

Kontamination

27.03.–16.05.2021

We are contaminated by our encounters; they change who we are as we make way for others. As contamination changes world-making projects, mutual worlds—and new directions—may emerge. Everyone carries a history of contamination; purity is not an option.¹

Anna Lowenhaupt Tsing

Begegnungen, Berührungen und Zusammenschlüsse sind Prozesse der Kontamination. Unterschiedliches trifft aufeinander und verändert sich. Eine Substanz, ein Lebewesen, eine Gemeinschaft wird von etwas anderem verunreinigt, korrumpiert oder befallen. Reinheit ist eine Illusion. Phantasmen der Reinheit kennzeichnen das Projekt der europäisch-westlichen Moderne. Sie finden sich u.a. in Erkenntnisprojekten, in Bestrebungen nach stabilen Kategorien, klaren Grenzziehungen und eindeutigen Identitäten. In ihrem Zentrum steht häufig die Figur eines rationalen, selbstbestimmten Subjekts – allzu oft: weiß, männlich, heterosexuell –, das für sich beansprucht, das Menschliche in seiner reinsten Form zu verkörpern.

Die Arbeiten in der Ausstellung *Kontamination* stellen in Frage, was als menschlich definiert wird. Sie untergraben die Idee eines unabhängigen Individuums, das in Abgrenzung zu einem Anderen seine hervorgehobene Stellung behauptet. Lebewesen sind immer ineinander verstrickt, durch unzählige Verbindungen der Kollaboration und Kontamination; sie werden durch ihre Umwelt konstituiert und selbst Körpergrenzen sind durchlässig. Sie sind eingebunden in metabolische Prozesse und Abhängigkeiten, in teils toxische Systeme, die von Ausbeutung und Gewalt, von Formen der Einverleibung und des Kannibalismus, von Mechanismen des Kolonialismus und Rassismus geprägt wurden und werden.

Der Begriff der Kontamination dient der Ausstellung als loser konzeptueller Rahmen, um Arbeiten und Neuproduktionen von vier Künstler*innen zusammen zu bringen, die wiederum auf teils sich überkreuzenden Pfaden aus diesem Rahmen hinausführen. Die Ausstellung ist nicht als Kommentar zur Corona-Pandemie zu verstehen, sondern geht allgemeiner konfliktreichen Prozessen und Dynamiken zwischen Kontamination und Politiken der Reinheit nach.

¹ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton UP, 2015), 27.

„Wir sind durch unsere Begegnungen kontaminiert; sie ändern, was wir sind, indem wir anderen Platz einräumen. Aus der Tatsache, dass welterzeugende Bestrebungen durch Kontamination verändert werden, können gemeinsame Welten – und neue Richtungen – entstehen. Jeder trägt eine Geschichte der Verunreinigung in sich; Reinheit ist keine Option.“ Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, übers. v. Dirk Höfer (Berlin: Matthes & Seitz 2019), 45.

Hannah Black
*Aeter**

God made us so he could eat us.¹

Gott hat uns geschaffen, damit er uns essen kann.

‘human that eats human flesh,’ 1550s, from Spanish *canibal*, *caribal* ‘a savage, cannibal,’ from *Caniba*, Christopher Columbus’ rendition of the Caribs’ name for themselves (often given in modern transliterations as *kalino* or *karina*; see *Carib*, and compare *Caliban*)... An Old English word for ‘cannibal’ was *selfæta*.²

„Mensch, der Menschenfleisch isst’, 1550er, aus dem Spanischen *Canibal*, *Caribal*, ‚ein wilder Kannibale‘, von *Caniba*, Christoph Columbus’ Interpretation der Selbstbezeichnung der Kariben (in modernen Übersetzungen häufig als *Kalio* oder *Karina* übersetzt; siehe *Carib* und vgl. *Caliban*) ... Ein altenglisches Wort für ‚Kannibale‘ war *selfæta*.

though of course they themselves were the cannibals: many upperclass people took medicinal “mummy,” concocted from human cadavers and believed to be particularly potent when made from the hanged or from Libyans³

obwohl sie natürlich selbst die Kannibalen waren: Viele Angehörige der Oberschicht nahmen medizinisches Mumienmaterial, das aus menschlichen Kadavern gewonnen wurde und als besonders wirksam galt, wenn es von Gehängten oder von Libyern*innen stammte

Let me give some of the reasons why a mother hates her baby... He tries to hurt her, periodically bites her, all in love. He excites her but frustrates – she mustn’t eat him or [have] sex with him.⁴

Lasst mich einige Gründe nennen, warum eine Mutter ihr Baby hasst ... Er versucht sie zu verletzen, beißt sie regelmäßig, alles aus Liebe. Er begeistert und frustriert sie – Sie darf ihn weder essen noch Sex mit ihm haben.

a drunken Noah accidentally exposed himself, his son Ham sinfully looked at him, and as punishment Noah cursed Ham's son Canaan with servitude ('A servant of servants he shall be to his brothers')⁵

ein betrunkenener Noah hat sich unbeabsichtigt nackt gezeigt, sein Sohn Ham blickte ihn sündig an und zur Strafe verfluchte Noah Hams Sohn Kanaan zur Knechtschaft (Ein Knecht der Knechte sei er seinen Brüdern')

But those who came here weren't crusaders. They were fugitives from a civilization we are eating, because we are strong and vindictive⁶

Doch die, die kamen, waren keine Kreuzfahrer. Sie waren Flüchtlinge von einer Zivilisation, die wir essen, da wir stark und rachsüchtig sind

¹ @yzplz, Twitter

² Online Etymology Dictionary

³ Peter Linklater and Marcus Rediker, The Many-Headed Hydra

⁴ DW Winnicot, Hate in the Counter-Transference

⁵ David M Goldenberg, Black and Slave: the Origins and History of the Curse of Ham

⁶ Oswald de Andrade, Cannibalist Manifesto

* Aus dem Presstext zur Ausstellung: Hannah Black, *Aeter*, Eden Eden, Berlin, 26.11.2018–02.02.2019.

Hannah Black

Hannah Black arbeitet in Texten, Bildern, Performances und Installationen. Mit dem Bewusstsein, dass das individuell Psychologische nicht vom strukturell Gesellschaftlichen zu trennen ist, durchleuchtet sie die identitätsbestimmenden Kategorien von Rasse, Geschlecht und Klasse sowohl in ihrer persönlichen Dimension als auch in ihrer historischen und kulturellen Tragweite.

Auf einem weißen Sockel sitzt ein konischer Haufen mit kleinen, taschenförmigen Ausstülpungen. An einer Stelle öffnet sich die geknetete Oberfläche, so dass ein darunterliegender, gewölbter Körper aus glattem Styropor sichtbar wird. Hannah Blacks Skulptur *Clay Aeter 1* (2018) findet ihr Pendant in dem Objekt *Clay Aeter 2*, das im ersten Obergeschoss vor dem Zugang zur Galerie präsentiert wird. Immer wenn ein*e Besucher*in die Ausstellung betritt, nimmt der*die Mitarbeiter*in vom Empfang eine Hand voll Ton von *Clay Aeter 1* und bringt sie auf *Clay Aeter 2* an. Sobald *Clay Aeter 1* unbedeckt ist, kehrt sich der Prozess um. Wie Liebhaber oder aber wie das dialektische Paar von Herr und Knecht sind die zwei gleichartigen Skulpturen durch den Austauschvorgang ineinander verschlungen: entweder eine Skulptur wird kannibalisiert oder sie kannibalisiert die andere. Eine dritte Skulptur – von der Künstlerin als „tot“ bezeichnet – steht weiter hinten auf der Galerie. Ihre Oberfläche ist trocken, hat Risse und bricht stellenweise auseinander. Sie ist in keinen Austausch eingebunden; lediglich ein paar kleine Splitter von ihrer Oberfläche finden sich auf den anderen zwei Skulpturen.

In zwei Videos, die jeweils auf die Wände der umlaufenden Galerie projiziert werden, geben Interviewte über zwei unscheinbare Formen des Kannibalismus Auskunft. Überlebensgroß und in kontrastreichen Farben zeigt *Aeter (Jack)* (2018) einen jungen, weißen Mann, der über seine Obsession des Nägelkauens spricht, während in dem Video *Aeter (Sam)* (2018) von einer Knochentransplantation berichtet wird. Fast unmerklich fließen in beide Interviews kurze Zitate aus dem *Manifesto Antropófago* (1928, dt.

Anthropophages Manifest) des brasilianischen Avantgarde Dichters Oswald de Andrade ein.

Erstmals wurden die drei Skulpturen und die zwei Videos in Blacks Einzelausstellung *Aeter* im Berliner Projektraum Eden Eden gezeigt (2018–19). Statt einer Pressemitteilung lag ein Blatt mit sechs von Black ausgewählten Zitaten aus. Im Zusammenspiel mit diesen Zitaten verweisen Blacks Arbeiten darauf, wie Rassismus und Kolonialismus mit europäisch-westlichen Mythen und Praktiken des Kannibalismus und der Konsumtion verflochten sind.

In der europäischen Geschichte haben Vorstellungen und Anschuldigungen der „Menschenfresserei“ eine lange Tradition, die bis in die griechische Antike zurückreicht. Der Mythos vom Kannibalen ist Teil einer Identitätskonstruktion, die über die Herstellung von Differenz sowie rassistischer Ausgrenzung funktioniert: Das Eigene, Vertraute oder „Zivilisierte“ wird von dem Anderen, Fremden oder „Wilden“ abgegrenzt. Was menschlich ist, darf nicht gegessen werden, und wer Menschen isst, kann kein Mensch sein. Eine für den europäischen Kolonialismus grundlegende Wendung nimmt diese Bestimmung, wenn das Nicht-Menschliche wiederum als konsumierbare Ressource freigegeben wird.

Im Mittelalter wurden mit Kannibalismus-Anschuldigungen (z.B. Ritualmordlegenden) marginalisierte Gruppen diskriminiert, während in der Oberschicht Praktiken eines medizinischen Kannibalismus verbreitet waren, wie man aus einem der von Black ausgewählten Zitate erfährt. Ein anderes Zitat gibt Auskunft über die Herkunft des Wortes „Kannibale“ von „Caniba“. So bezeichnete Christoph Kolumbus 1492 die Einwohner*innen einer karibischen Insel, von denen behauptet wurde, sie würden Menschenfleisch essen. 1503 verfügte die spanische Königin Isabella I. von Kastilien, dass diese „Kannibalen“ gefangen genommen und wie Eigentum behandelt, also versklavt werden dürften. Bereits in der Geburtsstunde des europäischen Kolonialismus wurden also Kannibalismus-Vorwürfe herangezogen, um die Unterwerfung, Verwertung

und Konsumtion des nicht-europäischen Anderen zu rechtfertigen. Die Konstruktion des modernen Subjekts durch die Abgrenzung von einem „kannibalischen“ Anderen, resultiert in einem kannibalischen Subjekt, das ungleich monströser ist als jedes kannibalische Schreckgespenst.

Für eine Kultur, die alles zur Ware macht, die auf Fortschritt, Expansion und Extraktion beruht, wird der Kannibale zur Projektionsfigur der eigenen Konsumgelüste. Dass der Kannibalismus tief im Fundament der Zivilisation verankert ist, legt auch eine Spekulation von Sigmund Freud nahe. Aus der Geschichte eines kannibalischen Akts – die Brüder der „Urhorde“ töten ihren Vater und verzehren ihn – konstruiert Freud in *Totem und Tabu* (1913) einen Gründungsmythos der Kultur (der seltsamerweise Übereinstimmungen zu der von Black zitierten Alttestamentarischen Geschichte von Noahs Fluch über Ham aufweist, die sich zu einem christlichen Gründungsmythos des Anti-Schwarzen Rassismus entwickelte). Der kannibalische Akt findet seinen Widerhall in der oralen Phase der sexuellen Entwicklung, die Freud auch als „kannibalisch“ bezeichnet. Sie ist durch eine symbiotische Verbundenheitserfahrung und fließende Grenzen zwischen Selbst und Anderem charakterisiert. Bleiben in dieser Phase grundlegende Bedürfnisse des Kindes nach oraler Befriedigung unerfüllt, können sie sich später in Fixierungen und Zwangshandlungen ihre Bahn brechen.

Während sich das moderne, westliche Subjekt durch Abgrenzung als autonom definiert, droht das kannibalische Andere diese Grenzen zu verschlingen. Entsprechend wird in de Andrades *Manifesto Antropófago* der Kannibalismus von einer Denkfigur, die dazu dient, über Differenz und Ausgrenzung koloniale und rassistische Unterdrückungsverhältnisse zu rechtfertigen, in eine Strategie dekolonialer Selbstermächtigung umgekehrt. Wie die Kunsthistorikern Irina Hiebert Grun zusammenfasst: „... forderte de Andrade in einem radikalen wie ironischen Umgang mit dem europäischen Erbe dazu auf, sich in anthropophager Weise die für die eigene Kultur bereich-

ernen Teile der fremden Kultur geistig einzuverleiben, sie zu transformieren und den überflüssigen Rest auszuscheiden. In dem äußerst machtvollen Bild des Verschlingens einer sonst so übermächtigen Kultur formuliert sich die Revolte der Kolonisierten gegen die Kolonisatoren.“¹

Dichotomien wie die zwischen Fremdem und Eigenem, Geist und Körper oder dem Natürlichen und Gemachten gelte es einzureißen und dem europäischen Streben nach Reinheit und Differenzen das „tropische Wuchern“ entgegen zu setzen. „Cannibalism alone unites us (...) I am only concerned with what is not mine“ („Nur der Kannibalismus vereint uns (...) Ich interessiere mich nur für das, was nicht meins ist“) lautet das Zitat aus de Andrades Manifest in Blacks Video *Aeter* (Jack).

¹ Irina Hiebert Grun, *Strategien der Einverleibung. Die Rezeption der Antropofagia in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst* (Bielefeld: Transcript, 2020), 46.

Mire Lee

Die kinetischen Objekte von Mire Lee destabilisieren Grenzen – Körpergrenzen wie auch Grenzen zwischen Natur und Kultur, zwischen Lebendigem und Totem. In einem intuitiven, von der direkten manuellen Auseinandersetzung geleiteten Vorgehen, spürt sie den haptischen Qualitäten und Eigenwilligkeiten der verwendeten Materialien nach, darunter Kunststoffschläuche, Ketten, Textilien, Silikon, Flüssigkeiten und Gleitmittel. Von Motoren oder Pumpen animiert, erinnern Lees Skulpturen an Gewebefetzen, künstliche Organe oder an einen Verdauungsapparat. Es sind Geschöpfe, deren körperliche Integrität angegriffen ist, aus denen Flüssigkeiten austreten, die mechanisch zucken, deren Inneres nach außen gekehrt scheint.

Auf eine extreme Form der körperlichen Entgrenzung richtet sich die Vorarephlie, ein sexueller Fetisch, den Lee als einen wichtigen Antrieb für ihre Arbeit benennt, und der darin besteht, dass man bei ganzem Leib verschlungen werden möchte oder jemanden lebend verschlingen will. Bezogen auf Lees künstlerische Praxis verweist die Vorarephlie sowohl auf eine künstlerische Strategie als auch auf eine Weise des Weltbezugs. Im Akt des körperlichen Verschlingens realisiert sich die vollständige Selbstauflösung und Verschmelzung mit einem Anderen – ein Akt, der Trennungen, Identitäten und Bedeutungen kollabieren lässt. Die Vorarephlie gewinnt ihre Dynamik jedoch auch aus der Tatsache, dass dieses Verlangen unerfüllbar bleibt und selbst die Darstellung des begehrten Aktes in einem hohen Maß auf die Imagination angewiesen ist – eine Herausforderung, der das Vore-Genre in der Pornographie mit unterschiedlichen Lösungsansätzen zu begegnen versucht. Eine ähnliche Unerfüllbarkeit liegt nach Lee auch der Produktion und Rezeption von Kunst zugrunde: Man gibt etwas eine Bedeutung, obwohl man weiß, dass es dieser nie entsprechen kann.

Für die Ausstellung hat Lee eine neue Skulptur geschaffen, die von der Tageslichtdecke bis auf den Boden reicht und damit die monumentale Höhe der Halle hervor-

hebt. In langsamen Bewegungen verflechten und entwirren sich die Tentakel aus Kunststoff und Metall. Sie gleiten aneinander vorbei, verschlingen und lösen sich und hinterlassen eine klebrige, schmierige Substanz auf dem cleanen Hallenboden. Im Kontrast zu den harten Stahlseilen und Ketten wirken die weichen Materialien noch formbarer und verletzlicher. Ihre Faszination für Substanzen, die sich in einem undefinierten Zustand zwischen fest und flüssig befinden, erklärt die Künstlerin damit, dass sie nachgeben und am Körper haften. Während man etwas Festes wieder weglegen kann, nachdem es seinen Zweck erfüllt hat, bleibt das Schleimige kleben und hinterlässt seine Spuren.

Ambivalente Reaktionen zwischen Faszination und Ekel sind ein Indiz, dass etwas die Grenze zwischen Innerem und Äußerem, zwischen dem Rationalen und dem Unbewussten bedroht. Schleim fällt ebenso wie beispielsweise Körperflüssigkeiten, Speichel, Haare, Fingernägel, Wunden, Speisen oder Milchhaut unter das, wofür die Philosophin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva den Begriff des Abjekts geprägt hat, mit dem sie das Weggeworfene, Ausgestoßene, Marginalisierte zu fassen versucht. Das Abjekt unterläuft Kategorien, ist oftmals an der Körpergrenze, in einer uneindeutigen Position zwischen Subjekt und Objekt angesiedelt und droht die klar umrissenen Grenzen zwischen Selbst und Anderem, zwischen Individuum und Umwelt aufzulösen.¹

Gleich einem Parasiten setzt sich Lees skulpturale Intervention im Inneren der Ausstellungshalle fest, deren Monumentalität das kleine Tentakelwesen nur noch kläglich erscheinen lässt. Im Gegensatz zur Architektur, die sich durch Beständigkeit, Festigkeit und ihre Vertikalität auszeichnet, betonen die Tentakel die Horizontale und sind in ihren trägen Bewegungen spürbar der Schwerkraft unterworfen. Trotz dieses vermeintlichen Kontrasts, lässt sich auch der Wirt, also die vermeintlich passive, umgebende Architektur als Teil eines fluiden Stoffwechsels denken – als ein System, das aufnimmt, umschließt, umwandelt, ausstößt und ebenso wie Organismen in materielle Transformationsprozesse eingebunden ist.

Anders als das Tasten, Hören, Riechen und Schmecken, die eine körperliche Verbindung herstellen, schafft das menschliche Sehen Distanz. Der Gegenstand der Betrachtung ist von dem*der Betrachter*in getrennt. Der distanzierte Blick wurde auch mit der aufrechten Gestalt von Menschen erklärt, wohingegen Lebewesen in der Horizontalen sehr viel stärker auf die unmittelbare, sinnliche Verbindung mit ihrer Umwelt angewiesen sind. Eine solche horizontale, taktile Existenzweise verkörpert auch Lees Skulptur. Es wundert deshalb nicht, wenn Lee ihre Praxis als eine Auseinandersetzung mit Distanzierungsmechanismen und Störungen der Distanznahme beschreibt, oder wie die Künstlerin sagt: „It all comes down to something simple: the elimination of distance.“ („Letzten Endes dreht sich alles um etwas Einfaches: die Aufhebung von Distanz.“).

¹ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. v. Leon Roudiez (New York: Columbia UP, 1982), 1–6.

Eoghan Ryan

Wie funktioniert die Massenmobilisierung faschistischer Bewegungen? Dieser Kernfrage der Faschismustheorien geht auch der Schriftsteller Elias Canetti in seinem Monumentalwerk *Masse und Macht* (1960) nach, das mit der These beginnt: „Nichts fürchtet der Mensch mehr als die Berührung durch Unbekanntes. (...) Alle Abstände, die die Menschen um sich geschaffen haben, sind von dieser Berührungsfurcht diktiert.“¹ Lediglich in der Masse könne die Berührungsangst aufgehoben und in ihr Gegenteil verkehrt werden: Das Individuum geht in der Masse auf. Allerdings richtet sich die Angst vor dem Fremden jetzt auf das Andersartige außerhalb der Masse und macht es zum Gegenstand ihrer „Zerstörungssucht“.

In der Videoinstallation *Truly Rural* (2019) von Eoghan Ryan wird die deutsche Landschaft zur Szenerie einer zeitgenössischen Pastorale – zum ländlichen Idyll, unter dem das Toxische und Zerstörerische hervorzubrechen droht. Am Anfang des Videos stellt eine Frau fest: „At some point in your life you're confronted with your own fascism and (...) you decide to ignore it ...“ (Irgendwann in deinem Leben wirst du mit deinem eigenen Faschismus konfrontiert (...) und entscheidest dich ihn auszublenden...). Irgendwo zwischen teilnehmender Reportage, Heimat- und Horrorfilm angesiedelt, lässt das Video in die Faschingsfestivitäten einer Gemeinde im ländlichen Hessen eintauchen. Untermalt von eingängigen Hits und wummernden Bässen sieht man u.a. aufgeregte Teenager auf Turnhallenpartys, Frauen in exotisch anmutenden Trachten, die durch eine Festhalle defilieren, oder einen Jungen in Kampfmontur, der einen Faschingsumzug begleitet. Eine musikalische Klammer bildet das Lied *Sieben Tage lang* (1980) der niederländischen Folkgruppe Bots, dessen friedensbewegte Jugendfreizeit-Credibility womöglich gar nicht so weit von Ballermann-Exzessen entfernt ist. Dazwischen, in einer Mischung aus Kifferrunde und Therapiesitzung, reflektiert ein junges Paar in Kuhkostümen seine Eindrücke und Erinnerungen,

beispielsweise an einen sexuellen Übergriff auf einer Faschingsfeier.

Mit suggestiven Schnitten und Soundeffekten werden diese Field-Recordings mit Fernsehmitschnitten der BSE-Krise in Großbritannien kombiniert, mit Aufnahmen von Kühen, der maschinellen Fleischverarbeitung, von Gehirnpräparaten und brennenden Kuhkadavern. Die Ursachen der BSE-Epidemie, die um 1990 ihren Höhepunkt erreichte und entgegen offizieller Versicherungen auch auf Menschen übertrat, lagen bekanntlich darin, dass die Fleischindustrie aus Gründen der Profitmaximierung Schlachtabfälle zu Tiermehl verarbeitete, das wieder an Rinder verfüttert wurde. BSE, auch „Rinderwahn“ genannt, ist eine tödliche Erkrankung von Rindern, bei der es zu einer schwammartigen Rückbildung der Gehirnsubstanz kommt.

Eine als Clown geschminkte Puppe agiert als Ich-Erzähler und Regisseur. Eine Nadel penetriert ihren weichen, aus schwammartigem Schaumstoff bestehenden Körper. Sie attackiert drollige Hummel-Figuren, deren unschuldiges Erscheinungsbild jeweils auch obszönere Untertöne enthält. Von einer unerklärlichen Krankheit befallen, scheint die Puppe einem Prozess der zunehmenden Desintegration ausgesetzt. Ryan beschreibt diese groteske Figur als jemanden, der von unbewusstem Selbsthass getrieben, seine eigene Zerstörung wünscht. An anderer Stelle wendet sich ein Junge im Camouflage T-Shirt direkt an das Publikum und stellt sich als „instrument of control“ (Kontrollinstrument) vor. Sein Auftritt erweitert das Video um eine zusätzliche Reflexionsebene, wobei offen bleibt, wer hier wen kontrolliert. Tatsächlich bietet der Junge auf einer Website verschiedene Dienste an. Ryan beauftragte ihn, die Aufnahmen für *Truly Rural* zu machen. Ohne ein potientielles Kunstpublikum hätte es diese Dienstleistung allerdings nicht gegeben.

Bilder von Menschenmassen überlagern sich in dem Video mit Szenen der Kontrolle, der Gewalt und Verwertung von Körpern. In einer Atmosphäre drohender sozialer Unruhe und des Ekels werden Auflösungsängste und

Fantasien der Homogenität beschworen. Das Carneval-
eske (von lat. *caro*, Fleisch und *elevare* aufheben) und
Heterogene schlägt ins Homogene um – die Masse wird
zum formierten Körper, die Unordnung zur Ordnung,
in der es jederzeit zu Gewaltausbrüchen kommen könnte.
Ryans bukolische Landpartie verdichtet sich zu einer
Allegorie der psychosozialen Dynamiken, die hinter dem
Erstarken rechtspopulistischer und (neo-)faschistischer
Bewegungen stehen.

Wen personifiziert die Puppe, die von sich sagt,
dass sie mit den gewichtigen Wörtern „Gewalt“, „Kultur“,
„Gesellschaft“ benannt wird? Sollte der Patient „Europa“
heißen, dann ist er schon sehr, sehr lange krank.
Seit Jahrhunderten verzehrt er mit unersättlichem Appetit
die ganze Welt und droht sich jetzt, hinter Schutzmauern
verschanzt, aufzulösen: „Häufige frühpsychiatrische
Merkmale waren Schlaflosigkeit, Angstzustände bis hin
zur Paranoidität, Abulie, oftmals verbunden mit einer
übermäßigen Steigerung von Automatismen und einer
Schwäche der Sensibilität. Viele Patienten wurden
aufgeregt oder aggressiv. (...) Im Endstadium haben die
Patienten der Krankheit keinerlei Möglichkeit mehr,
Kontakt mit ihrer Umwelt aufzunehmen oder auf einen
solchen zu reagieren. Darum werden nvCJD-Kranke
im Endstadium der Krankheit oft als „The Living Dead“
(Die lebenden Toten) bezeichnet.“ (nach Wikipedia).

„Die Party ist vorbei.“ (Matteo Salvini)

Rindon Johnson

Der Künstler und Schriftsteller Rindon Johnson setzt sich
in seinen Skulpturen, Gedichten und Virtual Reality-Arbeiten
mit Austausch- und Abhängigkeitsverhältnissen zwischen
Lebewesen und Ökosystemen, aber auch mit unserem
Konsumverhalten, der Fleischindustrie und sich daraus
ergebender Wertesysteme und Kapitalströme auseinander.
Die Befragung des gesellschaftlichen Naturverhältnisses
spielt dabei eine elementare Rolle: Der Annahme, sich
die Erde zu eigen zu machen, sie ihrer Ressourcen folgenlos
zu berauben und all jene auf ihr lebenden Organismen
zu kontrollieren und auszubeuten, setzt Johnson ein
Verständnis des Zusammenlebens entgegen, nach dem
für *alle* Spezies Sorge getragen werden sollte. „Spekulative
Fabulationen“, wie es die Philosophin Donna Haraway
begrifflich zu fassen vermag, helfen ihm dabei, die Gegen-
wart zu befragen: „I look for real stories that are also
speculative fabulations and speculative realisms. These are
stories in which multispecies players, who are enmeshed
in partial and flawed translations across difference,
redo ways of living and dying attuned to still possible finite
flourishing, still possible recuperation.“¹

Die Ausstellung zeigt insgesamt vier Arbeiten des
Künstlers. Im hinteren Teil der Ausstellungshalle befindet
sich *View out the slender window: There's always a hair in
the soup somewhere and some people are looking with
a magnifying glass* (2019). Im Kreuzpunkt zweier gespannter
Seile liegen unterschiedlich große Stücke gegerbten
Rohleders auf, das in der Fleischindustrie oft als Neben-
oder Abfallprodukt bezeichnet wird. Johnson nimmt
sich der Häute an und weist mit ihrer Präsentation auf das
Ausgeliefertsein, die Vernachlässigung und Austauschbar-
keit von Lebewesen hin. Die Häute waren mehrere Monate
auf der Dachterrasse des Kunstvereins der Witterung
ausgesetzt und tragen deutliche Spuren, Formen und
Verfärbungen davon. Bei näherer Betrachtung lassen sich
Narben und Einstanzungen im Leder erkennen. Diese
Markierungen sollten das Tier als menschliches Eigentum

¹ Elias Canetti, *Masse und Macht* (1960),
(Frankfurt a. M.: Fischer, 2017), 13

kennzeichnen – der tatsächliche Akt des Enthäutens, ein gewaltvoller Aufbruch der Körpergrenzen, verdeutlicht diese Form der Objektifizierung. Wer und was gilt als oder ist ein Nebenprodukt? Diese Frage führt Johnson zu identitätspolitischen Fragestellungen sowie zu Praktiken der rassistischen Ausbeutung und Erniedrigung, und letztlich dazu, auch Schwarze Amerikaner*innen im Kontext von Kolonialismus und Sklaverei als ein Nebenprodukt verstehen zu müssen. Hinzu kommt die historische Referenz auf abstruse rassistische Stigmatisierungen, die die Haut Schwarzer Menschen als besonders „dick“ oder als „ledrig“ bezeichnen, um anatomische und physiologische Differenzen zwischen Weiß und Schwarz herauszustellen.

In der Videoarbeit *Diana Said: / If you stop me / from cutting / your hair, / there is a sense / in which / you are / interfering. / * / But, since you are entitled / to determine / whether I cut your hair / or not, you do not / wrong me. / * / I make your trip to the store a waste. / * / I buy the last quart of milk / before you / get there.* (2019) befindet man sich in einem gläsernen Würfel mitten auf einem Fluss und treibt stromabwärts durch eine Waldlandschaft aus Mammutbäumen. Zweiköpfige Kühe laufen am Flussufer entlang, bis sie sich zu einem sich teils überschlagenden, monströsen Knäuel zusammenballen. Aus dem Off ist u.a. ein Dialog auf Französisch zwischen Viehzüchtern und Reisbauern zu hören, die aufgrund extremer Dürren und daraus resultierender Wasserknappheit über den Anspruch auf Land diskutieren. Das Gespräch bleibt „ergebnisoffen“; – doch der in Nigeria anhaltende, blutige Konflikt zwischen dem muslimischen Nomadenvolk der Fulani und den ansässigen zumeist christlichen Adara-Bauern wütet weiter.

Die Virtual Reality-Arbeit *Meat Growers: A Love Story* (2019) ist Teil der Werkserie *Nere Gar* (Avestan, dt. „Menschen verschlingend“) und spielt in einer postkapitalistischen Zukunft – in einer Zeit, in der aufgrund eines globalen Streiks, *The Great Refusal*, alle Arbeit zum Erliegen kommt, ein weltweiter Emissionsstopp ausgerufen und kurzerhand das Internet abgestellt wird. Die Forderung, sich gleichermaßen um alle Lebewesen

auf der Erde zu kümmern, zieht auch eine entsprechend zu leistende Reorganisation der Fleischgewinnung und -distribution nach sich: So erzählt *Meat Growers* 100 Jahre später die Geschichte des Paares Junejeff und August, die sich als Erntehelfer*innen um eine Fleischpflanze (meat tree) kümmern, an deren Ästen täglich bis zu 250 Steaks wachsen. Nachdem das Paar darüber informiert wird, dass die Pflanze über Empfindungen verfügt und Schmerz verspürt, beginnen sie ihr eigenes Handeln zu hinterfragen. Das unhaltbare Begehren nach Fleisch ist bekanntlich eine der Hauptursachen des Klimawandels. Bei einer bis zum Jahr 2050 auf bis zu 11 Milliarden anwachsenden Weltbevölkerung stellt sich die Frage, wie diese versorgt werden kann. Virtuelle Welten dienen Johnson als zentrales künstlerisches Mittel, um eigene Lebensrealitäten zu befragen und über alternative Konzepte nachzudenken. Verstanden als spekulative Fabulation, schlägt *Meat Growers* einen achtsameren Umgang mit Lebewesen in menschlich-nicht-menschlichen Abhängigkeitsverhältnissen vor, der statt einem gewinn- und fortschrittsgetriebenen Verständnis nach neuen Relationen und ressourcenschonenden Handlungsoptionen sucht.

In der eigens für die Ausstellung produzierten Videoarbeit *May the Moon meet us apart, may the sun meet us together* (2021) schweben unterschiedlich geformte, gliederlose Kreaturen, sogenannte „Bists“, umsichtig und ruhig in einem grenzenlosen Raum umher. Sie berühren, reiben sich und umschlingen einander, um sich dann wieder voneinander loszusagen. Johnson referiert im Verhalten und Erscheinungsbild der Bists auf Oktopoden und deren Zusammentreffen im Ozean. Diese außergewöhnlichen Wesen verfügen über acht bis zehn Tentakeln, drei Herzen und ein Gehirn, das jedoch nicht lokalisiert werden kann und sich bis in die äußersten Extremitäten verzweigt. Johnson geht der Frage nach, wie Lebewesen einander begegnen, Intimität und Vertrauen aufbauen. So zeigt *May the Moon* Szenen des Begehrens und der Empathie, um auch unsere Beziehungen zu anderen nicht-menschlichen Lebewesen neu zu imaginieren und (er)lebbar zu machen.

¹ Donna Haraway, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chtulucene* (Durham: Duke UP, 2016), 10. „Also suche ich nach wahren Geschichten, die gleichzeitig spekulative Fabulationen und spekulative Realismen sind. Es sind Geschichten, in denen Multispezies-SpielerInnen durch partielle und beschädigte Übersetzungen quer zu Differenzen verstrickt sind, SpielerInnen, die noch einmal versuchen, gemeinsam zu leben und zu sterben; und zwar auf eine Art und Weise, die auf immer noch mögliches, endliches Gedeihen auf Rückgewinnung eingestimmt ist,“ Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän* (Frankfurt u.a.: Campus, 2018), 20.

Künstler*innen

Hanna Black (* 1981, Großbritannien), lebt in New York. Einzel- (EA) und Gruppenausstellungen (GA) (Auswahl): *Ruin/Rien*, Arcadia Missa, London, 2020, (EA); *Manifesta 13*, Marseille, 2020, (GA); *Beginning, End, Note*, Performance Space, New York, 2019, (EA); *Leaving the Echo Chamber*, Sharjah Biennial 14, Sharjah, 2019, (GA); *Dede, Eberhard, Phantom*, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig, 2019, (EA).

Rindon Johnson (* 1990, Vereinigte Staaten), lebt in Berlin. Einzel- und Gruppenausstellungen (Auswahl): Chisenhale Gallery, London, 2021 (EA); *Law of Large Numbers: Our Bodies*, Sculpture Centre, New York, 2021 (EA); *Circumscribe*, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf, 2019 (EA).

Mire Lee (* 1988, Korea), lebt in Amsterdam. Einzel- und Gruppenausstellungen (Auswahl): *Carriers*, Art Sonje Center, Seoul, Korea, 2020, (EA); *Where Water Comes Together With Other Water*, 15th Biennale de Lyon, Lyon, 2019, (GA); *War Isn't Won by Soldiers It's Won by Sentiment*, Insa Art Space, Seoul, 2014, (EA).

Eoghan Ryan (* 1987, Irland), lebt in Amsterdam. Einzel- und Gruppenausstellungen (Auswahl): *Truly Rural*, Kunstfort Vijfhuizen, *Vijfhuizen*, 2020, (Performance); *Juvenilia*, Center, Berlin, 2019, (EA); *Cut It Off At The Trunk*, Rowing Project, London, 2017, (EA); *Oh Weekend Flesh!*, South London Gallery, London, 2013, (EA).

1
Hannah Black
Clay Aeter 1, 2018
Plastilin, Styropor,
lufttrocknender Ton
ca. 40×60 cm, ø 50 cm

2
Mire Lee
Untitled, 2021
Stahldrahtseile, Metallketten,
Motor, Fäden, Stoff,
menschliche Haare,
pigmentiertes Silikon, Silikonöl
Maße variabel,
Unterkörper 50×100×100 cm,
Länge ca. 800 cm

3
Eoghan Ryan
Truly Rural, 2019/21
Ultra HD Video, Sound,
Strohballen, Armierungseisen,
Kostüme, Rasen, Erde, Abfall
Maße variabel
18 Min.

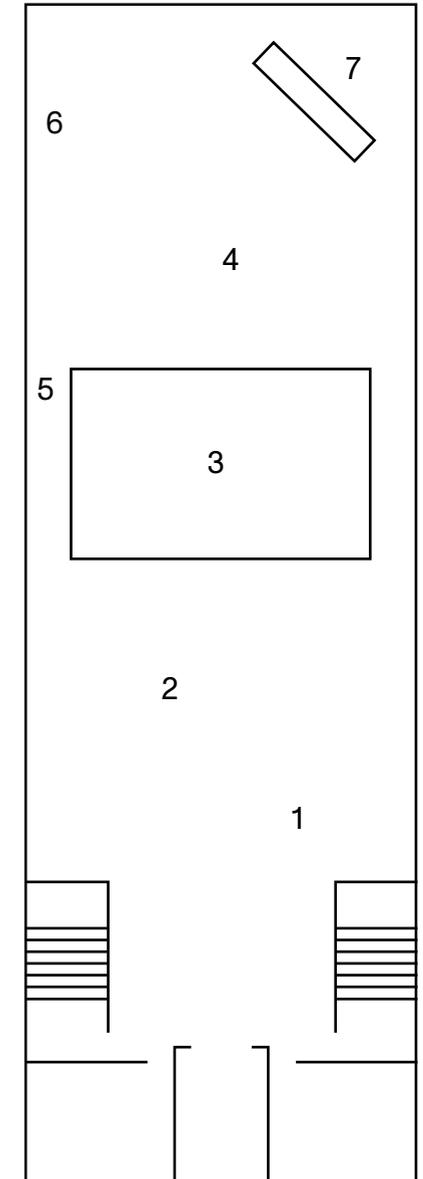
4
Rindon Johnson
View out the slender window:
There's always a hair in the soup
somewhere and some people are
looking with a magnifying glass,
2019–fortlaufend
Rohes Leder, Schmutz
ca. 110×95×145 cm

5
Rindon Johnson
Diana Said: / If you stop me / from
cutting / your hair, / there is a sense
/ in which / you are / interfering. /
**/ But, since you are entitled / to*
determine / whether I cut your hair /
*or not, you do not / wrong me. / */*
I make your trip to the store a waste.
**/ I buy the last quart of milk /*
before you / get there., 2019
HD Video, Sound
7:15 Min.

6
Rindon Johnson
Meat Growers: A Love Story, 2019
Virtual Reality-Installation
13:42 Min.

7
Rindon Johnson
May the Moon meet us apart, may
the sun meet us together, 2021
HD Video, Sound
14 Min.

Halle



8
Hannah Black
Clay Aeter 2, 2018
Plastilin, Styropor,
lufttrocknender Ton
ca. 40×60 cm, ø 50 cm

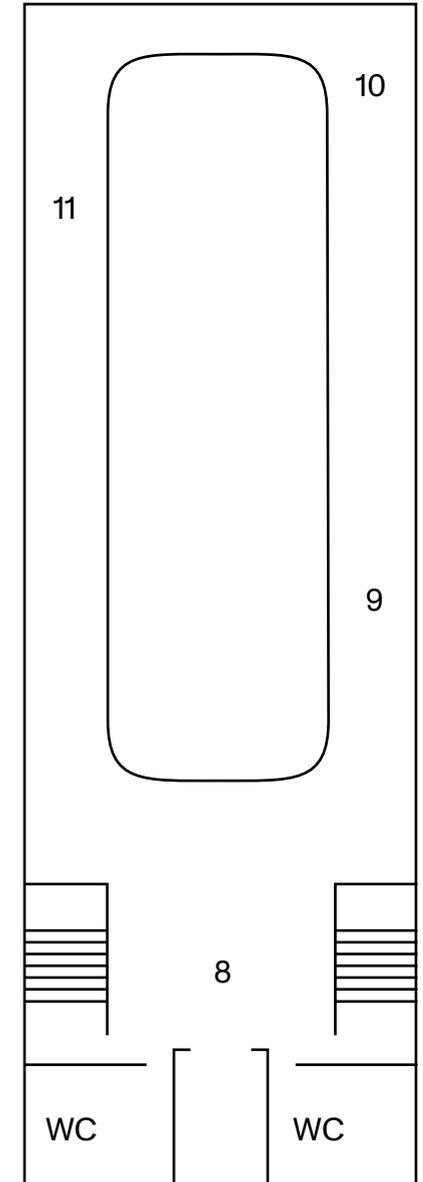
9
Hannah Black
Aeter (Jack), 2018
HD Video, Sound
4:33 Min.

10
Hannah Black
Clay Aeter 3, 2021
Lufttrocknender Ton, Styropor
ca. 40×60 cm, ø 50 cm

11
Hannah Black
Aeter (Sam), 2018
HD Video, Sound
3:12 Min.

1, 8–11:
Courtesy the artist and Galerie
Isabella Bortolozzi, Berlin

Galerie



Programm

Di, 04.05.2021, 19 Uhr
Purity and Contamination
Gespräch mit Alexis Shotwell (online)

Sa, 08.05.2021, 14–17 Uhr
„Ich bin kein*e Rassist*in! Oder?“
Workshop mit Rebecca Renz
und Jordan Schwarz von
„Dear White People ...“
online

Öffnungszeiten

Di–So, 12–18 Uhr
Do, 12–20 Uhr
Mo geschlossen
03.04., 04.04., 01.05.,
13.05. geöffnet

Eintritt: 2€ / 1,50€
Donnerstag gratis
Mitglieder frei

Ein Besuch der Ausstellung ist nach vorheriger Terminbuchung per E-Mail an anmeldung@kunstverein-freiburg.de, telefonisch unter 0761 34944 oder vor Ort am Empfang möglich. Wenn die 7-Tage-Inzidenz von 100 im Stadtkreis Freiburg im Breisgau überschritten ist, kann die Ausstellung nicht mehr besucht werden.

Gefördert im Impulsprogramm „Kunst trotz Abstand“ des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Die Ausstellung wird
unterstützt von:

STIFTUNGKUNSTFONDS

NEU
START
KULTUR

Der Kunstverein Freiburg
wird gefördert durch:

Freiburg
IM BREISGAU



Baden-Württemberg

Sparkasse