Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Artikel: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla : the sediment of history = der Bodensatz der Geschichte

Autor: McKee, Yates / Mansoor, Jaleh / Allora, Jennifer

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680479

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

YATES MCKEE & JALEH MANSOOR

The Sediment of History

An Interview with Allora & Calzadilla

Yates McKee & Jaleh Mansoor: We understand that you are en route to Zurich to install a new show. Many of the works for which you have gained the most critical acclaim such as CHALK (1998–2002) and LAND MARK (1999–2003) have been produced site-specifically although you have consistently exposed this rubric to a great deal of pressure, if not displaced it altogether. For lack of a better word, is the Zurich project site-specific?

Jennifer Allora: The show in Zurich is not site-specific in the canonical sense of being wedded to the irreducible presence of a particular space and time, though the pieces are crucially informed by the problematic of displacement to which you refer, in a way that is simultaneously conceptual, metaphorical, and spatial.

Guillermo Calzadilla: We have chosen to group together a selection of both recent and older works that explore the interplay between militarism, war, and the significance of

YATES McKEE is a PhD candidate in the department of Art History, Columbia University. His work has appeared in venues including *October* and the *Journal of Aesthetics of Protest*, and he is associate editor of *Nongovernmental Politics* (Zone 2007).

JALEH MANSOOR is term assistant professor in Art History at Barnard College. Her work has appeared in venues such as *October* and *Texte zur Kunst*, and she is co-editing the book *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics in Practice*, due out in 2008.

ALLORA & CALZADILLA, HOPE HIPPO (detail), 2005, mud, whistle, daily newspaper, live person, 16 x 6 x 5' / NILPFERD HOFFNUNG (Detail), Schlamm, Pfeife, Tageszeitung, Leser, 490 x 183 x 152 cm.

music/sound in this context. There's a new silent work in the show entitled GROWTH (SURVIVAL), 2006, which involves a "botanical assemblage" of tropical plants originating in Africa, Asia, and Latin America (disseminated across the globe over the past three centuries through colonial networks of scientific research and capitalist agro-industry) that have been grafted together into a kind of hybrid, monstrous organism whose viability is uncertain.

Y&J: The title of which you appropriated from Jean Arp's famous work of 1938, a key example of sculptural organicism in which the art object is molded in such a way as to suggest an interior vital force bringing dead matter to life. Complicating such vitalism, you mobilized avant-garde techniques of fragmentation and disjunction in order to open onto the geopolitical genealogy of "organic form"—how has this set of world-historical and aesthetic problems been modified in the new work? How are we to understand this titular supplement of "survival"?

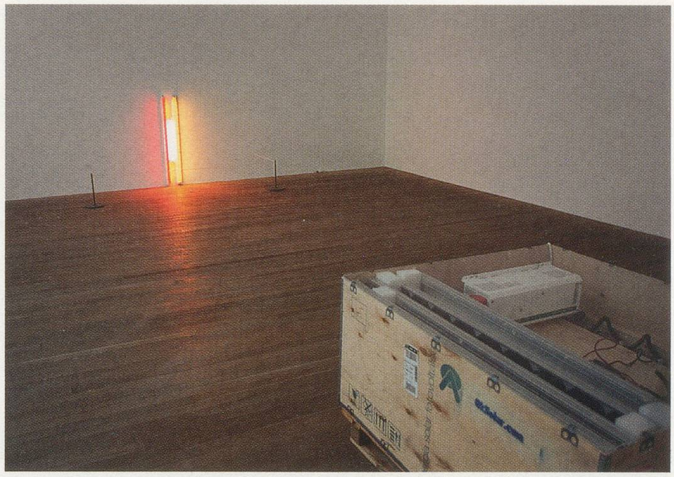
JA: Among other things, we take "survival," after Derrida, to mean the simultaneous destruction and remainder of an entity, a hovering between life and death in which the being in question can only endure on the condition of a certain loss of self-identity.

GC: Indeed, the growth and survival of the transplanted plants that comprise GROWTH (SURVIVAL) are literally dependent on a series of Light Emitting Diode (LED) signs by Jenny Holzer that are installed along with the trans-plant in the gallery, providing the only source of light or heat. Interestingly, LED is the technology used by NASA in artificially recreating the processes of photosynthesis and heliotropism in space laboratories, which is related to NASA's longstanding concern with determining the minimal conditions of biological survival in alien, extraterrestrial environments.

Y&J: Let's return to the political and ecological implications of your interest in this trope of survival in a moment. It bears mentioning that GROWTH (SURVIVAL) encrypts yet another reference to an earlier work of yours whose survival was also contingent upon the work of another art-historical ancestor, though in an almost inverted way. Your earlier work PUERTO RICAN LIGHT (1998–2003) staged a kind of intergenerational parasitism with the minimalist sculptor Dan Flavin. There, you collected several hundred hours worth of sunlight from Puerto Rico in a photovoltaic battery that was then transplanted to New York, where this energy reserve was used to temporarily power Flavin's 1969 PUERTO RICAN LIGHT, whose coloristic composition was purportedly inspired by the artist's encounter with a sublime tropical sunset while on vacation in the politically fraught locus of Puerto Rico. This work shares with GROWTH (SURVIVAL) a dense interweaving of the issues of intergenerational art-historical exchange, postcolonial geographical dislocation, and the etymological metaphorics of *photos* (Gk. < light) and *helios* (Gk. < sun). Indeed, the word "metaphor" itself involves questions of travel and dislocation. To pose a rather broad question, what role does metaphor play in your work, whether at the level of your play with titles, materials, or concepts?

GC: We've already touched a bit on how we understand the metaphor of survival as a question of both biological existence and historical memory, but for us it's crucial that such a trope become operative at the level of a work's materials and materiality—our use of actual living organisms in the gallery for instance. That said, materiality and metaphoricity constitute a couple. In other words, a material is never simply self-evident in its meaning; it is always marked with histories, cultures, and politics that are at once irreducible to and indissociable from the material in question. Any material is going to have the weight of history inscribed in it. The time of the world is there; geologically, geopolitically, there is always an allegorical dimension to materials. A tropical plant, for instance, cannot be treated as a bare biological life without effacing its colonial genealogy, even though we are quite interested in the actual temporalities and processes of the living organism as a sculptural problematic.

Y&J: In other words, you contaminate biomorphism with the biopolitical. Among the various art-historical progenitors of this interest in the non-self-identity and historicity of artistic materials would be the Arte Povera artists. Against the arguably positivist investment by American Minimalists in the sheerly physical or phenomenological properties of this or that industrial material—Plexiglas, lead, neon, felt—Arte Povera insisted on the mnemonic and cultural overdetermination of the materials they used, which often included living, organic, or natural materials of some sort. Has Arte Povera been a reference at all in your thinking and practice? Jannis Kounellis, in particular, comes to mind, not only in the trans-plants of GROWTH but also in a work such as HOPE HIPPO (2005), a mimetically rendered sculpture of a hippopotamus made for the 2005 Venice Biennale—it was made of mud from the canal, right?



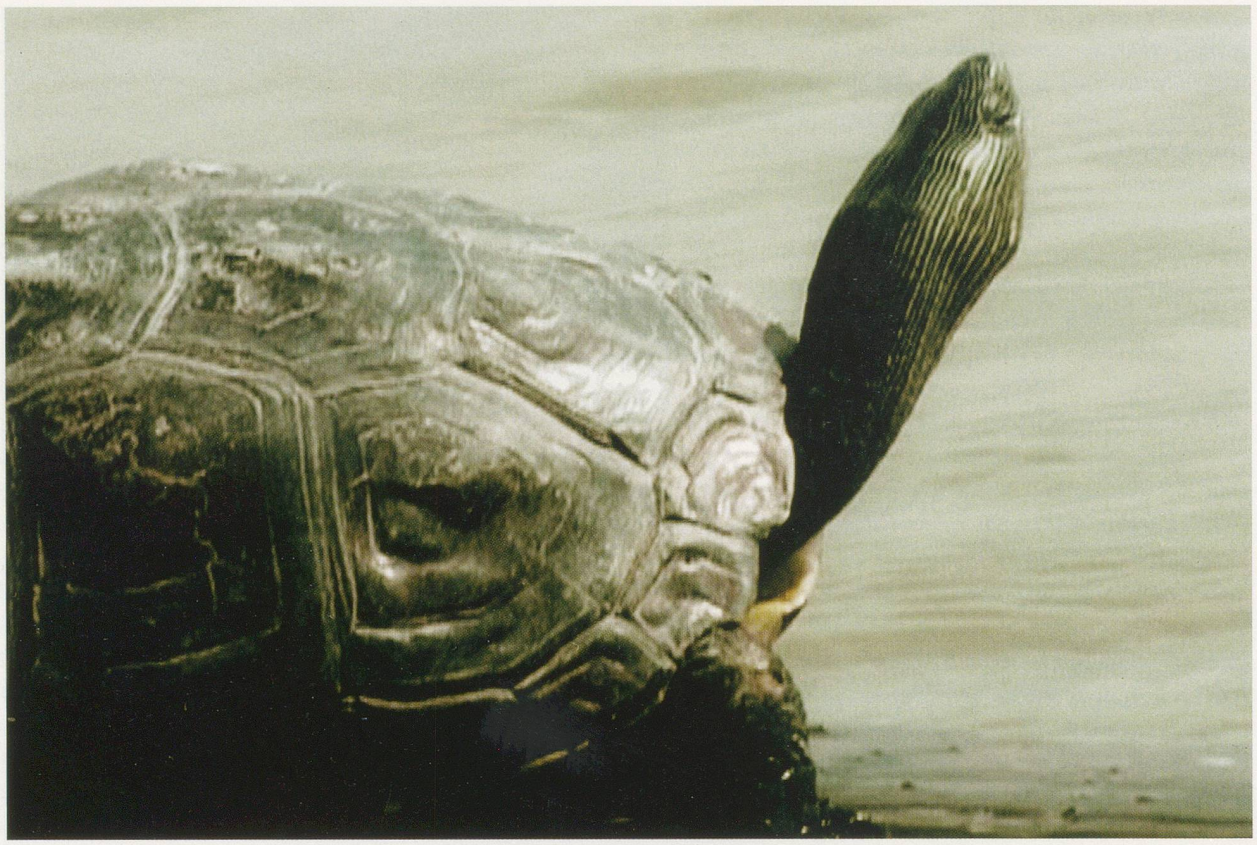
DAN FLAVIN, PUERTO RICAN LIGHT (TO JEANNIE BLAKE), 1965, and ALLORA & CALZADILLA, PUERTO RICAN LIGHT, 1998–2003, battery bank containing solar panels, batteries, inverter / PUERTORIKANISCHES LICHT, Batterie mit Solarzellen, Batterien, Inverter.

JA: Yes. This is a perfect case in which the physical properties of a sculptural material—mud—are constitutively marked by history and culture. Not in the sense of a grand artistic tradition, such as granite or bronze, but rather in the sense of the waste products and detritus of a city that have accumulated over hundreds of years as sediment at the bottom of the Venice canal. We literally delved into the dregs of history in order to conjure up the hippopotamus (Latin < river horse) as a kind of monstrous, counter-memorial figure to the triumphalist equestrian monuments that populate the public spaces of the city. And, yes, one point of reference was indeed Kounellis' 12 CAVALLI (1969).

Y&J: Where the artist lined the gallery with a series of horses—an exemplary subject of classical Italian sculpture—transforming the sculptural object into a *biogranic* shit-machine producing serial piles of dung... a rather different take on "process" than American post-minimalists! HOPE HIPPO also brings us to another recurrent trope in your work, that of animality or creaturehood, and its unstable relationship to the realm of the human. We see this in your SPEECH-AIMER (2003), in which participants wore a precariously shared *parangolé* of monster masks based on prehistoric marine organisms (each mask contained a voice amplifier and a laser that could be aimed in any direction, making the entire environment a potential "target" of address) or again in the video SWEAT GLANDS SWEAT LANDS (2006), which involves the roasting of a pig on a spit that has been collaged onto the accelerator of a stationary automobile like some sort of perverse Duchampian sacrifice-machine. Most recently, you presented a new video AMPHIBIOUS (LOGIN/LOGOUT), 2005, in the ICP "Ecotopia" exhibition, which stars a cluster of turtles set adrift on a log along the currents of the Pearl River in Southern China.

JA: Yes, the question of animality is crucial for us as an art-historical, philosophical, and ethico-political problem. What is the difference between human and inhuman marks, the tracks or traces made by those creatures supposedly invested with self-consciousness, subjectivity, and those putatively animated by nothing other than a base struggle for survival? What are the economies of antagonism, identification, fear, and desire that mark human-animal relations? Without positing some ideal of inter-species reconciliation, we are interested in destabilizing this relationship and mining its metaphorical and poetic possibilities. In AMPHIBIOUS, we framed the turtles as both the serialized objects of a distributional sculpture and as silent, strangely anthropomorphic witnesses to the ecological devastation wrought on the natural and human landscape by the market-driven hyperindustrialization of the Pearl River Delta.

Y&J: There might be a connection between the turtles' river-bound *dérive* and the hybrid protest-vehicle featured in UNDER DISCUSSION (2005), which also involved a dimension of ecological witness-bearing—albeit in the context of Vieques, the Puerto Rican island that was used for decades



as a weapons-testing range by the US Navy until the latter was pressured to leave by a civil disobedience campaign in 2002.

JA: We worked with the campaign you mention, but we also wanted to follow up with the situation there after the apparent success of the civil disobedients. The Navy did vacate the island, but the contaminated sections were turned over to the department of the interior and marked as a wildlife preserve rather than given to the local municipality where its future could be democratically debated. In the aftermath of the well-publicized direct-action campaign, local nongovernmental activists have been struggling with how a) to ensure accountability from the government to remediate the areas in question and b) to propose plans for the sustainable development of the island.

GC: Drawing in equal measure from the constructivist imperative of public functionality and the critical absurdity of surrealist collage, in UNDER DISCUSSION we retrofitted a conference table with an outboard motor and asked a local activist—the son of a fisherman-activist from the 1970s, actually—to pilot it around what had once been communal fishing areas directly off the contaminated part of the island that are currently unfishable because of the government's refusal to perform environmental remediation.

Y&J: Refusing to reduce politics to a rational negotiation within a predetermined procedural framework of government, this work recalls the disruptive tactical media interventions of Greenpeace in the 1970s, and it complicates the empty signifier of "sustainability" so frequently cited by policymakers, activists, and artists concerned with environmental issues. As formalized in the UN's *Our Common Future* report of 1987, "sustainability entails development that

meets the needs of present generations without compromising the ability of future generations to meet their own."[1)]

GC: In Vieques, this concept takes on specific political stakes: sustainability for whom, and on what terms? Our concern is that any attention to the lives of current and future generations must be marked by the memory of the dead, whose traces precariously survive in the present.

Y &J: A key figure cited in most discussions of art and ecological sustainability is Joseph Beuys, whose late work was preoccupied with what he called an "Energy Plan for Western Man," the iterations of which included his I LOVE AMERICA AND AMERICA LOVES ME (1974) and his tree-planting project for the 1982 documenta. For many critics, the nail in the coffin of any productive engagement with Beuys was hammered more than twenty years ago by Benjamin Buchloh in his 1980 article published in *Artforum*, "The Twilight of the Idol,"[2)] where the artist is denounced for his rhetoric of mysticism and shamanism, his sense of art as a medium of collective healing and harmonization. In past interviews, you've cited Beuys as a point of reference for your work; can you elaborate, in light of both the Buchlohian critique and the recent renaissance of enthusiasm for the artist?

GC: We are not afraid to acknowledge the indispensability of Beuys for our work, but we would also distance ourselves from the dimensions of primitivist ideology, hermetic iconography, spectacular self-promotion, and his pretensions to have transcended political antagonism in the name of an organically unified community. Our work is detached from us as artistic personalities; it has internal conceptual generators that give it a life of its own. The key thing we take from Beuys is his interest in the metaphorically, historically, and psychically laden character of materials. But rather than a one-to-one correspondence with some transcendent meaning, idea, or spiritual substance, we are

ALLORA & CALZADILLA, AMBHIBIOUS (LOGIN-LOGOUT), 2005, 1-channel video with sound, 6'22" / AMPHIBISCH (LOGIN-LOGOUT), 1-Kanal-Video mit Ton.

interested in the unstable and polysemic resonance of materials, as well as their physical properties in the post-minimalist sense.

Y&J: Felt, for instance—a key material for both Beuys and his erstwhile disciple Robert Morris—was central to the component of your Vieques project LAND MARK (1999–2003), installed at Tate Modern in 2003, in which you transferred a spectrometric satellite reading of the bomb-scarred topography of Vieques onto a set of felt carpet tiles that covered the floor of the gallery. While bearing the displaced indexical traces of a distant environmental disaster zone, the felt carpet also became a kind of shock absorber that enabled mediation with the audience.

JA: There we were playing with the double association of felt as an insulating, compressed material with a certain familiar texture, as well as the verb "to feel," both in the sense of an active process of handling a specific object or material as well as the passive sense of being affected by a force that comes from outside oneself—in the way one might feel an earthquake, or, in the case of Vieques, the blast of a carpet-bombing raid.

GC: Moreover, we did not want to glorify nor make a beautiful image of destruction, but rather to expose this image to undoing, making it vulnerable/flexible in its own constitution. The pieces that together made up the compositional graphic of the floor were not fixed to each other in any manner, so that the entire simulated terrain potentially could come undone, through simply shifting or moving any of its individual parts. The intention for this unstable arrangement was to allow for the possibility of re-structuring, re-configuration, and change. It was meant to mimic the actual status of the land represented, its undefined future after the departure of the Navy.

Y&J: The projects we have discussed thus far have roamed across the art-historical landscape in terms of their formal, technical, and political inspiration, from constructivist equipment design to the materialist poetics of Arte Povera. Your work is obviously not medium-specific in any traditional sense. In other words, you would identify as not sculptors, poets, photographers, architects, or musicians, even as you have substantially engaged each of these traditions. That said, do you feel you have a medium?

JA: We are certainly interested in the problems and concepts that adhere mnemonically to particular mediums—any work of sculpture, for instance, must confront questions of scale, volume, materiality, installation, the relation between aesthetic objects, perceiving subjects, and spatio-architectural containers.

GC: Sculpture is a heterogeneous tradition that we involuntarily inherit, but also take pleasure in drawing from, exploring, manipulating, rearticulating, in light of contemporary socio-political conditions. This is what we might call the responsibility of forms. But you are right that we do not simply identify as sculptors. Why, as historians, would it be important or interesting for you to identify us with a medium? We don't think we would want our work to be reduced to one! We get the sense you mean something different.

Y&J: We are thinking of what Rosalind Krauss has called the "post-medium condition." Rather than a purely self-contained tradition—painting or sculpture, for instance—a medium for Krauss would need to account for an entire oeuvre, a whole problem-set taken up in a seeming heterogeneous variety of ways without collapsing into a de-differentiated field of "multimedia"; it would be a kind of framing device that is irreducible to neither a sheer physical support nor a set of immaterial ideas posited by the artist independently of the object itself. Our question is motivated by a resistance to the recent emergence of a neo-situationist impulse in contemporary art that calls for artists to dissolve their practice into an expanded field of activist counter-publicity; from this position, art loses its specificity and is judged according to political ends that are external to its own aesthetic or formal means, which is to say, its media and mediums. You are sympathetic to this impulse, but refuse to be assimilated to it altogether.

GC: Perhaps we could say that our medium is the trace—a mnemonic problematic of marking and effacement, preservation and destruction, life and death that unsettles any linear relation between past, present, and future.

Y&J: Trace as medium—one informed by the memory of past generations and those yet to come.

JA: Yes, a medium that resonates, materially and metaphorically, with the politico-ecological imperative of sustainability. At stake is the survival of both art as a discipline and life itself as a biopolitical object under historical conditions of extreme duress.

1) United Nations, *Our Common Future: A Report from the United Nations Commission on Environment and Development* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 1.

2) Benjamin Buchloh, "Beuys: The Twilight of the Idol," *Artforum International* (January 1980), pp. 35–43.

YATES MCKEE & JALEH MANSOOR

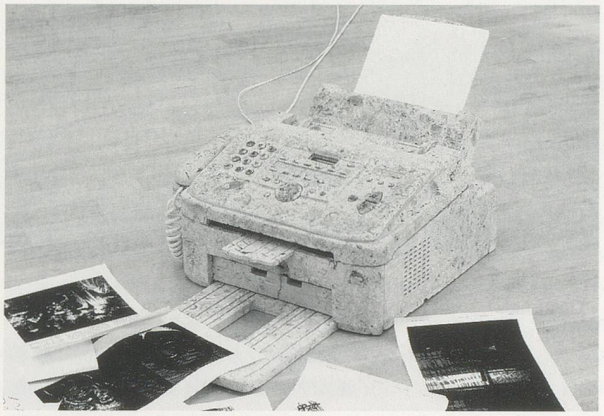
Der Bodensatz der Geschichte

Ein Gespräch mit Allora & Calzadilla

Yates McKee & Jaleh Mansoor: Ihr seid also auf dem Weg nach Zürich, um eine neue Ausstellung aufzubauen ... Jene Arbeiten, die euch seitens der Kritik am meisten Beifall eingebracht haben, waren oft solche mit einem spezifischen Ortsbezug, obwohl ihr diese Kategorie ziemlich strapaziert, wenn nicht gar auf eine vollkommen andere Ebene verlagert habt. Da es nun mal kein besseres Wort gibt: Ist das Projekt in Zürich ortsspezifisch angelegt?

Jennifer Allora: Die Ausstellung in der Kunsthalle Zürich ist nicht ortsspezifisch im kanonischen Sinn eines an die nicht hintergehbare Präsenz eines bestimmten Ortes und einer bestimmten Zeit Gebunden-Seins; obwohl die von euch erwähnte Problematik der Verlagerung die Arbeiten entscheidend bestimmt, und zwar zugleich in konzeptueller, metaphorischer wie räumlicher Hinsicht.

Guillermo Calzadilla: Wir haben uns entschieden eine Auswahl neuerer wie älterer Arbeiten zusammenzustellen, in denen die Wechselwirkung zwischen Militarismus, Krieg und der Bedeutung von Musik/Sound in eben diesem Kontext untersucht wird. Zur Ausstellung gehört auch eine neue Arbeit ohne Sound, sie trägt den Titel GROWTH (SURVIVAL) – Wachstum (Überleben), 2006. Es ist eine Art «botanische Assemblage» tropischer Pflanzen aus Afrika,



ALLORA & CALZADILLA, FOSSIL FAX, 2005, fossil rock, fax machine mechanism, installation view / FOSSILER FAX, fossiler Stein, Faxmechanismus, Installationsansicht.

YATES McKEE ist Doktorand an der historischen Fakultät der Columbia University, New York. Seine Arbeiten sind an verschiedenen Orten publiziert worden, unter anderem auch in *October* und im *Journal of Aesthetics of Protest*. Er ist Mitherausgeber des Buches *Nongovernmental Politics* (Zone Books, 2007).

JALEH MANSOOR hat einen befristeten Lehrauftrag für Kunstgeschichte am Barnard College. Ihre Texte sind unter anderem in *October* und *Texte zur Kunst* erschienen. Sie ist Mitherausgeberin des demnächst erscheinenden Buches *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics in Practice* (Duke University Press, 2008).

ALLORA & CALZADILLA, HOPE HIPPO, 2005, mud, whistle, daily newspaper, live person, 16 x 6 x 5' / NILPFERD HOFFNUNG, Schlamm, Pfeife, Tageszeitung, Leser, 490 x 183 x 152 cm.

Asien und Lateinamerika (die sich im Lauf der letzten drei Jahrhunderte über die kolonialen Netzwerke der wissenschaftlichen Forschung und der kapitalistischen Agrarindustrie auf dem gesamten Globus verbreitet haben); sie wurden zu einer Art hybridem Monsterorganismus zusammengepfropft, dessen Lebensfähigkeit ungewiss ist.

Y&J: Den Titel GROWTH habt ihr Hans Arps berühmtem Werk aus dem Jahr 1938 entliehen, einem Musterbeispiel für organische Formensprache in der plastischen Kunst; die Form des Objekts vermittelt einem das Gefühl einer inneren Lebenskraft, welche die tote Materie zum Leben erweckt. Ihr habt diesen Vitalismus mithilfe avantgardistischer Techniken wie Fragmentation und Disjunktion kompliziert, um eine Tür zur geopolitischen Genealogie der «organischen Form» zu öffnen. Wie wurde dieser Komplex welthistorischer und ästhetischer Probleme in der neuen Arbeit verändert? Wie ist die Ergänzung «survival/überleben» im Titel zu verstehen?

JA: Unter anderem verstehen wir «überleben» mit Derrida zugleich als Destruktion und Rest einer Entität, als ein Schweben zwischen Leben und Tod, bei dem das fragliche Wesen nur unter der Bedingung eines gewissen Selbst- und Identitätsverlustes überleben kann.

GC: Tatsächlich sind Wachstum und Überleben der transplantierten Pflanzen in GROWTH (SURVIVAL) direkt von einer Serie von LED-Leuchttafeln von Jenny Holzer abhän-

gig, die zusammen mit der Trans-Pflanze ausgestellt sind und die einzige Licht- und Wärmequelle im Raum darstellen. Interessanterweise verwendet die NASA dieselbe LED-Technologie, um in ihren Weltraumlaboratorien auf künstlichem Weg Pflanzenwachstum und Photosynthese zu ermöglichen; natürlich steht dies im Zusammenhang mit dem alten Anliegen der NASA, die minimalen biologischen Bedingungen zum Überleben in ausserirdischer Umgebung zu bestimmen.

Y&J: Wir kommen gleich nochmals auf die politischen und ökologischen Implikationen eures Interesses für die Trope des Überlebens zurück. Man könnte sagen, dass GROWTH (SURVIVAL) noch einen weiteren verschlüsselten Hinweis auf eine eurer früheren Arbeit enthält, deren Überleben ebenfalls vom Werk eines kunsthistorischen Vorläufers abhing, wenn auch fast in umgekehrter Weise. Diese frühere Arbeit, PUERTO RICAN LIGHT (Puertoricanisches Licht, 1998–2003), stellte eine Art parasitäre Beziehung über zwei Generationen zum Minimal-Künstler Dan Flavin dar. Ihr habt dafür mehrere hundert Stunden Sonnenlicht aus Puerto Rico in einer photoelektrischen Batterie gespeichert, die dann nach New York verpflanzt wurde, wo sie vorübergehend die Energie für Flavins PUERTO RICAN LIGHT (1969) lieferte; dessen farbliche Komposition war, so hiess es, von einem perfekten tropischen Sonnenuntergang inspiriert, den der Künstler während eines Ferienaufenthalts an diesem politisch «heissen» Ort erlebt hatte. Wie GROWTH (SURVIVAL) zeigt auch diese Arbeit eine dichte Verflechtung von Fragen des kunsthistorischen Austausches zwischen den Generationen, der postkolonialen geographischen Dislokation und der etymologischen Metaphorik von *photos* (griech.: Licht) und *helios* (griech.: Sonne). Tatsächlich ist auch das Wort «Metapher» selbst mit Vorstellungen von Reisen und Ortswechseln verknüpft; die nächste Frage ist sehr weit gefasst: Welche Rolle spielt die Metapher in eurem Werk, sei es auf der Ebene eures Spiels mit Titeln, Materialien oder Konzepten?

GC: Das ist allerdings eine weit gefasste Frage. Wir haben bereits angetönt, dass wir die Metapher des Überlebens sowohl als eine Frage der biologischen Existenz wie des historischen Gedächtnisses verstehen; für uns ist es jedoch entscheidend, dass eine solche Trope auf der Ebene der Materialien und der Materialität eines Werkes wirksam wird – wie beispielsweise in unserer Verwendung «echter» lebender Organismen im Ausstellungsraum. Darüber hinaus bilden Materialität und Metaphorik ein Paar. Mit anderen Worten, ein Material erklärt sich hinsichtlich seiner Bedeutung nie von selbst, es ist immer gezeichnet von Geschichten, Kulturen und politischen Umständen, die sich gleichzeitig weder auf das fragliche Material reduzieren noch von ihm trennen lassen. Jedes Material wird von der Last seiner Geschichte geprägt. Die Zeit der Welt ist darin aufgezeichnet; geologisch, geopolitisch gesehen haben Materialien immer eine allegorische Dimension. Eine tropische Pflanze etwa kann man nicht einfach als nacktes biologisches Leben behandeln, ohne ihre koloniale Abstammung auszublenden, obwohl wir auch sehr an den tatsächlichen Zeitverhältnissen und Prozessen des lebenden Organismus als skulpturale Problematik interessiert sind.

Y&J: Mit anderen Worten, ihr kontaminiert das Biomorphe mit dem Biopolitischen. Zu den kunsthistorischen Vorläufern dieses Interesses für das Nicht-mit-sich-selbst-Identische und Historische künstlerischer Materialien gehören unter anderen die Vertreter der Arte Povera. Im Kontrast zu dem nachweislich positivistischen Setzen auf die schieren physischen oder phänomenologischen Eigenschaften des einen oder anderen industriellen Materials durch die Minimalisten – Plexiglas, Blei, Neon, Filz – bestand die Arte Povera auf der mnemonischen und kulturellen Überdetermination der verwendeten Materialien, die oft irgendwelche lebendigen, organischen oder natürlichen Stoffe mit einschlossen. War die Arte Povera für euer Denken und Schaffen überhaupt je ein Bezugspunkt? Mir fällt dazu insbesondere Kounellis ein, nicht nur zu den Trans-Pflanzen in GROWTH, sondern auch zu einem Werk wie HOPE HIPPO (2005), einer mimetischen Skulptur eines Flusspferdes, das für die Biennale in Venedig 2005 entstand – es bestand aus Schlamm aus dem Canal Grande, nicht?

JA: Ja. Das ist ein perfektes Beispiel dafür, dass die physischen Eigenschaften eines in der plastischen Kunst verwendeten Materials – Schlamm, Lehm – im Wesentlichen geschichtlich und kulturell bestimmt sind. Nicht im Sinne einer grossen künstlerischen Tradition, wie das bei Granit oder Bronze der Fall ist, sondern vielmehr im Sinn der Wegwerf- und Abfallprodukte einer Stadt, die sich über Hunderte von Jahren als Sediment auf dem Grund des Canal Grande in Venedig abgelagert haben. Wir haben buchstäblich im Bodensatz der Geschichte gewühlt, um das Flusspferd als monströse Figur erstehen zu lassen, eine Art Anti-Monument zu den Reiterdenkmälern, welche die

öffentlichen Plätze der Stadt bevölkern. Und ja, Kounellis mit seinen 12 CAVALLI (12 Pferde, 1969) war tatsächlich ein Bezugspunkt.

Y&J: Er stellte eine Reihe von Pferden in den Ausstellungsraum – ein typisches Sujet der klassischen italienischen Skulptur – und verwandelte das skulpturale Objekt in eine biogenische Kotmaschine, die reihenweise Dunghaufen produzierte ..., eine etwas andere Auffassung des Prozesshaften als bei den amerikanischen Postminimalisten! HOPE HIPPO führt uns auch zu einer weiteren, in eurer Arbeit häufig wiederkehrenden Trope, jener des Tierischen oder Kreatürlichen und seiner unsicheren Beziehung zum Bereich des Menschlichen. Wir sehen sie etwa in SPEECH-AIMER (Rede-Zielvorrichtung, 2003), wo die Beteiligten einen bedenklich unterteilten Parangolé-Umhang in Form von Monstermasken trugen, die prähistorischen Meeresorganismen nachempfunden waren; zu jeder Maske gehörte ein Megaphon und ein Laserpointer, mit denen in jede beliebige Richtung gezielt werden konnte, was die gesamte Umgebung zum potenziellen Ansprechpartner machte; oder auch im Video SWEAT GLANDS SWEAT LANDS (Schweissdrüsen, Schweissländer, 2006), in dem unter anderem ein Schwein auf einem Spiess gebraten wird, der mit dem Gaspedal eines stillstehenden Autos verbunden ist, eine Art perverse Opfermaschine à la Duchamp. Erst kürzlich habt ihr in der ICP-Ausstellung «Ecotpia» ein neues Video gezeigt, AMPHIBIOUS (LOGIN/LOGOUT) – Amphibisch (Log-in/Log-out), 2005 –, in dem eine Gruppe von Schildkröten, die auf einem Stück Holz in der Strömung des Pearl River in Südchina ausgesetzt werden, die Hauptrolle spielen.

JA: Ja, die Frage nach der Tiernatur als kunsthistorisches, philosophisches und ethisch-politisches Problem ist für uns entscheidend. Wo liegt der Unterschied zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Zeichen, zwischen den Fährten oder Spuren von Kreaturen, die vermutlich über ein Bewusstsein, Subjektivität verfügen, und jenen, die angeblich von nichts anderem angetrieben werden als einem primitiven Überlebenstrieb? Was ist der Nutzen der Antagonismen, Identifikationen, Ängste und Sehnsüchte, welche die Beziehungen zwischen Mensch und Tier charakterisieren? Ohne irgendein Ideal der Versöhnung zwischen den Arten zu postulieren, geht es uns darum, dieses Verhältnis ins Wanken zu bringen und seine metaphorischen und poetischen Möglichkeiten auszuschöpfen. In AMPHIBIOUS stellten wir die Schildkröten gleichzeitig als serielle Objekte einer sich im Raum ausbreitenden Skulptur und als stumme, seltsam anthropomorph anmutende Zeugen der Umweltzerstörung dar, welche die allein auf den Markt konzentrierte Überindustrialisierung des Pearl-River-Deltas über die natürliche und menschliche Landschaft gebracht hat.

Y&J: Es könnte eine Verbindung bestehen zwischen der *dérive*, dem Abdriften, der Schildkröten im Fluss und dem hybriden Protest-Vehikel in UNDER DISCUSSION (Zur Diskussion stehend, 2005); auch hier spielt die Dimension der ökologischen Zeugenschaft eine Rolle – wenn auch im Kontext von Vieques, jener puertoricanischen Insel, die der US-Navy jahrzehntelang als Waffentestgelände diente, bis eine lokale Widerstandskampagne sie 2002 von der Insel vertrieb.

JA: Wir haben an dieser Kampagne mitgewirkt, aber wir wollten die Situation dort auch nach dem anscheinenden Erfolg des Bürgerwiderstandes weiter beobachten. Die Navy hat zwar die Insel geräumt, aber die kontaminierten Abschnitte wurden dem Departement des Inneren zugeteilt und als Naturreservat ausgegrenzt, statt sie der lokalen Behörde zu unterstellen, was eine demokratische Aushandlung der Zukunft ermöglicht hätte. Im Gefolge der von guter Öffentlichkeitsarbeit begleiteten Aktionskampagne hatten lokale, nicht der Regierung angehörende Aktivisten darum gerungen, wie man die Regierung dazu verpflichten könnte, erstens die fraglichen Zonen zu sanieren und zweitens Pläne für eine nachhaltige Entwicklung der Insel vorzulegen.

GC: Indem wir uns gleichzeitig am konstruktivistischen Imperativ der öffentlichen Funktion und an der kritischen Absurdität der surrealistischen Collage orientierten, haben wir in UNDER DISCUSSION einen Konferenztisch mit einem Aussenbordmotor versehen und baten einen lokalen Aktivisten – den Sohn eines Fischers, der sich in den 70er Jahren selbst am Widerstand beteiligt hatte –, damit in dem Gebiet herumzufahren, das einst zur kommunalen Fischereizone gehörte, direkt vor dem kontaminierten Teil der Insel, wo man heute nicht mehr fischen kann, weil die Regierung sich weigert, die Umweltschäden zu sanieren.

Y&J: Durch die Weigerung, Politik auf einen rationalen Vorgang innerhalb eines vorgegebenen Handlungsrahmens der Regierung zu reduzieren, erinnert dieses Werk an die medienwirksamen taktischen Störmanöver von Greenpeace in den 70er Jahren, und es füllt die leere Worthülse von der «Nachhaltigkeit», die so oft von Entschei-

dungsträgern, Aktivisten und Künstlern, die sich mit ökologischen Themen befassen, gebraucht wird, mit einem komplexen Inhalt. Wie es im UN-Kommissionsbericht *Unsere Gemeinsame Zukunft* – dem sogenannten Brundtland-Report – aus dem Jahr 1987 heisst, ist mit Nachhaltigkeit eine Entwicklung gemeint, «die den Bedürfnissen der heutigen Generation entspricht, ohne die Möglichkeiten künftiger Generationen zu gefährden, ihre eigenen Bedürfnisse zu befriedigen und ihren Lebensstil zu wählen».

GC: In Vieques knüpfen sich an diesen Begriff spezifische politische Fragen: Nachhaltigkeit für wen und unter welchen Bedingungen? Uns geht es darum, dass jede Sorge um das Leben heutiger und künftiger Generationen von der Erinnerung an die Toten getragen sein muss, deren Spuren in der Gegenwart ein prekäres Dasein fristen.

Y&J: Eine Schlüsselfigur, die in den meisten Diskussionen über Kunst und ökologische Nachhaltigkeit zitiert wird, ist Joseph Beuys, der sich in einer Vortragsreihe im Jahr 1974 mit etwas befasste, was er *The Energy Plan for the Western Man* nannte. In dessen Umkreis gehörte auch das Werk I LOVE AMERICA AND AMERICA LOVES ME (1974) und sein Baumpflanzungsprojekt für die Documenta 1982. Für viele Kritiker setzte Benjamin Buchloh bereits vor mehr als zwanzig Jahren (1980) den Schlussstrich unter jede fruchtbare Auseinandersetzung mit Beuys, und zwar in seinem Essay «Twilight of an Idol»; darin wird der Künstler, wegen seiner mystisch-schamanistischen Rhetorik und seiner Auffassung der Kunst als Medium kollektiver Heilung und Harmonisierung angeprangert.[1)] In früheren Interviews habt ihr Beuys als Bezugspunkt für eure Arbeit zitiert; könnt ihr – im Lichte von Buchlohs Kritik und der in jüngster Zeit wieder aufflammenden Begeisterung für Beuys – dazu etwas sagen?

GC: Wir scheuen uns nicht, zuzugeben, dass Beuys für unsere Arbeit unverzichtbar ist. Aber auch wir distanzieren uns von den Dimensionen, die seine vereinfachende Ideologie, seine hermetische Bildsprache, seine spektakuläre Selbstdarstellung sowie seine Prätention angenommen haben: alle politischen Widersprüche im Namen einer organisch vereinten Gemeinschaft zu transzendieren. Unser Werk ist von uns selbst als Künstlerpersönlichkeiten losgelöst; es verfügt über innere Begriffsgeneratoren, die ihm ein Eigenleben verleihen. Das entscheidende Element, das wir von Beuys übernehmen, ist sein Interesse für den metaphorisch, historisch und psychisch aufgeladenen Charakter von Materialien. Aber wir interessieren uns

ALLORA & CALZADILLA, CHALK (LIMA), 1998–2002, 12 chalks, 8" diameter, 64" length each, installation view / KREIDE (LIMA), 12 Kreidestücke, je 20,3 cm Durchmesser, 162,5 cm Länge, Installationsansicht.

weniger für die Eins-zu-eins-Entsprechung mit irgendeiner transzendenten Bedeutung, Idee oder geistigen Substanz als vielmehr für die unbeständige und polysemantische Resonanz der Materialien sowie für ihre physikalischen Eigenschaften in einem postminimalistischen Sinn.

Y&J: Filz, zum Beispiel – ein wichtiges Material für Beuys und seinen einstigen Schüler Robert Morris –, war ein zentraler Bestandteil eures Vieques-Projektes LAND MARK (Grenzmarkierung, 1999–2003), das 2003 in der Tate Modern ausgestellt war; darin habt ihr eine spektrometrische Satellitenaufzeichnung der mit Bombentrichtern übersäten Landschaft von Vieques auf eine Reihe von Filzteppichplatten übertragen, die den Boden des Museums bedeckten. Obwohl der Filzteppich die auf ihn übertragenen Hinweise und Spuren einer fernen Umweltkatastrophenzone aufwies, fungierte er auch als eine Art Schock-Absorber und übernahm eine vermittelnde Funktion gegenüber dem Publikum.

JA: Wir spielten dabei mit den beiden Assoziationen, die das englische Wort für Filz auslöst – *felt*: die eines isolierenden, komprimierten Materials mit einer ganz eigenen, vertrauten Textur, aber auch die des Verbs *to feel* (fühlen),

sowohl im Sinne eines aktiven Befühlens eines bestimmten Objekts oder Materials als auch im passiven Sinn des Spürens einer Kraft, die von aussen auf uns einwirkt – so wie man ein Erdbeben oder, im Fall von Vieques, die Druckwelle beim Abwurf eines Bombenteppichs fühlen würde.

GC: Ausserdem wollten wir keinesfalls die Zerstörung glorifizieren oder ein schönes Bild davon liefern, sondern das Bild vielmehr der Auflösung aussetzen, es schon durch seine eigene Beschaffenheit verletzbar und biegsam machen. Die einzelnen Elemente, aus denen sich die Graphik auf dem Boden zusammensetzte, waren überhaupt nicht fixiert oder aneinander befestigt, so dass sich allein durch das Verschieben oder Wegnehmen beliebiger Teile theoretisch das gesamte nachgebildete Gelände in Luft auflösen konnte. Der Sinn dieser instabilen Anordnung bestand darin, die Möglichkeit einer Neuordnung, Umstellung und Veränderung zuzulassen. Der tatsächliche Zustand des dargestellten Landstrichs sollte nachgeahmt werden, seine unbestimmte Zukunft nach dem Abzug der Navy.

Y&J: Die Projekte, von denen wir bisher sprachen, bewegten sich mittels formaler, technischer und politischer Inspiration quer durch die kunsthistorische Landschaft, vom konstruktivistischen Apparatedesign bis zur materialistischen Poetik der Arte Povera. Eure Arbeit ist offensichtlich nicht im traditionellen Sinne an ein bestimmtes Medium gebunden. Mit anderen Worten, ihr würdet euch nicht als Plastiker, Dichter, Photographen, Architekten oder Musiker bezeichnen, obwohl ihr euch intensiv mit jeder dieser Traditionen auseinandergesetzt habt. Habt ihr dennoch das Gefühl, ein spezifisches Medium zu haben?

JA: Mit Sicherheit interessieren wir uns für die Probleme und Ideen, die gedanklich an bestimmte Medien geknüpft sind – jedes plastische Werk muss sich beispielsweise Fragen des Massstabs, des Volumens, der materiellen Beschaffenheit, der Installation und der Beziehung zwischen ästhetischen Objekten, wahrnehmenden Subjekten und räumlich-architektonischen Behältnissen stellen.

GC: Die Skulptur ist eine heterogene Tradition, die wir unfreiwillig geerbt haben, von der wir uns aber auch gern inspirieren lassen und die wir mit Vergnügen im Lichte der heutigen soziopolitischen Voraussetzungen erforschen, manipulieren und neu formulieren. Man könnte dies die Verantwortung der Formen nennen. Aber ihr habt Recht, wir verstehen uns nicht einfach als plastische Künstler. Weshalb ist es für euch als Historiker wichtig oder von Interesse, uns mit einem Medium zu identifizieren? Ich glaube, wir möchten uns oder unsere Arbeit nicht auf ein Medium reduzieren lassen! Ich habe das Gefühl, ihr meint etwas anderes …

Y&J: Wir denken dabei an das, was Rosalind Krauss die *postmedium condition* nannte, einen «postmedialen Zustand». Anders als eine in sich geschlossene Tradition – wie die Malerei oder Plastik – muss ein Medium laut Krauss ein ganzes Œuvre erklären können, einen ganzen Problemkomplex, der in anscheinend heterogener Methodenvielfalt aufgegriffen wird, ohne dabei zu einem undifferenzierten, multimedialen Umfeld zu zerfallen; es wäre eine Art Rahmenwerkzeug, das sich weder auf eine rein physische Trägerfunktion noch auf einen immateriellen Ideenkomplex reduzieren lässt, den der Künstler unabhängig vom Gegenstand selbst gesetzt hat. Unsere Frage ist vom Widerstand gegen einen in der zeitgenössischen Kunst neustens aufgetauchten neo-situationistischen Impuls motiviert, der die Künstler drängt, ihre Arbeit im erweiterten Wirkungsbereich einer aktiven «Gegenöffentlichkeit» aufzulösen; in dieser Position verliert die Kunst ihren spezifischen Charakter und wird an politischen Zielen gemessen, die ausserhalb ihrer eigenen Ästhetik und ihrer formalen Mittel liegen, das heisst: ausserhalb ihrer Arbeits- und Trägermedien. Ihr steht diesem Impuls zwar wohlwollend gegenüber, weigert euch jedoch, ganz von ihm vereinnahmt zu werden.

GC: Vielleicht könnte man sagen, dass unser Medium die Spur ist – eine auf das Gedächtnis bezogene Fragestellung rund um das Setzen und Auslöschen von Zeichen, um Bewahrung und Zerstörung, Leben und Tod, welche jede lineare Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus den Angeln hebt.

Y&J: Die Spur als Medium – geprägt von der Erinnerung an vergangene Generationen und von jenen, die noch kommen werden.

JA: Ja, ein Medium, das materiell und metaphorisch mit dem politisch-ökologischen Imperativ der Nachhaltigkeit mitschwingt. Das Überleben der Kunst als selbständige Disziplin steht auf dem Spiel, aber auch das Überleben des Lebens selbst als biopolitischer Gegenstand unter extrem harten historischen Bedingungen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Benjamin Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol», *Artforum International* (Januar 1980), S. 35–43.

ALLORA & CALZADILLA, UNDER DISCUSSION, 2005, 1-channel video with sound, 6'14" / ZUR DISKUSSION STEHEND, 1-Kanal-Video mit Ton.