

ARBEIT IN UND AN ANTHROPOZÄN-LANDSCHAFTEN. KÜNSTLERISCHE UND FEMINISTISCHE STRATEGIEN

ABSTRACT This text examines the relationship between climate justice, labor, and artistic practice from a feminist perspective. It focuses on four artists who, since the late 1960s, have incorporated issues of labor into their explorations of landscape, ecology, and climate. The visual and performative works of Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Agnes Denes, and Mary Mattingly share a focus on the man-made landscapes that have shaped the Anthropocene in both urban and rural settings. How are landscapes made? What forms of labor do they inherit? Drawing on concepts of care, maintenance, repair, and collective labor, the artists not only create a different image of landscape, climate, and ecological action, but also challenge capitalist production and its extractivist structures. Given that climate justice is only possible as ongoing labor, the text asks about feminist labor in and with landscapes in the Anthropocene.

„KLIMASCHUTZ IST HANDARBEIT“

Plakat, Lützerath 2023

Arbeit, vor allem im Kontext extraktivistischer Ausbeutung und Produktion ist eine jener Handlungsweisen, die maßgeblich zur gegenwärtigen Zerstörung des Planeten beiträgt. In Minen und Autofabriken, auf Ölfeldern, Plantagen und auf Geschäftsreisen, in Serverfarmen, Firmenjets und Dienstwagen sind ihre erdzerstörenden Produktionsformen zu finden. Doch die Verantwortung und Ausbeutung der Menschen durch diese Arbeitsverhältnisse ist dabei äußerst ungleich verteilt. Als Teil eines auf Lohnarbeit basierenden kapitalistischen Produktionssystems, verbinden sich in der Arbeit die Produktion von Kapital mit der Ausbeutung von Menschen und Ressourcen. Wer von Extraktivismus und Produktion profitiert und wer unter ihren Effekten leidet, ist dabei das Ergebnis einer doppelten Ausbeutung: In historischen und bestehenden Arbeitsverhältnissen verbinden sich auf enge Weise die Ausbeutung der Natur mit der Ausbeutung von Arbeiter:innen. Viele dieser Arbeitsverhältnisse sind zudem durch koloniale Strukturen und die Geschichte der Versklavung geprägt, die bis heute die Produktionsverhältnisse, vor allem im Globalen Süden prägen (Yusoff 2018).

Zentral für die Strukturierung dieser Erwerbsarbeitsverhältnisse ist dabei, dass seit dem 19. Jahrhundert die Produktion von und mit fossiler Energie als männliche Arbeit geprägt ist, die Cara New Daggett als Petromaskulinität beschrieben hat und die die Arbeits- und Geschlechterverhältnisse der letzten Jahrhunderte bestimmt (Daggett 2023, besonders 21–22).¹⁾

Ausgehend von dieser doppelten Toxizität kapitalistischer Lohnarbeit (Taube/Woznicki 2023) geht der Text im Folgenden künstlerischen Praktiken nach, die den Kampf für planetare Gerechtigkeit mit der feministischen Forderung verbinden, dominante Erwerbsarbeitsmodelle zu verändern und Alternativen zum Extraktivismus kapitalistischer Produktionsweisen entwickeln und erproben. Im Feld der Kunst ist eine Auseinandersetzung mit anderen Formen des Arbeitens bereits seit den 1960er-Jahren zu finden. Die im Folgenden diskutierten Arbeiten von Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Agnes Denes und Mary Mattingly zeichnet dabei aus, dass sie ihre Auseinandersetzung mit Arbeit, den Geschlechterverhältnissen und den damit einhergehenden (Un-)Sichtbarkeiten explizit mit der Ausbeutung und Zerstörung des Planeten durch diese Arbeit verknüpfen. Alle vier entwerfen und erproben andere Formen des Arbeitens, die sich gegen petromaskulinistische Arbeitsformen richten. Während Ukeles bereits 1969 in ihrem *Manifesto for Maintenance Art* die „Earth Maintenance“ als wichtigen Aspekt unsichtbar gemachter Arbeit aufnimmt, setzt sie diese Forderung in ihrer Arbeit *Touch Sanitation* (1978–1980) auf performative Weise um. Betty Beaumont geht zur gleichen Zeit in ihrem *Ocean Landmark Project* (1978–1980) über die Sichtbarmachung (männlicher) Maintenance Arbeit hinaus, indem sie mit ihrer künstlerischen Arbeit selbst zur „Reparatur“ der beschädigten Meeresökologie beiträgt. Agnes Denes' *Wheatfield – A Confrontation* (1982) und Mary Mattinglys *Swale* (seit 2016) nutzen den urbanen Raum Manhattans, um ihre Formen einer anderen Arbeit zur Lebensmittelproduktion zu erproben. Indem sie Ackerbau und Pflanzenzucht im urbanen Raum New Yorks praktizieren, machen sie nicht nur die ländliche und oftmals unsichtbare Arbeit sichtbar, sie setzen sich zugleich damit auseinander, wie in Zeiten zunehmender Extremwetterereignisse urbaner (Arbeits-)Raum anders gestaltet und praktiziert werden kann.

Die Arbeiten sind in einer Zeit situiert, in der die Zerstörung des Planeten und seines Klimas zumindest im Globalen Norden fast alle Produktionsverhältnisse durchdrungen hat. Sie alle beginnen ihre Auseinandersetzung mit der ökologischen Krise bzw. dem, was später als Anthropozän bezeichnet werden wird,

1)

Cara New Daggett stellt in ihrem Buch *The Birth of Energy* (2019) dar, wie unsere moderne Vorstellung von Arbeit seit dem 19. Jahrhundert eng mit dem Konzept und der Geschichte der Energie verbunden ist. So produzierte die Dampfmaschine nicht nur massenweise industrielle Arbeitsverhältnisse, diese wurden zugleich im Sinne der Energieeffizienz und -erhaltung strukturiert und gemanagt.

ausgehend von der Perspektive der Arbeitsprozesse und -verhältnisse. Denn gerade, weil Arbeit maßgeblich an der Hervorbringung des Anthropozän beteiligt war, so muss der Kampf gegen seine extraktivistische Logik auch die Arbeit und Arbeitsverhältnisse adressieren.²⁾ Die Suche nach einem anderen Arbeiten in und an den menschengemachten Landschaften und Ökosystemen des Anthropozän und ihren Auswirkungen auf das Klima führt die vier Künstlerinnen zu ihrer Auseinandersetzung mit den Praktiken der Sorge, der Instandhaltung, des Reparierens und der kollektiven Bewirtschaftung. Damit richten sie sich gegen kapitalistische Arbeitsmodelle und deren extraktivistische Strukturen. Mit ihren künstlerischen Arbeiten machen sie deutlich, wie planetare Gerechtigkeit als Arbeit praktiziert werden kann, um sich so extraktivistischen Ausbeutungsmodellen entgegenzustellen und auf feministische und klimagerechte Weise in und mit Anthropozän-Landschaften zu arbeiten.

Das Anthropozän dient den hier diskutierten Arbeiten nicht nur als zeitliche Rahmung, sondern beschreibt vor allem die Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit der tiefgreifenden Verwobenheit ihrer Arbeit mit planetarischen Prozessen, die das Anthropozän hervorgebracht haben. Auf je unterschiedliche Weise stellen sie bestehende Arbeitsverhältnisse aus, erkunden diese und tragen nicht zuletzt selbst zur Veränderung anthropozäner Landschaften bei. Alle der hier diskutierten Arbeiten lassen sich somit als Performances im Sinne des Anthropozäns verstehen: Die Künstlerinnen arbeiten in und mit einer Natur, die weniger der Schauplatz, als vielmehr das Produkt menschlicher und nicht-menschlicher Handlungen ist. Die Natur wird durch die Künstlerinnen erschaffen, umgekehrt wird deren Handeln durch die Prozesse der Natur ermöglicht, sodass ihre Arbeiten als Ko-Kompositionen beschrieben werden können. Drei Strategien sind dabei in besonderem Maße für diese Auseinandersetzungen auszumachen. Die Anerkennung von Sorge- und Instandhaltungsarbeit, die (Um-)Gestaltung von Landschaften sowie das Erproben kollektiver Formen der Produktion.

Wie Arbeit unsichtbar gemacht wird, die die planetarischen und urbanen Ökologien in Stand hält, ist bereits Ende der 1960er-Jahre Thema der künstlerischen Praxis Mierle Laderman Ukeles. Ausgehend von der feministischen Kritik, dass die Tätigkeiten der Sorge, vor allem die meist von Frauen ausgeführte Sorge um Kinder und häusliche Arbeit, strukturell aus dem Kunstbetrieb ausgeschlossen wird, fordert die Künstlerin in ihrem berühmten *Manifesto for Maintenance Art* von 1969 auch die Anerkennung

2)

Zur Kritik am Begriff des Anthropozäns aus marxistischer Sicht siehe Moore (2020). Nicht „der Mensch“ sei gleichermaßen für die Veränderung des Planeten verantwortlich, vielmehr ist dies anhand kapitalistischer und kolonialer Herrschaftsverhältnisse auszudifferenzieren. Zur Rolle der Versklavung innerhalb dieser Ausbeutungsverhältnisse und eines Extraktivismus der Arbeit versklavter und rassistischer Menschen und des Planeten siehe Yusoff (2018).

der „Earth Maintenance“. Denn Sorge umfasst mehr als die ins Private gedrängte soziale Sorge. Und so umfasst ihr Manifest ebenso die Forderung jene vielfältigen Prozesse der Stadt, die Arbeiten im Bereich des sozialen, materiellen und ökologischen Zusammenlebens in Form von Wasserversorgung, Müllentsorgungssystem, Gebäudereinigung und -pflege sowie das Aufrechterhalten von Infra- und Verwaltungsstrukturen als wichtigen Bestandteil des Zusammenlebens in der künstlerischen Produktion sichtbar zu machen (Ukeles 2018: 237).

Den in ihrem Manifest formulierten Vorschlag verschmutzte Luft und Erde sowie verunreinigtes Wasser aus dem Hudson River ins Museum zu transportieren, um es dort zu verarbeiten, hat Ukeles nie umgesetzt (ebd.). Stattdessen bildete neun Jahre später die Forderung nach Anerkennung der „Earth Maintenance“ den Ausgangspunkt ihrer Arbeit *Touch Sanitation*. Angestellt als unbezahlte Artist-in-Residence des *New York City Department of Sanitation* hat sie über zwei Jahre hinweg jedem der 8500 Arbeiter (zu dieser Zeit waren laut Ukeles alle Arbeiter des *New York Sanitation Department* männlich), d.h. heißt jedem Lastwagenfahrer, jedem Entsorgungsarbeiter, Ingenieur und Handwerker die Hand geschüttelt und sich für seine Instandhaltungsarbeit bedankt. Die Gespräche, die diese Begegnungen begleiteten, wurden teilweise aufgezeichnet und sie alle wurden auf einer Karte eingetragen. Mit dem umfangreichen Projekt hat Ukeles die oft unsichtbar gemachten Arbeiten an den Infrastrukturen des Alltags sichtbar gemacht, die das Leben in der Stadt im Allgemeinen und die Kunstproduktion im Besonderen ermöglichen. Wie die Sorge im Bereich des Privaten ist die Arbeit der Wasserversorgung, der Luftreinhaltung, aber auch der Müllentsorgung für sie eine Form der Sorge, die als wichtiger Teil von Umwelt- und Klimaarbeit aus dem Alltag verdrängt wird. In *Touch Sanitation* wird Ukeles performativer Akt des Händeschüttelns zu einer Sorge zweiten Grades: Sie kümmert sich nicht direkt um die Versorgung mit natürlichen Ressourcen, sondern vielmehr um jene, die sich um diese Ressourcen kümmern. Indem sie ihre Arbeit sichtbar macht, macht sie ebenso die Umwelt selbst sichtbar, allerdings nicht als unberührte Landschaft, sondern als prozessierte, bearbeitete Zirkulation von natürlichen Ressourcen wie Wasser und Luft.



// Abbildung 1 & 2
Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*

Der feministische Anspruch des *Manifesto for Maintenance Art* steht in *Touch Sanitation* in einem deutlichen Spannungsverhältnis zu der Sorge um die ausgeführten Instandhaltungsarbeiten. Indem sie unbezahlt als weiblich gelesene Künstlerin den ausschließlich männlichen Instandhaltungskräften dankt, rückt sie erneut männliche Arbeit ins Zentrum. Auch wenn *Touch Sanitation* dazu dient unsichtbare Instandhaltungsarbeit sichtbar zu machen, stellt sie die Arbeitsformen und die damit einhergehenden Ausbeutungsverhältnisse der unbezahlten weiblichen Sorgearbeit nicht in Frage.

Zur gleichen Zeit produzierte die ebenfalls in New York arbeitende Künstlerin Betty Beaumont zusammen mit einem Team von Wissenschaftler:innen 17.000 Blöcke, bestehend aus 500 Tonnen Flugasche, ein Abfallprodukt, das sie aus einem Kohlekraftwerk in Ohio bezog. Diese in Form gepressten Abfälle der Energiegewinnung bilden für die Künstlerin das Rohmaterial ihrer geplanten Skulptur *Ocean Landmark* (1978–1980). Statt diese jedoch sichtbar für alle Besucher:innen an einem zugänglichen Ort zu installieren, transportiert Beaumont die Blöcke aus Flugasche mit einem seetüchtigen Lastenkahn drei Meilen vor die Küste der im Bundesstaat New York gelegene Insel Fire Island und schüttet das Material dort ins Meer. Unsichtbar für menschliche Betrachter:innen formen die 17.000 Blöcke ein Riff, das Fische und Algen anziehen und so das durch Menschen zerstörte Ökosystem des Meeres reparieren soll. Vor allem die Arbeit der Fischer:innen soll von *Ocean Landmark* und den durch das Riff neu angesiedelten Fischbeständen profitieren. Ihre künstlerische Arbeit versteht Beaumont hier als Reparatur an einem durch den Menschen angegriffenen Planeten. Für die Künstlerin geht es dabei weniger um eine Reparatur der Form als vielmehr um eine Reparatur des Prozesses: Statt den Meeresboden als solchen in einer wie auch immer gearteten ursprünglichen Form wieder herzustellen, soll das Ökosystem des Meeres auch in Zukunft leben. Somit steht weniger ein visuelles Dokument, sondern vielmehr das Gestalten und Produzieren ökologischer Effekte im Zentrum von Beaumonts Arbeit.

In *Ocean Landmark* verbindet Beaumont Bildhauerei, Landschaftsarchitektur mit Küstenschutz und schafft dadurch eine



// Abbildung 3 & 4
Betty Beaumont, *Ocean Landmark*

Auseinandersetzung mit Formen der Arbeit auf zwei Ebenen: Erstens dokumentiert das ca. 7-minütige Video *The Journey* die Arbeit und zeigt vor allem die industrielle und logistische Arbeit wie die Energieproduktion in Ohio, das Formen der Blöcke in Pennsylvania, den Transport mit dem Schiff auf das Meer und die gezielte Versenkung. In dem Video wird das Riff als ein Dokument der Arbeit und weniger der skulpturalen Form zu einem sichtbaren Kunstwerk. Zweitens ist *Ocean Landmark* auch Arbeit in und mit dem Meer. Selbst wenn die Arbeit nicht im klassischen Sinne ausgestellt werden kann und zunächst unsichtbar bleibt, so bleibt sie nicht unwahrnehmbar. Durch die Reparatur- und Instandsetzungsarbeit trägt sie sowohl zum Kampf gegen das Massenaussterbens der Arten (Kolbert 2017) als auch zum Klimaschutz (Pörtner u. a. 2023) bei. Es sind diese Effekte, die *Ocean Landmark* – wenn auch in großer zeitlicher und zum Teil räumlicher Distanz – erfahrbar machen.

Beaumonts Beitrag zur Reparatur der zerstörenden Meeresökologie vor der Küste von Fire Island und ihre Verwendung des Industrieabfallprodukts Flugasche aus dem Kohlekraftwerk, verdeutlichen das Interesse der Künstlerin für Fragen des Anthropozäns. *Ocean Landmark* soll auf die Zerstörung der Umwelt durch die Industrieproduktion aufmerksam machen und zugleich die Situation durch einen direkten Eingriff verbessern. Anders als Ukeles werden bei Beaumont Instandhaltung und Reparatur nicht sichtbar gemacht, die Künstlerin arbeitet direkt mit und an einem bereits in den 1970er-Jahren zu Teilen zerstörten Meer, um so auf den Planeten und das Klima einzuwirken. Und so trägt die Skulptur *Ocean Landmark* auch vierzig Jahre nach ihrem Entstehen zum Ökosystem der Meere und dem Klimaschutz bei.

Indem Beaumont sich die für das Anthropozän so markante Tätigkeit – die Veränderung der Erdoberfläche, auch die unter dem Meer – aneignet und verändert, erkundet die Künstlerin Möglichkeiten nichtextraktivistischer Arbeit. Statt die gewonnenen Materialien in die Kreisläufe kapitalistischer Produktionsprozesse zu überführen, setzt sie diese zur Reparatur ein und entwirft so eine Arbeit mit der Erde, dem Meer, den Pflanzen und Fischen. Im Sinne der feministischen Forschung zur Sorge als ausgeschlossene Arbeit (u.a. Federici 2021) sowie Ukeles Erweiterung der Sorge in den Bereich der „earth maintenance“ lässt sich *Ocean Landmark* als künstlerische Sorgearbeit des Meeres beschreiben, die Reparatur und Instandhaltung nicht einfach sichtbar macht, sondern selbst praktiziert.

Auch Agnes Denes' *Wheatfield – A Confrontation* ist eine Arbeit in und mit den Landschaften des Anthropozäns. Im Frühjahr

1982 baut Denes auf dem Gelände des Battery Park Landfills in Downtown Manhattan ein hektargrosses Weizenfeld an. Zwei Blöcke entfernt von der Wall Street und dem World Trade Center, mit direktem Blick auf die Freiheitsstatue war die ca. vier Monate dauernde Performance des Pflügens, Säens, Wachsens, Düngens, und schließlich des Erntens ein starker Kontrast zu der ansonsten die Stadt bestimmenden Raumnutzung durch Wohnen, Büroarbeit und Verkehr.

Der Untertitel *A Confrontation* verweist auf zwei wichtige Dimensionen der Performance: Erstens begibt sich die Künstlerin während der vier Monate in eine körperliche Konfrontation mit der anstrengenden Arbeit des Weizenanbaus – sie kämpft gegen Widrigkeiten wie den harten Boden, die Hitze, Kälte und den Regen. Zweitens ist diese Form der Landnutzung an diesem Ort eine Konfrontation mit den Räumen und der Arbeit des städtischen Lebens. Durch ihre andere Form der Landnutzung – der Ackergrund war bereits damals 4,5 Milliarden Dollar wert, der Ertrag aus dem Weizen also nur ein unverhältnismäßig kleiner Bruchteil – führte Denes den Betrachter:innen die großen Unterschiede von landwirtschaftlicher und urbaner Arbeit und die damit verbundenen Wertschöpfungsketten vor Augen.

Mit ihrer Hinwendung zu radikal anderen Formen der Landnutzung im urbanen Raum und den damit verbundenen Praktiken, stellt Denes' Performance zwei Aspekte in den Vordergrund: Die Frage nach den Techniken der Arbeit und jenen der Imagination. Die Techniken, die Denes in ihrer Performance einsetzt, sind eine Verbindung der für das Anthropozän so zentralen Arbeit des Ackerbaus mit jenen der theatralen Inszenierung. Pflügen, Säen, Düngen sind jene körperlichen Arbeiten, die einen wesentlichen Teil der Performance bilden. Diese Techniken werden zudem verbunden mit inszenatorischen Praktiken. Sowohl die urbane Rahmung durch die Ortswahl für das Feld als auch die Rahmung als Kunstwerk tragen dazu bei, dass die Arbeit zu einer Auseinandersetzung – *a confrontation* – mit den Formen des Arbeitens in urbanen Kontexten im Anthropozän wird.

Der zweite Aspekt, den Denes' Arbeit aufruft, ist die Imagination. Durch die Konfrontation eines radikal anders genutzten Raumes im Financial District in Manhattan eröffnet *Wheatfield* auch die Imagination dessen, was städtischer Raum sein könnte und wie er genutzt werden kann. Straßen und Gebäude wirken oftmals unveränderlich und schränken so die Vorstellung dessen



// Abbildung 5

Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*

ein, was in einer Stadt möglich ist, wie man sich in ihr bewegt, arbeitet und lebt (Koolhaas 2011; Klosterwill 2019: 337). Indem Denes durch ihre gänzlich andere Raumgestaltung den städtischen Raum Manhattans zumindest zeitweise aufbricht, eröffnet sie die Möglichkeit anders über Fragen der Raumnutzung und -gestaltung nachzudenken. Statt einer strikten Trennung urbaner und ruraler Arbeit ist Wheatfield auch ein Plädoyer dafür, verschiedene Formen der Arbeit auch räumlich zu verbinden und zu verschränken. Gerade in diesem Sinne ist Denes' Performance ein Beitrag zur feministischen Debatte um Sorgearbeit und ihrer Abtrennung aus den Kreisläufen kapitalistischer Produktion und Lohnarbeit. Erweitert um die Dimension der Zeit stellt Denes zudem die Fragen, welche anderen, feministischen, planetarisch gerechteren Rhythmen jenseits postfordistischer Arbeit und Lebensformen möglich sind. Die von Witterung und Tageszeiten abhängigen Arbeiten der Performance führen ebenso wie die Zeit, die der Weizen zum Wachsen benötigt, eine gänzlich andere Weise raumzeitlicher Organisation in das städtische Leben ein.³⁾

Heute, vierzig Jahre nach *Wheatfield – a Confrontation*, scheint die Auseinandersetzung mit den sogenannten natürlichen Faktoren wie den Jahreszeiten, dem Wetter oder der Bodenbeschaffenheit im Angesicht zunehmender Stürme und anderer Auswirkungen der Klimakatastrophe erneut an Relevanz zu gewinnen. Wie ein anderes Arbeiten mit und im urbanen Raum aussehen kann, hat Denes mit ihrer Performance *Wheatfield* gezeigt – auch wenn sich dies in der gegenwärtigen Situation vielleicht weniger als Konfrontation und eher im Sinne urbaner Resilienz beschreiben ließe. Indem sie ein kleines Stück Agrarlandschaft geschaffen hat, hat Denes nicht nur eine Kritik an dem bestehenden Umgang mit Umwelt und Nahrung artikuliert, sondern aktiv zur Flächenentsiegelung im Sinne der überschwemmungsresilienten Schwammstadt beigetragen. In Denes' Performance verbinden sich die Einladung zur Imagination neuer Raumnutzungen und die Kritik der Aufteilung von Arbeitsverhältnissen mit einer ganz direkten Umarbeitung urbaner Lebensrealitäten.

Die Performance *Wheatfield – a Confrontation* und Denes' Arbeit am urbanen Raum des Anthropozäns war nicht mit der Ernte vorbei. Die Körner des geernteten Getreides wurden Teil der Ausstellung *The International Art Show for the End of World Hunger*, die 1987–90 vom Minnesota Museum of Art organisiert wurde und durch 28 Orte auf der Welt tourte. An jedem dieser Orte wurde ein Teil der Ernte erneut in den Boden gepflanzt, sodass neue Weizenfelder entstehen konnten. Dieser Aspekt macht noch

3)

Zudem sei noch angemerkt, dass diese anderen Zeitlichkeiten nicht nur Konventionen urbanen Lebens in Frage stellen, sondern auch jene der Performancekunst selbst, ihrer Sichtbarkeit und visuellen Dokumentation: Statt eines abendfüllenden Programms sind die Zuschauer:innen bei Denes mit einer Zeitspanne von vier Monaten konfrontiert. Ein Beiwohnen der Performance in Gänze ist – wenn auch möglich – so kaum praktikabel.

einmal deutlich, dass Arbeit im Anthropozän, so lokal sie auch gestaltet sein mag, nicht unabhängig von globalen Bewegungen ist. Nicht nur die Börse in der Wallstreet, auch das Weizenfeld sind Knotenpunkte von Prozessen planetarischen Ausmaßes, weder räumlich noch zeitlich eindeutig einzugrenzen. Durch diese Verbindung von lokalem Handeln und weitreichenden Wirkungsketten, wird *Wheatfield* zur planetaren Performance.⁴⁾

Die Performance *Swale* (seit 2016) von Mary Mattingly eröffnet einen Raum der Imagination inmitten der Stadt New York. In ihrer Arbeit baut die Künstlerin – wie bereits Denes – Lebensmittel im urbanen Raum an. Da es illegal ist Lebensmittel in Parks und auf öffentlichen Flächen anzubauen, es aber kein Gesetz gibt, das dies auf dem Wasser verbietet, baute Mattingly einen Lastenkahn zur Anbaufläche für Gemüse und Obst um und legte mit diesem an verschiedenen Orten der Stadt an. Als Ort des gemeinsamen Anbaus, Austauschens, des Lernens und Arbeitens, wird das Schiff zu dem sich selbst bewegenden Ort der Performance.

Die Anknüpfungspunkte an die drei besprochenen Performances sind zahlreich und nehmen viele der von ihren Vorgängerinnen adressierten Probleme auf. Die wohl direkteste, zumindest visuell präsenteste Referenz ist die zu Beaumonts Lastenkahn. Dieser dient in *Swale* jedoch nicht mehr als reines Transportmittel, sondern wird selbst zu einem für die Betrachter:innen zugänglichen Ort. Darüber hinaus lassen sich noch zwei andere, eher konzeptionelle Beziehungen zu den bereits besprochenen Arbeiten ausmachen: die Frage der Zirkulation, die schon bei Ukeles Auseinandersetzung mit der Verschiffung des städtischen Mülls zu sehen war, und die Frage der Imagination, wie sie auch Denes zum Aufbrechen urbaner Raumorganisation diente.

Indem Mattingly an unterschiedlichen Orten innerhalb New Yorks mit ihrem Lastenkahn anlegt und die jeweils lokale Bevölkerung der Bronx, Brooklyns oder von Governor's Island in Form von Kochsessions, Anbau-Workshops oder gemeinsamem Essen einbezieht, thematisiert Mattingly die Rolle des Essens und seiner Verfügbarkeit in urbanen und von der Nahrungsmittelproduktion

4)

Zu der gefügehaften Verknüpfung und transsituationalen Logik von Performancekunst im Anthropozän vgl. Egert (2022).



// Abbildung 6
Mary Mattingly, *Swale at Concrete Plant Park*



// Abbildung 7
Mary Mattingly, *Swale at Brooklyn Bridge Park*

abgetrennten Orten. Denn so wie Ukeles aufgezeigt hat, dass der Müll nicht einfach aus der Stadt verschwindet, sondern durch diese zirkuliert, kommt das Essen nicht einfach aus den Restaurants oder Supermärkten der Stadt. Die Produktion und der Transport von Nahrungsmitteln bzw. von zubereitetem Essen basiert auf oftmals unsichtbarer Arbeit und ihren Infrastrukturen. In diesem Sinne ist Mattinglys *Swale* eine Arbeit der von Ukeles geforderten und praktizierten *Maintenance Art*.

— Instandhaltung wird dabei nicht – und das ist der große Unterschied zu Ukeles – als das Sichtbarmachen des bestehenden Status quo verstanden, sondern als das Aufzeigen, wie die Zirkulation von Lebensmitteln auch aussehen könnte. Indem frische Lebensmittel in der Stadt angebaut, geerntet, verarbeitet und gegessen werden, zeigt Mattingly auf, dass andere Arbeitsformen zur Lebensmittelproduktion und des -konsums und damit ihrer Zirkulation möglich und vor allem notwendig sind. Als politische Intervention in Zeiten der Klimakatastrophe geht Mattingly von der Notwendigkeit aus, die bestehende Arbeit der Lebensmittelproduktion grundlegend zu verändern. Aufzuzeigen, wie die Lebensmittelproduktion auch in urbanen Räumen anders aussehen kann, ist nicht nur auf konzeptioneller, sondern vor allem auf materieller Ebene der Einsatz von *Swale*: Anbau und Zubereitung werden auf dem Boot praktiziert und so andere Kreisläufe der Lebensmittelproduktion praktisch vermittelt und erprobt.

— *Swale* ist eine Praxis der materiellen Imagination von Arbeit. Hat Denes mit ihrem Weizenfeld auf performative Weise andere Arbeitsmöglichkeiten im städtischen Raum eröffnet, wird diese räumliche Imagination bei Mattingly zu einer Imagination anderer Arbeitsformen und anderer Praktiken. Nicht nur der urbane Raum, auch die Praktiken des städtischen Alltags, inklusive der Arbeit zur Lebensmittelversorgung können anders gestaltet werden. Die Künstlerin entwirft dabei Techniken, die an einen materialistischen Ökofeminismus anknüpfen, der aus seiner Kritik der Lohnarbeitsverhältnisse und der Sorgearbeit „ein genaueres, erweitertes Verständnis des sozial-ökologischen Stoffwechsels, einschließlich der Reproduktionsarbeit und der ökologischen Prozesse“ fordert (Saave 2023). Welche anderen Arbeitsverhältnisse sind möglich, in denen soziale und ökologische Sorge, Versorgung und Instandhaltung, Produktion und Reproduktion, nicht durch kapitalistische Logiken vereinnahmt und ausgeschlossen, sondern auf andere Weise praktiziert werden? Erste Techniken solch eines Arbeitens macht Mattingly zum Teil ihrer imaginativen Politik der Performance: Während Denes die Kulturtechniken des Ackerbaus

mimetisch kopierte und durch ihre Verschiebung in den urbanen Raum New York mit anderen Techniken konfrontierte, geht es bei Mattingly um einen experimentelleren Ansatz. Wie können Anbau-techniken so verändert werden, dass sie sich in die urbane Arbeit einfügen, diese zugleich erweitern und auf noch unbekannte Weise verändern? Es ist ein Ansatz der Verknüpfung und Verbindung statt der Konfrontation, was auch in der Einbeziehung der lokalen Bewohner:innen deutlich wird. Indem sie Alternativen zur industriellen Lebensmittelproduktion mit ihrem klimaschädlichen Anbau- und Distributionsverfahren eröffnet, wird die Performance zu einer kollektiven Übung mit dem, wie andere Arbeitsformen im Anthropozän aussehen können.

Die vier Künstlerinnen praktizieren Arbeitsformen, die Alternativen zu den zerstörerischen und extraktivistischen Produktions-formen und ihrem kapitalistischen Ausbeutungssystem menschlicher Arbeit und planetarer Ressourcen einüben und imaginieren. Als Zirkulation im Sinne Ukeles, als Gestaltungsprozess im Sinne Beaumonts, als Anbautechnik im Sinne Denes' und als ökologisch-soziale Praktik im Sinne Mattinglys verbinden die Künstlerinnen Arbeit und Ökologie. Zentral ist dabei die Frage von Sichtbarkeit. Während Ukeles, Denes und Mattingly unsichtbar gemachte Arbeit sichtbar machen – sei es durch das Aufsuchen der Arbeiter, sei es durch das Ausführen der Arbeit selbst – entwirft Beaumont einen Arbeits-prozess, dessen Ergebnis für Menschen zunächst unsichtbar bleibt und der nur durch seine planetaren Effekte erfahrbar wird. Diese Auseinandersetzungen der Sichtbarkeit werden zudem mit einem Interesse an Wirksamkeit verbunden. Auf je eigene Weise üben die Künstlerinnen eine Arbeit aus, die auf den Planeten wie auch auf die Form der Arbeit selbst wirkt. Auch wenn diese Wirkungen keines-wegs linear-kausal zu bestimmen sind, und im Falle von Beaumont erst Jahrzehnte später auftreten, verstehen die Künstlerinnen ihre Arbeit keineswegs unabhängig von der ökologischen und sozialen Situation, in der sie leben. Es ist dieses Interesse an den Wirkweisen menschlichen Handelns auf den Planeten, die die Arbeiten verbindet. Sie entwerfen nicht-extraktivistische Arbeitsformen, die bestehende Ausbeutungsverhältnisse verändern wollen.

Ausgehend von ihrer Kritik am doppelten Extraktivismus der kapitalistischen Lohnarbeit, mittels derer soziale und ökologische Verhältnisse ausgebeutet werden, erproben die Künstlerinnen Handlungsweisen und eröffnen Vorstellungsräume, wie Arbeit mit und am Anthropozän abseits extraktivistischer, ausbeuterischer und patriarchaler Lohnarbeitsverhältnisse praktiziert werden kann. Durch die Instandhaltung von Infrastrukturen, den Schutz

von Tierarten und Meeren sowie die Produktion von Lebensmitteln tragen die Künstlerinnen wesentlich dazu bei, Produktions- und Instandhaltungsprozesse auf klimagerechte Weise zu imaginieren und zu praktizieren. Zugleich stellen sie bestehende Formen kapitalistischer Lohnarbeit aus feministischer Perspektive in Frage. So entwerfen die Künstlerinnen eine kollektive Form ökologischer Arbeit, Reproduktion, Instandhaltung, Reparatur und Sorge. Ihre Arbeit ist damit eine Arbeit mit den Prozessen einer Natur, die nicht von der Sphäre der menschlichen Arbeit zu trennen ist. Ohne dabei dem urbanen Raum New Yorks die Imagination einer unberührten Landschaft entgegenzustellen, erzeugen die Performances einen Handlungsräum, in dem sich vielfältige Arbeitspraktiken – urbane wie rurale – verbinden und eine andere Vorstellung von Arbeit im Anthropozän eröffnen. Die Künstlerinnen zeigen, dass planetare Gerechtigkeit und Klimaschutz nicht nur Arbeit machen, sondern zugleich untrennbar mit der Forderung verbunden sind andere Formen und Möglichkeiten des Arbeitens anzuerkennen, sie zu erproben und zu praktizieren.

// Literaturverzeichnis

- Daggett, Cara (2019): *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*. Durham, Duke UP
- Dies. (2023): *Petromaskulinität: Fossile Energieträger und autoritäres Begehr*. Berlin, Matthes & Seitz
- Egert, Gerko (2022): *Planetary Performance*. In: *Maska* 37, Nr. 3, S. 109–115
- Federici, Silvia (2021): *Das Lohnpatriarchat: Texte zu Marxismus & Gender*. Wien, Mandelbaum
- Klosterwill, Kevan (2019): *On Displacement*. In: *Environmental Humanities* 11, Nr. 2, S. 324–350
- Kolbert, Elizabeth (2017): *Das sechste Sterben: wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Berlin, Suhrkamp
- Koolhaas, Rem (2011): *Delirious New York: Ein retroaktives Manifest für Manhattan*. Aachen, Arch+.
- Mattern, Shannon (2023) Instandhaltung und Fürsorge. In: *Arch+* 252, S. 28–35
- Moore, Jason W (2020): *Kapitalismus im Lebensnetz: Ökologie und die Akkumulation des Kapitals*. Berlin, Matthes & Seitz
- Pörtner, H.-O., R. J. Scholes, A. Arneth, D. K. A. Barnes, M. T. Burrows, S. E. Diamond, C. M. Duarte, u. a. (2023): *Overcoming the Coupled Climate and Biodiversity Crises and Their Societal Impacts*. In: *Science* 380, Nr. 6642, eab14881
- Saave, Anna (2023): Politiken des Gemeinsamen: Wie ökofeministische Auffassungen von Arbeit helfen, den Boden für neue Allianzen zu bereiten. In: *Berliner Gazette*. <https://berlinergazette.de/de/wie-okefeministische-auffassungen-von-arbeit-helfen-den-boden-fuer-neue-allianzen-zu-bereiten/> (zugegriffen: 24. Oktober 2023)
- Taube, Magdalena / Woznicki, Krystian (2023): Gemeinsame Arbeitskämpfe? Die ökosoziale und dekoloniale Frage der Klimakrise. In: *Berliner Gazette*. <https://berlinergazette.de/de/gemeinsame-arbeitskämpfe-die-okeosoziale-und-dekoloniale-frage-der-klimakrise/> (24.10.2023)
- Ukeles, Mierle Laderman (2018): *Manifesto for Maintenance Art 1969!* In: *Journal of Contemporary Painting* 4, Nr. 2, S. 233–237
- Yusoff, Kathryn (2018): *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis, University of Minnesota Press

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 und 2: Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, Performance, 1977–1980, Ronald Feldman Gallery, New York
- Abbildung 3 und 4: Betty Beaumont, *Installing Ocean Landmark*, 1980. Farbdia, 35 mm. Sammlung der Künstlerin. Foto: Betty Beaumont.

Abbildung 5: Agnes Denes, Wheatfield – A Confrontation, Performance, 1982, Leslie Tonkonow Art-works + Projects

Abbildung 6: Mary Mattingly, Swale at Concrete Plant Park, Performance, 2016. Mit freundlicher Genehmigung von Rava Films

Abbildung 7: Mary Mattingly, Swale at Brooklyn Bridge Park, Performance, 2018. Mit freundlicher Genehmigung Mary Mattingly

// Angaben zum Autor

Gerko Egert ist Performance- und Medienwissenschaftler. Zurzeit arbeitet er als Akademischer Rat an der Ruhr-Universität Bochum. Er forscht zur Politik, Theorie und Geschichte performative Praktiken. Aus dieser Perspektive untersucht er künstlerische Arbeiten (vor allem Tanz und Performancekunst), Infrastrukturen, Fragen der Klimagerechtigkeit und des Anthropozäns sowie Praktiken künstlerischen und selbstorganisierten Lernens. Ein besonderer Fokus bildet die Auseinandersetzung mit choreographischen Techniken, deren Politik er im Tanz sowie in nicht-künstlerischen Bewegungen (u.a. Logistik, Migration, Verkehr und Alltag) erforscht. Für seine Publikationen siehe: www.gerkoegeert.com

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting /
Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand /
Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

