleason & David Pellow: *Keywords for Environmental Humanities*, New York University Press 2016, <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814760741.001.0001>, p. 169–171.
- 11 Alexis Pauline Gumbs: *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*, Chico, CA : AK Press, 2020.
- 12 Astrida Neimanis: *Bodies of water : posthuman feminist phenomenology*, Bloomsbury Academic, London, 2017.
- 13 Sabrina Imbler: *How far the light reaches: a life in ten sea creatures*, New York : Little, Brown and Company, 2022.
- 14 Matthew Gandy: *Queer Ecology: nature, sexuality, and heterotopic alliances*. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 2012, Vol. 30, <https://doi.org/10.1068/d10511>, p. 732.
- 15 Gandy, 2012, p. 727.
- 16 Gandy 2012, p. 734. In reference to de Solà-Morales Rubió's term «terrain vague». See: Ignasi de Solà-Morales Rubió: *Terrain Vague*, In: Anyplace, MIT Press, Cambridge 1995, p. 118–123.
- 17 Gandy 2012, p. 734.
- 18 Hester Blum: *The Prospect of Oceanic Studies*. In: *PMLA*, 2010, Vol. 125, No. 3, p. 670–677. <https://www.jstor.org/stable/25704464>. Philip E. Steinberg. *Of other seas: metaphors and materialities in maritime regions*. In: *Atlantic Studies*, 2013, 10(2), p. 156–169. <https://doi.org/10.1080/14788810.2013.7>

85192. Stacy Alaimo: The Anthropocene at sea: temporality, paradox, compression. In: *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. Routledge, 2017. Cecilia Åsberg: A Sea Change in the Environmental Humanities. In: *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities*, 2020, Vol. 1, No. 1, p. 108–122. <https://www.environmentandsociety.org/mml/sea-change-environmental-humanities>. Retrieved: 2024 July 9th.
- 19** Charles Birkeland (ed.): *Coral Reefs in the Anthropocene*. Dordrecht, Heidelberg, New York, London 2015, <https://doi.org/10.1007/978-94-017-7249-5>. And: Terry Hughes/J. T. Kerry/M. Álvarez-Noriega et al.: Global warming and recurrent mass bleaching of corals. *Nature*, 2017; 543(7645), p. 373–377. <https://doi.org/10.1038/nature21707>. PMID: 28300113. And: G. J. Williams/N. A. J. Graham/J.-B. Jouffray, et al.: Coral reef ecology in the Anthropocene. In: *Funct Ecol*, 2019; Vol. 33, <https://doi.org/10.1111/1365-2435.13290>, p. 1014–1022.
- 20** Shotwell, 2016. And: Jack Halberstam: *The Wild Beyond: With and for the undercommons*. In: *The Undercommons: Stefano Harney and Fred Moten (eds.) Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2013. And: Jack Halberstam: *Beyond Repair: Queer Theories of the Broken*, lecture at University of Gothenburg, 2023. And: Jack Halberstam: *Wild Things: An Aesthetic of Bewilderment*. In: Riga Biennale RIBOCA2, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Ia5CmrzTqw4>.
- 21** Tsing 2014, p. 108.
- 22** Anna L. Tsing: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2015.
- 23** Mateo López-Victoria & Melina Rodríguez-Moreno: A paradoxical reef from Varadero, Cartagena Bay, Colombia. In: *Coral Reefs* 34, Berlin, Heidelberg, 2014, <https://doi.org/10.1007/s00338-014-1246-y>, p. 231.
- 24** Valeria Pizarro et al.: Unraveling the structure and composition of Varadero Reef, an improbable and imperiled coral reef in the Colombian Caribbean. In: *PeerJ* 5: e4119, 2017, <https://doi.org/10.7717/peerj.4119>. And: Jeremy Jackson et al. (eds.): *Status and trends of Caribbean coral reefs: 1970–2012*. In: *Gland: Global Coral Reef Monitoring Network, IUCN*, 2014.
- 25** López-Victoria & Rodríguez-Moreno 2015, p. 231. And: Juan Darío Restrepo-Angel et al.: Fluvial fluxes into the Caribbean Sea and their impact on coastal ecosystems: the Magdalena River, Colombia. In: *Global and Planetary Change* 50, 2006, p. 33–49.
- 26** Mateo López-Victoria et al.: Fish species richness of a coral reef under suboptimum conditions: the case of Varadero (Cartagena Bay, Colombia). In: *Acta Biol Colomb*, 2023, 28(1). <https://doi.org/10.15446/abc.v28n1.92440>, p. 110.
- 27** López-Victoria 2023, p. 109.
- 28** Pizarro et al. 2017. And: López-Victoria & Rodríguez-Moreno, 2024, p. 231.
- 29** López-Victoria & Rodríguez-Moreno, 2024, p. 231.
- 30** David Baker: *The Heroic Reef*. The corals of Varadero have endured five hundred years of human conflict, but they may not survive Colombia's fragile peace. In: *Terra Research*. A world of research at Oregon State University, 2017. <https://terra.oregonstate.edu/2017/01/the-heroic-reef/>. Retrieved: 2024 July 9th.
- 31** Pizarro et al. 2017.
- 32** López-Victoria et al. 2023, p. 110.
- 33** López-Victoria et al. 2023, p. 110–111.
- 34** Baker 2017.
- 35** Madeleine J. H. Van Oppen et al.: Shifting paradigms in restoration of the world's coral reefs. In: *John Wiley & Sons Ltd, Global Change Biology*, 2017, 23, p. 3429.
- 36** Will McGough: *Electric Beach (Kahe Point beach Park): Great for Snorkeling and Diving*. In: *Love Oahu Magazine*, 2022, Retrieved: 2024 May 6th. <https://loveoahu.org/beaches/electric-beach/>.
- 37** C. C. Coutant & S. S. Talmage: *Thermal Effects*. In: *Journal (Water Pollution Control Federation)*, 1976, Vol. 48, No. 6, p. 1491. And: Will McGough: *Electric Beach (Kahe Point beach Park): Great for Snorkeling and Diving*. In: *Love Oahu Magazine*, 2022. <https://loveoahu.org/beaches/electric-beach/>.
- 38** Pawel L. Jokiel & Stephen L. Coles: Response of Hawaiian and other Indo-Pacific reef corals to elevated temperature. In: *Coral Reefs*, 8, 1989, p. 160.
- 39** Theodore Chamberlain: *Marine Environmental Impact Analysis Kahe Power Plant*. From Environmental Services Division B-K Dynamics. Prepared for Hawaiian Electric Company, Honolulu Hawaii, Rockville Maryland, 1971, p. 5–17.
- 40** Coutant & Talmage 1976. And: Pawel L. Jokiel & Stephen L. Coles 1989. Keisha D. Bahr et. al.: The Hawaiian Ko'a Card: coral health and bleaching assessment color reference card for Hawaiian corals. In: *SN Applied*, 2020, Vol. 2, No. 1706, <https://doi.org/10.1007/s42452-020-03487-3>. And: Alan Friedlander et al.: *The State of Coral Reef Ecosystems of the Main Hawaiian Islands*. In *The State of Coral Reef Ecosystems of the United States and Pacific Freely Associated States (J. Waddell, ed.)*. NOAA Technical Memorandum NOSNCCOS 11, Silver Spring, MD 2005, p. 222–269.
- 41** It might not be by coincidence that Hawaii was the first place to harness deep ocean temperatures for power generation, with the world's first OTEC power plant that went on the grid in 2015, for which the US government had also originally considered Kahe Point as a potential site. See: Malavika Vyawahare & Climatewire: *Hawaii first to Harness Deep-Ocean Temperatures for Power*. In: *Scientific American online*, 2015. <https://www.scientificamerican.com/article/hawaii-first-to-harness-deep-ocean-temperatures-for-power/>.
- 42** G. A. Chapman: *OTEC Environmental Studies Offshore Kahe Point, Oahu*. By: U. S. Department of Commerce NOAA Coastal Service Center. For:

- State of Hawaii Department of Planning and Economic Development, 1982. And: Edward P. Myers et al.: *The Potential Impact of Ocean Thermal Energy Conversion (OTEC) on Fisheries*. NOAA Technical Report NMFS 40. U. S. DEPARTMENT OF COMMERCE National Oceanic and Atmospheric Administration National Marine Fisheries Service, 1986.
- 43** Carolyn Merchant: *Death of Nature: Women, Ecology, and The Scientific Revolution*. Harper & Row Publishers, San Francisco 1983, Originally published in 1980; with new preface.
- 44** Merchant 1983, p. 8.
- 45** Elizabeth M. DeLoughrey: *Toward a Critical Ocean Studies for the Anthropocene*. In: *English Language Notes*, 57(1), 2019, p. 21.
- 46** DeLoughrey 2019, p. 25.
- 47** DeLoughrey 2019, p. 21.
- 48** V.E. Noshkin et al.: *Fine and coarse components in surface sediments from Bikini Lagoon*. In: *Lawrence Livermore National Laboratory and US Department of Energy, Report UCRL-ID-126358*, 1997a, <https://doi.org/10.2172/676805>.
- 49** Richards et al.: *Bikini Atoll coral biodiversity resilience five decades after nuclear testing*. In: *Marine Pollution Bulletin*, 2008, Vol. 56, No. 3, <https://doi.org/10.1016/j.marpolbul.2007.11.018>.
- 50** Richards et al. 2008, p. 504–505.
- 51** R. Endean: *Destruction and recovery of coral reef communities*, in: Jones OA; Endean R (eds) *Biology and geology of coral reefs*, vol III: *Biology 2*. Academic Press, New York 1976, p. 215–254.
- 52** Quote: Stephen Palumbi In: Sam Scott: *What Bikini Atoll Looks Like Today*. In: *Stanford Magazine Online*, 2017. <https://medium.com/stanford-magazine/stanford-research-on-effects-of-radioactivity-from-bikini-atoll-nuclear-tests-on-coral-and-crab-dna-48459144020c>.
- 53** *Big Pacific 360°*, Episode 4: *Bikini Atoll*. NHNZ, PBS, CCTV9, ZDF, ZDF Enterprise, Discovery International, Channel 9 and Arte, 2017. Minute 1:00. Retrieved: 2024 January 24th. <https://www.youtube.com/watch?v=V5ql6tY0rCM>.
- 54** Jeffrey Sascha Davis: *Representing Place: «Deserted Isles» and the Reproduction of Bikini Atoll*. In: *Annals of the Association of American Geographers*, 2005, Vol. 95, No. 3, p. 619.
- 55** Davis 2005, p. 617.
- 56** UNESCO: *Bikini Atoll Nuclear Test Site*. Dossier: 1339, license CC-BY-SA IGO 3.0, 2019. Retrieved online: August 16th 2023. <https://whc.unesco.org/en/list/1339>.
- 57** Jack Halberstam: *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham and London: Duke University Press, 2020.
- 58** Jack Halberstam: *Wild Things: An Aesthetic of Bewildernment*. In: *Riga Biennale RIBOCA2*, 2020, Minute: 10:46. <https://www.youtube.com/watch?v=Ia5CmrzTqw4>. Retrieved: 2024 July 9th.
- 59** Davis 2005, p. 619.
- 60** Davis 2005, p. 619.
- 61** Davis 2005, p. 619.
- 62** Climate & Clean Air Coalition: *Federal States of Micronesia*. Online. Retrieved: 2024 January 24th. <https://www.ccacoalition.org/partners/micronesia-federated-states>. And: Angel Amores et al.: *Coastal flooding and mean sea-level rise allowances in atoll island*. In: *Scientific Reports* 12:1, 2020. And: *Sea level rose much faster in Micronesia than previously thought*, SMU Online, 2022. Retrieved 2024, May 6th. <https://www.smu.edu/News/Research/Sea-level-rose-much-faster-in-Micronesia-than-previously-thought#:~:text=Although%20relative%20sea%20level—the,because%20the%20islands%20are%20sinking>.
- 63** Halberstam 2020.
- 64** Shotwell 2016, p. 3.
- 65** Shotwell 2016, p. 3–5.
- 66** Shotwell 2016, p. 198, emphasis added.
- 67** Jack Halberstam: *Beyond Repair: Queer Theories of the Broken* [symposium]. University of Gothenburg May 10th 2023. <https://www.gu.se/en/event/beyond-repair-queer-theories-of-the-broken>.
- 68** Baselines def. = «The «natural» or «historical» state of a species population, ecosystem, or climatic zone.» In: Sebastián Ureta et al.: *Baselining nature: An introduction*. In: *Environment and Planning E: Nature and Space*, Vol. 3, No. 1, p. 3–19, 2020. <https://doi.org/10.1177/2514848619898092>.
- 69** Michelle Marvier; Peter Kareiva, & Robert Lalasz 2012. (online)
- 70** Martin DJ Sayer & M. S. P. Baine: *Rigs to Reefs: A Critical Evaluation of the Potential for Reef Development Using Decommissioned Rigs*. In: *Underwater Technology The International Journal of the Society for Underwater* 25(2), 2002, p. 93–98. And: Eduardo Pereira et al.: *Decommissioning Offshore Oil and Gas Platforms: Is the Rigs-To-Reefs Program a More Sustainable Alternative?* In: *Journal of Sustainable Development Law and Policy (The)* Vol. 14, No. 1, 2023, p. 1–26.
- 71** Bram Büscher & Robert Fletcher: *Towards Convivial Conservation*. In: *Conservation and Society*, Vol. 17, No. 3, 2019. https://doi.org/10.4103/cs.cs_19_75.
- 72** Shotwell 2016, p. 30.
- 73** Shotwell 2016, p. 30.
- 74** Jamie Lorimer: *Wildlife in the Anthropocene*. *Conservation after Nature*. University of Minnesota Press 2015, p. 2.

Image Credits

1–6 © Rasa Weber

«Queer Ecology would go to the end and show beings exist precisely because they are nothing but relationality, deep down – for the love of matter.»¹

Diese Wertschätzung existenzieller Relationalität, fluiden Genderrollen und der Diversität sexueller Strategien menschlicher und nicht-menschlicher Akteur:innen stehen im Mittelpunkt einer queeren Ökologie. Sie geht von der kritischen Analyse heteronormativer Einschreibungen und dem Verständnis von Sexualität als ausschließliches Instrument speziesbedingter Reproduktion aus. *Queer Ecology* bezeichnet einen, auf dem Ökofeminismus aufbauenden multidisziplinären, u. a. anthropologisch-ethnologischen, biologischen und kulturwissenschaftlichen Ansatz, der sich sowohl mit Fragen der Tierethik als auch mit Natur(-gestaltung) befasst. Natur wird als Raum begriffen – «often designed to regulate sexual activity» – in den gesellschaftlich geprägte Sexualitätskonzepte eingeschrieben sind, die sich vorwiegend auf Zweigeschlechtlichkeit und heterosexuelle Reproduktion beziehen.² Dass vergleichbare binäre Vorstellungen auch im Tierreich keineswegs der biologischen Realität entsprechen und das evolutionäre Argument essentieller Fortpflanzung zu kurz greift, ist längst bekannt, «yet the presence of nonreproductive sexual activities is frequently read as a sign of ecological decline: another twist on degeneracy theory.»³ So tragen etwa männliche Seepferdchen die Kinder aus und Segurken (ital. *cazzo di mare*) vermehren sich ungeschlechtlich, auch durch Teilung, ähnlich wie Seesterne, die sich selbst reproduzieren können, selbst wenn ein Teil ihres Körpers fehlt. So wird der Anachronismus heteronormativer Klassifizierungen und Vorstellungen offensichtlich, ökologische Vielfalt und Diversität treten heraus. Zu den wiederholt zitierten (und auch kritisierten) Publikationen in diesem Forschungsfeld zählt neben Joan Roughgarden's *Evolution's Rainbow* (2004) Bruce Bagemihls *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity* (1999). Der kanadische Wissenschaftler beschreibt in seinen Studien die Vielfalt tierlicher Homosexualität als «affirmation of life's vitality [...], in which gender is kaleidoscopic, sexualities are multiple, and the categories of male and female are fluid and transmutable.»⁴ Stacy Alaimo unterstreicht ihr Verständnis eines damit einhergehenden erweiterten Kulturbegriffs folgendermaßen: «Nonhuman animals are also cultural creatures with their own sometimes complex systems of (often nonreproductive) sex.»⁵ Auf Bagemihl rekurrierend, schreibt sie weiblichen Haubenmakaken ein gewisses «pursuit of pleasure» zu, da die Tiere spezifische Gegenstände auswählen und bearbeiten, um diese in die Vagina einzuführen.⁶

Dass Queerness im Tierreich immer noch kontrovers und teils diffamierend diskutiert wird, belegen u. a. die Kommentare zu einem Instagram-Post des *zdfheute* (27. Februar 2024), das ein Reel über zwei männliche Pelikane zeigt, die sich eines kleinen Fleckschnabelpelikan-Kükens annahmen und es nun als «Adoptivväter» großziehen.⁷ Die Meinungen «selbst ernannter» Biolog:innen und Verfechter:innen «traditioneller, binärer Familienmodelle» degradieren die Nachricht als *fake news*, Propaganda linksliberaler Politik und Verschwörung der LGBTQIA*-Szene. Auch FAZ, Tagesschau und RBB berichteten über dieses «ungewöhnliche[s] Familienglück» mit begleitenden (Bewegt-)bildern.⁸ Etwas spektakulärer titelte die Bild-Zeitung: «Sensation! Schwules Pelikan-Paar bekommt Küken.»⁹ Ob eine solche Nachricht angesichts globaler Krisen und Kriege in Europa als dankbar aufgenommene Ablenkung solch eine breite Rezeption erfährt, sei dahingestellt. Interessant ist die Tatsache, dass heteronormative Vorstellungen in diesem Kontext weiterhin stark vertreten sind und die Thematik an Popularität nicht verliert, wie u. a. das 2017 von der Berliner Rapperin Sookee vertonte Lied *Queere Tiere* zeigt.¹⁰ Auch Myra J. Hird, Professorin für Environmental Studies an der Queens University in Ontario beschreibt in ihrem 2006 publizierten Text «Animal Transsex» die Diversität und Fluidität sexueller Ausrichtungen, oftmals verbunden mit non-binären Fortpflanzungsstrategien: «Thus, in so far as most plants are intersex, most fungi have multiple sexes, many species transsex, and bacteria completely defy notions of sexual difference. This means that most living organisms on this planet would make little sense of the human classification of two sexes [...]»¹¹

Mit *Ziggy and the Starfish* (2016–2022) widmet sich Anne Duk Hee Jordan künstlerisch der Diversität ozeanischer Sexualität. Ausgehend von Stacy Alaimo's Aufsatz «Eluding Capture: The Science, Culture, and Pleasure of «Queer» Animals» (2010) und ihrem Plädoyer für die (notwendige) Unangepasstheit sexueller Vielfalt soll exemplarisch an Jordans skulpturalem Video-Environment aufgezeigt werden, wie vergleichbare Untersuchungen Eingang in die Künste finden und dort zu einem sinnlich-verführerischen «Fish Porn» mutieren.¹² *Ziggy and the Starfish* (2016–2022) bringt plastische Elemente, in Form von (meist drei) *Soft Sculptures*, und zwei Filme zusammen, die vorwiegend aus *found footage* und eigenen Unterwasseraufnahmen bestehen; diese werden für die einzelnen Ausstellungsorte jeweils in variierenden Zusammenstellungen und Displays arrangiert.¹³ Jordan, die selbst eine Tauchausbildung absolviert hat, führte die Recherche im spanischen San Sebastián am Golf von Biskaya durch.¹⁴ *Documentary about Ziggy*, einer der beiden Filme, zeigt jene Rechercharbeiten von Jordan und den Austausch mit Wissenschaftler:innen, darunter Meeresbiolog:innen und Geolog:innen vor Ort, die zur Entstehung des Werks maßgeblich beitrugen.¹⁵

Ziggy ist einer fiktiven Figur David Bowies (*Ziggy Stardust*, 1972) entlehnt und verkörpert dort ein bisexuelles, promiskuitives Wesen, das mit apokalyptischen Gedanken über das Ende der Welt sinniert.¹⁶ Als Gegenstück zum Seestern (*Starfish*) stehen der/die unsichtbar bleibende *Ziggy* und die gezeigten Meeresbewohner:innen hier für Queerness. Schönheit, erotische Exzentrizität und Exotik sind dabei menschliche Zuschreibungen, die in der künstlerischen, anthropomorphisierenden Ästhetik zum Ausdruck kommen. Charakteristisch für Jordans filmische, zeichnerische und skulpturale Arbeiten ist die Entfaltung eines post-anthropozentrischen Szenarios, in dem die Menschen nicht mehr im Zentrum des Geschehens stehen, stattdessen der Blick auf die nicht-menschlichen «Anderen» gerichtet wird. Und doch bleibt der

Mensch auch hier der Ausgangspunkt, sei es durch Kameraführung, Bildrecherche, Komposition oder Inszenierung, wie es bei *Documentary about Ziggy* ersichtlich wird, wenn ein langsames Heranzoomen zur Anthropomorphisierung des Protagonisten beiträgt, als würde das Krustentier mit seinen Fängen etwas sortieren oder «dirigieren» (3:43–4:26).

Inmitten drängender ökologischer und sozialer Krisen wählt Jordan keine katastrophalen Bilder, sondern eine durchaus wundervolle, fantastisch und verspielt anmutende Ästhetik. Neben der naturgegebenen Diversität führt der globale Klimawandel als entscheidender Faktor zu einer sich verändernden Sexualität, ungewöhnlichen Verhaltensweisen und diversen Mutationen der Meeresbewohner:innen, wie es im Besonderen im zweiten (dokumentarischen) Film ersichtlich wird. Miren P. Cajaraville, Meeresbiologin am baskischen Research Center for Experimental Marine Biology beschreibt mögliche Gendertransformationen, bedingt durch Chemikalien («endocrine disruptors»). Andere Wesen wechseln gegen Lebensende vom männlichen zum weiblichen Geschlecht – zugunsten des Überlebens einer Spezies: «These endocrine disruptors affect the living organisms by interacting with the hormones, within the endocrine system. [...] And then they can feminize for instance fish, male fish or juvenile fish by being exposed to these chemicals, to these pollutants.»¹⁷ Doch bleibt zu berücksichtigen, dass homosexuelles, tierliches Verhalten teils fälschlicherweise *nur* als Resultat von Umwelterstörung und Kontamination der Lebensräume betrachtet wurde, wie Alaimo unterstreicht.¹⁸

Zeitgleich widmeten sich Pauline Doutreluingne und Anne Duk Hee Jordan dieser Thematik in einem Archiv- und Rechercheprojekt, indem sie eine wandumspannende Multi-Media-Collage *Changing Sex in Ecology* (2016–2018) realisierten. In einem manifestartigen Essay, in dem auch die zuvor genannte Cajaraville zu Wort kommt, äußern sie sich über die Ambivalenz und negative Konnotation von ökologischen (Ver-)Änderungen sowie den Drang des Menschen, seine Umwelt zu klassifizieren, taxonomisch zu fassen und damit zu domestizieren: «Change drives and propels the mechanisms of ecological systems forward. Yet, humans – or let's say domesticated organisms – often find it difficult to embrace the *transitional* self [...]»¹⁹ Auf Karel und Iris Schrijver rekurrierend proklamieren sie die Fluidität von Körpergrenzen und die symbiotische Verbindung mit den anderen Entitäten des planetarischen Ökosystems.²⁰

Der Film *Ziggy and the Starfish* visualisiert in einem akustisch untermalten Bilderreigen das Sexualleben u. a. von Meeresschnecken, Garnelen, Seepferdchen, Kraken, Seegurken und Seesternen. Unvermittelt setzt er mit der Nahaufnahme eines *Ctenoides ales* ein (Abb. 1), die umgangssprachlich als Leucht-Feilenmuschel oder auch *Electric Clam* bekannt ist, da ihre Weichteile wie eine Discokugel blitzen. In Form einer überlebensgroßen, textilen *Soft Sculpture* (45 × 30 × 20 cm) liegt sie zudem entweder unter einem blau gerahmten Baldachin in einem Wasserbett (Riga Biennale 2018) (Abb. 2) oder hängt leise baumelnd von der Decke (Moderna Museet Malmö 2019, TBA 21 Madrid 2023) (Abb. 3).²¹ Nach diesem Prolog folgen weitere Szenen, wie eine Meeresschnecke in Nahaufnahme, die auf dem Meeresboden kriechend dem Publikum entgegenblickt (1:46–2:20). Mehrheitlich Großaufnahmen ohne weiteren Umräum, Kontext und eindeutigen Spannungsbogen, die teils die vielfältigen Strategien der Mimikry (14:14–14:28) verdeutlichen oder den Eindruck erwecken, als blickten wir in eine mikroskopisch vergrößerte Petrischale mit sich fluide bewegenden Mikroorganismen, lösen einander langsam ab; nur



1 Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy and the Starfish*, 2016–2018, Einkanalige HD-Videos, Ton, 16:28 min. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und alexander levy, Berlin



2 Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy and the Starfish*, 2016–2022, Installationsansicht der Riga International Biennial of Contemporary Art 2018, *Everything was forever, until it was no more*. Foto: Dzidzis Grodzis

3 Anne Duk Hee Jordan, *Electric Clam*, 2019, Soft Sculpture, verschiedene Textilien, 45 × 30 × 20 cm, Installationsansicht von *Liquid Intelligence*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza and TBA21 Foundation, Madrid, 2023. Foto: Roberto Ruiz



selten gibt es eine längere, Narrativität suggerierende Sequenz, wie etwa beim Paarungstanz der Oktopusse (10:55–11:30). Auch in der *Documentary* haben sie einen erneuten Auftritt (2:03–2:42); die Szene dort ist dem erzählerischen, dramaturgisch bestechenden Film *The Love Life of the Octopus* (1965) des französischen Dokumentarfilmer Jean Painlevé entnommen, ohne dass hier explizit Queerness zur Sprache kommt.²²

Augenscheinlich liegt der Fokus auf der Farb-, Muster- und Speziesvielfalt. Die Formen einiger Wesen wecken Assoziationen an eine Vagina, Öffnungen, aus denen eine Flüssigkeit herausschießt. Die wenigsten Bilder/Wesen lassen sich direkt zuordnen, vermutlich geht es nicht um eine eindeutige Identifikation, sondern um den ›Bilderrausch‹ insgesamt, dessen akustische Untermalung eine Sogwirkung entfaltet, ergänzt durch den explikatorisch aufgebauten Dokumentarfilm, in dem u. a. Gonzalo Torre queeres Sexualverhalten und Fortpflanzung von einigen Meerestieren an der baskischen Küste erläutert. Zusammen mit Nevo Ron spielte Jordan die Musik für beide Filme live ein (der Abspann verrät die entsprechenden Quellen) und verleiht den Bewohner:innen des Meeres scheinbar Gehör. Die anthropomorphisierende Soundkulisse kommentiert mit teils erotischen, teils dramatisch klingenden Tönen aus Blubbern, Schmatzen, Kichern, Stöhnen, Summen und Ächzen die Spezifik der beobachteten Umgebung, Bewegungsverhalten der Protagonist:innen und verortet mit Geräuschen, die an Tauchgänge erinnern sowie sphärischen Klängen, durchbrochen von Jazzmelodien, die entsprechende *site* des gesampelten Szenarios.

Neben der in Rottönen leuchtenden *Electric Clam* ergänzen weitere, eigens genähte *Soft Sculptures* in variierenden Zusammenstellungen die beiden Filme in einem begehbaren Environment. In der kanadischen Polygon Gallery und im Londoner Barbican Centre veränderte Anne Duk Hee Jordan das Display zugunsten einer skulptural-architektonischen Wellenform mit netzartigen Hängematten, blauschwarzen Kissen und sich leuchtend abhebenden Shrimps (2022) (Abb. 4).²³ Der titelgebende, verhältnismäßig monumentale Seestern aus rosafarbenem Latex mit Rüschenbekleidung (Kunstverein Arnsberg 2019) oder auch aus grauem Stoff (TBA21 Foundation Madrid 2023) gehören ebenso zu dieser Gruppe wie eine Anemone, Meeresschwein (*Scotoplane*, eine Tiefsee-Seegurke aus der Familie der *Elpidiidae*), Nacktkiemschnecken (Abb. 5) und Garnelen.²⁴ Diese *Critters* (Donna Haraway) stimulieren den Tastsinn und vermitteln über das Weiche, Elastische, Biegsame, Verletzliche und Humorvolle eine körperliche Nähe zu den Rezipierenden.²⁵ In *Cultural Politics of Softness* (2018) verweist Andi Schwartz auf das queere und feministische Paradigma der «radical softness [...] a general orientation to the world that foregrounds vulnerability, emotionality, and earnestness.»²⁶ Konträr zum autonomen, neoliberalen und rationalen (männlichen) Subjekt bedeute Weichheit als ästhetische, kulturelle und politische Haltung, «to strategically employ vulnerability to raise political awareness about the social structures that enable and perpetuate these painful experiences.»²⁷ Ähnlich wie Schwartz' ›Hinwendung zur Weichheit‹ fungieren Jordans Bildrhetorik einer künstlerisch visualisierten Queerness im Tierreich und die der Stofflichkeit inhärente *Softness* der Skulpturen als «Affront gegen die patriarchalische Herrschaft» zugunsten einer verführerisch-sinnlichen ›Fish-Porn-Ästhetik‹ mit einer ganz eigenen «power of the erotic».²⁸



4 Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy and the Starfish*, 2016–2022, Installationsansicht von *Liquid Intelligence*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza und TBA21 Foundation, Madrid, 2023. Foto: Roberto Ruiz



5 Anne Duk Hee Jordan, *Elysia, the Beheaded Nudi*, 2019, Soft Sculpture, verschiedene Textilien, 88 × 44 × 39 cm, Installationsansicht von *RE/SISTERS: A Lens on Gender and Ecology*, Barbican Art Gallery, London, 2023. Foto: Max Colson

Anmerkungen

- 1 Timothy Morton: Guest Column: Queer Ecology, in: PMLA 125, 2010, No. 2, S. 273–282, hier S. 277.
- 2 Catriona Mortimer-Sandilands/Bruce Erickson: Introduction: A Genealogy of Queer Ecologies, in: dies. (Hg.): Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire, Bloomington 2010, S. 1–50, hier S. 6.
- 3 Ebd., S. 11.
- 4 Bruce Bagemihl: Biological Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity (1999), New York 2012, S. 741.
- 5 Stacy Alaimo: Eluding Capture: The Science, Culture, and Pleasure of «Queer» Animals, in: Catriona Mortimer-Sandilands/Bruce Erickson (Hg): Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire, Bloomington 2010, S. 51–73, hier S. 57.
- 6 Ebd., S. 61–62.
- 7 Siehe https://www.instagram.com/reel/C30KFD_hNqS/?igsh=ano3dncxbzwcwYnNw, Zugriff am 16.02.2024.
- 8 Siehe <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/tiere/gleichgeschlechtliches-pelikanpaar-chen-adoptiert-kueken-19546726.html>; Zugriff am 03.05.2024; <https://www.tagesschau.de/inland/regional/berlin/rbb-im-berliner-tierpark-hat-ein-maennliches-pelikan-paar-ein-kueken-adoptiert-100.html>; <https://www.rbb24.de/panorama/beitrag/2024/02/berlin-pelikane-tierpark-adoption-kueken.html>, Zugriff am 16.02.2024.
- 9 Siehe <https://www.bild.de/regional/berlin/berlin-aktuell/tierpark-berlin-sensation-schwules-pelikan-paar-bekommt-kueken-87295212.bild.html>, Zugriff am 16.02.2024.
- 10 Vgl. das Musikvideo zu *Queere Tiere* (Text: Sookee, Album: *Mortem & Makeup*, 2017) auf der Videoplattform YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=E1zaKaP6i4o>, Zugriff am 16.02.2024.
- 11 Myra J. Hird: Animal Transex, in: Australian Feminist Studies 21, 2006, No. 49, S. 35–50, hier S. 41.
- 12 Alaimo 2010 (wie Anm. 5). Den Begriff «Fish Porn» äußerte Anne Duk Hee Jordan im Gespräch mit der Autorin am 26.03.2024.
- 13 Die Arbeit entstand im Auftrag der Ausstellung *Agency of Living Organisms* (2016), kuratiert von Pauline Doutreluingne, produziert von Tabakalera – International Centre for Contemporary Culture, San Sebastián.
- 14 Ausgedruckt und an die Atelierwand gepinnt, ergab die finale Bildsammlung ein visuelles Storyboard.
- 15 Hierzu zählen zudem Asier Hilarioki, Koenraad van den Driessche, Bucedo Donosti und Amalia Martínez de Murguía. Gezeigt und erläutert werden Fossilien mit Spuren von Meerestieren sowie Spuren von aktuellem technologischem Müll, Tiefenzeitprozesse und die Auswirkungen der Umweltverschmutzung bzw. Kontamination der Meere auf die Organismen.
- 16 Der Song *Ziggy Stardust* (Text: David Bowie) erschien 1972 auf dem Album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Auf der Videoplattform YouTube finden sich mehrere Live-Versionen, siehe u. a. <https://www.youtube.com/watch?v=3qrOvBuWJ-c>, Zugriff am 30.03.2024.
- 17 Miren P. Cajaraville in: Pauline Doutreluingne/Anne Duk Hee Jordan: GENTLE BREEZE. Changing Sex in Ecology, hg. von Christine Shaw/Etienne Turpin: The Work of Wind: Sea, Berlin (= in Vorbereitung), §3, S. 138–139. Siehe auch *Documentary about Ziggy*, 16:48–17:02.
- 18 Alaimo 2010 (wie Anm. 5), S. 54–55.
- 19 Doutreluingne/Jordan (in Vorbereitung, wie Anm. 17), §3.
- 20 Siehe Karel Schrijver/Iris Schrijver: Living With the Stars: How the Human Body Is Connected to the Life Cycles of the Earth, the Planets, and the Stars, Oxford 2015, S. 8–9.
- 21 Vgl. Riga Biennial *Everything was forever, until it was no more 2018; Sensing Nature From Within*, 2019, Moderna Museet Malmö; *Liquid Intelligence*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza und TBA21 Foundation, Madrid, 2023.
- 22 Bereits 1928 realisierte er einen Stummfilm in Schwarz-Weiß über dieses Tier, vgl. <https://jeanpainleve.org/filmography>, Zugriff am 30.03.2024. Zu *The Love Life of the Octopus* siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=Puwf5sjQ8Jg>, Zugriff am 30.03.2024.
- 23 Vgl. *Ghosts in the Machine*, Polygon Gallery, North Vancouver, 2022 und *RE/SISTERS: A Lens on Gender and Ecology*, Barbican Art Gallery, London, 2023.
- 24 Vgl. *Anne Duk Hee Jordan. Ziggy goes wild* (20.09.–16.11.2019), Kunstverein Arnsberg, kuratiert von der Autorin, <https://www.kunstverein-arnsberg.de/anne-duk-hee-jordan>, Zugriff am 30.03.2024.
- 25 Donna Haraway: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham/London 2016, S. 169, Anm. 1.
- 26 Andi Schwartz: Cultural Politics of Softness, in: Guts Magazine, 27.12.2018; <https://gutsmagazine.ca/the-cultural-politics-of-softness/>, Zugriff am 30.03.2024.
- 27 Ebd.
- 28 Audre Lorde: The Uses of the Erotic. The Erotic as Power (1978), in: dies., *Sister Outsider. Essays and Speeches*, New York 1984, S. 89–91.

Bildnachweise

- 1 Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und alexander levy, Berlin
- 2 Foto: Dzdizis Grodzs
- 3, 4 Foto: Roberto Ruiz
- 5 Foto: Max Colson

Marlene Bart

(Digital) Love Affair mit Mollusken? Marlene Barts enzyklopädische Ökologien

Die Künstlerin im Gespräch mit Henry Kaap

HK: Marlene, kannst uns einen entscheidenden Moment oder Erlebnis schildern, das Dich dazu brachte, Dich in Deinem künstlerischen Schaffen mit Aspekten der Natur zu beschäftigen?

MB: Ein prägender Moment meines künstlerischen Werdegangs war mein Auslandssemester am Art Center College of Design in Pasadena. In einem Secondhand-Laden in Los Angeles fand ich ein englisches Wörterbuch aus den 1970er Jahren mit zahlreichen Abbildungen. Diese Entdeckung erinnerte mich an meine Kindheit und die Faszination für enzyklopädische Werke, insbesondere ihre Darstellungen der Natur. Jener Moment fungierte sozusagen als Katalysator für die Erweiterung meines künstlerischen Ausdrucks. Die symbolischen Repräsentationen von Natur und Technik in besagten Werken inspirierten mich, meine Arbeiten sowohl intellektuell als auch emotional zugänglich zu machen und die Verbindung zu einem kollektiven visuellen Gedächtnis herzustellen.

HK: Wie hat sich Deine künstlerische Vorgehensweise in der Auseinandersetzung mit Biologie und Naturgeschichte entwickelt?

MB: Im Laufe meiner künstlerischen Praxis vollzog sich eine dialektische Transformation, bei der das politische Imaginarium der Naturdarstellung in den Vordergrund rückte. Seit 2015 führe ich ein Archiv, das digitalisierte Abbildungen aus Enzyklopädien bis ins 15. Jahrhundert umfasst. Dieses visuelle Exzerpieren ermöglicht eine dekonstruktive Analyse der epistemischen Machtstrukturen in der Naturrepräsentation. Meine fortlaufende Sammlung umfasst Werke wie den *Orbis Pictus*, «Was ist was»-Bücher, frühe digitale Enzyklopädien und Bildungsfilme, einschließlich NASA-Material, sowie museale Reste und Fundstücke.

Die direkte Auseinandersetzung mit Tierpräparator:innen und das Erzeugen von Skelettpräparaten und Vogelbalgen, ausschließlich von natürlich verstorbenen Tieren, verstärkte mein Verständnis der ethischen und materiellen Dimensionen meines Schaffens und haben meine künstlerische Perspektive tiefgreifend geprägt. Künstler wie Mark Dion und Damien Hirst sowie die Konzeption von Wunderkammern beeinflussten meine Hinwendung zur Dreidimensionalität und verstärkten die kritische Reflexion über die Mensch-Tier-Beziehung. Diese Präparationen eröffnen neue Wissensformen und werfen Fragen nach der Bedeutung und Verantwortung in der Darstellung toter Tiere auf. Michael Polanyis Konzept des «Tacit Knowledge» und Susan Leigh Stars Idee der «boundary objects» sind dabei zentral für mein Verständnis. *Boundary objects* wie Tierpräparate sind flexibel interpretierbar und interagieren mit verschiedenen sozialen Gruppen, was die vernetzte Natur meiner Arbeiten

kritische berichte 52, 2024, Nr. 3. <https://doi.org/10.11588/kb.2024.3.105424>
[CC BY-SA 4.0]

unterstreicht. Meine Werke, die Naturrepräsentation thematisieren, sind nicht das logische Ergebnis eines linearen Naturnarratives, sondern vernetzte und multidimensionale Konstrukte, die traditionelle Hierarchien und Repräsentationen hinterfragen.

HK: Welche Philosophien des Ökofeminismus beeinflussen Deine Kunstwerke?

MB: Meine Arbeit wurde stark durch das Bewusstsein geprägt, dass naturhistorische Enzyklopädien überwiegend von europäischen weißen Männern geschaffen werden, wodurch sie den Wissenschaftskanon dominieren. Das hat mich zu einem feministischen Erwachen geführt. Besonders prägend war hierbei die Biografie von Maria Sibylla Merian, die 1699 nach Surinam reiste und dort ihre berühmten Naturdarstellungen erstellte. Ihre selbst finanzierte Reise steht im Kontrast zu den luxuriös finanzierten Forschungsreisen von Männern wie Alexander von Humboldt. Bildete diese Feststellung das Fundament meiner Arbeit, so inspirierten mich in der Folge Denkerinnen wie Erika Hickel, Rachel Carson und Renate Strohmeier, die eine feministische Kritik an der Naturgeschichte formulierten und die Komplexität ökologischer Systeme betonten. Philosophinnen und Wissenschaftshistorikerinnen wie Donna Haraway, Lorraine Daston und Judith Butler bieten theoretische Rahmenwerke, die mein Verständnis von Natur, Geschlecht und Machtstrukturen tiefgreifend beeinflusst haben. Ihre Arbeiten fordern eine neue, vernetzte Sichtweise auf die Interaktion zwischen Mensch und Natur heraus und hinterfragen patriarchale und binäre Gesetzmäßigkeiten der Naturrepräsentation. Dieses intellektuelle Fundament, unterstützt durch Namen wie Michel Foucault, hat mein künstlerisches und intellektuelles Denken wesentlich geformt. Kurzum, meine Arbeit umfasst die Positionen vieler Wissenschaftler:innen, die sich selbst vielleicht nicht als ökofeministisch bezeichnen, aber starke Überschneidungen zu dieser Denkrichtung aufweisen.

HK: Wie steht Deine eigene Herangehensweise im Zusammenhang mit den Queer Ecologies, wie sie von Künstler:innen wie Tejal Shah und Anne Duk Hee Jordan verhandelt werden?

MB: Meine Arbeit exploriert die fluiden und multiplen Sexualverhaltensweisen von Tieren und dekonstruiert heteronormative Vorstellungen. Eine faszinierende Parallele zu den genannten Positionen ist die Auseinandersetzung mit dem Sexualverhalten etwa von Seepferdchen, bei denen Männchen trächtig sind, und – für mich noch interessanter – mit Schnecken, die Hermaphroditismus zeigen. Einige Schneckenarten können sogar ihre Geschlechtsorgane opfern, um sich nach der Paarung zu trennen. Diese Phänomene fungieren als ontologische Metaphern für die Vielfalt der Natur und verdeutlichen die kulturelle Konstruiertheit menschlicher Geschlechterrollen. Seit 2020 arbeite ich an einer Reihe von Glasarbeiten, die Schnecken, Hirschkäfer und Skorpione beim Geschlechtsakt zeigen und Elemente des Balzverhaltens sowie Machtdemonstrationen anderer Arten einbeziehen. Diese Darstellungen nutzen Metaphern, um poetische Gesten und kritische oder ironische Elemente zu formulieren.

Donna Haraways Konzept der *String Figures*, die Verknüpfungen zwischen Disziplinen und Zeitebenen darstellen, spielt eine zentrale Rolle in meinem Schaffen. In meiner Auseinandersetzung mit Natur und Queer Ecology biete ich alternative Wege des Sprechens und Zeigens. Ich dekonstruiere nicht nur hierarchische visuelle Elemente, sondern eigne sie mir an, um eine neue Ästhetik und kritische Reflexion über wissenschaftliche Machtstrukturen zu erzeugen. Meine feministische Kritik



1 *Mollusca Love Affair*, 2020,
Murano Glas, 40 × 18 × 38 cm.
Foto: Gideon Rothmann



2 *Theatrum Radix*, Screenshot,
3. Kapitel: «Metamorphosis»,
Marlene Bart & Ikonospace,
2023, Virtual Reality Experience,
17min

hat sich dabei stark aus meiner künstlerischen Praxis herausgebildet. Ich beschreibe mich als künstlerisch forschende Enzyklopädistin, wobei die Enzyklopädie ein Medium zur Vermittlung visuellen Wissens darstellt. Enzyklopädische Systeme im 21. Jahrhundert müssen im Zusammenspiel mit neuen Technologien und Erkenntnissen aus Queer Ecology fluid und dynamisch sein.

HK: Welche künstlerischen Techniken eignen sich Deiner Ansicht nach am besten, um komplexe Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten darzustellen?

MB: Theoretisch kann jede Technik genutzt werden, jedoch interessiert mich besonders die Arbeit mit wissenschaftlichen Materialien, die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst werden. Ein Beispiel ist meine VR-Arbeit *Theatrum Radix*, die CT-Scans von Ammoniten und Antilopenhörnern verschmilzt und hierdurch eine Umgebung erzeugt, durch welche die Betrachter:innen wie durch einen virtuellen Tunnel geführt werden, umgeben von sich verändernden Farben und einer NASA-Video-textur. Diese immersive Erfahrung ermöglicht eine intensive Auseinandersetzung mit der Materie und schafft neue narrative Räume. Technologien wie VR und AR bieten enormes Potenzial, müssen jedoch kritisch hinsichtlich ihrer kommerziellen Nutzung betrachtet werden. Meine multimedialen Arbeiten sind stets begleitet von physischen Skulpturen und Präparationen, um eine tiefergehende Reflexion zu ermöglichen.

HK: Welche Symbole oder Erzählungen in Deiner Kunst sind am überzeugendsten, um die Verflechtung von Geschlecht, Sexualität und Ökologie zu diskutieren?

MB: In meiner Arbeit *Theatrum Radix* dient die Metamorphose von CT-Scans eines Ammoniten und eines Antilopenhorns als Symbol für die Fluidität und Dynamik der Evolution.

Diese Darstellungen verweisen auf die Durchlässigkeit von Artengrenzen und die Vereinigung von natürlicher und technologischer Evolution. Die Glasarbeiten und das Kapitel «Metamorphosis» in *Theatrum Radix* bieten eine Reise durch unendliche Tunnel, vorbei an Schmetterlingsschwärmen, Schneckenhäusern und historischen Meerestierdarstellungen, letztlich durch das Ammoniten-Antilopenhorn. Ein Rendering von sich paarenden Schnecken fungiert als Portal. Dieses Kapitel und das gesamte Werk *Theatrum Radix* präsentieren eine alternative Evolutionserzählung, die die fließenden Grenzen der Arten und das Zusammenwachsen von natürlicher und technologischer Evolution hervorhebt. Formen sind veränderbar, nichts ist absolut. Jede scheinbar heteronormative Naturordnung ist lückenhaft – es sind die Lücken und Mutationen, die die eigentliche Dynamik der Evolution ausmachen. Foucault thematisiert diese Aspekte in *Die Ordnung der Dinge*.

HK: Wie prägen Ökofeminismus und Queer Ecologies Deine Interpretation des Zusammenhangs zwischen Natur und Kultur?

MB: Ökofeminismus ist zentral für mein Verständnis des Feminismus in den 1970er und 80er Jahren, insbesondere durch die Analogie von Natur und Weiblichkeit und die Verbindungen zwischen Reproduktion, Produktion und die Ausbeutung von feminisierter Arbeit sowie von Natur als Rohstoff. Queer Ecologies, die die Dekonstruktion von Natur-Kultur-Dualismen betonen, sind für mich besonders bedeutend. In meiner VR-Arbeit *Theatrum Radix* thematisiere ich dies im Kapitel «Dissolution», inspiriert von Denker:innen wie Judith Butler und Michel Foucault, die binäres Denken hinterfragen. Ich bin überzeugt davon, dass künstlerische und non-verbale Ausdrucksformen diskursbildend wirken können. Die Zusammenarbeit mit Wissenschaftler:innen hat mir ferner gezeigt, dass viele Biolog:innen ein diverses und queeres Naturverständnis haben. Die Evolutionstheorie und Erkenntnisse über Biodiversität verdeutlichen die Absurdität eines anthropozentrischen und

heteronormativen Naturbegriffs. Wissenschaftliche Erkenntnisse werden jedoch in der Populärkultur vereinfacht und für bestehende Narrative genutzt, die oft Held:innengeschichten von Naturforscher:innen erzählen. Diese Verklärung gilt es zu dekonstruieren, um weg von der Metapher einer arrangierten Natur zu kommen. Die menschliche Spezies existiert erst seit 300.000 Jahren, während das Leben auf der Erde vor 3,5 Milliarden Jahren begann.

HK: Wie kommst Du von einer Idee zu einem fertigen Werk insbesondere, wenn Du Dich mit Themen wie Queer Ecologies beschäftigst?

MB: Mein künstlerischer Prozess oszilliert zwischen intuitiver Akkumulation und präziser Planung. Im intuitiven Modus arbeite ich mit meinem Archiv, arrangiere Materialien neu und erschaffe so Bildkompositionen, Collagen, Aquarelle, Drucke und Videos, die wiederum meine größeren Werke beeinflussen. Die konzeptuellen Arbeiten, insbesondere bei großen multimedialen Installationen oder VR- und AR-Projekten, erfordern detaillierte Pläne und Storyboards. Hierbei sind narrative Elemente, oft disruptiv und verstörend, essenziell für die sinnliche Wirkung. Die Zusammenarbeit mit Partnern wie Ikonospace und Expert:innen in Italien und Deutschland, ist ein fundamentaler Bestandteil meines Schaffens. Theoretische Recherche spielt ebenfalls eine zentrale Rolle. Bei *Theatrum Radix* ging es darum, ein vernetztes Naturtableau mittels VR-Technologie zu erschaffen und visuelle Hierarchien zu öffnen. Ich stelle mir vor, dass *Theatrum Radix* wie eine organische Struktur die bestehende Architektur überragt ohne sie exakt zu replizieren.

HK: Welche Strategien setzt Du ein, um komplexe Themen wie Queer Ecologies für ein vielfältiges Publikum zugänglich zu machen?

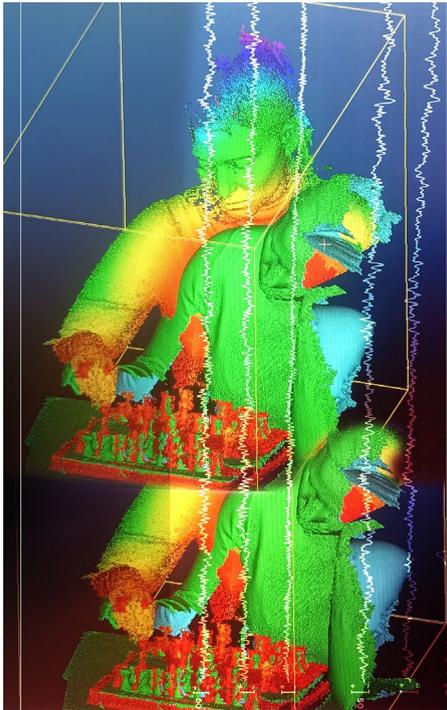
MB: In meinen Ausstellungen entwickle ich räumliche Konzepte, die interaktive Erlebnisse ermöglichen. Die Premiere von *Theatrum Radix* basierte auf einem räumlichen Konzept, das ein virtuelles Theater nach dem Vorbild von Giulio Camillos «Gedächtnistheater» integrierte. 49 im Raum verteilte Holzgestelle beherbergten Glasarbeiten wie ein Gehirn mit Bienen und von einem 3D-Drucker produzierte Plastiken,



3 *Theatrum Radix*, Screenshot, 1. Kapitel: «Perception», Marlene Bart & Ikonospace, 2023, Virtual Reality Experience, 17min



4 *Theatrum Radix*, Ausstellungsansicht, Tieranatomisches Theater, 2023. Skulptur im Vordergrund: *Stag Beetle Love Affair*, 2020, Murano Glas, 32 × 16 × 10,5 cm. Foto: Gideon Rothmann



5 *Patterns of Pathology*, Tableau II, Marlene Bart, Digitale Collage als Teil einer Augmented Reality-Arbeit, 2024

welche digitale VR-Renderings in den physischen Raum transferierten. Ergänzt wurde dies durch 32 Objekte aus der Sammlung des Berliner Naturkundemuseums. Die Ausstellung im Tieranatomischen Theater Berlin war ein kollaboratives Unterfangen mit umfassender Beteiligung des Museums und einem Vermittlungsprogramm, das auch Führungen umfasste. Die Anordnung der Gestelle ermöglichte den Besucher:innen sich frei durch die Installation zu bewegen und die hierarchische Struktur des Theaters zu unterwandern. Ein weiteres Element der Zugänglichkeit in meinen Arbeiten ist die Sichtbarmachung des Präparationsprozesses, dokumentiert durch Siebdruck- und Videoarbeiten. Aktuell plane ich eine AR-Aktion, die historische EEG-Daten von Frauen aus den 1940er Jahren interaktiv erfahrbar macht und in den Kontext der Gaming-Technologie neu kontextualisiert.

HK: Wie siehst Du die Entwicklung ökologisch-queerer Themen in der zeitgenössischen Kunst und im Hinblick auf Deine zukünftigen Projekte?

MB: Ich beschäftige mich intensiv mit historischen Leerstellen, die oft durch Geschlechterdiskriminierung entstehen. Mein aktuelles Projekt *Patterns of Pathology*, in Zusammenarbeit mit Flora Lysen, erforscht Mustererkennung und KI-Interpretation bei EEG-Daten. Unser Ziel ist es, das Verständnis von ‚Krankheit‘ und ‚Gesundheit‘ neu zu überdenken und ebenjene Aspekte sichtbar zu machen, die durch diskriminierende Praktiken übersehen wurden. Meine künstlerische Praxis verknüpft Aktivismus, Digitalisierung, Ökologie und Nachhaltigkeit. Die kritische Auseinandersetzung mit der technologischen Infrastruktur, insbesondere der kolonialen Prägung des Internetausbaus, ist zentral. Das Internet ist ein hierarchisches Netzwerk, dessen Entwicklung stark von Ländern wie den USA und England beeinflusst wird. Daten sind nicht körperlos; sie manifestieren sich in physischen Speichermedien, die große Mengen an Wärme erzeugen und gekühlt werden müssen. Es gibt sogar Unternehmen, die Datenspeicher im Ozean kühlen ohne die negativen Auswirkungen auf die Ökosysteme zu berücksichtigen. Digitale Nachhaltigkeit und Queer Ecology können diesen Diskurs stimulieren und in die Öffentlichkeit tragen. Die materielle Manifestation von Daten und die Auswirkungen von Technologien auf Ökosysteme sind wichtige Diskurse, die ich auch zukünftig weiterverfolgen möchte.

HK: Worauf bist Du am meisten stolz und welchen Rat würdest Du angehenden Künstler:innen geben?

MB: Ich bin stolz darauf, dass Projekte wie *Theatrum Radix* eine breite Reichweite erzielt haben. Durch die Komprimierung der VR-Datei ist das Projekt auch mit geringen Speicher- und Energieanforderungen zugänglich, was den Dialog über Natur und queere Ökologie fördert. Kunst sollte zugänglich sein, insbesondere im Kontext ökologischer und aktivistischer Themen.

Transdisziplinäres und gesellschaftsübergreifendes Denken ist essentiell. Es ist wichtig, breit statt elitär zu arbeiten. Der Kunstbetrieb ist stark von patriarchalen Strukturen geprägt, was besonders für kritische und feministische Kunst Herausforderungen mit sich bringt. Meine Arbeit zielt darauf ab, normative Strukturen aufzubrechen und Alternativen zu schaffen, trotz des Widerstands von jenen, die an bestehenden Strukturen festhalten möchten.

Starke Netzwerke und kollektive Beteiligung sind dabei unerlässlich, um positive Veränderungen herbeizuführen und binäre Denkmuster zu überwinden. Es ist wichtig, die positiven Aspekte hervorzuheben und durch poetische, spielerische oder ironische visuelle Sprache Möglichkeiten zu schaffen, die für alle zugänglich und identifizierbar sind.

Bildnachweise

Sämtliche Bilder mit freundlicher Genehmigung von Marlene Bart.

1 und 4 Foto: Gideon Rothmann.

Dekonstruktion des *ganzen* Körpers

Eine Auflösung des Körperbildes als ganzheitliche und abgeschlossene Figur ist für die Kunst der Moderne programmatisch. Seit den 1960er Jahren verstärkt sich diese Tendenz noch durch die Überwindung des Tafel- oder Staffeleibildes als vorrangiges Medium der Bildenden Kunst. Eine feministische Neubewertung der Dekonstruktion des Ganzkörperbildes lässt sich seit Mitte der 1980er Jahre feststellen.¹ Einerseits wird dabei die Fragmentierung des Körpers als männliche Destruktionsgeste gewertet, weil sie vornehmlich Frauenkörper trifft, wie Renate Berger in ihrem Aufsatz «Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität» (1985) argumentiert.² Andererseits wird die Dekonstruktion des ganzheitlich dargestellten Körpers in der Kunst der europäischen Avantgarde mit einer Kritik am männlichen, bürgerlichen Subjekt, das sich als autonome Entität entwirft, enggeführt und als kritisches Potential gewertet. Diese Position, die Sigrid Schade in «Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹» (1987)³ verfolgt, soll der Argumentation des vorliegenden Textes zu Grunde liegen. Schade zeigt auf, wie in der illusionistischen Kunst seit der Renaissance einem ganzheitlichen Körperideal der Vorzug eingeräumt wurde, um einer humanistischen Subjektvorstellung zu entsprechen. Dabei wurden viele andere Körpervorstellungen und Körperformen verdrängt und ausgegrenzt. Dass das illusionistische Bild des ganzen Körpers selbst das Produkt anatomischer und mathematischer Zerstückelungstechniken war, beweist Schade mit Verweis auf Leonardo Da Vinci und Albrecht Dürer und entlarvt so den abgeschlossenen, ganzen Körper als Konstruktion, dem keine natürliche Entsprechung vorausgeht.⁴ Entscheidend für die Argumentation von Schade ist, dass die künstlerische Darstellung eines fragmentierten, geöffneter Körpers nicht notwendigerweise ein Pars pro Toto ist und damit nicht als mangelhafter Teil von einem gesunden Ganzen missverstanden werden darf. Es müsse darum gehen, die «Experimente der Avantgarde als subversive ästhetische Praktiken»⁵ zu nutzen, um patriarchale und idealtypische oder gar faschistische Körpervorstellungen und -darstellungen zu überwinden.

Mit Blick auf einschlägige Positionen feministischer Avantgardenkünstler:innen der 1970er Jahre, die sich immer wieder ästhetischer Praktiken der Deformation, Zerstückelung und Fragmentierung bedienten, kann man Schades Forderung als eingelöst betrachten. Der Körper wird hier gerade nicht verformt, geöffneten oder zerteilt, um wieder neu zusammengesetzt zu werden. Auch repräsentiert das Fragmentarische nicht notwendigerweise metonymisch den ganzen Körper. Vielmehr wird es zur Möglichkeit einer Neuperspektivierung, um *andere*

Körperrepräsentationen zu ermöglichen, welche die Vorstellung von einem autonomen Subjekt in Frage stellen und den weiblichen Körper als verfügbares Objekt kritisieren.⁶ Die Relevanz von Medien wie Video und Fotografie wurden im Zusammenhang mit diesen feministischen Strategien immer wieder betont⁷ und auch die Body Art und Performance sind ausführlich im Kontext feministischer Körperexperimente diskutiert worden.⁸ Hingegen weniger erforscht sind installative Raumpraktiken als feministische Strategien der Dekonstruktion tradierter Körperrepräsentationen. Dass sich weibliche Künstlerinnen allerdings sehr früh in eigenwilligen Raumexperimenten ausprobierten, nicht zuletzt um die Erfahrung und Darstellung von Körpern aufzubrechen, präsentierte und betonte jüngst die Ausstellung *In anderen Räumen. Environments von Künstlerinnen 1956 – 1976* im Haus der Kunst München (8. September 2023 – 10. März 2024).⁹ Hier waren neben Lygia Clarks *A Casa é o Corpo* (1968) auch Faith Wildings *Crocheted Environment (Womb Room)* (1972) und Lea Lublins *Penetración/Expulsión (del Fulvio Subtunal)* (1970) zu sehen.

Claire Bishop wies 2005 in ihrer kritischen Geschichte der Installationskunst darauf hin, dass die Installation die künstlerisch konsequenteste Form sei, um vielfältige Blickwinkel zu inszenieren und sich einer zentrierten patriarchalen Blickhierarchie entgegenzustellen. In Bezug auf eine explizit feministische Theoretisierung wird diese These bei Bishop allerdings recht schnell abgehandelt.

«[...] the inclusion of the viewer in a multi-perspectival space offers a significant challenge to traditional perspective, with its rhetoric of visual mastery and centring. Instead of a hierarchical relationship to the object (which was viewed as synonymous with bourgeois possession and masculinity), the viewer of installation art finds that «there's no position from which you can actually see everything at once.»¹⁰

Wesentlich für eine Mehrfachperspektivierung innerhalb der Installation ist laut Bishop die Aktivierung der Betrachtenden. Das entspricht auch dem, was Juliane Rebentisch in ihrer *Ästhetik der Installation* (2003) entwickelt. Rebentisch arbeitet die konstitutive Rolle der Besuchenden als zentrales Moment für den *offenen* Werkbegriff der Installation heraus. Interessant in Bezug auf installative Körperräume erscheint dabei Rebentischs genaue Formulierung: aus der Teilhabe der Rezipierenden resultiere, dass die gattungsübergreifende Installation «strategisch den Eindruck einer Ganzheit» blockiere.¹¹ Wenn ich im Folgenden von Körperräumen spreche, um sie als Sujet der Installationskunst auszumachen, wird dabei also bereits durch das ästhetische Mittel der Installation eine Ganzheit negiert. Als räumliche Gefüge konfigurieren sie ein Außen und Innen, eine offene Struktur, die den Mythos von einem ganzen, geschlossenen Körper grundsätzlich unterlaufen.

Installative Körperräume

Das Innere des Körpers als Motiv der gattungsübergreifenden Installation lässt sich verstärkt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Kontext feministischer Kunst ausmachen. Ein fiktiver (weiblicher) Körper kann dabei als mehr oder weniger abstrakter Erfahrungsraum erkundet werden. Raumkonstruktive Membrane oder Wände fungieren als eine Art Hautimitation und architektonisches Element zugleich. Den weiblichen Körper als Haus oder Gefäß zu imaginieren, der zugänglich ist, rekuriert auf eine lange patriarchale Tradition. Der Körper der Frau wird dabei darauf reduziert, verfügbarer Ort der Reproduktion zu sein. Sich diesen Ort des eigenen Körperraumes zurück zu erobern, wird zu einem feministischem

Unterfangen in Philosophie und Kunst. So schreibt Luce Irigaray 1984 in ihrer *Éthique de la différence sexuelle*:

«Was die Frau angeht, so ist sie der Ort. Muß [sic!] sie sich in immer größere Orte einfügen? Aber sie muss diesen Ort, der sie selbst ist, auch in sich finden, in sich situieren. Wenn sie diesen Ort, der sie ist, nicht konstituieren kann, verläuft der Weg zu sich selbst, weiterhin über das Kind.»¹²

Die Imagination des Leibesinneren aufzugreifen und neu zu konzipieren, kann im Kontext einer installativen feministischen Praxis als Emanzipationsprozess verstanden werden. Der Körperinnenraum wird im wahrsten Sinne des Wortes neu besetzt. Als populärstes und zugleich plakativstes Beispiel kann die Installation *Hon – en katedral* (*Sie – eine Kathedrale*) von Niki de Saint Phalle gelten, die 1966 im Moderna Museet in Stockholm realisiert wurde. Im Innenraum einer monumentalen Skulptur, die eine liegende Frau darstellte, war eine Art Vergnügungspark für Besuchende eingerichtet. In ironischer Überspitzung wurde so die öffentliche Verfügbarkeit des weiblichen Innenraumes thematisiert. Ebenfalls als Körperinnenraum lassen sich ausgewählte *Cells* von Louise Bourgeois beschreiben, an denen die Künstlerin seit Mitte der 1980er Jahre arbeitete. Die Installationen rekurrieren nicht nur auf die Zelle als Gefängnis, sondern auch auf die kleinste biologische Einheit.¹³ Für die Zelle *In and Out* (1995) stülpte Bourgeois das organische Leibesinnere als abjekte Skulptur in den Ausstellungsraum. Das Innere ihres eigenen Körpers machte 1994 Mona Hatoum räumlich erfahrbar. Für die Videoinstallation *Corps étranger* (1994) filmte sie sich mit einem Endoskop von Innen und inszenierte das Bildmaterial als kreisförmige Projektion auf dem Boden eines engen Zylinderraums, der an eine MRT-Röhre erinnerte. Die Liste an Installationen, die eine Erfahrung von einem Körperinneren aufrufen, könnte ohne Weiteres fortgeführt werden und ließe sich auch bis in die Kunst der unmittelbaren Gegenwart erweitern. Das litauische Künstler Duo Pakui Hardware spannte etwa mit der Arbeit *Underbelly* (2019) eine überdimensionierte, synthetische Bauchdecke in den Lichthof des Museums der bildenden Künste Leipzig. Die Membran beherbergte hybride Organskulpturen und war über Leitern für das Publikum zugänglich.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass der installative Körperraum eine Bandbreite heterogener künstlerischer Qualitäten auffächert. Surreale, phantastische und posthumane Körperwelten sind hier ebenso relevant wie Visualisierungsstrategien des Körpers aus Biologie, Anatomie oder Medizintechnologie. Installative Körperräume verdeutlichen, was Donna Haraway in Bezug auf den Körper als Wissensobjekt benennt. Körper sind «materiell-semiotische Erzeugungsknoten», dessen «Grenzen [...] sich in sozialer Interaktion» materialisieren.¹⁴ Installative Körperräume verhandeln, inwiefern Körper zugleich symbolisch aufgeladene Konstruktionen und biologisch-materielle Manifestationen sind und wie sich die komplexe Verschränkung beider Bereiche immer wieder transformiert.

Als Schlüsselarbeit, an der sich eine ganze Reihe von Facetten besagter Verschränkung ausmachen lässt, soll die Installation *A Casa é o Corpo* (*The House is the Body*) der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark von 1968 im Folgenden exemplarisch betrachtet werden. Neben einer dezidiert feministischen Analyse der Installation, die naheliegt, da es sich bei diesem Körperraum vordergründig um die abstrakte Imitation einer Gebärmutter handelt, nehme ich eine Neuinterpretation der Arbeit vor, die *A Casa é o Corpo* in den Kontext neomaterialistischer, symbiotischer Körperkonzepte stellt. Als Berührungspunkt von neomaterialistischer

Theorie und feministischer Kunstwissenschaft fungiert die Kritik am Mythos des ganzheitlichen, geschlossenen Körpers, die zugleich eine Kritik an einer autonomen Subjektkonstruktion einschließt. Rosi Braidotti brachte diesen Umstand in ihrer «Hegel Lecture» 2023 an der Freien Universität Berlin auf den Punkt, als sie sagte: «We could rather have an Ecosystem than an Egosystem!»¹⁵ Die Philosophin referiert dabei auf feministische Wissenschaftstheorien von und um Donna Haraway, die seit den 2000er Jahren im Kontext eines Neuen Materialismus diskutiert werden.¹⁶ Die Materialität des Körpers ist hier in Hinblick auf eine Kritik an konstruktivistischen Geschlechtertheorien ein zentrales Aushandlungsfeld.¹⁷ Er wird in seiner biologischen Materialität diskutiert, dabei aber keinesfalls im Sinne eines essentialistischen Naturbegriffs konzipiert. Körper bestehen nicht aus einer passiven, biologischen Materie, die lediglich mit einer Bedeutung *versehen* werden kann. Vielmehr bestimmt eine dynamische Materie, die ein Körpersystem bildet, die (kulturelle) Bedeutung von Körpern mit, und vice versa verändert sich die Biologie des Körpers durch kulturelle Techniken. Eine neomaterialistische Konzeption fordert die Vorstellung von Körpern heraus «as discrete entities, of there being clear demarcations between self and other, and between the insides and outsides of living systems.»¹⁸ Der Körper in einem neomaterialistischen Sinne ist dynamisch, porös und symbiotisch und lässt sich gleichsam als Ökosystem begreifen.

A Casa é o Corpo (*The House is the Body*) als Ökosystem zu betrachten, verleiht dem *Haus* des Körpers eine erweiterte Bedeutung. *Öko* geht auf Altgriechisch *oikos* zurück und meint Haushalt. Das Ökosystem ist in diesem Sinne eine *Hausgemeinschaft* unterschiedlicher Lebewesen innerhalb eines abgegrenzten aber durchlässigen Biotops. Mit Haraway ließe sich auch von «sympoietische[n] Arrangements» sprechen; das sind Zellen, Organismen und ökologische Gefüge gleichermaßen.¹⁹

***A Casa é o Corpo*: Matrix der Reproduktion und Transformation**

A Casa é o Corpo wurde 1968 auf der 34. *Biennale von Venedig* im Brasilianischen Pavillon präsentiert, zu einem Zeitpunkt, als die Entgrenzungstendenzen der Bildenden Kunst einen Höhepunkt erreichten.²⁰ Lygia Clark, die sich, als Malerin ausgebildet, im Laufe ihrer künstlerischen Entwicklung sukzessiv immer weiter von einem klassischen Werkbegriff verabschiedete, um schließlich therapeutisch zu arbeiten,²¹ zielt mit ihrer ersten und einzigen Installation *A Casa é o Corpo* darauf ab, Wahrnehmungskonventionen zu überwinden. Clark ersetzt das visuelle Erfassen eines Körperbildes durch ein multisensorisches Empfinden von Räumen und vollzieht damit, was Silvia Eiblmayr als «Destruktion des Bildes um die Jahrhundertmitte und die gleichzeitige Wiederkehr des verdrängten Körpers» zusammenfasst.²² Die installative Erfahrung von *A Casa é o Corpo* geht mit einer expliziten Handlungsanweisung einher, die den Körper der Rezipierenden einbezieht und ohne die das Kunstwerk nicht erfahrbar ist.

Von außen lässt sich die Installation als symmetrisches Raumgebilde beschreiben. Links und rechts ist es durch zwei gleich große, menschenhohe Container (jeweils ca. zwei Meter breit) begrenzt. Die Container, die mit dunklem, festem Stoff bezogen sind, werden durch einen schwarz-transparenten Stofftunnel miteinander verbunden. Mittig, zwischen den beiden Containern und hinter dem Stofftunnel, befindet sich ein sichtdurchlässiges Zelt, das mit Scheinwerfern ausgeleuchtet ist. In der Höhe überragt das Zelt die beiden schwarzen Containerboxen und bildet das Kernstück der Installation (Abb. 1).



1 Lygia Clark: *A Casa é o Corpo*, 1968. 34. Venedig Biennale

Das Publikum durchläuft die unterschiedlichen Räume der Installation von links nach rechts. Mit dem vollständigen Titel *The House is the Body: Penetration, Ovulation, Germination, Expulsion* bekommen sie eine Referenz. Der oder die Besucher:in durchquert Stadien der Fortpflanzung: das Eindringen, den Eisprung, die Keimung und schließlich die Austreibung. Dabei ist jeder Bereich mit unterschiedlichen räumlichen Irritationen wie Gummi- oder Plastikbällen, instabilen Böden und langen Wollfäden, die von der Decke hängen, ausgestattet. Am Ausgang, der durch eine vertikale Röhre mit Drehtür erreicht wird, erfolgt schließlich eine Konfrontation mit der eigenen Reflexion in einem verzerrten Spiegel.

Die Organisation der installativen Räume orientiert sich an anatomischen Schemata der Gebärmutter, wie sie Biologie- oder Medizinbüchern zur Anschauung bringen. Das tropfenförmige Zelt in der Mitte kann als abstrahierte Darstellung des Uterus gelten und die symmetrische Anordnung der beiden schwarzen Boxen links und rechts, die im Inneren in schmale, dunkle Räume unterteilt sind, korrespondieren mit den beiden Eileitern, die sich links und rechts an die Gebärmutter anschließen. Das Prinzip des Parcours folgt also dem schematisch, wissenschaftlich dokumentierten Prozess der Reproduktion, verwandelt ihn aber in ein erlebbares Ereignis, das dieses schematische Prinzip zugleich unterläuft. So entsteht letztendlich ein Körperbild, bei dem Wissen und Erfahrung, Repräsentation und Präsenz, sinnliches Erlebnis und konzeptuelle Vorstellung biologischer Vorgänge verschränkt werden und der Körper zu einem «materiell-semiotische[n] Erzeugungsknoten»²³ im Sinne Donna Haraways wird.

Im Katalogtext zur Ausstellung *In anderen Räumen. Environments von Künstlerinnen 1956–1976* wird die Installation als Reise «through which the audience can relive the experience of conception and then birth»²⁴ bezeichnet und auch Irina Siebert Grun spricht in ihrer Monografie *Strategien der Einverleibung. Die Rezeption der Antropofagia in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst* (2020) vom Durchleben

einer «Wiedergeburt».²⁵ Die Wiedergeburt kann als Topos der feministischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre gelten. Lucy Lippard verwendet den Begriff Wiedergeburt in ihrem Aufsatz «The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art» in einem übertragenden Sinne als Aufleben des weiblichen Subjekts.²⁶ Dabei spielt der Einsatz des realen Künstler:innenkörpers eine wesentliche Rolle, wie sämtliche Beispiele, die von Lippard angeführt werden – von Rebecca Horn über Carolee Schneemann und Joan Jonas bis hin zu Ana Mendieta – verdeutlichen. Da Lygia Clark eine Wiedergeburt ohne Einsatz ihres eigenen Körpers, jedoch mit dem Einsatz der heterogenen Körper ihrer Besucher:innen inszeniert, muss hier eine andere Intention ausgemacht werden, die gerade nicht auf eine Subjektivierung des weiblichen Körpers abzielt, sondern das partizipative Moment in den Blick nimmt.

Durch das Eindringen in und die Verschmelzung mit dem Körperraum ist die Beteiligung am Kunstwerk durchaus sexuell aufgeladen. Berühren und Fühlen, das sinnliche Durchwandern des Körperhauses werden zu wesentlichen Bedingungen der Aktivierung. Die Arbeit verdeutlicht im konkreten als auch im übertragenden Sinne eine konstitutive Symbiose von Kunstwerk und Rezipient:in. Erst durch die Partizipation des Publikums wird das Kunstwerk aktiviert und der installative Körper lebendig.

Vor diesem Hintergrund des installativen Körperraumes als partizipativer und sozialer Raum lässt sich eine Vorstellung vom Körper als Ökosystem entwickeln. Bakterien, Viren, Medikamente, Mikroplastik, Sauerstoff, Pilze sowie unzählige andere Substanzen und Lebewesen sind Mitgestalter:innen unserer Körper. *A Casa é o Corpo* entwirft in diesem Sinne nicht nur eine absurde Situation, in der wir zurück in den Mutterleib wandern, sondern vielmehr Protagonist:innen eines mikrobiologischen Science Fiction-Szenarios werden. Die fiktive Szene, der eine groteske Verschiebung von Größenverhältnissen zugrunde liegt, speist sich aus einer mikrobiologischen Realität, die durch wissenschaftliche Technologien sichtbar werden kann.

Dieser mikrobiologische Blickwinkel auf die Installation ermöglicht schließlich auch einen Perspektivwechsel auf das Thema der Reproduktion, da reproduktive Verfahren auf mikrobiologischer Ebene nicht mit einer heteronormativen Sexualität verknüpft sind.

Andere Formen reproduktiver Verfahren in der Natur mitzudenken und zugleich Sex und Reproduktion voneinander abzukoppeln, wird in der *queer theory* bereits seit einigen Jahren verstärkt verhandelt.²⁷ In zeitgenössischen künstlerischen Positionen spielt ein queerer Blick auf Natur und ökologische Prozesse parallel dazu eine Rolle, wie etwa die Ausstellung *Sex Ecologies* in der Kunsthalle Trondheim (2021) zeigte. In ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Queer Microbiopolitics* schreibt die Künstlerin und Wissenschaftlerin Tarsh Bates:

«Sex is fundamental to both ecological and queer theories. However, sex is a highly ambiguous term. In the biological sciences, the definition of sex is complex and disputed. [...] heteronormative biases in evolutionary and ecological theory and biology are challenged by the plurality of microbial reproductive strategies, which include asexuality and several sexual strategies. [...] Dominant evolutionary theories understand *Homo sapiens* to be sexually dimorphic individuals who reproduce through the act of sex, however an ecology of sex and reproduction occurs within the human body, including the constant asexual reproduction of *Homo sapiens* cells.»²⁸

A Casa é o Corpo nicht in einem engen Sinne als Ort für die heteronormative Reproduktion eines menschlichen Individuums zu verstehen, ist möglich, weil die

Installation trotz ihrer schematischen Referenzen an die Gebärmutter eine explizite Repräsentation des weiblichen Körpers negiert. Durch die abstrakten Räume und die Fokussierung auf sinnliche, nicht visuelle Qualitäten entsteht eine Offenheit, die sich tradierten Zuschreibungen entzieht. Begriffe wie Eindringen, Keimen und Austreibung, die im Untertitel benannt sind und den räumlichen Erfahrungen der Installation entsprechen, lassen sich als Vorgänge betrachten, die sich grundsätzlich in biologischen Prozessen vollziehen. Und obschon am Ende des Parcours die Konfrontation mit dem Bild des eigenen Körpers im verzerrten Spiegel erfolgt, ist die Verfremdung des Abbilds so groß, dass allenfalls eine Selbsterkenntnis als Wesen aber nicht vordergründig als menschliche Gestalt eintritt. So lässt sich konstatieren, dass *A Casa é o Corpo* kein Uterus im Sinne eines Pars pro Toto, eines fragmentierten Körperteils ist, der metonymisch den weiblichen Körper in seiner Ganzheit repräsentiert, sondern vielmehr ein Körperraum, der metaphorisch für die Reproduktion in einem weiteren Sinne steht: die materielle Transformation lebendiger Organismen. Die Analogie zur Gebärmutter lässt sich in diesem Sinne auch etymologisch deuten, als Matrix der Reproduktion.²⁹

Kontextualisierung *A Casa é o Corpo*

Die Neuinterpretation von *A Casa é o Corpo* mit Bezug auf eine neomaterialistische Auflösung singularer Körperentitäten muss, um noch konsistenter und präziser argumentiert zu werden, in einem weiteren Schritt in das Gesamtwerk von Lygia Clark und die Diskurse ihrer Zeit eingebunden werden. Der Vollständigkeit halber soll zum Schluss noch auf einige Aspekte dieses Unterfangens hingewiesen werden, ohne sie an dieser Stelle vollständig ausführen zu können.

Zunächst muss die Idee vom Kunstwerk als Organismus, wie sie unter den brasilianischen Neokonkretisten in den 1950er Jahren virulent war, angemerkt werden: So nimmt der neokonkretistische Organismusbegriff etwa Bezug auf Debatten der europäischen Moderne um 1900 und das dort formulierte Ansinnen, Kunst- und Naturprozesse gleichzusetzen.³⁰ Das Manifest der Neokonkretisten von 1959, an dem Lygia Clark maßgeblich beteiligt war, lässt in der Folge denn auch verlauten: «If we have to look for an equivalent to the work of art we will not find it in the machine, or even the object as such, but [...] in living organisms.»³¹

Des Weiteren lassen sich die Schriften von Lygia Clark in Bezug auf Körpervorstellungen auswerten. Beispielsweise wird in ihrer Beschreibung von *A Casa é o Corpo* tatsächlich nie explizit von einem weiblichen Körper gesprochen.³² Stattdessen finden sich in diversen Texten von Clark immer wieder Passagen, in denen die Körperlichkeit nicht-menschlicher Artgenoss:innen zur Inspiration wird.³³ Cornelia H. Butler beginnt ihren Essay *A Space Open To Time*, der die Publikation zur ersten großen Retrospektive von Lygia Clark im Museum of Modern Art in New York 2014 eröffnet, indem sie Clarks Faszination für ein Skorpion zitiert und diese mit tiefverwurzelten Vorstellungen von einem Tier-Mensch-Verhältnis in der brasilianischen Kultur zusammenbringt:

«The anthropomorphic, and humankind's relationship to animals [...] had roots and implications deep in the Brazilian imaginary. [...] That Lispector [brasilianische Schriftstellerin] and Clark, two upper-middle-class women, were similarly embroiled in the sensibilities and bodily experience of their insect and animal counterparts testifies to the rich cultural imaginary of postwar Brazil and its tumultuous miscegenation of European and indigenous culture.»³⁴

Schließlich müssen andere Werke von Clark im Kontext neomaterialistischen Denkens betrachtet werden. Wie etwa die *Bichos (Critters)*, Skulpturen an denen Lygia Clark seit 1960 arbeitete. Die geometrischen Gebilde im Stil des Neokonkretismus können durch ihre Flexibilität zu immer neuen Konfigurationen verändert werden. Clark betrachtet sie als lebende Organismen mit denen die Besuchenden eine Beziehung eingehen: «There is no room for passivity in the relationship that is established between the *Bichos* and us, neither from them nor from us.»³⁵ Diese gegenseitige Aktivierung in Beziehung zu den *Bichos* lässt sich mit Donna Haraways Begriff der *Sympoiesis* denken. «Sympoiesis ist ein einfaches Wort. Es heißt «mit-machen». Nichts macht sich selbst, nichts ist wirklich autopoesisch oder selbst-organisierend.»³⁶ Dass ausgewählte Exemplare der *Bichos* neben *A Casa é o Corpo* auf der Venedig Biennale 1968 präsentiert wurden³⁷, bestärkt vor diesem Hintergrund wiederum die oben ausgeführte Analyse von *A Casa é o Corpo* als Ökosystem.

Anmerkungen

1 Silke Wenk: Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den «Mythos des ganzen Körpers», in: Anja Zimmermann (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Reimer, Berlin 2006, S. 99–113; Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

2 Renate Berger: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: Zimmermann 2006 (wie Anm. 1), S. 115–157.

3 Sigrid Schades Aufsatz erschien erstmalig in Ilsebil Barta u. a. (Hg.): Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987. Bei der hier zitierten Ausgabe des Aufsatzes handelt es sich um Sigrid Schade: Der Mythos des «Ganzen Körpers», in: Zimmermann 2006 (wie Anm. 1), S. 159–180.

4 Ebd. S. 167

5 Ebd. S. 176

6 Vgl. Gabriele Schor (Hg.): Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien 2015. Um aus diesem Band nur einige einschlägige Positionen bzw. Arbeiten zu nennen: Francesca Woodmans fotografische *Tableaux Vivants*, S. 362–415, Birgit Jürgenssens Farbfotografien in *Konkavspiegel Ohne Titel* (1979), S. 348–349, Friederike Petzold *Brustwerk* (1973), S. 62 und Ana Mendieta *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), S. 300.

7 Vgl. u. a. Sigrid Adorf: Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre, Bielefeld 2008.

8 Vgl. u. a. Amelia Jones: *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis 1998; Eiblmayr 1993 (wie Anm. 1).

9 Andrea Lissoni/Marina Pugliese (Hg.): *Inside Other Spaces. Environments von Künstlerinnen 1956–1976*, Stuttgart 2024. Ich werde im Folgenden nicht von Environment sprechen, sondern von

Installation. Environment ist die Bezeichnung, die sich auf den historisch verwendeten Begriff für die Arbeiten der Ausstellung bezieht. Der Begriff der Installation etablierte sich erst in den 1990er Jahren. Da sich Installation mittlerweile als der allgemeinere Begriff durchgesetzt hat und ich von installativen Körperräumen in einer Variantenvielfalt sprechen möchte, verwende ich grundsätzlich diese Bezeichnung und meine dabei die Environments der 1960 und 1970er Jahre mit. Vgl. für eine detaillierte Begriffsklärung von Environment und Installation Julie Reiss: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass. 1999, S. xi–xii.

10 Claire Bishop: *Feminism and multi-perspectivalism*, in: dies.: *Installation Art: A Critical History*, London 2005, S. 36.

11 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 268–269.

12 Luce Irigaray: *Der Ort, der Zwischenraum*. Eine Lektüre von Aristoteles: *Physik IV*, 2–5, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, S. 244–245.

13 Vgl. Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.): *Louise Bourgeois*. Das Geheimnis der Zelle, München u. a. 1998.

14 Donna Haraway: *Die Biopolitik postmoderner Körper*, Konstitution des Selbst im Diskurs des Immunsystems, in: Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt a. M. 1995, S. 171.

15 Rosi Braidotti, *Affirmative Ethics – the philosophy of the big YES!*, Freie Universität Berlin, Dahlem Humanities Center (DHC), Videothek, Hegel Lecture am 21. Juni 2023, Minute 1:12:35, <https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/videothek/Videothek/897-Hegel-Braidotti/index.html>, Zugriff am 30.01.2024.

16 Vgl. hierzu u. a. Heiko Stoff: *Materialität*, in: Anne Gottschalk/Susanne Kersten/Felix Krämer

- (Hg.): *Doing Space while Doing Gender – Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik*, Bielefeld 2018, S. 79–95. Auf S. 86 heißt es: «Um das Jahr 2000 wurden diese durchaus unterschiedlichen Versuche, die Materialisierung der Realität zu denken, zu einer neuen Schule des new oder neo materialism erklärt. Während insbesondere Deleuze höchst einflussreich war und Spinoza neu gelesen wurde, spielten die Arbeiten der feministischen STS [Science & Technology Studies] eine nur noch durch Haraway vermittelte Rolle.»
- 17** Stacy Alamo/Susan Hekman (Hg.): *Material Feminisms*, Bloomington 2008.
- 18** Astrid Schrader: *Microbial Suicide: Towards a Less Anthropocentric Ontology of Life and Death*, in: Claire Waterton/Kathryn Yusoff (Hg.): *Indeterminate Bodies (= Body & Society 23, 2017, Nr. 3)*, S. 48–74, 49.
- 19** Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a. M./New York 2018, S. 86.
- 20** Vgl. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 5. Aufl., Hamburg 2021, S. 21.
- 21** Vgl. Cornelia H. Butler/Luis Pérez-Oramas (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, New York 2014.
- 22** Eiblmayr 1993 (wie Anm. 1), S. 116.
- 23** Haraway 1995 (wie Anm. 14).
- 24** Marina Pugliese: *Lygia Clark A casa é o corpo. penetração, ovulação, germinação, expulsão 1968*, in: Lissoni/Pugliese 2024 (wie Anm. 9), S. 289.
- 25** Irina Siebert Grun: *Strategien der Einverleibung. Die Rezeption der Antropofagia in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst*, Bielefeld 2020, S. 99.
- 26** Lucy Lippard: *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art*, in: *Art in America* 64, 1976, Nr. 3, S. 73–81.
- 27** Vgl. u. a. Karen Barad: *Nature's Queer Performativity*, in: *Qui Parle* 19, 2011, Nr. 2, S. 121–158.
- 28** Tarsh Bates: *Queer Microbiopolitics*, in: Stephanie Hessler (Hg.): *Sex Ecologies*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Trondheim, Cambridge, London 2021, S. 61.
- 29** Matrix «lat. Muttertier, Gebärmutter, Quelle, Ursache [...] (Biol.) Keimschicht aus der etwas [...] entsteht», *Das Fremdwörterbuch, DUDEN Band 5*, 9. Auflage, Dudenverlag, Mannheim u. a. 2007, S. 639.
- 30** Vgl. Anja Zimmermann (Hg.): *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin 2014, S. 23. Claudia Blümle u. a. (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur: Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007, S. 9–25.
- 31** Ferreira Gullar: *Neo-Concrete Manifesto, 1959*, in: Dawn Ades (Hg.): *Art in Latin America. The Modern Era, 1820–1980*, Ausst.-Kat., London, Hayward Gallery, New Haven, London 1989, S. 335.
- 32** Vgl. Pugliese 2024 (wie Anm. 24).
- 33** Butler, Pérez-Oramas 2014 (wie Anm. 21), S. 233.
- 34** Cornelia H. Butler: *A Space Open To Time*, in: Butler, Pérez-Oramas 2014 (wie Anm. 21), S. 14.
- 35** Lygia Clark: *The Bichos, 1960*, in: Butler, Pérez-Oramas 2014 (wie Anm. 21), S. 160.
- 36** Haraway 2018 (wie Anm. 19).
- 37** Pugliese 2024 (wie Anm. 24), S. 289, Abb. 7.

Bildnachweis

- 1** Sabine Breitwieser (Hg.): *vivências/Lebenserfahrung/life experience*, AK/Wien, Köln 2000, S. 137.

Perception, intersubjectivity, and bodily acts

Making sense of the world around us means living within it. To inhabit the mundane world requires a physical presence, both in biological and phenomenological terms, moving beyond philosophical and spiritual interpretations of meaning and life. Despite the apparent immediacy of this conception, philosophy and Western thought have, for centuries, largely overlooked the role of the human body in defining human nature and its contribution to our understanding of reality. From the Platonic idea that the physical world represents extra-terrestrial ideas to the Kantian view that empirical truth is deeply tied to principles of reason, the human mind was considered the central engine of consciousness. Only towards the end of the nineteenth century did the notion that physical, lived experience could be the primary means of contact with our surroundings and a primary source of individual meaning begin to emerge. Reflections on the bodily and embodied nature of human perception led to a profound questioning of what was considered the core structure of knowledge. Mind and body, along with emotions, mental states, and sensorimotor perception, began to be seen as a fundamental and cohesive whole. Similarly, cognitive processes were no longer abstracted from the spatial and intersubjective dimensions encountered by individuals.

By nature, humans constantly project themselves towards what is elsewhere – the missing, the Other – in a dynamic and bodily relationship with the outer world. In this framework, bodies are essential tools for perception and interpretation, applicable not only to intersubjective and social relations but also to how we understand artistic and cultural objects. As neuroscientist Vittorio Gallese writes, the body is the ultimate instrument and medium for image-making and experiencing aesthetic expression.¹ Embodied perception, though culturally and geographically situated, is one of the few aspects that cohesively unite human nature and experience. Addressing embodiment's role as central to a hermeneutics that spans various fields of human experiential knowledge entails engaging with the body as lived. Philosopher Shaun Gallagher suggests that this perspective envisions «a phenomenology that understands intentionality as a form of being-in-the-world and recognizes the importance of embodied action for shaping perception, offers an interpretational framework different from purely functional or syntactic interpretations of the empirical data.»² In other words, meaning is deeply connected to one's experience of being bodily present in a given environment, which is key to perception and interpretation.³

Understanding knowledge as based on embodied perception opened new reflections on interpreting the world and understanding the human mind and our innate way of making sense of our surroundings. While traditional philosophy and cognitive

science emphasized the Cartesian primacy of mental representation, a new understanding of the mind began to address its nature as embodied, situated (in a place or position and precise temporal frame), and distributed (within a sociocultural context). Drawing from Heidegger's concept of being-in-the-world, Jessica Lindblom and Tom Ziemke argue that the body plays an indispensable role in intersubjective and subject-object relationships, providing «each creature [...] its own subjective, perception- and action-dependent view of the world».⁴

The bodily dimension is also central to the production and consumption of artistic objects. Artworks are the result of creatively expressed bodily action. As American writer Siri Hustvedt maintains,

«[v]isual art exists only to be seen. It is the silent encounter between the viewer, 'I', and the object, 'it'. That 'it', however, is the material trace of another human consciousness. [...] The painting [but this extends to any other form of artistic expression] carries within it the residue of an 'I' or a 'you'. In art the meeting between viewer and thing implies intersubjectivity. [...] The intersubjectivity inherent in looking at art means that it is a personal, not impersonal act.»⁵

We could suggest that sense-making, both relational and aesthetic, involves two components: *meaning*, which is intrinsically embedded in any act, and *presence*. Sensory and spatial perception depend on the embodied knowledge we grasp and translate into broader domains in the physical experience of the outer world. The sense we make of spatial and figurative narratives relies on the categories of previous experiences we have bodily internalized. For this reason, our reality, including people, artefacts, discourse, and social institutions among others, is comprehensible only in terms of bodily acts.

Between control and public health: affordances and contagion

In this context, environmental layouts impact both existence and encounters. Each ecological niche offers a set of affordances, as James J. Gibson describes them, namely what an environment «*provides or furnishes*, either good or ill.»⁶ Understanding affordances is crucial because, Gibson continues, «[a]n affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behaviour. It is both physical and psychical, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer.»⁷ Environments thus shape affordances and interpretative possibilities that bodies might experience, applicable on both macro scales, like a specific cultural context such as the city, with its codes and symbols, and micro scales, like the objects and the people distributed in a particular room.

However, the environments we are embedded in have often been artificially modified in their affordances according to specific mechanisms aimed at directing and influencing human consciousness and awareness through distinctive techniques. Tools of this kind have been employed by dominant classes and power systems to exert control over bodies and, consequently, their sensorimotor apparatus. One of the most consistent narratives used by contemporary political powers in recent decades portrays health and hygiene as unstable conditions of potential harmful imbalance and serious threats to public order. Coercive measures extending beyond the fight against illness per se have been implemented, and collective endeavours have been framed as necessary to address these physical manifestations of an increasingly degrading public space.

As Susan Sontag writes, the epidemics of tuberculosis, followed by cancer and HIV/AIDS (and we could add today the COVID-19 pandemic and its global scale) changed the relationship between illness and public space in Western countries.⁸ These diseases introduced new critical standards, and illness began to be tackled as a threat to society and a physical manifestation of dissatisfaction. Metaphorical narratives heightened the perception of fear and danger associated with contagion. Tuberculosis was seen as a disease of the soul, a synonym for degradation and poverty. Cancer, meanwhile, is often described using military terminology (invasion, fighter, survivor, defence, and even colonization are found in narratives on cancer). These diseases have been linked to moral and psychological judgement, opportunities for redemption, and psychic voyages through recovery. As Sontag highlights, «TB [tuberculosis] is described in images that sum up the negative behavior of nineteenth-century homo economicus: consumption; wasting; squandering of vitality [...]. Cancer is described in images that sum up the negative behavior of twentieth-century homo economicus: abnormal growth; repression of energy, [...] refusal to consume or spend».⁹

In general, as demonstrated by the HIV/AIDS crisis in the late twentieth century, illness is often associated with a generalised condition of unsafety, unpredictability, and danger to the public sphere. Sarah Schulman, in *The Gentrification of the Mind*, argues that the AIDS crisis was addressed by ruling powers through a social and cultural dynamic of death and replacement. The sanitary emergency was followed by a process of progressive gentrification, which «replace[d] mix with homogeneity [and] enforce[d] itself through the repression of diverse expression.»¹⁰ This resulted in individualisation and segregation, leading to the gradual replacement and erasure of queer and other marginalised communities, including BIPOC and homeless people, among others. Along with the obliteration of entire groups and their cultural communities, new narratives of a one-identity nation – the heteronormative, white, consumerist one – were introduced.

Similarly, control is exercised today within online environments. While Foucauldian speculation imagined communities increasingly subject to physical and especially urban control, the architectures of online participation push users towards self-surveillance. The creation and maintenance of such digital contexts rely on the illusion of shared disembodied places for meeting friends – both real-life and online – in the complete security of our homes. Online presence is not only entirely governed by multiple regulations and pre-designed possibilities of digital action and interaction but also perfectly sterilised through the avoidance of any form of physical contact. These pre-designed modes of relational structures, Kenneth J. Gergen writes, «are ripped from their typical contexts of meaning and played out in conditions that ambiguate or destroy their traditional signification.»¹¹ The lack of geographical and situational specificity leads to the abrogation of the psychophysical significance of embodied and context-based exchange and behaviours, resulting in «an ever expanding array of alternative intelligibilities.»¹² Under the pretext of self-expression, these fragmented environments impose severe regulations in relational structures.

Ama como a estrada começa, or the ruins of our encounters

The increasing sanitation, fragmentation, and hyper-control of the environments in which we live inevitably affect our ways of perceiving reality, making sense of it, and inter-relating with one another. However, understanding our relationality

as – borrowing Merleau-Ponty's words – «the flesh of the world» means accepting the risks that living collectively and sharing the same space with other bodies entail.¹³ What if our embodied presence instead requires us to overcome the fear of contagion to fully cognitively perceive the outer world and one another? What if public spaces should accept the possibility of degradation to become truly safe for everybody (and every body)? I aim to explore degradation as an experiential opportunity against dominant narratives of danger and oppression through two works from the Portuguese context. Moving away from the coercive action undertaken by institutional powers, these works propose alternative queer spaces where contagion is not feared but rather favours freedom and deregulation.

The installation *Ama como a estrada começa* (Loving as the Road Begins, 2019) by the artist duo João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira, curated by Inês Grosso in the Project Room of MAAT, Lisbon, takes its inspiration from the eponymous poem by Portuguese poet and painter Mário Cesariny. This poem explores the concept of indecent exposure, an accusation that led to Cesariny's arrest in Paris in 1964. The installation, a two-storey structure reminiscent of a public restroom, is surrounded by the curvilinear walls of the museum and soil, as if it uprooted from its original location and oddly repositioned inside the MAAT museum (fig. 1). It invites visitors into a club-like environment of darkness and neon lights, where poems from Cesariny, leather jackets, candles in phallic shapes, and other objects referencing cruising culture line the walls (fig. 2).

In a conversation with the curator, Vale and Ferreira discussed the installation's exploration of the relationship between bodies and their environment, one of dissent and control. They noted,

«We thought about how a correctional space like a prison, in this case, or a school, a church or a bathhouse imposes on bodies and how bodies respond to architecture itself. The idea of an oppressive architecture was present throughout the project. An architecture that moulds and normalises bodies and acts and the ways in which these bodies subvert the purpose of this architecture. [...] We wanted all the spaces referenced or recreated inside the house to echo three key elements of the way in which homosexuality has always been perceived: as a sin, a disease or a crime.»¹⁴

This scenario of rebellion and punishment envelops visitors in a tense space between freedom and imprisonment, evoking the imagery of Cesariny's poetry along with codes from underground queer culture. The installation, composed of multiple and labyrinthine architectural elements, engages the audience in the experience of individual expression and its restrictions through a series of media that complement each other, from poetry and performance to figurative arts and design.

Several performances took place throughout the exhibition's duration. Unannounced, performers would enter the installation alongside visitors, «activating and filling the space with a languorous erotic tension against a background of music from Portuguese local radio, tuned at the discretion of the performers who [could] select a station before starting their performance».¹⁵ Moving about the environment in white underwear, getting wet under running water or in a big tub, the performers evoke the bodily acts characteristic of such places (fig. 3). This idea is deeply tied to the poetic world of Mário Cesariny, who, despite living under the repressive *Estado Novo* dictatorship for most of his life, was extremely explicit in his work. In one of his most famous poems from the collection *Pena Capital* («Capital Punishment», originally published in 1957, during the *Estado Novo* right-wing dictatorship in

1



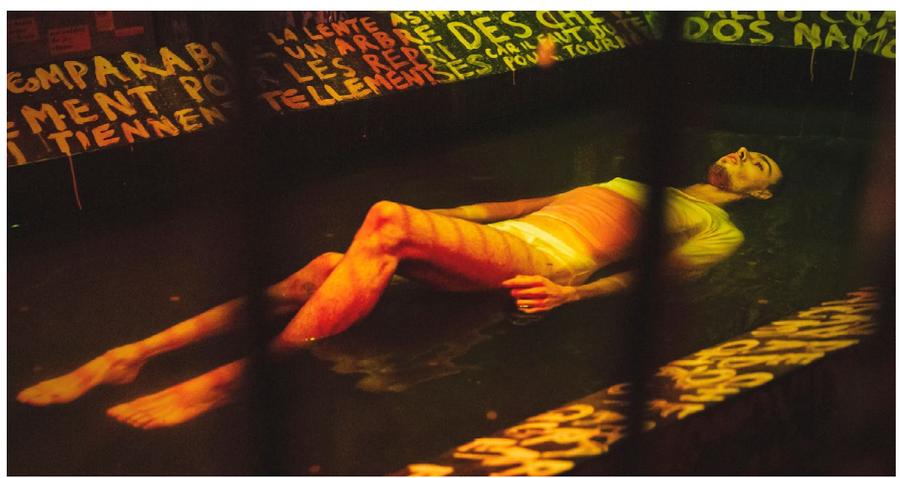
1-3 João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira *Ama como a estrada começa* (MAAT 2019). Photo: Bruno Lopes and Bruno Simão. Courtesy of the artists

2



Federico Rudari Bodies in Space: For a Queer Ecology of Contagion

3



Portugal) titled simply *Poema* (Poem), Cesariny's writing is charged with explicit eroticism. He was often interrogated and detained because of his homosexuality during the years of Salazar's regime. The poem includes verses like «I know your body so well / I dreamed so much of your figure / that I walk with my eyes closed» and «so, so close so real / that my body is transfigured / and plays its own element / in a body that is no longer yours / in a river that disappeared / where an arm of yours is after me», featuring recurring elements of physical touch, water, and erotic dreams.¹⁶

The installation also contrasts with the white cube concept. Carolina Ferreira argues, «while the white cube symbolises the division between body and mind in the modernist aesthetic, sidelining matters relating to the body, João and Nuno's installation showcases the body, its supposed impurity and its erotic charge.»¹⁷ The work creates a reality akin to what Fiona Anderson describes as cross-generational temporality, where individuals and interdisciplinary creative practices meet to experience temporal overlap.¹⁸ The bathhouse evokes the ruins of a past and its symbolism, where danger and freedom coexist as an inspiring, spectral presence. It is also a physical place where bodies meet, move, and experiment, in the ephemeral temporality of a room meant for brief visits before disappearing, unseen.

The sci-fi intimacy of *Vampires in Space*

In the Western context, both public and private spaces have been adapted to meet the demands of the capitalist model. This adaptation often directs our attention and ways of bodily perceiving reality towards profit. Consequently, architecture is not just designed based on function or features but on how their users feel and, ultimately, defines who they are.¹⁹ The increasingly widespread attention economy has shifted experts' focus from function to experience, which «necessitates a dramatic shift of the aim of architectural design, from producing static and discrete objects to the generation of a consciousness of desire and a desire for consciousness through a deliberate construction of context.»²⁰ In recent decades, methods to enhance attention have intensified, particularly with screen-based media, leading to increased standardisation and normativity. As Jonathan Beller argues, in a commodity economy, looking is akin to labouring.²¹ So, how can we escape? Isadora Neves Marques invites us to venture into outer space.

Vampires in Space, Portugal's entry at the 59th *Venice Biennale*, curated by João Mourão and Luís Silva, offers an escape. Neves Marques's immersive multimedia narrative installation, designed in collaboration with Diogo Passarinho Studio, features the minimal and futuristic interior of a spaceship. This starkly contrasts with the Palazzo Franchetti's extravagant Venetian Gothic style, where the Portuguese Pavilion was hosted. After ascending the marble stairs under a gilded coffered ceiling, visitors are enveloped in deep darkness permeating the main rooms of the installation (fig. 4 and 5). Multiple screens display five vampires «[o]n a centuries-long trip far from Earth but not yet close to an undisclosed destination [in which they share] feelings of claustrophobia and freedom from judgement in the spacecraft's interior.»²² Lorna, the captain of the mission, travels with Alex, who seeks to understand vampirism; Selena, a trans person, searches for a new family among their fellow travellers; Itá, the former commander, now bedridden, struggles with mental health; and Emma, suffering from amnesia, is doomed to remember only the touch and closeness of now-distant lovers. After being infected as vampires and united by

4



5



4–5 Isadora Neves Marques, *Vampires in Space*, Portuguese Pavilion, 59th Venice Biennale, 2022.
Photo: Renato Ghiazza. Courtesy of the artist

this contagion, the film's five main characters are ideal candidates for space travel, cursed and blessed with immortality. On a long-range, never-ending journey to uncharted space, they confront questions about humanity and the self.

While the vastness of space offers endless possibilities, it is within the narrow and claustrophobic interior of the spaceship that the vampires can explore who they are and who they want to be. Contagion, rather than being feared, becomes the

sole means for indefinitely investigating the universe and oneself. The five stories and individualities blend with Isadora Neves Marques's trans journey in a sci-fi autofiction. Inhibited and sheltered in perpetual darkness, the vampires/passengers are free to experiment and take risks with their fluid identities. As the curatorial statement quotes from Neves Marques's poetry, «In space / It's always / Night.»²³ Contagion becomes a bond for the vampires, replacing genetics in creating a new family and new forms of cohabitation for those who are pushed to the margins.

Italian philosopher Luciano Parinetto, drawing on the figure of the witch from the history of the Inquisition in late medieval and modern Europe, views witchcraft as a dissident ideology against the contemporary bourgeois culture of capital.²⁴ Witches were not necessarily self-identified; rather, the witch hunt created them as a strategy to eliminate not only the dissident but also the different. Similarly, Neves Marques's vampires, venturing on a centuries-long trip into deep space, are unproductive in capitalist terms: they spend their time discovering themselves. Their universe, though distant, mirrors our own, helping them shape their lives and identities, recollect and process old memories and melancholies, and imagine future possibilities. The spacecraft offers them a haven for self-determination and intimacy. The vampires are isolated but also share a futuristic home that is inclusive and free from judgment. There, Emma, the youngest vampire on board, reads comics that evoke memories from her youth, while Selena finally settles in with the newly formed family they have long desired.

The narrative of the pavilion intertwines three discursive threads: the cinematic, the personal, and the political. The sci-fi imaginary of the film, dense with contemporary cultural references, is complemented by poems printed on cotton paper and displayed on design modules of different materials – foam, wood, acrylic, and fabric – scattered in smaller rooms around the main exhibition space. *Vampire Poetry*, a set of five poems exhibited for the first time in Venice, highlights the autobiographical nature of the display, linking the adventure into space with Neves Marques's journey. The Portuguese visual artist, writer, and film director utilises the lexicon of vampirism to distil her experience of gender and mental health, pop culture, and dysphoria. Human relationships are valued not as nuclear or genetic bonds but as chosen by contagious elective affinities. As Neves Marques writes, «Beyond / Gender / Orientation / Or age / A family of two / Is sometimes enough / To make dreams / Solipsistic.»²⁵

Vampires in Space is also a deeply political work. Outcasts forced to leave Earth and pushed to the universe's remotest points, the vampires are «different», odd creatures, and vehicles of contagion, potential threats to the sanitised bourgeois status quo. As proxies for the queer community and its history of seclusion and regulation, Neves Marques reframes vampires and their exposure as expressions of resistance, even if it must unfold in the protected darkness of an unusual quest through space. Here, space itself becomes a tool for exploration and self-making. In *Vampires in Space*, similarly to what Sabina Holzer describes,

«Space does not remain separate from the bodies, but it does not belong to them either. This interwoven radiant zone of a strange kind consists of boundless bodies. This is the place where we exist. This is the way we exist. A place that transcends space and time. The topography of our intimate being: a quivering tension of being in between.»²⁶

Through contagion, the five vampires are freed from the fear of physical contact and death, allowing them the possibility of embarking on a once-in-a-lifetime trip

where they can risk, introspect, experiment, and even, eventually, fail. As Neves Marques writes, «Or when asleep / In Space / Our boredom / Our pain / Our longing / For love, / And understanding— / There is no time to lose».²⁷

Conclusion

Ecologies, their affordances, and practices of control significantly influence human movement, perception, and sense-making. The worlds imagined by João Pedro Vale, Nuno Alexandre Ferreira, and Isadora Neves Marques are veritable counter-hegemonic ecologies. Following the ecological model as theorised by James Gibson, they prioritise information derived from spatiotemporal patterns.²⁸ This approach establishes a way of engaging with the world that hinges on events and spatial configurations, where perception arises through attention, action, and interaction. Cognitive psychologist Joseph Lappin suggests that «[t]he ecological approach [...] leads naturally to ideas that perception is meaningful and meanings are perceivable [...] information is a basic commodity in the animal's commerce with its environment [...] and] involves both the observer and the environment.»²⁹ The spaceship and the public bath are more than (safe) queer spaces for inhabitation and eventually experience; they are ecologies of exchange and interdependence.

However, the way we perceive – or are induced to perceive – our surroundings profoundly affects our experience of them. Researcher Ania Chromik notes that different pre-subjective conceptualisations of the body in modern and pre-modern philosophy relate to organisms and modes of experience.³⁰ Prior to the widely accepted Cartesian biomedical paradigm, which views the body as a complex of separate yet interdependent mechanisms, other models existed, such as the humoral body theorised by Ancient Greek medical theorist Alcmaeon of Croton. These models emphasise the lack of demarcation of one's corporeal limits, celebrating openness instead, contagion and pollution. «In a way», Chromik continues, «the animalistic continuity between self and world marked by a certain permeability which implies no distinct boundary between the inside and the outside (actually invalidating the very distinction) is a pervasive metaphor in [...] microcosm/macrocosm relations.»³¹ This vision connects entities ecologically, not just between physically separated organisms but through fluids, organs, and elements, where distance is ephemeral and easily bridged. Pre-Cartesian man's permeable margins are in constant exchange with the external, where «[f]luids seep, infiltrate, contaminate and flow; they threaten the self with disruptive disclosures of the constructedness of the unified body/self image, and thus pose a threat of throwing the self back into the undifferentiated and immanent experience of immediate continuity with the world.»³² This view emphasizes contact and experimentation, fostering movement toward others resulting in touch and the exchange of «wet matter».³³ This conception presents the body as encompassing both what lies inside and outside the skin, absorbing the external world and allowing internal content to spread outward, thus offering a more intricate yet comprehensive experience of embodied perception.

Both time and space are crucial to decipher these works, inviting visitors to explore uncharted spaces while remaining static in time. The experience of such ecologies recalls individual and collective histories, melancholy of a lost past, and hopes for future realities, but also encourages openness, and the possibility of contagion and pollution. In *Vampires in Space* and *Ama como a Estrada começa* themes of isolation and contagion are not only socially and politically relevant but also

aesthetically significant. The two discussed works deal with the bodies displayed – the performers, the queer cruising icons, and the vampires – and more or less directly, yet nonetheless importantly, the visitors’. They create environments that may initially feel dangerous and hostile but ultimately facilitate a more inclusive conception of aesthetic experience. Challenging the dominant imposition of restrictions on movements and relational exchanges means contesting the limits of one’s ability to sense the outer world and the Other. Every body is welcome, even the outcast’s vampire-like one, uncontrollable and incontinent in its infectious leakiness, a «body that secretes fluids, opens up, gapes with its orifices, refuses to stay within its borders, and seeps into the Other, contaminates the Other with itself and permeates the Other’s boundaries [... in a] rupture that breaks through the continuity of the bounded self». ³⁴ For this reason, João Pedro Vale, Nuno Alexandre Ferreira, and Isadora Neves Marques propose solutions – or at least trials – that intertwine our experience of artworks with the relationships we build with one another, against the conservative «fear of losing the self». ³⁵ As if we were vampires, as if we were condemned to eternity.

Notes

- 1 Vittorio Gallese: Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience, in: *Aisthesis* 10, 2017, No. 1, p. 41–50, here p. 45.
- 2 Shaun Gallagher: Phenomenological and experimental contributions to understanding embodied experience, in: Tom Ziemke, Jordan Zlatev, Roslyn Frank and Rene Dirven (eds.): *Body, Language and Mind*, Vol. 1, Berlin 2007, p. 241–263, here p. 242.
- 3 One’s own body is characterised, Gallagher maintains, by the combination of *body image* and *body schema*. The concept of *body image* reflects the image that a person has of their body, what is perceived and believed as an idea of self. Whether realistic or distorted, the notion of one’s own body and its conceptual understanding span from folk and scientific knowledge to emotional beliefs. On the contrary, the understanding of *body schema*, fundamental for what concerns embodied perception, refers to a pre-intentional and even pre-conscious conceptualisation of the body and its physical presence. Here, the body is addressed in the systemic complexity of its sensorimotor processes which regulate movement and posture, but also the relation a body has with other bodies, both animate and inanimate. After conducting and comparing different studies with new-borns, Gallagher argues that a basic conception of *bodily schema* exists from birth, even if in a primitive form. In fact, despite acquired experience results in a more developed sense of *body schema* over time, Gallagher argues that this pre-conscious conceptualisation of the body functions close to an automatic level, and even before any possibility of intentional self-reference might be experienced. *Ibid.*, p. 243–245.
- 4 Jessica Lindblom and Tom Ziemke: Embodiment and social interaction: A cognitive science perspective, in: Tom Ziemke, Jordan Zlatev, Roslyn Frank and Rene Dirven (eds.): *Body, Language and Mind*, Vol. 1, Berlin 2007, p. 129–163, here p. 149.
- 5 Siri Hustvedt: *Mysteries of the Rectangle*, New York 2005, p. xix.
- 6 James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979, p. 119.
- 7 *Ibid.*, p. 121.
- 8 Susan Sontag: *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York 1989 (New York 1978 and 1989).
- 9 *Ibid.*, p.63.
- 10 Sarah Shulman: *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*, Berkeley 2012, p. 28.
- 11 Kenneth J. Gergen: *Technology and the Self: From the Essential to the Sublime*, in: Debra Grodin and Thomas R. Lindlof (eds.): *Constructing the Self in a Mediated World*, Thousand Oaks 1996, p. 127–140, here p. 134.
- 12 *Ibid.*
- 13 Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*, Claude Lefort (eds.). Evanston 1968.
- 14 João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira: *Ama como a estrada começa*, Lisbon 2020, p. 72.
- 15 *Ibid.*, p. 125.
- 16 English translation by the author. The original verses of the poem read: «conheço tão bem o teu corpo / sonhei tanto a tua figura / que é de olhos fechados que eu ando» and «tanto tão perto tão real / que o meu corpo se transfigura / e toca o seu próprio elemento / num corpo que já não é seu / num rio que desapareceu / onde um braço teu me

- procura». Mário Cesariny: Pena Capital, Lisboa 2021 (Lisboa 1957), p. 30.
- 17** Caroline Ferreira: Towards Utopia, in João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira (eds.) 2020 (as note 13), p. 125.
- 18** Fiona Anderson: Cruising the Dead River: David Wojnarowicz and New York's Runined Waterfront, Chicago 2019.
- 19** Anna Klingmann: Brandsapes: Architecture in the Experience Economy, Cambridge, Massachusetts 2007, p. 1.
- 20** *Ibid.*, p. 4.
- 21** Jonathan Beller: The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle, Chicago 2012.
- 22** Federico Rudari: Field Notes: Federico Rudari on Isadora Neves Marques, «Vampires in Space,» Portuguese Pavilion, 59th Venice Biennale, 24.11.2022, <https://www.e-flux.com/announcements/504224/field-notes-federico-rudari-on-pedro-neves-marques-vampires-in-space-portuguese-pavilion-59th-venice-biennale/>, last accessed on 14.02.2024.
- 23** Isadora Neves Marques: Vampire Poetry, digital print on cotton paper installed in design modules (wood, foam, fabric, acrylic) 2022.
- 24** Luciano Parinetto: La traversata delle streghe nei nomi e nei luoghi e altri saggi, Milano 1997 (Milano 1993).
- 25** Neves Marques 2022 (as note 22).
- 26** Sabina Holzer: THERE, in: Elena Peytchinska and Thomas Ballhausen (eds.): Fiction Fiction: Language Arts and the Practice of Spatial Storytelling, Vienna 2023, p. 265.
- 27** Neves Marques 2022 (as note 22).
- 28** James J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception, Boston 1979.
- 29** Joseph S. Lappin: Inferential and Ecological Theories of Visual Perception, in Liliana Albertazzi (eds.): Handbook of Experimental Phenomenology: Visual Perception of Shape, Space and Appearance, Hoboken, New Jersey 2013, p. 63.
- 30** Ania Chromik: Tender Fluid Machines, in: InterAlia. A Journal of Queer Studies 9, 2014, p. 239–253.
- 31** *Ibid.*, p. 242.
- 32** *Ibid.*, p. 239.
- 33** Astrida Neimanis: Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology, London 2017.
- 34** Chromik 2014 (as note 30), p. 246–247.
- 35** Max Horkheimer and Theodor Adorno: Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments, Stanford 2002, p. 26.

Image Credits

- 1-3** Photo: Bruno Lopes and Bruno Simão. Courtesy of the artists.
- 5-6** Photo: Renato Ghiazza. Courtesy of the artist.

Queer Gestures in the Garden: Gesture as an Articulator of Contacts, Relationships, and Other Sensibilities

This essay deals with the Huerto Agroforestal Universitario (Agroforestal University Community Garden, or HAU) and the diverse artistic practices that unfolded there in 2023. During that year, three Mexican artists conducted workshops and installations stemming from research-creation residences. These events introduced queer gestures that suspended the common organizations of the sensorium and agroecological production. Such gestural initiatives enabled new distributions of supports, attention modes, and other forms of relationships between the bodies and identities that inhabit these spaces.

Located in the National School of Higher Studies—Morelia Unit—UNAM (ENES Morelia), in the center-west of Mexican territory, in the state of Michoacán, the HAU dates back to 2017. It was designed to facilitate the teaching, accompaniment, and collective experimentation of both organic and traditional cultivation processes.¹ The communal garden strives to cultivate horizontal rhythms and utilizes an interdisciplinary approach to tackle challenges in agroforestry, socioecology, and biology, including water scarcity and the impact of the agROTOXIC industry. The garden develops sustainable techniques that gently address climate change by incorporating both scientific and traditional regional knowledge.² Under the framework of the project, and in respect to its vital rhythms, the *Entre Campo y Campo: Operaciones, Prácticas y Géstos Pedagógicos entre Agrosilviculturas y Artes* (Between Field and Field: Operations, Practices, and Pedagogical Gestures between Agroforestry and the Arts) initiative, coordinated by Dr. David Gutiérrez Castañeda, seeks to merge agroecology with artistic practices. It explores the intersection of operations, practices, and pedagogical gestures within agroforestry and the arts, forming the backdrop for the queer gestures discussed in this essay.

Entre Campo y Campo, as a research project, advances a collective initiative in México spearheaded by Eugenio Tiselli and José Miguel González Casanova, both artists specialized in community practices and ecology debates. From 2021 to 2022, Tiselli and González hosted the eponymous symposium *Entre Campo y Campo: Arte + Agroecología* (Art + Agroecology), which served as a platform for exploring strategic connections between these two disciplines. For them, agroecology represents a counterhegemonic alternative to land exploitation economies, merging diverse knowledge from technical/technological to cultural/artistic domains. Agroecology not only supports but also enhances a broad spectrum of strategies, including artistic approaches. Consequently, Tiselli and Gonzalez believe that art is a creative force with poetic significance that can actively shape cultivation processes, fostering strategic alliances between the aesthetic and the pragmatic realms regarding

crops.³ This perspective guided the implementation of *Entre Campo y Campo* in Morelia's communal garden, emphasizing art's role in enhancing agricultural practices.

The proposal of a queer gesture aims to highlight the queerness in the garden's artistic practices, which includes elements such as disidentification, disorientation, de-ontologization, and erotic desire. In this context, «gesture» refers to the concept that Marie Bardet, a philosopher of dance, identifies in her analysis of agronomist André-Georges Haudricourt's writings on forms of cultivation or pastoralism. These forms organize relationships between humans, animals, and plants. For Haudricourt, the practices of a far-eastern yam farmer contrast starkly with those of a far-western herder, each employing distinct techniques for working with livestock or crops. These techniques represent a form of action-intervention (a gesture) that affects both their exploitation of their environment and their interactions with other humans. Pastoralism promotes a vertical relationship with animals that in turn reproduces the domination of nature and man by man, characteristic of modern capitalist societies. Whereas agricultural practices in the East fosters, for Haudricourt, a dependent and caring relationship, respecting times and the vitalities of more-than-human entities without exploitation by humans, thus establishing an overall gentler relationship.⁴

Based on Haudricourt's research, Bardet extends the concept of gesture as societal organizer to the field of dance and artistic practices, defining a gesture as a dynamic «body/object/force/context» relationship – a continuum between style, body technique, corporeality, and mentality.⁵ Bardet emphasizes a notation system that brings visibility to the composition of a gesture by two vectors: perception and action.⁶ Being non-autonomous and producing a form of relationship-with, we can say that a gesture is composed of reactions and perceptions, it produces and is produced-by, it effects and is effected-for.⁷ This gestural thinking allows us to facilitate discussions about the relationships and impacts of human activities in their contexts, thus introducing a social and ecological dimension to artistic and dance practices.⁸ This strategic articulation of artistic practice allows us to deploy a vocabulary that describes how bodies create, perceive, and relate to each other, raising questions about conviviality and the sensorium that unfolds momentarily during a human practice. Artistic practices, therefore, have the potential to reconfigure established orders of sociability and perception. In this light, we explore two propositions about the critical role of gestures in reshaping the perceptual realm: the *partage* (dividing-within and also sharing-with) of the sensitive, and the *gesture* as a form of reorientation of attention.

In her book, *Pensar con mover* (Thinking with Moving), Bardet proposes a re-interpretation of Jacques Rancière's *Le partage du sensible* (The distribution of the sensible). By playing with distances within languages, she translates «*partage*» to «*com-partir*», which simultaneously means «to-divide-within» and «to-share-with». Through this linguistic play, Bardet argues that non-trained *gesture* in dance can heighten awareness among both viewers and practitioners, thereby transforming the movement of the body into a collective and democratic practice that establishes a shared sphere of the sensible. An observer who witnesses a non-trained *gesture*, gains awareness of their own capacity to move in a similar way, changing their perception of their body. Consequently, by emulating that movement, the observer shares the sensible experience of a certain bodily disposition.⁹ In many

cases, a *gesture* serves as an indication (this indication, as will be discussed in the article, can be explicit or implicit) of an action to be performed in groups, led by the artist; making the *gesture* allows one to realize the unexplored capacities of their body to feel and move.

In other instances, Isabelle Stengers proposes the notion of «the art of paying attention» in the context of climate activism and taking/making responsibilities for the environments we inhabit. Paying attention encourages us to consider aspects that are usually neglected.¹⁰ In this way, a *gesture* can provoke collective attentions that unfold into collective sensibilities, directing our attention towards materialities, living being, and bodies beyond conventional perception. Attention is a matter of taking into account, to turn our bodies towards forgotten bodies.

We adopt the concept of a queer gesture following Karen Barad's use of the term «queer», not to denote the strange or unusual but to suggest that these queer gestures reconfigure and interrogate existing relationships, perceptions, and identities¹¹ within the communal garden and agroecological imaginaries. In dialogue with members of the HAU, we observed that the conventional configuration of these relationships, albeit gentle, adheres to a Cartesian gesture that differentiates, opposes, and hierarchizes the lives within the space. Following Bardet, this is articulated through a form of possession and use, based on a mode of knowledge that is «[...] at a distance, clear and distinct [...] that establishes this logic of possession and use [...] that establishes rational logic that regulates and sanitizes its relationship with all sensoriality» that results in the «[...] institution of a political project that seeks [for humans] to become «master and possessor of nature»».¹²

The queer gesture unfolds as an action-perception interplay among humans, animals, and plants, implying a horizontalization of the subjectivities involved in the formulation of, following Timothy Morton, bodily counter-imaginings that challenge essentialist fictions defining the boundaries of a body.¹³ Bardet proposes studying the body as a series of gestures, a strategy that queers it by treating it as a contingent and unstable network of relations and perceptions.¹⁴ We propose that the artistic practices at the HAU employ gestures that invoke key strategies for destabilizing the Cartesian mode of relation; including haptic ontologies, intra-actions (Barad), disorientation/dorsalization (Ahmed and Bardet), self-experimentation and disidentification (Preciado and Muñoz), as well as the deployment of erotic-ethics of care.

De-orienting a space and paying attention to intra-actions.

***Infusión Multi-sónica* by Fernando Lomelí and the Laboratorio de Gestos Agroecológicos**

From March 7 to 9, 2023, the *Infusión Multi-sónica* (Multi-sonic Infusion) sound installation (fig. 1) was exhibited in the HAU of the ENES Morelia. Developed by the Laboratorio de Gestos Agroecológicos (Laboratory of Agroecological Gestures or LGA), which includes sound artists Fernando Lomelí and Barush Fernández Zamorano and agroecologists Ana Rojas and Alexis Rivero, the piece was the outcome of a workshop with students in their final semester of Bachelor's degree in Music and Art Technology, Art History, and Art and Design. *Infusión* featured a curatorial text alongside a sensitive cartography of the communal garden's sounds, supplemented by the installation of speakers and motion sensors in a yurt for reproducing sound art pieces created during the workshop. The piece displays two queer gestures that address concatenated processes from the development of the sound installation to



1 Fernando Lomelí and *Laboratorio de Gestos Agroecológicos, Infusión Multi-sónica*, 2023, installation view, variable dimensions, Morelia, UNAM. Seated in the center, Fernando Lomelí and Richard Barush Fernandez Zamorano; in the back standing and wearing a hat Alexis Daniela Rivero, members of the LGA. In the picture they appear inside the yurt with visitors of *Infusión Multisónica*. They talk and listen to the pieces. Photo: José Carlos Castro



2 Fernando Lomelí and *Laboratorio de Gestos Agroecológicos, Infusión Multi-sónica*, 2023, installation view, variable dimensions, Morelia, UNAM. A visitor trying to detonate a wind sensor inside the installation. Photo: José Carlos Castro

the strategies of assembly and design of the visitor experience: listening to relationships and disorienting listening.

Listening to relationships is the pedagogical strategy and queer gesture that addresses the initial conceptualization process of *Infusión Multi-sónica*. The workshop facilitators invited the participants to develop listening gestures in the garden, guided by questions like: «How are bodies heard in the presence or absence of water? Do you hear the contributions of plants to animals? Do you hear the contributions of animals to plants? Do you hear the contributions of water, light, and air to plants and animals? Do you hear the contributions of plants to animals, air, water, and light?». ¹⁵ Students were encouraged to visit the HAU periodically at different times to listen and pay attention to the varying sound configurations dependent on the environmental setting. The LGA applied the teachings and pedagogical methodology of sound artist Pauline Oliveros: deep listening – a somatic and attentive experience that goes beyond contemplative listening. Oliveros' experiential methodology demonstrated how bodies configure resonant fields that constitute ecosystemic relationships. ¹⁶ These exercises were adapted to critique political ecologies, moving beyond conventional soundscape protocols. Rather than merely recording and reproducing territory sounds as instrumental compositions of nature, this approach generates perceptual artifacts that reveal the impacts of our presence, fields of flight, and perceptual influences. What we hear is the consequence of our presence and mediation.

Karen Barad challenges traditional notions of ontological individuality by contrasting intra-action with interaction – the former assumes the inseparability of elements within a phenomenon, while the latter presupposes their prior independence. ¹⁷ She advocates for analyzing phenomenon as difference producers, asserting that the essence of the phenomenon precedes the existence of its components. This perspective influences the methodology used on-site for the recording of the garden sounds, focusing on the interactions between different bodies rather than individual contributions. The approach to listening gestures eschews to a modern Cartesian paradigm, which sharply delineates subjects and objects from their autonomy of one concerning the other. ¹⁸ Instead, it fosters a form of listening/perception concerned with how sounds are produced, not merely what they are – a perceptive mode that allows itself to be touched and that attends to contacts (contributions).

The LGA poses question about the tangible relationships among elements such as air, water, dirt, living beings, and the bodies of cultivation that are procured in the HAU. Drawing from principles in quantum physics, they note that their presence – even when listening attentively – affects the perceptible sound relationships and narratives, which they seek to capture as evidence of ecosystemic connections. If their presence affects must be because they are also part of these same relationships. Their presence, therefore, is not neutral but integral to the affective and material fabrics that constitute the garden and its cultivation. This realization shapes the sound ecology of the installation, recognizing human actions as equally significant as the behaviors and manifestations of more-than-human entities that negotiate their coexistence. In seeking a term that honors the co-constitution of the event, the notion of *Infusión* emerged.

In agro-silvicultural terms, an *infusión* is a technique for extracting soluble compounds from substances like herbs, spices, flowers, fruits, or tea by immersing them in hot water or another solvent liquid in a container device that becomes the

condition of possibility of the infused and participates materially in the configuration of the solvated. This process not only forms a complex assembly of solvent and solute but also transforms the ontological status of the combined materials. What results is not merely an aromatic drink or juice but a potentiated matrix of material agency, exemplified in concoctions and potions by their density, composition, and absorption capacities. The *Infusión Multi-sónica* proposal extended beyond mere molecular composition to encompass the orchestration of energies and forces, enhancing their sonic transmutation in fields and perceptive intensities of auditory forms.

This listening experience inspired participants, including Francisco Martínez Roldán, Jennifer Butanda Salinas, and José Luis Luengas Coutiño, to create sound art pieces. These works, crafted individually, were later mixed live during the installation, with triggers set off by sensors responding to visitors, wind currents, or soil humidity (fig. 2). This assembly decision generates an apparatus that, instead of constituting an individual delimitation of what is represented (where the sounds used and the pieces of each of the students are discernible one from the other), and fosters a sonorous opacity where human creation, communal garden sounds, and authorship intertwine. The reproduction of the pieces is subordinate to the human-garden-environment collaboration, as movement sensors are activated by these variables.

The visiting experience is structured around two moments as designed by the artists: entering the yurt to listen to the pieces and interact with the sensors, and then moving to another area in the garden for solitary listening to the gestures that integrate the space. This setup predisposes visitors to tune into the organic and environmental sonorities assembled within the orchard. Once outside the yurt, the body engages in organic listening unmediated by sound technologies, enhancing awareness of previously unnoticed sound elements and disorienting the everyday habitat of the space.

Infusión invites us to disorient the pre-established relationship between spaces and actions. By curating distinct listening spaces, the relationship of the human body to the HAU space is momentarily reconfigured. In this context, the transient state of bodies and orchards becomes apparent, while listening to the latter repositions corporeality and reveals an unexplored spatial constitution. Following Sarah Ahmed, we can say that «the question of action is a question of how we inhabit space. [...] [Quoting Husserl] ‘A ‘corporeal’ or postural schema gives us a global, practical, and implicit notion of the relation between our body and things and our hold of them’».¹⁹

Listening to the contributions redefines the orchard’s habitat and establishes new interrelations between the bodies. Bardet, recounting various workshops on bodily creativity conducted with Moyi Schwatzer, notes that «new relations of corporeality/spatiality/temporality»²⁰ can be formulated through gestures. As a gesture, the disorientation of listening enables, through the body’s displacement and interaction with the installation, a type of perceptive sensitivity that does not overlook existing but were previously discarded by a dominant hegemonic perceptual mode focused on a frontal, focal, central sensorium.²¹ This shift towards a listening that is neither passive – since it activates attentions – nor taxonomist-individualizing – since it engages with sound as an intra-action between bodies – establishes a touching form of listening. In the final device of the installation, a sound cartography designed by Carlos Castro, sonorities are mapped considering space-time-temperature variables.

Sánchez asks the participants to explore the orchard in search of materials that could collectively inspire the creation of sounds. Those involved in the gestural exercise are invited to imagining how different forms of touch and contact with the materials can produce specific sonorities, deconstructing visual and auditory biases. Each person selected a material and applied a particular action to elicit a sound. After collecting these materials from the orchard, participants reconvened to share the strategies they discovered for producing sounds. They then passed the objects to others, guiding them on the body posture and touch techniques necessary to replicate the sounds. This exercise reinforced the idea that the quality of sound depends on how the object-subject relationship is enacted (fig. 4).

Ahmed suggests that an object's properties and its manner of existence depend on the subject's orientation towards it,²⁵ implying that identities and relationships are not fixed but are shaped by these interactions. This concept is exemplified Sanchez's exercise, emphasizing that sonorities emerge from human interaction with objects, necessitating a reevaluation of existing notions of corporeality. Contact between an object and a body is itself a form of orientation, and as Ahmed notes, bodies «take shape through being oriented [being touched].»²⁶

In this context of relational orientation and intra-action, contact not only shapes bodies and imparts them with ephemeral properties but also generates entanglements and distinctions among

5 Vanessa Rivero, *Encuentros matéricos*, 2023, workshop, variable dimensions, Morelia, UNAM. Photo: José Imanol Basurto Lucio. A participant of the workshop with Vanessa Rivero, with diverse materialities attached to his body



4 Griselda Sánchez, *Compartencia*, 2023, workshop, variable dimensions, Morelia, UNAM. Photo: José Imanol Basurto Lucio. A participant of the *Compartencia* (Ana Rojas Rosas) shows to the others the way in which she enables a particular sound in a fig.



bodies. Returning to Karen Barad's theories, it becomes evident that touching is an intra-action, through which the materialities of bodies and objects are co-constituted. Barad reminds us that «touching, sensing, is what matter does, or rather, what matter is: matter is condensations of responses, of response-ability.»²⁷ Thus, touching reveals the ontological indeterminacy of matter and human bodies, making these agencies necessarily queer.²⁸

Encoding and decoding (re-imagining) a body through ties and entanglements. *Encuentros matéricos en el huerto* by Vanessa Rivero

Encuentros matéricos en el huerto (Material Encounters in the Garden) is the title of the artistic workshop presented by Vanessa Rivero on August 12, 2023, as part of her collaboration with the Huerto Agroforestal. In her intervention, Rivero invites participants to walk through the communal garden, seeking materialities that provoke alternative forms of meaning and perception. She emphasized the importance of attentiveness to what goes unnoticed in crowded spaces and the creation of compositions from unexpected assemblages. After this exploratory phase, participants collectively engaged touch exercises to reconsider their intentions and haptic prejudices. The workshop culminated with the participants using pieces of rope to attach found material to themselves, first individually and then as a group, forming various sculptures with the human body as a support. This activity prompted participants to question the codifications of the body and the distribution of gravitational supports.

Participants were also invited to explore how self-intervention could trigger different forms of movement (fig. 5). This approach echoes Paul Preciado's description of Drag King workshops, where he invites participants to experiment with packings, chest flattening, and the creation of artificial beards by cutting locks of hair. According to Preciado, these actions alter «the body axis and the balance that is established between the shoulders, arms, and legs»²⁹ Similarly, Bardet discusses how the redistribution of weight during dance improvisation leads to «an ongoing subjective differentiation: rolling, distributing the weights in the body, and experiencing a changing continuity, a process, a becoming other.»³⁰ In both instances, a disorientation occurs, or, as Bardet describes, a dorsalization, where the world is experienced through other movements, support sharing, and perceptions.³¹

Additionally, participants created short narratives to explain their body modifications, allowing for a transformation in self-perception. The narratives ranged from envisioning hybrid bodies to articulating personal identities through the materials integrated with their bodies. Paraphrasing Preciado, the workshop fostered a collective awareness of the cultural-environmental orthopedies,³² generating disidentifications concerning an imaginary of the body as autonomous and detached from the orchard. This integration of ecological insight into what Esteban Muñoz calls disidentification challenges the heteronormative, white supremacist, and misogynist symbolic systems,³³ as well as the traditional forms of domination of nature in modern thought. Workshop participants proposed counter-imaginings of the body, making new senses of its materialities, and opting to redefine it through personal codifications and narratives that breathe new lives and other modes of being into a body affected by the materialities of the communal garden.

To create these sculptures, a rope was used to form knots and entanglements between the human body and the material bodies of the garden. This process was reminiscent of Fina Miralles' photo-action *L'arbre i l'home. Lligada a l'arbre* (The

tree and the man, Tied to a tree), which involves tying oneself to a tree to explore the ensuing relationship.³⁴ Karen Barad's concept of entanglement is brought to life through these gestures, emphasizing that entanglement does not blur the boundaries between human and non-human, nor does it erase distinctions and differences. Instead, it seeks to understand the materializing effects of how boundaries are drawn between 'humans' and 'non-humans'.³⁵ Experiencing bondage allows one to feel both together-separated from another body and, through collective bondage—hand to hand, skin to skin—the potential to become a common yet distinct body. In Bardet's interpretation of Barad, through strategic touches, one disowns «(...) the strict, binary, and logical opposition between who is *unx* [oneself] and who is *otrx* [the other], what is before and what is after, what is inside and what is outside, what is giving and what is receiving.»³⁶

Cultivating Desire and Desire of Cultivating. Queer gestures and the reformulation of an a posteriori relationship with the orchard

Paying attention to the sound of an orchard without seeking to categorize it involves recognizing the intra-action that constitutes it. Paying attention to an inert object explores other forms of relationship between the body and the object to produce unexpected sonorities. Paying attention to the materialities of an orchard allows for assembling complex ties that reveal alternative gravitational forms of the body and recode the signifiers of the nature-culture relationship. These queer gestures are underpinned by a politics of attention (attention that is itself a gesture), which suspends, for the duration of a workshop, installation, or a *compartenencia*, the typical forms of production in the communal garden. The HAU, already committed to an ethic of gentle intervention and non-exploitation of the land/territory, thus becomes a laboratory for gestures that momentarily reorient, dislocate, and reconfigure rhythms of production. This underscores the importance of developing the art of paying attention, as Isabelle Stengers describes. Faced with an unyielding world obscured by unawareness and driven by the pace of thought for productive-extractive purposes, we must insist on the possibility of slowing down, of deconstructing haptic and auditory prejudices, and of recognizing the vitality and importance of all elements within ecosystems.³⁷

Omar Felipe Giraldo and Ingrid Toro situate the agroecological debate in Mexico around two gestures: empathizing and refining the senses. They propose that collectivities responsible for cultivation identify aesthetic compositions that are convenient, appropriate, and proportional.³⁸ These aesthetic empathies are mobilizing gestures of forms of cultivation not centered on production but on the cohabitation of the territory in gentle terms. We argue that such principles are naïve in the face of the colonial and modern legacies of that is termed 'aesthetic'; following Bardet, we contend that advocating for imaginaries of the appropriate, the convenient, and the proportional attends to the Cartesian gesture that differentiates, opposes and hierarchizes the perceptible.³⁹ Thus, we speak then of generating erotics and spaces of perverse desire within the communal garden, exploring another temperament of previously established relationships. Cultivating a desire for cultivation [*cultivar el deseo de cultivo*] through gestural practices revitalizes the experience of the space and draws attention to that which is commonly ignored. As explained in the text, it takes a necessarily queer gesture to make other forms of approach, contact, and intercourse flourish.

This text seeks to insist on a queer ecology centered on the politics of touch and attention. It matters because it accounts for how contacts – between fluids, cells, airs, atmospheres, perceptive faculties, smells, tremors, joys, and pleasures, – experienced communally, materialize. We are concerned with understanding how perceptions and tactile interaction in environmental processes, cultivation, communal gardens, and learning communities can be viewed as materially co-constitutive experiences. To diffract the interpellation of queer is to consider it as an emergent field of manifestations in which we co-constitute ourselves through acts, perceptions, reactions, affects, and gestures, in a queer, *abigarradx*, restless and deeply engaged manner, directed towards the care of lives to come.

Notes

- 1 Huerto Agroforestal Universitario ENES, UNAM: Nuestra historia, in: Huerto Agroforestal Universitario ENES, UNAM, <https://www.huertounam.com/>, last accessed 14.12.2023.
- 2 Fernando Aldair Valencia Vázquez: Agrosilviculturas-meteorológicas en una ciudad intermedia: Análisis de la adaptación ante el cambio climático en Morelia, Michoacán, México, Licenciata thesis, National Autonomous University of México (UNAM) 2023, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000844639>, last accessed on 12.12.2023.
- 3 José Miguel González Casanova/Octavio Moctezuma/Eugenio Tiselli/Miriam Torres (eds): Entre Campo y Campo. Congreso colaborativo. Tramar redes de arte + agroecología, México 2021.
- 4 André-Georges Haudricourt: Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui, in: L'Homme 2, 1962, No.1, p. 40–50, <https://doi.org/10.3406/hom.1962.366448>, last accessed on 12.12.2023.
- 5 Marie Bardet: Hacer mundos con gestos, in: Marie Bardet (ed.): El cultivo de los gestos, entre plantas, animales y humanos. Buenos Aires: Cactus 2019, p. 81–111, here p. 89.
- 6 Marie Bardet: Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía, Buenos Aires 2012, p. 134–144.
- 7 Marie Bardet: Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante», in: Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason 60, 2018, p. 13–28, p. 22. Online: <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1206>, as of December 19, 2023.
- 8 Bardet 2019 (as Note 5), p. 96.
- 9 Bardet 2012 (as Note 6), p. 63–89.
- 10 Isabelle Stengers: In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism. Lünenburg, 2015, here p. 62.
- 11 Karen Barad: Nature's Queer Performativity, in Qui Parle 19, No.19, 2011, p. 121–158, here p. 126. Online: <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>, as of 19.12.2023.
- 12 Marie Bardet: Perder la cara. Buenos Aires 2021, p. 27–29.
- 13 Timothy Morton: Queer Ecology, in: PML 125, No. 2, 2010, pp. 273–282.
- 14 Bardet 2019 (as Note 5), here p. 108.
- 15 Fernando Lomeli: Gestos agroecológicos. Laboratorio de investigación/creación, YouTube. Online: https://www.youtube.com/watch?v=32SfcZXNZEM&ab_channel=VisionesSonoras, as of 19.12.2023.
- 16 Pauline Oliveros: Deep listening: una práctica para la composición sonora, Buenos Aires 2019.
- 17 Karen Barad: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham 2007, p. 139.
- 18 Ibid., p. 140.
- 19 Sarah Ahmed: Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others, Durham/London 2006, p. 53 and 58.
- 20 Bardet 2021 (as Note 12), p. 183.
- 21 Ibid., p. 176.
- 22 Jaime Luna: Eso que llaman comunalidad. Culturas Populares, Oaxaca 2009, p. 128.
- 23 Note of traduction: *Competencia* possesses two disputed etymologies: *Competere* or *competens*, these words confer different meanings to the word *competencia*. *Competere* (go to the encounter of something) complies to the translation proposed in the article, meanwhile, the meaning of *competens* refers to «being capable of», and «being able to compete». These paradoxical meanings can expand the implications of a possible translation of concepts native to the spanish language. See: Ernesto López Gómez: En torno al concepto de competencia: un análisis de fuentes, in: Profesorado. Revista de Curriculum y Formación de Profesorado 20, 2016, No. 1, p. 311–322, here p. 312–313.
- 24 Rachel Carson: El sentido del asombro, Madrid 2012.
- 25 Ahmed 2006 (as note 19), p. 50–51.
- 26 Ibid., p. 54.
- 27 Karen Barad: Trans*/Matter/Realities and Quees Political Imaginings, in: GLQ: A Journal

of Lesbian and Gay Studies 21, 2015, No. 2–3, p. 387–422, here p. 400.

28 Karen Barad: *Tocando al extrañ interior*, Buenos Aires 2023, p. 28.

29 Paul Preciado: *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Barcelona 2020, p. 267.

30 Bardet 2012 (as Note 6), p. 101.

31 Bardet 2021 (as Note 12), p. 208–213.

32 Preciado 2020 (as Note 29), p. 267.

33 José Esteban Muñoz: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance Politics*, Minneapolis/London 1999, p. 5.

34 Miralles, Fina: *L'arbre. L'arbre i l'home. Lligada a l'arbre*, Catalunya, 1975/2020, MACBA, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/larbre-larbre-i-lhome-lligada-larbre>, as 12.12.2023. © Fina Miralles.

35 Barad 2011 (as Note 11), p. 123–124.

36 Marie Bardet: *M/e toca*, in: Karen Barad: *Tocando al extrañ interior*, Buenos Aires 2023, p. 67. Note of traduction: Oneself and The other are gendered nouns in spanish. One can be either uno/una or otro/otra depending on the gender identity of the speaker, putting an «x» instead of a consonant removes the gender of the noun. This queer subtlety in the original text is lost in the translation from spanish to english.

37 Isabelle Stengers: *Prestar atención*, in: Amador Fernandez-Savater/Oier Etxeberria (ed.): *Eclipse de la atención*, Barcelona 2023, p. 79–86.

38 Omar Felipe Giraldo/Ingrid Toro: *Afectividad ambiental: sensibilidad, empatía, estéticas del habitar*, Chetumal 2020, p. 16.

39 Bardet 2021 (as Note 12), p. 30–31.

Image Credits

1 Fernando Lomelí and *Laboratorio de Gestos Agroecológicos*, 2023. *Infusión multi-sónica's* installation view. (Photo: José Carlos Castro)

2 Fernando Lomelí and *Laboratorio de Gestos Agroecológicos*, 2023. *Infusión multi-sónica's* installation view (detail). (Photo: José Carlos Castro).

3 Fernando Lomelí, José Carlos Castro and *Laboratorio de Gestos Agroecológicos*, 2023. *Infusión multi-sónica's* sound-temperature cartography.

4 Griselda Sánchez, 2023. *Compartencia* installation view. (Photo: José Imanol Basurto Lucio)

5 Vanessa Rivero, 2023. *Encuentros matéricos* workshop (Photo: José Imanol Basurto Lucio)

Photos were taken in 2023 by José Imanol Basurto Lucio and José Carlos Castro, these were comissioned by David Gutiérrez Castañeda and by the artists of the performances/installation.

Eine buntgemischte Gruppe von Menschen bewegte sich im Sommer 2017 durch den Park Karlshain in Kassel, dessen Umriss aus der Luft – so beschreiben es Annie Sprinkle und Beth Stephens – bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit einer menschlichen Vulva plus Anus hat.¹ Die von dem Künstler:innenpaar initiierte Performance *Ecosex Walking Tour* fand im Rahmen der *Documenta 14* statt und nahm unter einem Baumindividuum aus der Arbeit *7000 Eichen* von Joseph Beuys ihren Anfang. In bunten DIY-Kostümen und liebevoller Trash-Ästhetik führten Sprinkle und Stephens, begleitet von ihren zwölf Performer:innen, ihr Publikum zu verschiedenen Stationen im Stadtraum Kassels und luden dieses dazu ein, ihre ökosexuellen Neigungen zu entdecken und in eine erotische und queere Verbindung mit Natur zu treten.² Ein zentraler Aspekt der *Ecosex Walking Tour* liegt in ihrer Konstituierung von Natur: die gewählte urbane Umgebung (Parklandschaft, Straßenzüge, kulturelle Artefakte) ist hochgradig artifiziell und anthropogen.³ Mit Donna Haraway könnte man von der Umgebung, in der die Performance stattfand, als «natureculture»⁴ sprechen, eine hybride Umwelt, in der sich spezifische kulturelle und natürliche Abläufe in wechselseitiger Abhängigkeit überlagern.⁵

Die Arbeit von Sprinkle und Stephens führt spielerisch und affirmativ, in naivstvoller Überspitzung und ernstgemeinter Ironie ein zentrales Anliegen der Queer Ecologies vor, nämlich – nach Bruce Erickson und Catriona Sandilands, einer prägenden Protagonistin des diskursiven Feldes seit seiner Entstehung – wie eng die Narrative von Natürlichkeit und Ursprünglichkeit von Natur und Sexualität beziehungsweise Gender miteinander verwoben sind. Demnach sind die beiden Bereiche durch evolutionär geprägte Vorstellungen verbunden, die das Perverse, das Unnatürliche, das Verschmutzte und das Degenerierte gegen das Gesunde, das Heile und das Natürliche ausspielen.⁶ Ähnlich argumentiert Greta Gaard aus einer öko-feministischen Perspektive, dass die Befreiung menschlicher Erotik und Sexualität unbedingt der Versöhnung von Natur und Kultur bedarf, da der Mensch gleichsam Teil von beidem sei: «Ecofeminists must be concerned with queer liberation, just as queers must be concerned with the liberation of women and of nature; our parallel oppressions have stemmed from our perceived associations. It is time to build our common liberation on more concrete coalitions.»⁷

«If we do not seek to fix what has been broken, then what?»

Was ist, wenn die Reparatur versehrter Systeme nicht möglich ist? «If we do not seek to fix what has been broken, then what?»⁸ fragt Jack Halberstam. Er argumentiert

gegen Versuche der Reparatur, wenn diese innerhalb eines bestehenden Systems agieren und dieses dadurch erhalten.⁹ Stattdessen fordert Halberstam das Auflösen – *undoing* – und Re-Imaginieren ruiniertes gegenwärtiger Systeme.¹⁰ Reparatur in seiner ursprünglichen Bedeutung wird in dieser Hinsicht ins Gegenteil verkehrt, anstelle des Wiederherstellens eines vergangenen Zustands meint Reparatur hier das Abbauen, Zerstören, Untergraben und Überschreiben ruinöser Zustände. Die künstlerischen Strategien der *Ecosex Performances* von Sprinkle und Stephens können als ein Versuch des Aufzeigens, Untergrabens und Überschreibens eines binären Naturverständnisses gelesen werden, das das Menschliche ins Zentrum stellt und alles nicht-Menschliche als bloßen Hintergrund degradiert.¹¹ In diesem Aufzeigen, Subvertieren und Überschreiben als künstlerische Praktik liegt, so die diesem Beitrag zugrundeliegende These, ein *reparativer* Ansatz, der es sich zum Ziel gemacht hat unser binäres Verhältnis zu Natur auszuhebeln und unsere Verbindung zum mehr-als-Menschlichen neu zu gestalten – sprich zu reparieren.¹² Im Folgenden werde ich den Begriff der Reparatur als künstlerische Praktik an beziehungsweise in Ökosystemen anhand der *Ecosex Performances* von Annie Sprinkle und Beth Stephens zu fassen versuchen. Vor dem Hintergrund der Queer Ecologies untersucht dieser Beitrag, welche Perspektiven auf ökologische Reparatur in den beiden performativen Arbeiten *Ecosex Walking Tours* und *Ecosex Weddings* von Sprinkle und Stephens anklängen.

Die Auseinandersetzung mit Reparatur und ‚Heilung‘ ist in der zeitgenössischen Kunst sehr präsent; so sprach beispielsweise Carolyn Christov-Bakargiev, die Kuratorin der *Documenta 12*, von «Heilung durch Kunst»¹³ als einem Leitmotiv der damaligen Ausstellung, als Leitbild der 18. *Internationalen Architekturbieniale Venedig 2023* wurde die «Reparatur am Gegebenen»¹⁴ diagnostiziert. Die Diskussion um den Topos der Reparatur – in ihrem ursprünglichen Wortsinn etwa gleichbedeutend mit ‚wiederherstellen‘ – geht sehr häufig von queeren, feministischen oder dekolonialen Positionen aus.¹⁵ Die Dringlichkeit ökologischer Reparatur und des Entwickelns reparativer Praktiken vor dem Hintergrund ökologischer Krisen und dem Prekär-Werden humaner und non-humaner Lebensräume wird beispielsweise von Karen Barad, Donna Haraway und Anna Tsing explizit gemacht, die sich für Narrative der Rehabilitation in «beschädigten, aber noch weiterbestehenden lebendigen Welten»¹⁶ beziehungsweise für Formen des Weiterlebens in ruinierten und versehrten Landschaften stark machen.¹⁷ In der Grundannahme, dass wir unsere Leben in hochgradig veränderten «disturbance regimes»¹⁸ führen, plädiert Alexis Shotwell explizit gegen normative Diskurse der Reinheit, Ursprünglichkeit und Unversehrtheit: «Blasted landscapes is what we have, we need to explore their life-promoting patches.»¹⁹ Als Alterität markiert,²⁰ gleichen versehrte Landschaften aus der Perspektive der Queer Ecologies dabei marginalisierten Körpern: «What was once labeled ‹inanimate› became mortal.»²¹ Was einst als unbeseelt betrachtet wurde, bedarf nun dringlich der Reparatur. Eli Clare zufolge ist ‚Heilung‘ die Wiederherstellung von Gesundheit: «[...] cure rides on the back of *normal* and *natural*»²². Ähnlich argumentiert – erneut – Jack Halberstam, dass queere bzw. Trans* Körper normativen Konzepten von Ganzheit, Ursprünglichkeit und Geschlossenheit ihre palimpsestische, prozesshafte Identität entgesetzen:

«Trans* bodies [...] function not simply to provide an image of the non-normative against which normative bodies can be discerned, but rather as bodies that are fragmentary and internally contradictory; bodies that remap gender and its relations to race, place, class, and

sexuality; bodies that are in pain; bodies that sound different from how they look; bodies that represent palimpsestic identities or a play of surfaces; bodies that must be split open and reorganized, opened up to chance and random signification.»²³

Reparatur ist in diesem Kontext eine Entwicklung ohne festgelegten Endpunkt, die wegführt vom normativ Menschlichen als Kategorie. Elemente wie Schnitte und Narben sind dabei als Hervorhebungen und Markierungen essenzieller Teil der Reparatur. Einhergehend mit Clares und Halberstams Beobachtungen versucht dieser Beitrag reparative Praktiken jenseits binärer Konstruktionen wie «Defekt» und «Perfektion»²⁴, «Cure» und «Health»²⁵ nachzuvollziehen. Auf der Suche nach einem Konzept außerhalb des «non-Normativen»²⁶, das als bloßer Kontrapunkt zur Norm dient, schlage ich vor Halberstams Begriff des Wilden zu nutzen, den er anführt, um die binäre Konstruktion von Natürlichkeit zu einer subversiven Epistemologie aufzufächern. Die romantisierende und teleologische Konstruktion einer ursprünglichen Natur ablehnend, wird das Wilde zu einem Topos des Potenziellen, des Unvorhersehbaren, außerhalb von Kategorien und (menschlicher) Kontrolle, eine Sphäre komplexer Allianzen und Interdependenzen.²⁷

Reparatur als Aneignung und Überschreibung

Die *Ecosex Walking Tour* bestand aus neun verschiedenen Szenen an neun verschiedenen Orten im Stadtraum Kassels, die Aktivitäten der Performer:innen umfassten unter anderem das Verlesen des *Ecosex Manifestos* sowie das Anleiten eines «öko-sexuellen Workouts» durch Annie Sprinkle, bei dem spielerisch Pflanzen und Teile der organischen und anorganischen Umgebung einbezogen wurden und zu dem das Publikum eingeladen war teilzunehmen.²⁸ Die Haltung der Performer:innen war betont zwanglos und ausgeführt mit einem Augenzwinkern, die DIY-Ästhetik der Kostüme und der anderen verwendeten Symbole wie Plakate und Transparente war an der Formensprache von Protestkultur orientiert.²⁹ Besonders zu erwähnen sei ein Moment während einer der Performances, der in lokalen Medien kontrovers diskutiert wurde, in dem Annie Sprinkle eine der Eichen aus Joseph Beuys' Pflanzung verführte, nachdem sie vorher deren Konsens eingeholt hatte.³⁰ In diesem Detail der Performance zeigt sich nicht nur paradigmatisch das Aufeinanderprallen verschiedener Wertevorstellungen (von Hochkultur und gelebter Sexualität), sondern auch fundamental verschiedene Verständnisse von Humor, Ästhetik und der Aufgabe von Kunst. Die Arbeit *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*, die im Rahmen der *Documenta 7* 1982 entstand, gilt als eines der Wahrzeichen der internationalen Kunstausstellung und als paradigmatisches Werk, das Joseph Beuys' Forderungen nach einem ökologischen Bewusstsein in der Kunst und sein Konzept von Skulptur als sozialer Plastik verkörpert.³¹ Nicht wegzudenken von der Rezeption dieser Arbeit ist dabei die beinahe kultisch verehrte Rolle Beuys' und seine Performanz eines spröden, männlichen Künstlergenies. Seine Arbeit entstand im Bestreben, eine «Heilkunst» zu entwickeln, «einer Kunst, die den modernen Menschen zu einem ganzheitlichen und kreativen Leben in direktem Bezug zur Natur befähigt».³² In der Beuys'schen Metaphysik kann die Eiche als Gleichnis verstanden werden, die den Menschen ins Zentrum stellt und die Natur als symbolisches und still wachsendes Objekt der Kunst konzipiert.³³ In ihrer Aneignung des Kunstwerks interpretieren Sprinkle und Stephens die Rolle der gepflanzten Eichen um: der verführte Baum erfährt durch die Performance eine eigene «Agency» und Wirkmacht.³⁴ In der Performance begegnen sich die beiden – Eiche und Mensch – als gleichgestellte



1 Annie Sprinkle und Beth Stephens mit Performer:innen und Publikum im Rahmen der *Ecosex Walking Tour* vor dem Fridericianum, Kassel, *Documenta 14* im Juni 2017. Im Bildhintergrund befindet sich einer der Bäume aus Joseph Beuys' Arbeit *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*, entstanden für die *Documenta 7*, 1982



2 Annie Sprinkle und Beth Stephens: *Ecosex Walking Tour* im Park Karlshausen, Kassel, *Documenta 14* im Juni 2017 vor der Arbeit *Idea di Pietra* von Giuseppe Penone, installiert im Rahmen der *Documenta 13*, 2012

Gegenüber, die Eiche wird vom passiven Kunstobjekt zum aktiven Subjekt.³⁵ Der durch Sprinkle und Stephens initiierte reparative Vorgang liegt in der Aneignung von Beuys' Kunstwerk und in der Überschreibung seiner anthropozentrischen ›Heilkunst‹ mit einem neuen Narrativ, nämlich jenem einer responsiven Umwelt, die aus konkreten affizierten und affizierenden Individuen und Assemblagen besteht. Die Eiche stellt gleichzeitig eine Markierung in der Landschaft dar, deren Identität sich, frei nach Halberstam, palimpsestisch überschreiben kann.³⁶ Eine direkte Analogie zwischen der Eiche als Marker und Halberstams Beschreibung der Identität von Trans*Körpern herzustellen wäre vermessen; dennoch kann die Eiche in den künstlerischen Arbeiten von Beuys, Sprinkle und Stephens als ein Gegenüber gelesen werden, das in sich widersprüchlich ist und Widersprüchen ausgesetzt ist, das seine Identität wandelt und mit deren Hilfe sich nicht-menschliche Identität neu denken lässt.

«Make Love with the Earth»

Seit 2005 initiieren Sprinkle und Stephens unter dem Titel *Ecosex Weddings* Performances, bei denen das Künstler:innenpaar bislang eine Vielzahl verschiedenster Landschaften und Naturelemente geheiratet hat, unter anderem die Erde (Santa Cruz, 2008), Luft und Himmel (Oxford, 2009), das Meer (Venedig, 2009), die Appalachen im Osten der USA (2010) oder den Kallavesi See in Finnland (2012).³⁷ Ähnlich wie die *Ecosex Walking Tours* sind die *Wedding Performances* ortsspezifisch; sie werden an ihren spezifischen Austragungsort angepasst und entfalten ihre politisch-engagierte Wirkung durch ihre beinahe serielle Wiederholung. Die Hochzeiten verlaufen jeweils nach einem ähnlichen Schema, vergleichbar mit einer rein menschlichen Hochzeit versammeln sich die geladenen Gäste vor Ort, thematische Performances bilden das Programm, den Höhepunkt der Hochzeit bildet der Schwur und der Akt der Vereinigung – im Fall der *Wedding to Lake Kallavesi* beispielsweise ein Sprung der Künstler:innen in das kalte Wasser.³⁸ In den Hochzeiten verkünden sich Sprinkle und Stephens als buchstäbliche Liebhaber:innen der Erde, sie deklarieren sich selbst als «aquaphil, terraphil, pyrophil und aerophil»³⁹ und überschreiten dadurch auf humoristische Weise normative Kategorien von Gender und sexueller Orientierung. Im *Ecosex Manifesto*, das die beiden seit 2011 in verschiedenen Versionen veröffentlicht haben, erklären sie: «We shamelessly hug trees, massage the earth with our feet, and talk erotically to plants. [...] We caress rocks, are pleased by waterfalls, and admire the Earth's curves often. We make love with the Earth through our senses.»⁴⁰ Ökosexualität wird dabei als sexuelle Spielweise begriffen, die sich nicht auf das Menschliche beschränkt, sondern sich auf jegliche Form von Objekten, Pflanzen und schlichtweg auf die Natur als Ganzes richtet.⁴¹ Ökosexualität ist inhärent queer, negiert Körpergrenzen und Phallogentrismus: «Ecosexuality provides alternative ways of thinking about sexuality that go beyond human reproduction, genital sex, and human exceptionalism [...]. Ecosexuals, however, consider all parts of the body to be potential sites of sexual pleasure. We see the body as expanding *beyond* its own skin [...].»⁴² Theoretiker und Dokumentar-Kurator Paul B. Preciado beschreibt das künstlerische Vorgehen von Sprinkle und Stephens folgendermaßen: «They reeroticize the universe, calling into question the hierarchy of species, definitions of sexuality, and the political stratification of the body. [...] This affective proliferation, extending to everything and everybody, is an exercise not only in de-heterosexualizing relations but also in dehumanizing

social links [...]»⁴³ Durch die Formulierung ihrer Anliegen in Manifestform stellen sich die Künstler:innen in eine lange Tradition politisch engagierter künstlerischer Positionen, die dadurch ihre Forderungen in einem gesellschaftspolitischen Kontext verankern.⁴⁴ Für Preciado sind die Arbeiten von Sprinkle und Stephens Laboratorien für die Transformation von Subjektivität; Heteronormativität wird genauso in Zweifel gezogen wie die Grenzen zwischen menschlicher Spezies, Organischem und Anorganischem. Durch ihre spielerische «Reerotisierung»⁴⁵, ihre Egalisierung von Sinnlichkeit über Grenzen von Spezies und Materie hinweg bewirken die Arbeiten eine Transformation «of the molecular dominion of the sensible, intelligence and desire.»⁴⁶ Ebenso wie die *Ecosex Walking Tour* heben die *Ecosex Weddings* Natur in den Möglichkeitsraum menschlicher Subjektivität. Der performative Akt, Teile der Natur zu heiraten, bedingt, die Natur als Subjekt wahrzunehmen. Natur – beziehungsweise ausgewählte Entitäten wie Meer, Luft oder Erde – werden dem Menschen gleichgestellt, vergleichbar mit einer Figur oder Person, verstanden jedoch nicht als Allegorie, sondern in ihrer schieren Materialität und als konkretes, reales Gegenüber. Die Personifizierung von Natur in den Arbeiten von Sprinkle und Stephens könnte ihnen als naiver Akt der Anthropomorphisierung ausgelegt werden,⁴⁷ doch erinnert ihr Anliegen an aktuelle rechtliche Debatten, ob spezifische, schutzbedürftige Ökosysteme als Rechtssubjekte anerkannt werden sollen und



3 Annie Sprinkle und Beth Stephens: *Wedding to the Sea*, die Hochzeitsgemeinschaft in Venedig, im Rahmen der 53. *Biennale di Venezia* im August 2009

ebenso an die Erfolge von Aktivist:innen, die diesen Status beispielsweise für das spanische Mar Menor oder den Río Atrato im kolumbianischen Amazonasgebiet erreicht haben.⁴⁸ In der radikalen Hervorhebung von Materialität in Sprinkles und Stephens Darstellung belebter, ja fast animistischer Natur vermögen sich in den *Ecosex Weddings* neue Allianzen und Zugehörigkeiten zu formen, die nicht nur die Binarität sexueller Narrative und Praktiken sondern auch die Konstruktion der Binarität zwischen Menschlichem und nicht-Menschlichem überschreiten.⁴⁹ Im Queeren der Beziehungen des Menschen zum mehr-als-Menschlichen als performativer Akt der Aneignung von Deutungsmacht und der Überschreibung binärer Naturvorstellungen liegt das reparative Vorgehen der *Ecosex Weddings*.

Queeren von Reparatur

Vor dem Hintergrund ökologischer Krisen und der Dringlichkeit ökologischer Reparatur vermögen die Queer Ecologies eine neue, kritische Position zu eröffnen. Der Begriff der Reparatur muss dafür von dem Topos des Heilen, Ursprünglichen und Unversehrten gelöst werden. Queer Ecologies und die untersuchten Arbeiten von Annie Sprinkle und Beth Stephens decken sich in der Grundannahme, dass die Narrative von Natürlichkeit von Natur und Sexualität beziehungsweise Gender eng verwoben sind, ebenso vereint sind sie in dem Unterfangen, die Trennung zwischen Mensch und Natur zu überwinden. Die *Ecosex Performances* versuchen dies, indem sie durch die Affirmation des vermeintlich Unnatürlichen und Perversen die konstruierte Grenze zwischen Mensch und nicht-Menschlichem überschreiten. In der *Ecosex Walking Tour*, exemplarisch untersucht anhand der Beuys'schen Eiche, wird der verführte Baum vom Objekt zum Subjekt, seine Identität wird dadurch mit einem neuen Narrativ überschrieben, nämlich jenem eines affektiven und affizierenden Gegenübers. In den *Ecosex Weddings* erfolgt die Grenzüberschreitung einerseits in der Darstellung der schieren Materialität nicht-menschlicher und menschlicher Körper und andererseits durch die Personifikation und das Anerkennen des nicht-menschlichen Gegenübers als Subjekt. In beiden beschriebenen Performances ist die entstehende Gemeinschaft essenziell: Im Queeren der Beziehungen des Menschen zum mehr-als-Menschlichen als performativer Akt der Aneignung von Deutungsmacht und der Überschreibung binärer Naturvorstellungen liegt das reparative und subversive Potenzial der Arbeiten. Reparatur erfolgt als Bildung einer verschworenen mehr-als-menschlichen Gemeinschaft, sie wird als versöhnlicher Festakt inszeniert und versucht nichts weniger als die Queerness der Natur selbst offenzulegen. Reparatur wird, entgegen ihres ursprünglichen Wortsinns, als Aufzeigen, Untergraben und Überschreiben verstanden, in Ablehnung von Heilsvorstellungen, die zurück zu einem Ursprung oder unversehrten Zustand führen. Hierfür eröffnet der Begriff des Wilden⁵⁰ einen möglichen Weg aus der Binarität des Denkens über Natur: Reparatur ist im Kontext der beschriebenen Arbeiten – frei nach Jack Halberstam – eine unvollendete Bewegung, deren Endpunkt offen ist, aber die wegführt von den Kategorien des Menschlichen, Natürlichen, Unversehrten oder Ursprünglichen – eine Sphäre in der komplexe Gemeinschaften, Allianzen und Verbindungen möglich werden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Annie Sprinkle/Beth Stephens: documenta 14–Ecosex Walking Tour of Kassel, 2017, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/2020/09/07/documenta-kassel/>, Zugriff am 04.01.2024.
- 2 Performer:innen der *Ecosex Walking Tour* in Kassel waren: Sarah Bouars, Daniel Cremer aka Gaiaboi, Sura Hurtzberg, Camille Käse aka Jemelen, Mathias Lenz aka Dr. Menta, Kristianne Salcines, Tessa Hucing, Kay Yoon, Allegra Bliss, Jean Roux aka Rhizome, Jake Winchester und Valentina. Es fanden mehrere Performances zwischen dem 14. und 18. Juni 2017 statt. Vgl. ebd.
- 3 Eine interessante Verhandlung des Themenkomplexes von Landschaft und Sexualität, Heteronormativität bzw. Queerness findet sich bei Catriona Sandilands und Bruce Erickson in *A Genealogy of Queer Ecologies*, diskutiert anhand des Films *Brokeback Mountain*. Die Autor:innen beschreiben ländlichen Raum bzw. ‚Wildnis‘ in Abgrenzung zur Stadt als historisch gewachsenen Ort der Zurschaustellung einer spezifischen Heteromaskulinität, während der urbane Raum Anlaufort für «Queers, Migrant:innen und Kommunist:innen» war. Vgl. Catriona Mortimer-Sandilands/Bruce Erickson: *A Genealogy of Queer Ecologies*, in: Dies. (Hg.): *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington, Ind. 2010, S. 1–47, hier S. 3, Übersetzung durch die Autorin. Als ein anderes thematisches Beispiel erkundet die Videoarbeit *Pteridophilia* des Künstlers Bo Zheng das «eco-queere Potenzial», das «queere Pflanzen und Menschen» verbindet, so der Künstler in der Projektbeschreibung. Eine nackte:r Protagonist:in leckt und küsst vor dem Hintergrund eines üppig grünen Waldes die Knospen eines Nestfarns. Die Darstellung spielt dabei mit dem romantischen Naturbild eines unberührten Waldes und stellt Wildnis als queeren Zufluchtsort dar. Vgl. Bo Zheng: *Pteridophilia*, https://zhengbo.org/2019_PP4.html, Zugriff am 09.02.2024. Binäre Konzepte von Gender und Sexualität werden in der Arbeit anhand pflanzlicher Sexualität ad absurdum geführt: «Our concepts of maleness and femaleness, of masculinity and femininity, simply are not sufficient to understand ferns, whose sexuality is neither heterosexual nor homosexual. Scientists had to invent an expansive vocabulary to describe intricate and complex sexual anatomies and behaviors of ferns; they cannot resort to highly condensed terms like homosexuality or heterosexuality.», siehe Bo Zheng/Annie Sprinkle/Beth Stephens: *A Conversation Between Three Ecosexuals*, in: T. J. Demos/Emily Eliza Scott/Subhankar Banerjee (Hg.): *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, New York/London 2021, S. 164–172, hier S. 167.
- 4 Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003.
- 5 Vgl. Anna-Sophie Springer/Etienne Turpin: *Natureecolony*, <https://reassemblingnature.org/natureecolony/>, Zugriff am 17.01.2024.
- 6 Vgl. Mortimer-Sandilands/Erickson 2010 (wie Anm. 3), S. 2–3.
- 7 Greta Gaard: *Toward a Queer Ecofeminism*, in: *Hypatia*, 1997, Nr. 12, S. 114–37, hier S. 133.
- 8 Jack Halberstam: *The Wild Beyond. With and for the Undercommons*, in: Stefano Harney/Fred Moten: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, London 2013, S. 5–12, hier S. 5.
- 9 Vgl. Ebd.
- 10 «[...] we have to unmake, unbuild, and unimagine the current condition.» Unter «the current condition» wird dabei ein politisches bzw. ökonomisches System verstanden: «We actually do have to use some of these words like destitution, dispossession, and dismantling to think about how to undo the logic of domination.» Jack Halberstam: *Wild Things: An Aesthetics of Bewilderment*, Vortrag im Rahmen der RIBOCA Riga Biennale 2020, 14:40–15:55, <https://www.rigabiennial.com/education/riboca-talks/event-wildness>, Zugriff am 31.01.2024, Zu dem Begriff des Undoing – den Judith Butler in Bezug auf die soziale Konstruktion und Dekonstruktion von Gender als performativen Akt definiert – vgl. u. a. Judith Butler: *Undoing Gender*, London/New York 2004, sowie Stefan Hirschauer (Hg.): *Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*, Weilerswist 2017.
- 11 Rosi Braidotti kritisiert die Konstruktion eines binären Naturverständnisses als «Dialektik des Selbst und des Anderen» und als ein Paradigma des westlichen, humanistischen Denkens. Das humanistische Denken wird kritisiert, weil es eine «binäre Logik von Identität und Alterität als Triebkraft und kulturelle Logik» festlege. Grundlegend für diese universalistische Haltung und ihre binäre Logik, so Braidotti, sei ein abwertender Begriff von Differenz. Rosi Braidotti: *Posthumanismus*, Frankfurt a. M. 2014, S. 21. Weg von der zentralen Position des menschlichen Subjekts in einer begleitenden, passiven Szenerie aus non-humanen Objekten nutzt Donna Haraway das Bild eines verschränkten Beziehungsgefüges aus nicht-menschlichen und menschlichen Akteur:innen und fordert die Gestaltung gemeinsamer non-humaner und humaner Lebenswelten. Vgl. Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, S. 30–31.
- 12 Vgl. die englische Verwendung «more-than-human», die vermutlich das erste Mal in David Abrams *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World* erfolgte. Vgl. Adrian J. Ivakhiv: *More-or-less-(than)-human*, in: *Immanence, ecoculture, geophilosophy, media-politics*, 19. Oktober 2022, <https://blog.uvm.edu/aivakhiv/2022/10/19/more-or-less-than-human/>, Zugriff am 05.02.2024 sowie David Abrams: *The*

Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World, London 1997.

13 Conny Becker: Documenta. Heilung durch Kunst?, in: artmap, <https://artmap.com/connybecker/text/documenta-heilung-durch-kunst->, Zugriff am 15.02.2024, vgl. auch o. A.: dOCUMENTA (13): 9. Juni bis 16. September 2012, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13#, Zugriff am 18.01.2024.

14 Sophie Jung: Eine Reparatur am Gegebenen, in: Die Tageszeitung TAZ, 20.05.2023, <https://taz.de/Architekturbienale-Venedig/15932988/>, Zugriff am 19.01.2024. Weitere Beispiele aktueller Auseinandersetzungen mit Reparatur im deutschsprachigen Raum sind die Ausstellungen *The Great Repair* in der Akademie der Künste Berlin 2023/24, *YOYI! Care, Repair, Heal* im Berliner Gropius Bau 2022, *Critical Care. Architektur für einen Planeten in der Krise* u. a. 2019 im Architekturzentrum Wien und 2020 im Deutschen Architekturzentrum Berlin. Als Positionen zeitgenössischer Künstler:innen, die sich in ihren Arbeiten dezidiert mit reparativen Praktiken bzw. dem Begriff der Heilung auseinandersetzen seien beispielsweise Kader Attia, Johanna Hedva, Otobong Nkanga oder Tabita Rezaire genannt.

15 Aktuelle Publikation zum Thema Reparatur sind beispielsweise Dimitris Papadopoulos/María Puig de la Bellacasa/Maddalena Tacchetti: *Ecological Reparation. Repair, Remediation and Resurgence in Social and Environmental*, Bristol 2023; Florian Hertweck u. a. (Hg.): *The Great Repair. Politiken der Reparaturgesellschaft*, in: ARCH+, Nr. 250, Dezember 2022; oder Friederike Nastold/Barbara Paul: *Queering in Kunst_Geschichte_Wissenschaft. Perspektiven reparativer Praxis*, in: *kritische berichte*, 2023, Nr. 51, S. 73–81, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.3.97265>.

16 Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt 2018, S. 51.

17 Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2018 sowie dies.: *Blasted Landscapes (and the Gentle Arts of Mushroom Picking)*, in: Eben Kirksey (Hg.): *The Multispecies Salon*, Durham 2014, S. 87–110.

18 Alexis Shotwell: *Against Purity. Living Ethically in Compromised Times*, Minneapolis/London 2016.

19 Tsing 2014 (wie Anm. 17), S. 92, zit. in: Shotwell 2016 (wie Anm. 18), S. 9.

20 Vgl. Braidotti 2014 (wie Anm. 11), S. 21.

21 Karen Barad: *No Small Matter. Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime*, in: Anna Tsing/Heather Swanson/Elaine Gan/Nils Bubandt (Hg.): *Art of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis 2017, S. 103–120, hier S. 103.

22 Eli Clare: *Meditations on Natural Worlds, Disabled Bodies, and a Politics of Cure*, in: Serenella Iovina/Serpil Oppermann (Hg.): *Material Ecocriticism*, Bloomington 2014, S. 204–218, hier S. 206; Hervorhebung wie im Original.

23 Jack Halberstam: *Unbuilding Gender. Trans* Anarchitectures In and Beyond the Work of Gordon Matta-Clark*, in: *Places Journal*, Oktober 2018, <https://doi.org/10.22269/181003>, Zugriff am 26.01.2024.

24 Eli Clare: *Brilliant Imperfection*, Durham 2017, S. 23.

25 Clare 2014 (wie Anm. 22), S. 206.

26 Halberstam 2018 (wie Anm. 23).

27 Vgl. Jack Halberstam: *Wild Things. The Disorder of Desire*, Durham 2020, hier S. 3.

28 Vgl. Zheng/Sprinkle/Stephens 2021 (wie Anm. 3), S. 168, sowie Sprinkle/Stephens, *documenta 14–Ecosex Walking Tour of Kassel* (wie Anm. 1).

29 Vgl. Robert Kehl: *Transparente*, in: *NOMOI Manifestation and Iconology of Law*, 30.11.2018, <https://nomoi.hypotheses.org/1262>, Zugriff am 16.05.2024.

30 Vgl. O. A.: *Gäste verwirrt. Wilder Sexspaziergang mit Pornodarstellerin auf documenta*, TZ, 29.01.2018, <https://www.tz.de/welt/wilder-sexspaziergang-mit-pornodarstellerin-auf-documenta-zr-8406499.html>, Zugriff am 05.01.2024, mittlerweile wurde der Artikel von den Betreibenden der Website offline gestellt.

31 Vgl. z. B. Wolfgang Zumdick: *U-topos: Beuys's Social Sculpture as a Real-Utopia and Its Relation to Social Practice Today*, in: Mary Jane Jacob/Kate Zeller (Hg.): *A Lived Practice*, Chicago 2015, S. 133–157.

32 Stefanie Lieb: *Leiden als «sakramentale Substanz» – die Heilkunst von Joseph Beuys und ihre Bezüge zur christlich-mittelalterlichen Materialikonologie*, in: *Spiritual Care*, Mai 2020, S. 208–2017, hier S. 211.

33 Vgl. August Heuser: *Natur als Gleichnis im Leben und Werk von Joseph Beuys*, in: Walter Lesch (Hg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*, Basel 1996.

34 Zum Begriff der mehr-als-Menschlichen «Agency» vgl. Vinciane Despret: *From Secret Agents to Interagency*, in: *History and Theory*, Nr. 52, Dezember 2013, S. 29–44.

35 Das Begegnung zwischen Eiche und Annie Sprinkle erinnert an die von Alfred North Whitehead beschriebene Szene in *The Concept of Nature* über die Begegnung einer Passant:in mit *Cleopatra's Needle*, einem Obelisken, der am Ufer der Themse in London steht. Die Szene ist zentral in Whiteheads Ausarbeitung seines prozessphilosophischen Ereignisbegriffs. Vgl. Alfred North Whitehead: *Der Begriff der Natur*, Weinheim 1990, S. 126–128. Durch die Erfahrung einer solchen Begegnung, so interpretiert Steven Shaviro Whiteheads Passage, konstituiert sich die Passant:in als Subjekt neu. Wahrnehmung, beispielsweise die Wahrnehmung des Obelisken, stoße einen nicht als vollendetes Subjekt zu, sondern konstituiere einen in der Begegnung erneut bzw. rekonstituiere beide – Sub- und Objekt – gleichermaßen: «Or, as Whitehead likes to put it, I am less the subject of

this event than I am its superject, the remnant it leaves behind. I am an entity that «emerges from the world, rather than one that projects towards the world, or that phenomenologically «intends» it.» Interessant ist in Shaviros Darstellung die Aktivität des Objekts bzw. die Passivität des Subjekts, die sich dadurch in ihrer Begegnung einander angleichen. Das aus der Begegnung entstehende «Superjekt» erwächst vielmehr aus der Welt, als dass es als geschlossenes Subjekt darauf aktiv zugreift. Der Prozess dieser Ereignisse ist also kein statischer Zustand, sondern eine andauernde Neu-Konstituierung – oder, wie Shaviro an anderer Stelle hervorhebt «an active self-transformation and becoming-other». Steven Shaviro: *Deleuze's Encounter With Whitehead*, S. 4, <http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf>, Zugriff am 16.04.2024 sowie Steven Shaviro: *Consequences of Panpsychism*, in: Richard Grusin (Hg.): *The Nonhuman Turn*, Minneapolis/London 2015, S. 19–44, hier S. 23.

36 Halberstam 2018 (wie Anm. 23).

37 Annie Sprinkle und Beth Stephens: *Ecosex Wedding Happenings*, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/ecosex-weddings/>, Zugriff am 05.01.2024.

38 Vgl. Annie Sprinkle und Beth Stephens: *Wedding to Lake Kallavesi*, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/2012/09/30/kallavesi/>, Zugriff am 26.05.2024.

39 Annie Sprinkle/Beth Stephens: *Ecosex Manifesto*, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/research-writing/ecosex-manifesto/>, Zugriff am 05.01.2024, Übersetzung aus dem Englischen durch die Autorin.

40 Ebd.

41 Die beiden Künstler:innen erweitern die Abkürzung LGBTQIA+ selbstbewusst mit einem E für *ecosexual*, vgl. Annie Sprinkle/Beth Stephens/Jenny Klein: *Assuming the Ecosex Position. The Earth as Lover*, Minneapolis 2021, S. XIV.

42 Ebd. S. 19, Hervorhebung wie im Original.

43 Paul B. Preciado: *Annie Sprinkle and Beth Stephens*, 2017, <https://www.documenta14.de/en/artists/13487/annie-sprinkle-and-beth-stephens>, Zugriff am 04.01.2024.

44 Vgl. Burcu Dogramaci/Katja Schneider (Hg.): *Clear the Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*, Bielefeld 2017. An dieser Stelle sei auch das *Kontrasexuelle Manifest* von Paul B. Preciado erwähnt, der in seinem Pamphlet eine Abwendung von Vulva und Penis fordert und stattdessen den Anus als drittes kontrasexuelles Lustzentrum

vorschlägt, vgl. Paul B. Preciado: *Countersexual Manifesto*, New York 2018.

45 Preciado 2017 (wie Anm. 43).

46 Ebd.

47 Zum Begriff des Anthropomorphismus vgl. Bruno Latour: *An Attempt at a «Compositionist Manifesto»*, in: *New Literary History*, Juni 2010, Nr. 41, S. 471–490.

48 Vgl. Reiner Wandler: *Das Mar Menor wehrt sich*, in: *Die Tageszeitung TAZ*, 01.04.2023, <https://taz.de/Rechte-der-Natur-in-Spanien/!5924146/>, Zugriff am 15.04.2024 sowie Marie-Christine Fuchs/Levon Theisen: *Natur als Rechtssubjekt*, in: *Zeitschrift der Konrad-Adenauer-Stiftung*, Juni 2021, Nr. 443, <https://www.kas.de/documents/252038/11055681/Natur+als+Rechtssubjekt+%28PDF%29.pdf/ea3b6b8d-a391-5395-b60f-c3c166b37a89?version=1.0&t=1622578020481>, Zugriff am 15.04.2024.

Als eine der ersten Positionen im westlichen Raum forderte Christopher D. Stone 1972 Rechte für nicht-humane Lebensformen und Ökosysteme, vgl. Christopher D. Stone: *Should Trees Have Standing? Law, Morality and the Environment*, Oxford 2010. Aktuelle Protagonist:innen der Debatte sind beispielsweise Saskia Stucki und Visa A. J. Kurki, vgl. z. B. Visa A. J. Kurki: *Can Nature Hold Rights? It's Not as Easy as You Think*, in: *Transnational Environmental Law* 1, November 2022, Nr. 3, S. 525–552, <https://doi.org/10.1017/S2047102522000358> und Saskia Stucki: *Grundrechte für Tiere. Eine Kritik des geltenden Tierschutzrechts und rechtstheoretische Grundlegung von Tierrechten im Rahmen der Neupositionierung des Tieres als Rechtssubjekt*, Baden-Baden 2016.

49 Vgl. Preciado 2017 (wie Anm. 43). Der Begriff des Animismus ist in diesem Kontext interessant. Animismus, so Anselm Franke, ist eine Kategorie, die jene bezeichnet, welche die Trennung zwischen den Domänen der Kultur und Natur beziehungsweise der Subjekte und Objekte nicht in derselben binären Weise vollziehen, wie die humanistische Idee dies vorsieht. Der Animismus von Sprinkle und Stephens ist eine Weigerung des Anerkennens der Begrenzung von Erotik und Lust auf das rein Menschliche. Vgl. Anselm Franke: *Much Trouble in the Transportation of Souls, or: The Sudden Disorganization of Boundaries*, in: Ders. (Hg.): *Animism. Volume I*, Bern/Berlin/New York 2010, S. 11–53, hier S. 15.

50 Vgl. Halberstam 2020 (wie Anm. 27).

Bildnachweise

1–2 Annie Sprinkle und Beth Stephens: *documenta 14 – Ecosex Walking Tour of Kassel*, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/2020/09/07/documenta-kassel/>, Zugriff am 07.02.2024, mit freundlicher Genehmigung der Künstler:innen.

3 Annie Sprinkle und Beth Stephens: *Wedding to the Sea*, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/2009/08/28/wedding-to-the-sea-2/>, Zugriff am 15.04.2024, Foto: Gigi Gatewood, mit freundlicher Genehmigung der Künstler:innen.

Ob Identitätspolitik und Cancel Culture, Debatten um Antisemitismus im Kulturbetrieb, Missstände in der Wissenschaft oder Klimawandel: Die Konfliktlagen haben sich im globalen Zeitalter verschärft. Unter Bedingungen gesellschaftlicher Verunsicherung und Krisen sind die Wissenschaften in der öffentlichen Debatte stärker gefragt. Erst kürzlich bezeichnete die Publizistin Carolin Emcke in ihrem Podcast den an der Berliner Humboldt Universität lehrenden Steffen Mau als «vielgefragten Soziologen»¹, und das *New Yorker Magazine* porträtierte den von Medien und Politik international gefragten Wirtschaftshistoriker Adam Tooze als «öffentlichen Intellektuellen», der in seinem Podcast *Ones and Tooze* die Polykrise erklärt und auf der Plattform Twitter (heute: X) eine «intellektuelle Community» etabliert. Gegenwärtig erreicht Tooze 214.503 Follower. Er selbst sagt: «Das sind meine Leute. Twitter ist für mich weitaus wichtiger geworden als akademische Seminare.»² #IchBinHanna brachte wiederum Bewegung in die Debatte um das Wissenschaftszeitvertragsgesetz. Der Hashtag wurde Nummer eins in den deutschen Twitter-Trends und erreichte mit mehr als 134.000 Tweets die etablierten Institutionen in Medien und Politik.³

Wissenschaftler:innen, die traditionell im Feuilleton, im Radio oder in Talkshows einen Ort für ihre Ideen und Repräsentationen erhielten, bilden in sozialen Medien eigene Öffentlichkeiten aus, die wiederum von klassischen Medien verhandelt werden.⁴ Das Internet ist zu einem zentralen Ort der Vermittlung von wissenschaftlichem Wissen geworden und hat grundlegend verändert, wie Wissenschaftler:innen öffentlich kommunizieren und in politische Debatten intervenieren. Viele Wissenschaftler:innen haben heute eigene Profile in sozialen Netzwerken, über die sie ihre Forschung vermitteln oder sich als Expert:innen und öffentliche Kritiker:innen etablieren. Ohne die Zugangsschranken der Redaktionen des Journalismus können sie ihre Stimme erheben, sich vernetzen oder (Hashtag-)Aktionen organisieren und unterstützen. Unter den Bedingungen digitaler Vernetzung bricht die Zentralität der meinungsführenden Medien auf und erweitert sich zu einer Vielheit an Öffentlichkeiten. Vor allem die sozialen Medien haben neue Möglichkeiten der Partizipation hervorgebracht und zu einer Pluralisierung der öffentlichen Debatte beigetragen.

Zugleich wird der Ruf nach einer rational geführten Debatte jenseits von «Erregungskulturen»⁵ und «digitalen Affektkulturen»⁶ lauter. Nicht wenige Beobachter:innen sprechen im Zusammenhang von Entwicklungen wie Fake News und Verschwörungstheorien von einer Fragmentierung und Polarisierung des öffentlichen Raums, die durch «die sozialen Medien» befördert würde und zur Bildung epistemischer Filterblasen und Echokammern führe.⁷ Zuletzt stellte Jürgen Habermas,

der als Wissenschaftler und Intellektueller bis heute eine zentrale Referenz in der Debatte um Öffentlichkeit ist, eine Gefahr für die demokratische Meinungsbildung durch soziale Medien fest.⁸ Der konstatierte Verlust des Monopols herkömmlicher Gatekeeper und Medienunternehmen in Verbindung mit einer algorithmisch strukturierten kommerziellen Verwertung von Informationen in sozialen Netzwerken wird als Gefährdung demokratischer Öffentlichkeit erfahren.

Verfallsdiagnosen und hybride Öffentlichkeiten

Angesichts der Ambivalenz der «neuen Öffentlichkeiten» ist die Sorge um die Rationalität öffentlicher Debatten durchaus berechtigt. Digitale Öffentlichkeiten befördern nicht nur progressive Bewegungen und haben eine emanzipatorische Kraft wie es an Formen des Hashtag-Aktivismus von #MeToo über #BlackLivesMatter bis #IchBinHanna deutlich wird. Sie begünstigen auch alternative Öffentlichkeiten, in denen Wut und Angst den Treiber für einen Populismus bilden, der, strategisch und algorithmisch organisiert, kollektive Identität durch affektive Beteiligung ermöglicht.⁹ In Verbindung mit den Kontroversen um Fake News, Social Bots oder Hate Speech schüren sie das Misstrauen in Wissenschaft, Medien und Politik.

Gleichzeitig greift die an den Maßstäben öffentlicher Deliberation entwickelte Zeitdiagnose zu kurz. Sie referiert auf ein rationalistisches Bias und ist immer noch stark mit der Zeitungsöffentlichkeit verbunden. Die neue Komplexität zeitgenössischer Öffentlichkeiten und ihre gesellschaftlichen Herausforderungen lassen sich jedoch nicht mehr alleine aus einer überkommenen Perspektive verstehen.¹⁰ Heute haben wir es mit «hybriden Öffentlichkeiten» zu tun, in denen sich traditionelle publizistische Öffentlichkeiten und soziale Netzwerke gegenseitig durchdringen und überlappen.¹¹ Soziale Medien wie Facebook, Twitter (X), Instagram oder TikTok haben neue Formen der Vernetzung und Affizierung hervorgebracht, die sich nicht nur anders, sondern durchaus widersprüchlich zu klassischen Medien vollziehen. Partizipative Praktiken im Netz werden beispielsweise weniger mit deliberativen Verfahren und stärker mit Konzepten der Kollaboration und Kollektivierung assoziiert.¹² Auf diese Weise bilden sich neue Möglichkeitsräume zwischen den Medien aus, in denen darum gerungen wird, wie und mit welchen Verfahren Wissenschaftler:innen ihre Kommunikation organisieren. Nicht nur Konflikte werden auf eine neue Weise ausgehandelt, auch die öffentlichen Sprechweisen und normativen Konstellationen sind permanent umkämpft.

Spezifisch der Zeitungsjournalismus ist eng mit der Idee der aufklärerischen Öffentlichkeit der Moderne verbunden und gilt bis heute als Bezugspunkt für kritische Berichterstattung und demokratischen Streit.¹³ In der Logik des «gedruckten Wortes» wird das (Selbst-)Bild einer deliberativen Öffentlichkeit generiert, die sich über den rationalen Austausch von Argumenten formiert. Allerdings war auch die Zeitung schon immer hybrid und als Medienunternehmen an ökonomische, technische und soziale Voraussetzungen gebunden. Das wird vor allem am Kulturteil deutlich: Der literarische Diskurs unter Gelehrten, Kritiker:innen und Kulturschaffenden wurde im 19. Jahrhundert in das Feuilleton der Zeitung überführt und erhielt dort einen Ort auf Dauer. Adressiert das Feuilleton auch ein akademisch gebildetes Publikum, so handelt es sich zugleich um ein populäres Medium, das heißt, Ereignisse werden auf eine spezifische Weise medial inszeniert und für ein breiteres Publikum aufbereitet. Treten Wissenschaftler:innen auf die öffentliche Bühne, verändern sich ihre Sprechakte. Sie übersetzen ihr Spezialwissen und folgen

dabei der Logik des Popularisierungsmediums zur Herstellung von Aufmerksamkeit und zur Legitimierung von politischen Interessen. Strategien des Populären wie Personalisierung, Provokation und Polarisierung, damit verbunden die Affizierung und Emotionalisierung von Diskursen, waren schon immer konstitutiver Bestandteil politischer Debatten – vor allem im Feuilleton. Neu hingegen ist die Intensität von Emotionen und Affekten unter digitalen Bedingungen. Im Kampf um Sichtbarkeit gewinnt die Ausrichtung auf skandalorientierte Aufmerksamkeitsökonomien und neue Formen der viralen Verbreitung an Bedeutung; neben Text und Wort treten stärker Bild und Video als (politische) Kommunikationsmittel, die mehr als andere Medien affizieren.¹⁴

Digitale Transformation und Debatten im Wissenschaftsbetrieb

Mit der neuen Komplexität hybrider Öffentlichkeiten rückt die Rolle der Medien und ihre Wirkmächtigkeit für den politischen Diskurs stärker in den Fokus. Wie und mit welchen Verfahren werden heute Debatten hergestellt und Meinung produziert? Und welche Effekte und Herausforderungen ergeben sich daraus für die öffentliche Praxis von Wissenschaftler:innen, wenn Vernetzungsprozesse und Affektlogiken eine größere Rolle spielen als es im klassischen Feuilleton der Fall war?

Das Printfeuilleton war vor allem in Deutschland eine zentrale Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Hier wurden etablierte Sprecher:innen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen und wissenschaftlichen Disziplinen an einen gemeinsamen Ort zusammengeführt und Konflikte öffentlichkeitswirksam ausgetragen. Grundsätzlich handelt es sich bei Feuilletondebatten um relationale Konstellationen, die sich durch eine wechselseitige Bezogenheit der Teilnehmenden auszeichnen. War der «Historikerstreit» (1986/1987) zwischen dem Philosophen Jürgen Habermas (*1929) und dem Historiker Ernst Nolte (1923–2016) noch eine Debatte, die sich wesentlich aus dem akademischen Raum herausbildete, so setzte Frank Schirrmacher (1959–2014) im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zunehmend eigenständig Themen. Er initiierte Debatten zu Technik, Digitalisierung, Naturwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte und setzte internationale Stimmen aus Wissenschaft, Politik und Kunst in Bezug.¹⁵ Rückblickend stellte sich die diskursive Wirkmächtigkeit des Feuilletons als «agonaler Versammlungsraum»¹⁶ im Verbund verschiedener Tages- und Wochenzeitungen her. Die überregionalen Feuilletons bezogen sich aufeinander, lasen, zitierten und korrigierten sich wechselseitig. Auf diese Weise bildeten sie ein spezifisches Relations- und Differenzsystem aus, in dem Themen platziert und Diskussionen angestoßen wurden. Die relative Geschlossenheit im öffentlichen Diskurs bedingte eine gewisse Zentralität der Printmedien und ließ das Feuilleton zu einem machtvollen Ort in der deutschen Öffentlichkeit werden. Im Kampf um Hegemonie werden Ein- und Ausschlüsse produziert und mit darüber entschieden, welche kulturellen Deutungsmuster ins Zentrum wandern und welche in die Peripherie.

Heute ist die Vorstellung einer einheitlichen und klar konturierten Öffentlichkeit aufgebrochen. Klassische Medien wie das Feuilleton verlieren an Macht, unter den digitalen Bedingungen lösen sich etablierte Medien- und Bezugssysteme auf und konstituieren sich neu. Für das Intervenieren von Wissenschaftler:innen sind vier Dimensionen entscheidend: Erstens können Wissenschaftler:innen unabhängig von konventionellen Medien schnell auf Ereignisse reagieren und ihre Anliegen und Positionen über digitale Plattformen öffentlich wirksam vermitteln. Zweitens

haben sich technisch bedingt neue Modi des Politischen im Internet ausgebildet. Besonders Hashtags sind zu einem bedeutenden Teil der politischen Auseinandersetzung geworden. Hashtags bündeln Statements und tragen zur Ordnungsbildung in sozialen Medien bei, sie formen Kollektive und mobilisieren Öffentlichkeit für problematische Verhältnisse. Drittens erreichen die im Netz hergestellten Öffentlichkeiten die Aufmerksamkeit der klassischen Medien wie das Feuilleton, die soziale Netzwerke nicht nur als Informationsquellen nutzen und dort Expert:innen für virulente Debatten rekrutieren. Sie bereiten die im Netz gesetzten Themen auch als bedeutsames Ereignis für ein breiteres Publikum auf, halten sie in der Öffentlichkeit präsent und erreichen so die etablierten Institutionen der Politik. Viertens treten die Nutzer:innen aus der Publikumsrolle heraus und werden zu aktiven Beteiligten von politischen Debatten. Sie vernetzen sich mit anderen, werden in den Kommentarspalten der sozialen Medien selbst zu Autor:innen oder erhalten partiell über Tweets und Posts auch Eingang in den medialen Diskurs.

Dies konnte man bei der Debatte zum Wissenschaftszeitvertragsgesetz (WissZeitVG) rund um #IchBinHanna beobachten. Ausgelöst wurde die Debatte am 10. Juni 2021 auf Twitter (X) anlässlich eines Videos des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF). Das Erklärvideo steht seit 2018 auf der Homepage und zeigt Hanna, eine fiktive Doktorandin der Biologie mit einem Dreijahresvertrag. Kritik wird an der Praxis der Vergabe befristeter Verträge in der Wissenschaft geübt, die im Video mit dem Kriterium der Innovation gerechtfertigt wird. Im Tweet heißt es: «Das @BMBF_Bund verschleißt befristete Wissenschaftler_innen und verhöhnt sie auch noch. Zur Erinnerung, dass das WissZeitVG sich gegen Menschen richtet, gebe ich dem wiss. Prekariat ein Gesicht: #IchbinHanna.»¹⁷ Der Tweet auf dem Account von Sebastian Kubon, der neben Amrei Bahr und Kristin Eichhorn einer der Urheber:innen von #IchBinHanna ist, löste eine Kontroverse aus und wurde in den großen deutschen Medien verhandelt. Aus einem vermeintlich harmlosen Absetzen eines Tweets eines einzelnen Wissenschaftlers aus dem akademischen Mittelbau wurde eine strittige Angelegenheit, die auch die Politik unter Druck gesetzt hat.

«Zum Ausdruck kam in dieser Anklage vielmehr vor allem der persönliche, spontane und tiefe Ärger über die sich im Hanna-Video ausdrückende Geringschätzung, mit der hochmotivierte und kreative Wissenschaftler*innen als «Verstopfung» und somit als Verschleißmaterial bezeichnet werden», schreiben die Urheber:innen im gleichnamigen Buch, das 2022 bei Suhrkamp erschienen ist.¹⁸ Die Aussage verweist auf die Affektdynamiken und die körperliche Dimension der Partizipation durch die medialen Infrastrukturen digitaler Plattformen. Auch in Feuilletondebatten werden Wissenschaftler:innen zu öffentlichen Kritiker:innen, die in politische Diskurse eintreten, wenn sie affektiv durch ein Ereignis mobilisiert werden. Ein diffuses Unbehagen oder körperliche Erregungen wie Wut und Ärger bringen öffentliche Stellungnahmen hervor, die neben kognitiven Bestrebungen immer auch affektive Elemente enthalten, die sich in der wechselseitigen Bezogenheit der Debattenteilnehmenden intensivieren und auf das Publikum übertragen. Zugleich nehmen Affekte unter den Bedingungen der digitalen Vernetzung eine neue Qualität an. In sozialen Netzwerken werden Affekte nicht nur erfasst und übertragen, sondern über interaktive Partizipationspraktiken wie Liken, Teilen, Kommentieren oder Retweeten durch die Nutzer:innen auch selbst generiert und potenziert.

Im Unterschied zu klassischen Medien können Nutzer:innen direkt auf Ereignisse reagieren und unmittelbar an öffentlichen Debatten mitwirken. Auf diese Weise

treten nicht mehr nur einzelne ausgewählte, bereits autorisierte Sprecher:innen, sogenannte Stellvertreter:innen oder «Professorenintellektuelle»¹⁹, wie etwa im klassischen Format der Feuilletondebatte, vor einem imaginierten Publikum in Bezug zueinander. In einem offenen, potentiell unbegrenzten Netzwerk sind es viele Stimmen, die affiziert werden und sich wechselseitig affizieren, und die unter #IchBinHanna zusammengeführt, gebündelt und verbreitet werden. «Ich bin Stephanie und hatte meine erste feste Stelle an der Uni mit 50», «Dass ich eine Professur habe, hatte viel mit Kontingenz, Tagesform, auch mit Glück zu tun», «Das WissZeitVG bedeutet auch permanente Anspannung, psychisch wie physisch. Niemals Feierabend».²⁰ Prekär Beschäftigte des Wissenschaftsbetriebs teilen ihre persönlichen Erfahrungen und Eindrücke unter einem Schlagwort miteinander und machen auf diese Weise ein kollektiv geteiltes Problem sichtbar. Die spontanen, unmittelbaren Gefühlsausdrücke entfalten in Verbindung mit einer gezielten affektiven Adressierung der algorithmisch formierten Plattformstrukturen neue Dynamiken und Intensitäten öffentlicher Kommunikation. Entgegen der als bedrohlich wahrgenommenen Empörungskaskaden und Shitstorms, die einer normativen Grundlage von Öffentlichkeit zuwiderlaufen, werden hier neue Formen von Solidarität und Empathie geschaffen, die stärker durch gemeinsame Erfahrungen und Vergemeinschaftung begründet sind.

Als «Knotenpunkte einer neuen Medienöffentlichkeit»²¹ haben Hashtags zur Dynamisierung öffentlicher Debattenbildung beigetragen. Während Likes und Retweets etwas in Zirkulation bringen, war es #IchBinHanna, der als «bestimmendes Vernetzungsprinzip»²² die Politisierung mit vorantrieb und das Thema zu einem öffentlichen Streitthema machte. Digitale Plattformen übernehmen Aufgaben klassischer Medien wie Themensetzung und Aufmerksamkeitsgenerierung, entscheiden also über Relevanz und Irrelevanz von Ereignissen mit. Als Katalysatoren von Debatten eröffnen sie politische Sprechräume, die von etablierten Medien ausgebaut und von der Politik gehört werden. In dieser Hinsicht bleiben klassische Medienformate wie das Feuilleton trotz der neuen digitalen Möglichkeiten weiterhin machtvoll. Hat das Hashtag auch keine zentrale Instanz und kann prinzipiell jede:r Nutzer:in auf Twitter (X), Instagram usw. daran teilhaben, erhalten Ereignisse häufig erst dann gesamtgesellschaftliche Relevanz, wenn sie die Aufmerksamkeit der professionellen Medien erreichen.

Interventionen und Ambivalenz sozialer Medien

Die Interventionsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit haben sich mit den digitalen Plattformen vervielfältigt und entgrenzt, aber auch verkompliziert. Der Fall #IchBinHanna zeigt exemplarisch eine Intervention, die neue Perspektiven auf politische Handlungsmacht unter digitalen Bedingungen eröffnet. Im Kampf um soziale Gerechtigkeit werden politische Missstände öffentlich «angeprangert» und es wird kollektiv auf ein Unrecht verwiesen. Im digitalen Aktivismus gewinnen narrative Darstellungsformen wie das Erzählen von eigenen Erfahrungen und Erlebnissen gegenüber Argumenten und kontroversen Stellungnahmen an Bedeutung, die im kollaborativen Prozess in Form von Hashtags gebündelt und öffentlich wirksam werden.²³ Im Unterschied zu «engagierten Intellektuellen», die sich in der Regel um Dinge kümmern, «die sie nichts angehen»²⁴, versammeln sich im Netz Betroffene, weshalb auch von «persönlichen Öffentlichkeiten»²⁵ die Rede ist. Gerade die affizierende Kraft der persönlichen Erzählung in Verbindung mit einer gesteigerten

Vernetzung und Schnelligkeit der Informationsverarbeitung bildet neue Formen von Solidarität und Vergemeinschaftung aus.²⁶

Technische Infrastrukturen und ihre Aneignungspraktiken transformieren Interventionen und nehmen mit dem Internet eine neue Qualität an. Das politische Engagement entfaltet sich erst durch die Verbindung der narrativen Vermittlung von Erfahrung mit der medialen Infrastruktur – dem Hashtag als koordinierende Instanz. Damit können digitale Technologien als eigenständige Aktanten der Wissensproduktion mit Handlungsmacht verstanden werden.²⁷ Während sich die Technologie stärker zur Geltung bringt und gemeinsam mit dem menschlichen Handeln potentiell eine politische Kraft hervorbringt, verlieren die traditionellen Kulturtechniken des Denkens, Schreibens und Streitens an Bedeutung.

Hashtags offenbaren die Ambivalenz sozialer Medien für den demokratischen Prozess: Sie fungieren als Knotenpunkte in öffentlichen Diskursen und tragen zur Herstellung und Pluralisierung von Öffentlichkeit bei. Hashtags machen auf gesellschaftlich relevante, bisweilen unterrepräsentierte Themen aufmerksam, verschaffen Stimmen Gehör, die in der hegemonialen Öffentlichkeit eine geringe Rolle spielen. In dieser Hinsicht lässt sich die in Krisendiagnosen formulierte Fragmentierungsthese digitaler Öffentlichkeit empirisch befragen. Auch im Fall von #IchBinHanna handelt es sich um eine Bewegung, die kollaborativ und dezentral entstanden ist. Sie hat zu einem vielfältigeren Spektrum an Stimmen und zu einer Heterogenisierung des Diskurses um das Wissenschaftszeitvertragsgesetz beigetragen. Zugleich kann von einer Tendenz der Polarisierung ausgegangen werden, wenn die unterschiedlichen Stimmen, die ihre Positionen zu politischen Anliegen teilen, sich unter dem gleichen, identitätsstiftenden Schlagwort versammeln. In dieser Hinsicht trägt die ›kollektive Verschlagwortung‹ nicht nur zur Befragung herrschender Verhältnisse bei, sondern auch zur Entdifferenzierung von Debatten durch Homogenisierung.²⁸ Diese Tendenz verstärkt sich auch dadurch, dass Plattformen wie Twitter (X) algorithmisch strukturiert und anfälliger für Formen der Desinformation und Fake News sind. Weder Kompetenz und sachliche Richtigkeit sind für die Vernetzbarkeit mittels Hashtags zwingend erforderlich noch die redaktionelle Prüfung auf Richtigkeit und Genauigkeit von Informationen, wie es für journalistische und wissenschaftliche Veröffentlichungen üblich ist.

Damit kommt ein Bild von Öffentlichkeit zum Vorschein, das ambivalenter ist als in konventionellen Zeitdiagnosen angenommen: Die «Etablierung einer Vielzahl von Parallelöffentlichkeiten»²⁹ erschwert einen gemeinsamen Streit und befördert die Rhetorik der Aus- und Abgrenzung. Gleichzeitig geht mit der Vervielfachung von Themen und Sichtweisen in öffentlichen Debatten die Möglichkeit für soziale Transformationen einher.

Haben sich die Möglichkeiten der politischen Teilhabe auch vervielfältigt und pluralisiert, sind Wissenschaftler:innen in der Öffentlichkeit mit neuen Herausforderungen konfrontiert: Zum einen ist eine Tendenz der Wissenschaftsskepsis und ein generelles Misstrauen gegenüber Universitäten zu beobachten. Zum anderen beziehen Wissenschaftler:innen nicht nur aus Distanz kritisch Stellung in öffentlichen Debatten, sondern sind von den Konflikten an der Universität auch selbst betroffen. Das wird an der Kontroverse um das Wissenschaftszeitvertragsgesetz deutlich, aber auch an den aktuellen Auseinandersetzungen um Antisemitismus. Die neue Unmittelbarkeit und Schnelllebigkeit der stärker affektgetriebenen Medien laufen den wissenschaftlichen Gewohnheiten der Komplexität und ausgeruhten

Analyse entgehen. Angesichts der Konfliktlagen sollten Wissenschaftler:innen dennoch ihre Expertise mit ihren Mitteln in die Öffentlichkeit bringen, Sichtbarkeit für ihre Anliegen schaffen, und die neue Vielfalt an Medien nutzen, wenn es notwendig wird.

Anmerkungen

- 1 Carolin Emcke im Gespräch mit Steffen Mau: Zweifel werden übersehen, in: Süddeutsche Zeitung, Podcast In aller Ruhe, Folge 27, 09.02.2024, www.sueddeutsche.de/meinung/podcast-steffen-mau-carolin-emcke-in-aller-ruhe-1.6346704, Zugriff am 20.03.2024.
- 2 Molly Fischer: Galaxy Brain: How the Impeccably Credentialed, Improbably Charming Economic Historian Adam Tooze Supplanted the Dirtbag Left, in: New York Magazine, 28.03.2022, <https://nymag.com/intelligencer/article/adam-tooze-profile.html>, Zugriff am 20.03.2024. Zum Profil: https://twitter.com/adam_tooze, Zugriff am 20.03.2024.
- 3 Amrei Bahr/Kristin Eichorn/Sebastian Kubon: #IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland, Berlin 2022, S. 12.
- 4 Vgl. Simone Jung: Newspapers and the circulation of academic knowledge, in: Wiebke Keim u. a. (Hg.): Handbook on the circulation of academic knowledge, New York 2023, S. 430–443.
- 5 Bernhard Pörksen: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, München 2019. Zuletzt ders.: Sagen, was sein kann, in: Der Spiegel Nr. 11, 08.03.2024, S. 28–29.
- 6 Andreas Reckwitz: Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne, Berlin 2019.
- 7 Hartmut Rosa: Demokratischer Begegnungsraum oder lebensweltliche Filterblase? Resonanztheoretische Überlegungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert, in: Leviathan, Sonderband 37, 2022, S. 252–274. Christine Lafont: Deliberative Demokratie nach der digitalen Transformation, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 73, 2023, S. 43–45.
- 8 Jürgen Habermas: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik, Berlin 2022, S. 52.
- 9 vgl. Carolin Wiedemann: Jordan Peterson und die digitale Öffentlichkeit. Rechtspopulistischer Selbstunternehmer in der Manosphere, in: Simone Jung und Victor Kempf: Entgrenzte Öffentlichkeit. Debattenkulturen im politischen und medialen Wandel, Bielefeld, S. 71–92. Simon Strick: Alt-Right-Affekte. Provokationen und Online-Taktiken, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 19, 2018, Nr. 2, S. 113–125.
- 10 Vgl. Simone Jung: Die neue Komplexität hybrider Öffentlichkeiten und ihre Konsequenzen für die Theorie, in: Behemoth. A Journal on Civilisation 16, 2023, S. 61–72.
- 11 Andrew Chadwick: The hybrid media system. Politics and power, Oxford 2013.
- 12 W. Lance Bennett/Alexandra Segerberg: The Logic of Connective Action: Digital Media and The Personalization of Contentious Politics, Cambridge 2014; Ulrich Dolata/Jan-Felix Schrape: Kollektivität und Macht im Internet. Soziale Bewegungen – Open Source Communities – Internetkonzerne, Wiesbaden 2018; Zizi Papacharissi: Affective publics and structures of storytelling: sentiment, events and mediality, in: Information, Communication & Society 19, 2016, S. 307–324.
- 13 vgl. Mercedes Bunz: Kritische Öffentlichkeit und ihre Herstellung, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 4, 2013, S. 66.
- 14 Vgl. Kerstin Schankweiler: Bildproteste, Berlin 2019.
- 15 Frank Schirrmacher: Die Darwin-AG. Wie Nanotechnologie, Biotechnologie und Computer den neuen Menschen träumen, Köln 2001; Ders.: Technologischer Totalitarismus – eine Debatte, Frankfurt 2015.
- 16 Simone Jung: Debattenkulturen im Wandel. Zum Politischen im Feuilleton der Gegenwart, Bielefeld 2021.
- 17 Der Account ist mittlerweile stillgelegt: <https://twitter.com/SebastianKubon>, der Post auf dem Blog <https://ichbinhanna.wordpress.com> abrufbar, Zugriff am 20.03.2024.
- 18 Bahr/Eichorn/Kubon 2022 (wie Anm. 3), S. 7–8. Zu #ProfsfürHanna und #ProfsfürReyhan sowie den Vorläufern #unbezahlt (2018) und #95vsWissZeitVG (2020) vgl. S. 15.
- 19 Caspar Hirschi: Professorenjournalisten und Expertenprediger. Wissenschaftliche Intellektuelle amerikanischer Prägung und ihre Gegenfiguren in Europa, in: Die Unternehmung, 2, 2021, S. 159–319, hier S. 160.
- 20 Bahr/Eichorn/Kubon 2022 (wie Anm. 3), S. 65–66.
- 21 Andreas Bernard: Theorie des Hashtag. Zwischen Aktivismus und Marketing, in: Simone Jung/Victor Kempf (Hg.): Entgrenzte Öffentlichkeit. Debattenkulturen im politischen und medialen Wandel, Bielefeld 2023, S. 37.
- 22 Bernard 2023 (wie Anm. 21), S. 30.
- 23 Papacharissi 2016 (wie Anm. 12).
- 24 Jean-Paul Sartre: Plaidoyer pour les intellectuels, Paris 1972, S. 322.
- 25 Jan Hinrik Schmidt: Persönliche Öffentlichkeiten und politische Kommunikation im Social Web,

in: Béatrice Ziegler/Nicole Wälti (Hg.): Wahl-Probleme der Demokratie. Zürich/Basel/Genf 2012, S. 137–147.

26 Die neuen Möglichkeiten der Teilhabe durch die technischen Infrastrukturen digitaler Plattformen haben auch identitätspolitische Auseinandersetzungen um Rassismus und Diskriminierung an der Universität intensiviert. Beispielsweise wurde in den USA im Jahr 2020 die Bewegung #BlackInTheIvory von den schwarzen Wissenschaftler:innen Shardé M. Davis und Joy Melody Woods initiiert. Das Hashtag ging über Nacht viral, fand international Eingang in die Presse und führte zur Gründung eines akademischen Netzwerks. Zum Blog: <https://blackintheivory.net>, Zugriff am 20.03.2024. Vgl. auch den Beitrag «Kunstwelt im Konflikt» von Wolfgang Ullrich im vorletzten Heft: «Ob #Metoo oder #BLM, ob feministische, queere oder antirassistische Bewegungen – an ihrem Anfang und in ihrem Zentrum stehen eigentlich immer Persönlichkeiten, denen es ausgehend

von Darstellungen eigener Erfahrungen gelungen ist, Stil-, Solidar- oder Kampfgemeinschaften zu bilden.» Für die neuere «nicht-autonome Kunst» führt Ullrich im Unterschied zur «Unabhängigkeit» der traditionellen «autonomen Kunst» die eigene Betroffenheit sowie die «Vorstellung allgemeiner Verbunden- und Vernetztheit» als Kriterien an, die durch Technologien und soziale Medien befördert werden. Vgl. Wolfgang Ullrich: Kunstwelt im Konflikt, in: kritische berichte 52, 2024, S. 96.

27 Vgl. Bruno Latour: Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang, Berlin 2007.

28 Bernard 2023 (wie Anm. 21), S. 29; vgl. auch Martina Leeker: Kritik in digitalen Kulturen. Begegnungen zwischen Entsagung, Revolution und Affirmation, in: Laura Hille/Daniela Wentz (Hg.): Kritik postdigital, Lüneburg 2023, S. 83–102.

29 Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017, S. 269.

Autor:inneninfo

Marlene Bart ist eine bildende Künstlerin und künstlerische Forscherin. Sie hat an der Bauhaus-Universität Weimar zum Thema «Das Künstlerbuch als multimediale Enzyklopädie» promoviert. In ihrer Arbeit kombiniert sie Elemente aus Naturwissenschaft und bildender Kunst. Bart untersucht, wie eine gemeinsame visuelle Sprache genutzt werden kann, um umfassende Themen wie die Bedeutung von Ordnungssystemen zu behandeln. Sie bedient sich einer Vielzahl von multimedialen Techniken darunter Druckgrafik, Künstlerbücher, Skulpturen, Taxidermie, Installationen und Extended-Reality-Technologien. Ihre Werke werden regelmäßig in internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen präsentiert.

José Imanol Basurto Lucio (imanolbasurtolucio@gmail.com) is an undergraduate student currently working on his university thesis on gestures, eco-somatic practices and interspecies aesthetics.

David Gutiérrez Castañeda (davidgutierrez@enesmorelia.unam.mx) is a sociologist from the UNC (2006), Master (2011) and Doctor (2016) in Art History from the UNAM. Coordinates the Seminar on Performance Studies and Living Arts. Winner of the National University Recognition for Young Academics in Research in Arts in 2022. His research includes: From genres to care. Pedagogical practices to reflect on intimacies in public institutional contexts, Enlivening the Common Environmental Horizon: Pedagogical Encounters between Arts and Political Ecology and Between Field and Field: Operations, Practices and Pedagogical Gestures between Agroforestry and Arts.

Simone Jung ist Autorin und Soziologin an der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg. Sie promovierte am Institut für Allgemeine Soziologie der Universität Hamburg mit einer Arbeit zum Politischen im Feuilleton der Gegenwart und arbeitete als Kulturjournalistin. Seit 2021 gibt sie im Transcript Verlag die Buchreihe *DebattenKulturen* heraus. Forschungsschwerpunkte: Öffentlichkeit und Politische Theorie, Debattenkulturen und Kulturen der Kritik sowie Populär- und Popkulturforschung.

Rahel Kesselring ist zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Exzellenzcluster «Matters of Activity» der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihr Promotionsprojekt untersucht ortsspezifische Praktiken der Reparatur, Regeneration und des Rewilding in Arbeiten der zeitgenössischen Kunst an der Schnittstelle zu Plant Studies, Queer Theory und Kulturwissenschaft. Als Künstlerin

und Szenografin arbeitet sie in unterschiedlichen Gruppierungen im europäischen Raum, u. a. für den *steirischen herbst*, *MaerzMusik* Berlin, *Wien Modern*, Festival *far°* Nyon, *Ashkal Alwan* Beirut.

Friederike Nastold ist Kunstwissenschaftlerin und Juniorprofessorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Gender Studies am Institut für Kunst und visuelle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg sowie stellv. Direktorin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) in Oldenburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst- und kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Human-Animal Studies, Queer Theory und Affektheorie. Ihre Monographie *Zwischen I see you und Eye Sea You. Blick, Repräsentation, Affekt* erschien 2022 im VDG-Verlag.

Federico Rudari is a doctoral researcher in culture studies at UCP Lisbon. He focuses on the phenomenological understanding of contemporary cultural production and its perception by individuals and collective audiences. He worked in research and project management at the «Cities Programme» of the UNESCO World Heritage Centre (2021), addressing issues of participation, sustainable practices, and housing. He was a fellow of «Uncivilised Paradigms», promoted and developed by BJCEM (2022), and a summer doctoral visiting fellow at Boston College (2023).

Charlotte Silbermann, seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstgeschichte an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und Promotionsprojekt zum Thema Neuer Materialismus und zeitgenössische Installationskunst; Studium der Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam; seit 2014 Tätigkeiten als freie Autorin u. a. für *Der Freitag* und das Kunstmagazin *Monopol*; Forschungsschwerpunkte: Raumtheorie, Feministische Kunst und Neuer Materialismus.

Ursula Ströbele ist Professorin für Kunstwissenschaft mit Schwerpunkt Kunst der Gegenwart an der Hochschule der Künste, Braunschweig. Zuvor leitete sie das Studienzentrum zur Kunst der Moderne und Gegenwart am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (2019–2023). Sie promovierte 2010 zu den Bildhaueraufnahmestücken der Königlichen Akademie in Paris (1700–1730). 2024 erschien ihre Habilitationsschrift *Hans Haacke und Pierre Huyghe. Non-Human Living Sculptures seit den 1960er-Jahren*.

Rasa Weber is a designer, researcher, and diver working on the intersection of practice-based research and environmental change, with a focus on the ocean as a space for artistic research and queer ecological figurations. She is a research associate at «Interfacing the Ocean» (SNF project at ZHdK) and research associate at «Matters of Activity» (HU-Berlin). In her PhD «SymbiOcean» (ZHdK and Kunstuni Linz) she investigates the creation of artificial reefs to reinterpret design as a sympoietic act.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Heft/Issue 3,2024

Queer Ecologies and the Arts verbindet queere Theorien mit ökologischen Diskursen innerhalb zeitgenössischer Kunst. Die Heftbeiträge stellen traditionelle Binaritäten und heteronormative Perspektiven in Frage und zeigen innovative Forschungen und künstlerische Praktiken auf, die menschliche und nicht-menschliche Beziehungen neu definieren. Durch die Erforschung der Überschneidungen von queerer Ökologien und Kunst will diese Ausgabe neue Wege des Verständnisses und der Darstellung ökologischer Interaktionen aufzeigen und so eine inklusive und nachhaltige Zukunft fördern. Die Beiträge behandeln Themen wie ökologische Identität, sensorische Erfahrungen und das transformative Potenzial künstlerischer Interventionen in unterschiedlichen Umgebungen.

Die diesjährige Debatte wird mit einem Beitrag zu «Interventionen aus dem Wissenschaftsbetrieb in affektiven Öffentlichkeiten» fortgeführt.

Queer Ecologies and the Arts combines queer theories with ecological discourses within contemporary art. The contributions challenge traditional binaries and heteronormative perspectives, showcasing innovative research and artistic practices that redefine human and non-human relationships. By exploring the intersections of queer ecologies and art, this issue aims to reveal new ways of understanding and representing ecological interactions, promoting inclusive and sustainable futures. Contributions address topics such as ecological identity, sensory experiences, and the transformative potential of artistic interventions in diverse environments.

This year's debate continues with a contribution on «Interventions from the scientific community in affective public spheres».

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.

ISBN 978-3-98501-270-1



9 783985 012701