



Uriel Orlow

«Ich bin kein unsichtbarer,
objektiver Beobachter der Welt»

Uriel Orlow im Gespräch mit
Andrea Thal und Giovanni Carmine

ANDREA THAL

Wir sprechen hier kurz vor Jahresende online aus drei verschiedenen Orten. Giovanni, du bist in der Kunst Halle Sankt Gallen. Ich spreche aus Kairo, wo ich am Contemporary Image Collective (CIC) arbeite. Und Uriel, du bist in deinem Atelier in Lissabon, wo du seit einigen Jahren hauptsächlich lebst und arbeitest. Du kommst gerade zurück von der Kochi Biennale, wo du deine Arbeit zeigst. Wie würdest du diesen aktuellen Stand deiner Praxis und die Fragen und Reflexionen, die Teil davon sind, beschreiben?

URIEL ORLOW

Kochi war sehr schön, aber auch nicht ganz unkompliziert, weil die Ausstellungseröffnung verschoben werden musste. Für mich war es spannend, dort eine neue Etappe von einem Werk zu zeigen, das in den letzten zwei Jahren in der Schweiz entstanden ist und Anfang 2022 in der Kunsthalle Nairs im Unterengadin zum ersten Mal ausgestellt wurde. In diesem Werk geht es um alpine Pflanzen, die wegen der Klimaerwärmung, welche in der Höhe noch markanter ist, ihr Habitat weiter nach oben verlegen. Da die Einladung für die Kochi Biennale auch schon 2020 stand, habe ich diese Arbeit von Anfang an translokal gedacht und wollte einen Bezug von ähnlichen Recherchen in den Schweizer Alpen und auf dem Himalaya herstellen. Es ist klar: Wir müssen den Klimawandel planetarisch denken, das heisst aber auch, dass wir Verbindungen zwischen verschiedenen Orten mit ähnlichen Phänomenen herstellen müssen. Da ich während der Corona-Jahre in Indien nicht vor Ort arbeiten konnte wie in der Schweiz, wo ich eine Forscherin vom Schweizer Nationalpark auf eine Bestandsaufnahme aufs Gorihorn im Unterengadin begleitete, musste ich meine Herangehensweise anpassen und über die Distanz mit Material arbeiten, das ich online finden konnte. Dies wiederum hat sich auch in der Arbeit niedergeschlagen, die aus Zeichnungen und Satellitenaufnahmen besteht sowie einem 30 Meter langen Streifen aus 120 monochromen Bildern, welche die Erwärmung am Himalaya über die letzten 120 Jahre farblich sichtbar machen, von anfänglichen Blautönen bis zu den verschiedenen Rottönen der letzten 40 Jahre. In der Zusammenführung mit den in der Schweiz entstandenen Videos und dem Siebdruck versuchte ich neue Formen der Darstellung von Klimawandel zu finden, jenseits der direkten und lauten Medienbilder von Überschwemmungen und Bränden – eben mit den Pflanzen.

THAL

... die alltäglich geworden sind?

ORLOW Alltäglich auf jeden Fall, aber Pflanzen sind auch unscheinbar und auf über 3000 Meter, wo man nicht einfach so vorbeigeht, noch unsichtbarer. Die Pflanzenwelt ist oft einfach Hintergrund für uns; Pflanzen sind passive Statisten, die sich nicht bewegen. Aber hier wandern sie in die Höhe, um sich neuen Lebensraum zu erschliessen aufgrund des Klimawandels. Das hat auch eine eigene Zeitlichkeit. Es geht viel langsamer voran als zum Beispiel ein Waldbrand oder Überschwemmungen. Und doch ist es erschreckend, wie viel sich da oben verändert, wie viele neue Pflanzen sich da angesiedelt haben. Diese Veränderungen lassen auch Rückschlüsse auf weiter unten zu.

GIOVANNI CARMINE Du hast hier schon ganz viele Themen angesprochen, die in deiner Arbeit wichtig sind. Kannst du uns mehr über deine Beziehung zu den Pflanzen oder der Vegetation erzählen, den Subjekten, die du in den letzten Jahren immer wieder ins Zentrum deines Schaffens gerückt hast? Eine kürzlich erschienene Publikation von dir trägt sogar den Titel *Conversing with Leaves* (2020). Inwieweit ist Uriel Orlow ein Pflanzenflüsterer?

ORLOW Ich würde vielleicht eher sagen, ich bin ein Pflanzenzuhörer. Es stimmt schon, Pflanzen stehen seit einiger Zeit immer wieder im Zentrum meiner Arbeit.

CARMINE Erkennst du in deiner künstlerischen Biografie einen Schnitt oder Moment, wo die Pflanzen sich als Protagonistinnen oder als Hauptthema in deiner Arbeit eingeschlichen haben?

ORLOW Es gibt eine Vorgeschichte: Als ich in Jerusalem an *Unmade Film* (2012/2013) arbeitete, stiess ich bei der Recherche zufällig auf eine Sammlung stereoskopischer Glasnegative der Flora von Palästina, welche in den 1920er Jahren von der American Colony in Jerusalem in Auftrag gegeben worden war. Die Aufnahmen zeigen zwei Bilder von lokalen Pflanzen nebeneinander, in einer Art Proto-3D-Technologie. Diese Zweiteilung fiel mir auf und schien, aus der heutigen Perspektive, als eine Art Vorwegnahme der Teilung des Landes, seit der es die Flora von Israel und die Flora von Palästina gibt, die natürlich die gleiche ist. Mit der Zeit und durch die Lagerung waren die Glasnegative auch zersetzt. Ich ahnte, dass in diesen Pflanzenbildern

etwas passiert – eine Verbindung zur Geschichte. In der daraus entstandenen Arbeit *Double Vision (Native Plants)* (2012) waren mir die Ausmasse dieser Verbindung jedoch noch nicht vollständig klar. Der einschneidende Moment kam dann zwei Jahre später, als ich zu einem kurzen Rechercheaufenthalt nach Südafrika eingeladen wurde. Nach einem Treffen, das zufälligerweise im Café vom Nationalen Botanischen Garten in Kapstadt stattfand, habe ich den Garten besucht und mir fiel auf, dass die Beschriftungen der Pflanzen allesamt in Englisch und Latein waren, obwohl es elf offizielle Landessprachen gibt. In diesem Moment wurde mir klar: Die Pflanzen hier sind Zeuginnen der europäischen Kolonialgeschichte, sie wurden in Expeditionen von europäischen Botanikern gesammelt, neu benannt und ins europäische Klassifikationssystem eingespeist, während lokales, indigenes Wissen über Pflanzen verdrängt wurde. Das war, so glaube ich, der Ausgangspunkt, von dem aus sich eine Auseinandersetzung mit Pflanzen als Akteurinnen und nicht nur als Hintergrund menschlicher Geschichte entwickelt hat.

CARMINE Du nennst Palästina und Südafrika, zwei politisch aufgeladene Orte, zu denen du eine eindeutige Stellung beziehst. Es ist für dich unausweichlich, dich als Kunstschafter politisch zu äussern. Wie zeigt sich dieser Bezug zu politischen und sozialen Fragen in deinen Arbeiten zu Pflanzen?

ORLOW Als Künstler sehe ich mich nicht in einer Parallelwelt, ich schaffe Bilder in und von unserer Welt, das heisst, ich bin zwangsläufig mit einer Politik der Darstellung sowie mit politischen, historischen, sozialen und ästhetischen Realitäten und Politiken verstrickt. Das heisst aber nicht unbedingt, das Politische frontal anzugehen. Ich war schon früh an Nebenschauplätzen der Geschichte und Politik interessiert, abseits des Hauptgeschehens; blinde Flecken, wo man nicht hinschaut oder etwas erwartet, weil der Fokus anderswo liegt, aber wo vielleicht gerade deshalb viel zusammenkommt und sich viel erschliessen lässt. Meine Strategie war oft ein «seitwärts Angehen» von Dingen, *obliquely*, um das Nachschwingen von Geschichte in der Gegenwart, um vergessene Episoden und Orte sowie andere Akteure einzubeziehen. Wie zum Beispiel die Pflanzen. Aus meinem Schlüsselerlebnis im botanischen Garten in Kapstadt ist dann über die folgenden Jahre eine ganze Serie von Arbeiten entstanden, die sich mit den kolonialen Verstrickungen von Südafrika und Europa auseinandersetzen und im Werkkomplex *Theatrum Botanicum* (2015–2018) zusammengefasst und unter anderem in der Kunst Halle Sankt Gallen, bei dir Giovanni, ausgestellt wurden. Aber es war irgendwie

auch klar, dass es nicht einfach so eine Idee ist, die ich mit einer Arbeit abhake – plötzlich verstand ich, welche Rolle Pflanzen auf ganz vielen Ebenen spielen und spielten, und das erforderte auch verschiedene Herangehensweisen. Zum Beispiel begann ich, in ganz Südafrika lokale Pflanzennamen aufzunehmen, in einem Dutzend indigenen Sprachen. Aus diesem Audioarchiv wurde dann die 8-Kanal-Sound-Installation *What Plants Were Called Before They Had A Name* (2015–2018), eine Art Pflanzen-Wörterbuch der mündlich überlieferten Pflanzennamen, die von der westlichen Wissenschaft verdrängt worden waren. Oder mich interessierte die Geschichte vom Garten, den Nelson Mandela und seine Mitinsassen im Gefängnis auf Robben Island während ihrer 18-jährigen Haft eingerichtet haben, und was für eine Rolle dieser Garten in der Geschichte gespielt hat – zum Beispiel als Versteck für Mandelas Biografie *Long Walk to Freedom* (1994), die er im Gefängnis geschrieben hatte. Das wurde zur Installation *Grey, Green, Gold* (2016–2017). Ich begann mich mit Archivmaterial zur Benutzung von Pflanzen zu politischen Zwecken auseinanderzusetzen, sogenannter Blumen-Diplomatie und botanischem Nationalismus in Südafrika (*The Fairest Heritage*, 2016–2017), aber auch in der Schweiz im Falle der ursprünglich vom Kap stammenden Geranien, die nicht nur eingebürgert wurden (auf English: *naturalised*), sondern fast zu einem nationalen Symbol geworden sind (*Geraniums Are Never Red*, 2018–2020).

THAL Giovanni, du hast im Vorgespräch von der Zerrissenheit eines global denkenden und agierenden Künstlers in Bezug auf das Arbeiten mit Pflanzen und den Klimawandel im Kontext der globalisierten Kunstwelt gesprochen. Wie hast du das gemeint?

CARMINE Es ist ein Kommentar, der aus einem privaten Gespräch mit Uriel stammt. Wie können ökologische Themen und eine politische Haltung künstlerisch übersetzt werden, ohne in Widersprüche zu verfallen? Ganz konkret in deiner Arbeit, Uriel: Ist es möglich, global zu agieren und unterwegs zu sein, viel zu reisen und einen grossen CO₂-Fussabdruck zu hinterlassen, ohne Glaubwürdigkeit einzubüssen? Wie gehst du mit diesem Paradox um? Ich weiss, dass du diesem Paradox auch nicht ausweichst.

ORLOW Ja, diese Widersprüche sind mir natürlich bewusst und es gibt keine einfachen Antworten darauf. Ich versuche mir stets bewusst

zu machen, wie und wo ich arbeite und was meine Position dabei ist. Welche Formen der Nachhaltigkeit kann ich in die Praxis einbringen? Nicht nur in ökologischer Hinsicht, sondern auch auf der sozialen und auf anderen Ebenen. Die zeitliche Dimension spielt dabei eine wichtige Rolle: Ich nehme mir bewusst Zeit für längere Aufenthalte, Recherchen vor Ort, für Begegnungen, aus denen oft Kollaborationen entstehen. Das macht nicht nur ökologisch Sinn, sondern ermöglicht mir auch, auf ein bestehendes Ökosystem einzugehen. Der Austausch, die daraus resultierenden Beziehungen und Kollaborationen sind grundlegend für mich und sind nur bedingt möglich, wenn man sich nie treffen kann – diese Grenzen wurden auch während Covid klar. Durch meine bewusste Positionierung eben nicht als schneller Tourist oder neokolonialer «Kulturextraktivist» versuche ich ein kompliziertes Dazwischen auszuloten, die anhaltenden Verstrickungen zwischen Europa und ihren ehemaligen Kolonien. Das heisst nicht, dass die Fragen zur Nachhaltigkeit des Reisens oder meiner privilegierten Position aus dem Raum geschafft sind, viel eher versuche ich mich ihnen bewusst und mit Verantwortung immer wieder zu stellen. Alles, was wir tun, hat einen CO₂-Fussabdruck, auch dieses Gespräch, das sich auf die Kühlung der energiehungrigen Server-Farmen von Zoom und Google Docs verlässt. Ich glaube, dass wir gesellschaftlich, ganzheitlich über ökologische Verantwortung nachdenken müssen – da es sich beim Klimawandel und Biodiversitätsverlust um ein strukturelles Problem und dessen systemische Ursachen handelt, muss es auch so angegangen werden, und nicht nur auf der individuellen Ebene. Das heisst, wie viel Fleischkonsum (dessen Produktion übrigens gleich viel CO₂ ausstösst wie alle Transportmittel zusammen), wie viel und welche Art von Reisen oder wie viel Beton können wir uns global leisten? – Immerhin bin ich Vegetarier ...

THAL Du hast jetzt von deiner Verantwortung als Kunstschaffender gesprochen. Ich würde das gerne verbinden mit deinem Konzept von Pflanzen, die als aktive Akteurinnen auftreten. Verschiedene deiner Werke, sehr stark auch die Arbeiten, die sich mit Pflanzen beschäftigen, thematisieren immer wieder die Rolle der Pflanze als Akteurin innerhalb des Raumes der Macht. Ein Beispiel ist *The Crown Against Mafavuke* (2016), ein Film, der Teil von *Theatrum Botanicum* ist und in einem Gerichtssaal spielt. Aber auch in anderen Arbeiten beschäftigst du dich immer wieder damit, wie sich Autorität und Macht, und damit auch die koloniale Macht, gewaltsam von davor

existierendem Wissen und Praxen abgrenzen. Kannst du zum Gerichtssaal als Verhandlungsort und generell zu den Räumen der Macht, in denen Pflanzen als Akteurinnen auftreten, etwas mehr sagen?

ORLOW

Ich glaube, es geht mir darum, mit Pflanzen zusammen andere Formen von Widerstand zu denken. Im Fall von Mafavuke Ngcobo wurde ein indigener, pflanzenkundiger Heiler 1940 in Südafrika angeklagt, in seinen Präparaten europäische Pflanzen zu benützen und europäisches Wissen einzubeziehen, was ihm unter Apartheid-Gesetzen nicht zustand: also *stealing from the West*. Ich wollte das *Restaging* bewusst in einem historischen Gerichtssaal filmen, und zwar dem Palace of Justice in Durban, wo in den 1960er Jahren auch der Rivonia Trial stattfand, der Mandela und seine Mitangeklagten nach Robben Island verbannte. Das koloniale Gebäude war dann auch eine Art Protagonist im Film, sowie die Pflanzen selbst, um grössere Fragen aufzumachen: Wer hat das Recht auf welches Wissen? Wer hat Zugang? Welche Strukturen regeln dieses Recht sowohl konzeptuell-legal-akademisch wie auch physisch-architektonisch? Wie können Pflanzen die menschlichen Grenzen und Besitzansprüche aufheben? Im Fortsetzungsfilm *Imbizo Ka Mafavuke (Mafavuke's Tribunal)* (2017) reist Mafavuke durch die Zeit, um in der Gegenwart ein Tribunal mit anderen Heilern zu organisieren, wo die Kehrseite, nämlich wie sich die zeitgenössische westliche Pharmaindustrie an indigenem Wissen bedient, verhandelt werden soll. Auch hier spielen Pflanzen wieder eine zentrale Rolle, im Versuch, neue Arten von Darstellung und andere Akteurinnen zu finden, um Machtgefüge und Wissensstrukturen anders anzugehen.

CARMINE

Ich mache jetzt einen inhaltlichen Schnitt. Diese Diskussion findet im Rahmen des Prix Meret Oppenheim statt und es macht womöglich Sinn, deine Praxis durch die Linsen dieser wunderbaren Künstlerin zu lesen. Natürlich gibt es Parallelen, zum Beispiel hat Oppenheim sehr viele Mischwesen in ihrer Arbeit, die auch mit Pflanzen und Blumen zu tun haben. Aber was mir für die Diskussion eher interessant erscheint, ist die biografische Ebene. Meret Oppenheim hat an verschiedenen Orten gelebt, ein bisschen wie du. Sie hat aber immer versucht, sich vor Ort neu zu erfinden und sich mit der lokalen Community zu verwurzeln, um durch ihre Persönlichkeit und durch ihre Arbeit

einen Fussabdruck zu hinterlassen. Siehst du hier eine Parallele, oder inwieweit ist Meret Oppenheim als Künstlerin wichtig für dich? Und kannst du vielleicht auch ein bisschen über deine eigene Biografie, die auch mehrere Stationen beinhaltet, sprechen und wie diese Orte dich beeinflusst haben?

ORLOW

Du hast die wunderbaren Mischwesen von Meret Oppenheim schon angesprochen, heute würde man vielleicht sagen, es geht um *more than human entanglements*, wo ein Tierpelz – im berühmtesten Fall – auch Tasse ist. Obwohl mein Gestus weniger animistisch ist und wir auch vom surrealistischen Kontext ihres Werkes entfernt sind, spüre ich doch eine klare Verbindung: über den Anthropozentrismus hinauszugehen und unseren Bezug zur nicht menschlichen oder mehr als menschlichen Welt wiederherzustellen. Auf der biografischen Ebene gibt es sicher auch eine Verbindung durch die jüdische Diaspora. Ich glaube, dass mich zuallererst Orte geprägt haben, an denen ich gar nie gewohnt habe, sondern ferne Orte, aus denen meine Familie in die Schweiz kam: Polen, Ukraine, Ungarn. Diese Orte waren aber auch wegen des Bruchs, des Traumas der Schoah verdrängt und hatten vielleicht deshalb eine unsichtbare, geisterhafte Präsenz. Als junger Kunststudent bin ich auf eine Art Spurensuche nach Osteuropa gereist, die mein Selbstverständnis als Künstler sehr geprägt hat und wo 1995 auch eine wichtige erste Videoarbeit *1942 (Poznan)* entstanden ist. In Zürich, wo ich aufgewachsen bin, fühlte ich mich zum Café Odeon und seiner illustren Geschichte hingezogen: als Treffpunkt der in der Schweiz während der zwei Weltkriege Zuflucht findenden europäischen Intellektuellen, Künstlerinnen und Schriftsteller – wie etwa Else Lasker-Schüler, Karl Kraus, Klaus Mann und vieler anderer. Ein Interesse, das dann zum Werkkomplex *In These Great Times* (2008) führte. London, wohin ich mit 18 zum Studium reiste und danach über zwanzig Jahre hängen blieb, hat mich natürlich auch stark geprägt. Das Zusammenkommen von Menschen von überall, der Austausch, die Dynamik der Kunstszene dort, auch die Themen und Herangehensweisen, die dort präsent waren, bevor sie an andere Orte gelangten. Geprägt haben mich auch die längeren Aufenthalte – oft über Monate oder auch verteilt über mehrere Jahre – in Ägypten, in Armenien, in Südafrika oder in Senegal. Ich hatte das Bedürfnis, die Fragen des Gedächtnisses und der Verantwortung, die mich umtrieben, von meinem persönlichen Hintergrund zu trennen und auf andere Orte hin zu öffnen. An diesen Orten sind auch umfangreiche Werkkomplexe entstanden. Dabei hat sich eine Art Netzwerk von wichtigen Bezugsorten und Beziehungs-

geflechten für meine Praxis entwickelt, die meine Arbeit und meinen Zugang beeinflusst haben. Auch hier in Lissabon sind in den letzten zwei Jahren neue kontextspezifische Arbeiten entstanden, die es mir erlauben, mich mit translokalen Fragen dekolonialer Ökologie ausgehend von einer hiesigen Holzbibliothek auseinanderzusetzen (*Reading Wood (Backwards)*, 2022) und neue Dialoge zu entwickeln. Ich glaube, diese Art, kontextspezifisch, ortsbezogen und doch nomadisch zu funktionieren, hat durchaus auch mit meinem Hintergrund zu tun.

THAL

Meret Oppenheim ist hier als eine Art Geist im Hintergrund in diesem Gespräch präsent. Ihre Biografie hallt wider in der Geschichte deiner Familie und in der Tiefe ihrer Beziehung zu verschiedenen Orten. Geister sind auch sehr präsent in deinen Arbeiten, als etwas, das anwesend ist, was eigentlich versucht wurde, unsichtbar zu machen, oder nicht gesehen wird. Du insistierst immer wieder darauf, das Unsichtbare doch zu sehen, den Spuren, Ruinen und psychischen Wunden Raum zu geben. Das klingt sehr stark an in deiner Familiengeschichte und in deiner Reise nach Osteuropa, aber eben auch in den Orten, die du wählst. Zum Beispiel der entwendete Stein, der eigentlich von einer armenischen Kirche stammt und dann nach dem Völkermord an den Armeniern für ein anderes Gebäude wiederverwendet wurde. Ich fand es sehr schön, wie du diese Kontinuität durch verschiedene Orte, dein Interesse oder deine Praxis des Erkennens dessen, was nur latent hier ist, beschrieben hast.

ORLOW

Wir müssen uns den Geistern der Vergangenheit, diesem Verdrängten stellen. Dabei geht es darum, uns mit der Gegenwart auseinanderzusetzen, wo klar wird, dass die Vergangenheit eben nicht vergangen ist. Sie ist nicht vorbei, sucht uns heim – eben durch diese Geister, durch *haunting*. Das hat sich über die Zeit in meiner Praxis auf verschiedene Weise artikuliert. Das Beispiel mit den Steinen, das du erwähnst: Die waren vom ehemaligen armenischen Kloster Surb Karapet in Ostanatolien, das in den 1960er Jahren, als die Türkei die Spuren der armenischen Vergangenheit löschen wollte, von der türkischen Armee gesprengt wurde. Danach hat eine kurdische Gemeinschaft an diesem Ort ein Dorf errichtet und die Steine in die Häuser integriert. Es gibt also immer noch eine Verortung der Vergangenheit, eine latente

Präsenz, die uns adressiert, uns Fragen stellt. Und die Geschichte hört auch nicht da auf. In den 1990er Jahren während des PKK-Konflikts in der Türkei wurde auch das kurdische Dorf attackiert. Mein Video *Holy Precursor* (2011) versucht sich diesen Zyklen der Gewalt anzunähern. Es erscheint mir unabdingbar, sich mit den Gespenstern auseinanderzusetzen, diesem *«unfinished business from the past»*, wie Avery Gordon sagt, weil sich sonst die Geschichte wiederholt. In meiner Praxis versuche ich eine Art Dialog, eine Auseinandersetzung mit diesen Gespenstern herzustellen, sei es in Polen oder in Armenien, Jerusalem oder Südafrika, wo dann auch Pflanzen als Gespenster fungieren und diese aktive Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen können. Zum Beispiel in der Serie *The Memory of Trees* (2016) hat mich die Geschichte von gewissen Bäumen in Südafrika interessiert, die eine sehr gewalttätige Geschichte haben. Ein Baum, an dem Sklaven gehängt wurden, steht noch immer da, war Mitakteur der Gewalt und Zeitzeuge. Und um nochmals konkreter auf die Latenz zurückzukommen, also das, was unterschwellig präsent ist, aber vielleicht nicht wahrgenommen wird. Da öffnet sich natürlich auch ein Problem der Darstellung, ein Problem der Bildfindung, das für mich zentral ist. Wie stellt man etwas dar, das gar nicht richtig sichtbar ist, wie macht man es erfahrbar?

CARMINE

Empfindest du es als Verantwortung für einen Kunstschaffenden, diese Bilder zu formulieren und sie für ebendiese Geister, diese Themen oder Geschichten zu generieren, die nicht tangibel sind? Du hast dich auch sehr früh mit postkolonialen Themen auseinandergesetzt, wie zum Beispiel mit dem Thema der Restitution 2007/2008 mit einer Arbeit über die Benin-Bronzen. Inwieweit hatte der Londoner Kontext einen Einfluss, das Interesse für postkoloniale Themen bei dir zu wecken? Wäre es überhaupt möglich, in der Schweiz eine solche Praxis zu entwickeln, wie du sie heutzutage hast?

ORLOW

Klar, in London ist die Hinterlassenschaft des Empire auf vielen Ebenen spürbar, nicht zuletzt auch in der Zusammensetzung der Bevölkerung selbst. Trotz einem aktiven Diskurs zu postkolonialen Themen in den 1990er und frühen 2000er Jahren war jedoch das Thema der Restitution eher wenig präsent. So war auch der Ursprung vom *Benin Project* (2007/2008) eigentlich ein anderer, verankert in meiner Auseinandersetzung mit Fragen des Gedächtnisses an den Holocaust von meiner Position als *third generation*

survivor, das heisst in einer Zeit, in der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen verschwinden und ein neuer Zugang über die Gegenwart wichtig wird. Gleichzeitig hatte ich aber auch ein Bedürfnis, aus dem direkten biografischen Bezug herauszutreten und diese Fragen der Verantwortung der Gegenwart vis-à-vis der Geschichte in einem grösseren Zusammenhang zu sehen. So entschied ich mich auf eine Einladung hin, nicht zu Raubkunst vom Holocaust zu arbeiten, sondern über die Benin-Bronzen, die im British Museum in London sehr prominent ausgestellt sind und aus einem der umfangreichsten Kulturraube unserer Zeit stammen. Von den Briten Ende des 19. Jahrhunderts vom Königreich Benin im heutigen Nigeria geplündert, sind sie heute in den grossen Museen der westlichen Welt ausgestellt, von Paris bis New York, aber auch im Museum Rietberg in Zürich. Die Frage nach unserer Verantwortung gegenüber diesen Objekten als Besucherinnen und Besucher dieser Museen wurde für mich zentral. Wie stellen wir uns dieser Raubkunst? Diese Frage war für mich in London noch brisanter. Damals sprach jedoch noch niemand von Restitution, es war noch nicht im allgemeinen Diskurs wie in den letzten Jahren. In meinem Film *The Visitor* (2007) sieht man mich mit dem damaligen König von Benin und einer Gruppe von Chiefs und wir sprechen sehr direkt über Restitution. Aber für mich als Künstler (und nicht direkter politischer Aktivist) bedeutet Restitution nicht nur die physische Rückführung an einen Herkunftsort, sondern auch die Notwendigkeit, verschiedene Formen von Gerechtigkeit und Wiedergutmachung zu finden, Vergangenes anzuerkennen und im übertragenen Sinn auch Erinnerung in die Geschichte zurückzuführen. Bilder für die Gespenster zu finden, die bei uns umgehen, ist ein wichtiger Teil meiner Arbeit.

THAL

Der letzte Punkt, den du angesprochen hast, der ist unglaublich wichtig und der verbindet sich mit dem, was du vorhin angesprochen hast, als wir über die Pflanze und den Kontext des Gesetzes gesprochen haben. Von der Pflanze aus als Akteurin zu denken, ist vielleicht ein Weg, um über andere Zugangsweisen zu sprechen und alternative Formen nicht nur des Protestes, sondern auch der Gerechtigkeit herzustellen. Diese Form der «erweiterten» Restitutionen steht in direktem Zusammenhang mit einer Anerkennung der Vergangenheit und mit dem Entwurf von alternativen Formen von Besitz und Gerechtigkeit. Diese Komplexität, die sich im Nachdenken und im Zugang zu deinen Themen auftut, spiegelt sich in der Viel-

teiligkeit deiner Arbeiten. Sie bestehen aus verschiedenen Elementen und sind auch gewissermassen als bewegliche Versatzstücke immer wieder in unterschiedlichem Bezug zueinander angeordnet. Wenn du die Arbeiten ausstellst, fügst du Fragmente zusammen. Damit traust du den Ausstellungsbesuchenden zu, eigenständig zu denken, und lädst sie dazu ein, Verknüpfungen herzustellen und sich in den Räumen als selbst Beitragende zu bewegen.

ORLOW

Ich glaube, diese Art des Arbeitens und Ausstellens hat sich aus der Realisation, dass es keine einfachen, eindeutigen Antworten auf diese komplexen Fragen gibt, herauskristallisiert. Man kann diese Themen nicht abschliessend in einem monolithischen Werk abhandeln, wie auch Restitution nicht abgeschlossen ist, wenn man ein Objekt zurückgibt. Über die Recherche tun sich immer viele wichtige Aspekte und Facetten auf, die genauer angeschaut werden müssen. Man kann nicht von einer Arbeit fordern, dass sie dies alles unter einen Hut bringt. So entsteht eine Vielteiligkeit von modularen Werkzyklen mit Arbeiten, die zueinander in Bezug stehen. In Benin City zum Beispiel habe ich nicht nur den Film *The Visitor* gemacht. Die Werkgruppe besteht zudem aus der Videoinstallation *Lost Wax* (2007/2008), die die zeitgenössische, andauernde Praxis des Bronzegiessens zeigt, und *110 Years* (2007), eine Serie von Drucken gesammelter Beschriftungen der Benin-Bronzen, wie sie seit 1897 im Westen gesehen wurden. Durch diese Vielteiligkeit bleibt das Werk offen, was sich auch auf die Betrachtenden überträgt, die so zum Mitdenken, zu einem Zusammenfügen von Elementen und Zusammenhängen eingeladen sind, sodass vielleicht auch eine Art Transfer der Verantwortung stattfinden kann. Für mich ist diese Komplizenschaft der Betrachtenden, wie sie Pasolini in Bezug auf Lesende eines Drehbuchs (als «unfertiges» Zwischending) erläutert hat, enorm wichtig; die Arbeit wird erst durch die Betrachtenden abgeschlossen (oder eben übernommen).

CARMINE

Diese Komplizenschaft spiegelt sich in der kaleidoskopischen Art und Weise wider, wie du deine Werke im Raum ausstellst. Hier sind die Bezüge zwischen den Arbeiten oder die Konstellationen von Arbeiten sorgfältig gewählt und konstruiert, um konstruktive Dialoge aufzubauen, aber auch um Fragen aufzuwerfen. Deine Methodologie als Autor ist sehr stark recherchebasiert – eine Recherche, die auch nah an akademischen Methoden ist. Nichts-

destotrotz, deine eigene Person kommt immer wieder in deiner Arbeit vor, als Cameo-Figur, aber auch als wichtigstes Subjekt. Mich würde interessieren, wie du dich als Person in deiner Arbeit oder in diesem Kaleidoskop von Themen und von Formaten positionierst und wieso du dich immer wieder selber in den Arbeiten inszenierst. Viele deiner Werke entstehen in kollektiven Prozessen, die du initiiert und leitest. Bist du in den Arbeiten selbst präsent, um deine Arbeitsweise zu verdeutlichen? Oder ist da auch ein bisschen Eitelkeit dabei?

ORLOW (lacht) Ich denke, es geht darum, mich in und mit den Arbeiten zu positionieren. Ich nehme Stellung zu Fragen, ich setze mich bewusst aus meiner Position mit Themen auseinander und will das nicht vertuschen: Wer bin ich im Zusammenhang mit diesem Thema oder mit diesem Ort? Also wer bin ich zum Beispiel als Europäer in Südafrika oder wer bin ich in *1942 (Poznan)* (1995), einer meiner ersten Arbeiten in einem Schwimmbad in Polen, das eine Synagoge war und von den Nazis 1942 umfunktioniert wurde? Ich war physisch präsent und meine Präsenz und meine Positionierung legen eine Art Zeugenschaft ab. Es artikuliert sich aber immer anders. Im Schwimmbad bin ich selbst nicht sichtbar, aber die Bewegung der Kamera ist *embodied*, ein fast 360-Grad-Dreh, der eine Art umgekehrte Verbeugung ist. In *The Visitor*, in Benin, bin ich eben der Besucher aus Europa. Es ist ja fast ein Klischee, so ein Europäer an einem afrikanischen Königshaus, und es fand auch eine Art Performance statt, wo wir Rollen einnahmen. Ich wollte mich dieser Rolle, dieser Performance stellen und sie damit auch problematisieren und sichtbar machen. Es ist klar, ich bin kein unsichtbarer, objektiver Beobachter der Welt. In den Filmen in Südafrika, wo ich das Skript mit anderen Leuten entwickelt und dann mit Schauspielerinnen und Schauspielern eine Art Brecht'sches episches Theater entwickelt habe, war ich vielleicht eine Art Medium oder Verbindungsglied, und da erschien mir der Cameo-Auftritt à la Hitchcock, der auch die Illusion der Situation durchbricht, angebracht. In einer anderen Arbeit, *Learning from Artemisia* (2019), die ich in Kongo mit einer Kooperative von Frauen entwickelt habe, waren wieder ganz andere Fragen der Darstellung wichtig. Was kann ich von dort zeigen, um nicht Klischees von Afrika zu wiederholen? Diese Selbstreflektion wurde zu einer Art Videobrief, wo ich als «Autor» präsent bin. Also es geht irgendwie nie um mich selbst, um meine Person, vielmehr geht es um meine Rollen und wie ich mich mit und in der Arbeit positioniere.

THAL Damit dies auch sichtbar wird ...

ORLOW Ja, genau. Vielleicht auch deshalb findet das am ehesten in den Videoarbeiten statt. Aber meine Recherche und meine Rolle als Künstler artikulieren sich in verschiedenen Medien, wo sie anders sichtbar werden. Sei es Fotografie, Druck, Sound, Installation, hier findet die Positionierung anders statt, auch über die Wahl der Medien und meinen Umgang mit ihnen. Und sicher auch in der Zusammenarbeit mit anderen.

CARMINE Wie wichtig ist es dir, dass deine Werke in einem «sozialen Raum» entstehen? Und welches Echo generieren deine Arbeiten in diesem Raum, wenn sie einmal fertiggestellt sind und ausgestellt werden?

ORLOW Austausch ist in meiner Praxis fundamental und oft gibt es einen kollaborativen Aspekt, gemeinsame Prozesse mit anderen, Mitwirkungen. Ein Werk entsteht nie in einem Vakuum, alleine im Atelier; es entwickelt sich dialogisch, in der Welt, an einem Ort. Das heisst, dass es nicht nur um meinen Blick oder meine Meinung geht, sondern immer andere Stimmen mitsprechen. Ich will aber nicht *für* andere sprechen, sondern *mit* ihnen. Feedback ist demnach schon Teil dieses Dialogs während des Entstehungsprozesses. Aber auch wenn das Werk fertig ist, ist das Echo vor Ort ein wichtiger Test. Was bedeutet eine Arbeit dort, wo sie entstanden ist, und nicht nur im internationalen Kunstkontext? Als ich für die Manifesta 12 in Palermo eine Videoinstallation entwickelte (*Wishing Trees*, 2018), bei der es sowohl um den von Simona Mafai initiierten, aber in Vergessenheit geratenen feministischen Anti-Mafia-Aktivismus der 1990er Jahre als auch um Migration aus Afrika ging, waren die Reaktionen der Palermitani sehr berührend für mich, das Gefühl, den richtigen Ton getroffen zu haben, etwas Wichtigem zu Sichtbarkeit und Hörbarkeit verhelfen zu haben. Weil ich oft nicht direkt an wichtigen Themen arbeite, sondern wie schon erwähnt oft seitwärts auf sie zugehe – wie zum Beispiel über die Rolle der Pflanzen als Motor von botanischem Nationalismus oder Blumen-Diplomatie im Apartheid-Regime in Südafrika, die wir schon erwähnt haben –, öffnen sich auch lokal neue Herangehensweisen und Perspektiven, was in der Rezeption von *Theatrum Botanicum* in Südafrika auch oft bemerkt wurde. Der Spagat zwischen dem lokalen und dem internationalen Kontext ist jedoch nicht immer leicht. Bei *Learning from Artemisia* gab es eine erste Version für die Lubumbashi Biennale, wo die Arbeit entstanden ist, und eine überarbeitete Version für spätere Ausstellungen

im Ausland. Gewisse Bilder, die lokal Sinn machen, haben ausserhalb eine andere Bedeutung.

THAL

Zeitlichkeit ist ein wichtiger Faktor in diesem Zusammenhang. Einerseits hast du es ja schon angesprochen, wie durch langsames Wachstum eine Pflanze als Zeugin der Geschichte aufzutreten vermag. Zeitlichkeit spiegelt sich auch in deiner Arbeit, die immer sehr langfristig angelegt ist. Und du arbeitest auch oft mit zeitbasierten Medien wie Video, Performance, Audio oder Publikationen, die durch das Blättern eine lineare Abfolge haben. Zeitlichkeit ist ein Grundelement deiner Praxis.

ORLOW

Dauer und Dauerhaftigkeit kommen uns immer mehr abhanden. Vielleicht ist es eine Aufgabe der Kunst, so wie ich sie empfinde, diesen Bezug irgendwie zurückzugewinnen. Installationen und zeitbasierte Medien produzieren eine offensichtliche Zeitlichkeit, sie generieren einen Ort, wo man sich länger aufhalten und mit etwas auseinandersetzen kann. Aber auch nicht zeitbasierte Medien wie Zeichnung oder Fotografie, die beide in meiner Arbeit immer wieder eine wichtige Rolle spielen, sind in eine Zeitlichkeit eingeschrieben. Meine Arbeitsprozesse, sei es Recherche oder Dialog und Zusammenarbeit mit anderen, brauchen selbst schon sehr viel Zeit. Zum Beispiel bei *Unmade Film* in Jerusalem mit einer Gruppe von Musikern eine Art Ensemble zu gründen und dann zusammen den Score, die Filmmusik, zu einem nicht gemachten Film zu entwickeln, oder der längere Austausch mit Psychologinnen in Jerusalem und im Westjordanland, der dann auch wieder zu einer anderen Arbeit geführt hat. Diese Art von Praxis ist selbst schon in einen längeren Zeitraum eingeschrieben, was sich wiederum in der Bildfindung und dem Erleben der Arbeit widerspiegelt. Sie kann nicht mit einem Blick konsumiert werden und verweigert sich auf gewisse Weise unserem gewohnten, schnellleibigen Bildkonsum. Sich auf etwas einlassen und sich Zeit nehmen ist eine Grundlage von Nachhaltigkeit und erschliesst uns neue Erfahrungen und Formen von Bewusstsein.

URIEL ORLOW

Studierte am Central Saint Martins College of Art & Design, London, an der Slade School of Art, London, an der Universität Genf und promovierte an der University of the Arts in London. Er doziert an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und an der University of Westminster, London. Orlows Arbeiten wurden in zahlreichen internationalen Überblicksausstellungen präsentiert, darunter an der 54. Biennale von Venedig, an der Manifesta 9 und 12 in Genk und Palermo sowie an Biennalen in Berlin, Dakar, Kochi, Taipeh, Schardscha, Moskau, Kathmandu, Guatemala und anderen. Seine Arbeiten wurden auch in London an der Tate, in der Whitechapel Gallery, am Showroom und am ICA, in Zürich im Kunsthhaus, bei AIA, VFO, Les Complices*, im Helmhaus, Corner College und in der Shedhalle sowie in St. Gallen, Genf, Lausanne, Fribourg, Basel, Biel, Bellinzona, Bern, Locarno, Aarau, Athen, Jerusalem, Ramallah, Marseille, Paris, Oslo, Dublin Turin, Kairo, Istanbul, Mexiko-Stadt, Peking, New York, Chicago, Toronto, Melbourne und anderswo gezeigt. Seine Werke sind in privaten und öffentlichen Sammlungen in der Schweiz und international vertreten. Zuletzt erschienen von ihm unter anderem *Conversing with Leaves* (Archive Books, 2020), *Soil Affinities* (Shelter Press, 2019) und *Theatrum Botanicum* (Sternberg Press, 2018).

*1973, Zürich

Lebt und arbeitet in Lissabon, London und Zürich

GIOVANNI CARMINE

Ist seit 2007 Direktor der Kunst Halle Sankt Gallen (www.k9000.ch), wo er – unter anderem – Ausstellungen von David Lamelas, Ryan Gander, Mariana Castillo Deball, Hassan Khan, Petrit Halilaj, Sylvia Sleigh,

Lawrence Abu Hamdan, Uriel Orlow, Jill Magid, Andrea Büttner, Ari Marcopoulos oder die Gruppenausstellung *The Darknet* kuratiert hat. 2011 war er Artistic Coordinator von *ILLUMInations*, der 54. Biennale di Venezia, und Mitherausgeber des Kataloges. Im Jahr 2013 hat er den Schweizer Pavillon an der Biennale kuratiert mit einer Ausstellung von Valentin Carron. Er schreibt regelmässig für Fachzeitschriften und andere Publikationen. Er war Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission (2017–2019) und ist Mitglied vom Stiftungsrat des Istituto Svizzero in Rom. Zurzeit ist er Kurator von Art Basel Unlimited und lebt und arbeitet zwischen Zürich und St. Gallen.

ANDREA THAL

Ist seit Ende 2014 die künstlerische Leiterin von Contemporary Image Collective (CIC) in Kairo, Ägypten. Sie ist Gründungsmitglied der Kairo-Arbeitsgruppe von Another Roadmap Africa Cluster (ARAC), einer Gruppe von Akademiker*innen und Praktiker*innen der künstlerischen und kulturellen Bildung, die in formellen und informellen Kontexten auf dem afrikanischen Kontinent arbeiten. 2011 kuratierte sie *Chewing the Scenery*, einen der Schweizer Pavillons an der 54. Biennale di Venezia. Durch eine Ausstellung, Veranstaltungsreihen und eine Publikation in Folge widmete sich *Chewing the Scenery* der Kritik westlicher Vorstellungen von Progressivität aus queeren und postkolonialen Perspektiven und möglichen Abweichungen von sozialen Rollen. Bis 2014 leitete sie Les Complices* in Zürich, einen selbstorganisierten Raum für aktivistische und künstlerische Interventionen in normative Diskurse und experimentelle Arbeitsweisen. Damals begann eine engere Zusammenarbeit mit Uriel Orlow, unter anderem gaben sie gemeinsam die Publikation *Unmade Film* heraus.