

museum
schloss
moyland



THE EARTH DOES ~~NOT~~ NEED US

THE
EARTH
DOES
~~NOT~~
NEED
US

The Institute of Queer Ecology

in Dialogue with
im Dialog mit
Joseph Beuys



IQECO,
The Body of —, 2024

Inhalt/ Content

- 6–11** Grußwort / Greeting
Antje-Britt Mählmann
- 12–21** Die Erde braucht uns / The Earth Does Need Us
Judith Waldmann
- 24–99** Einblicke in die Ausstellung / Insights into the Exhibition
Nicolas Baird, Lee Pivnik, Judith Waldmann
- 26–27 IQECO, *The Body of —* (2024)
28–30 IQECO, *A Garden of Queer Delights* (2024)
31–38 Queer Botany, *Queer Botanical Terrarium* (2024)
39–43 IQECO, *Yesterday, Today, Tomorrow* (2024)
44–47 Das IQECO im Dialog mit Joseph Beuys' *7000 Eichen* /
The IQECO in Dialogue with Joseph Beuys's *7000 Oaks*
48–62 IQECO, *Home is a Dying Oak* (2024)
64–65 Das IQECO im Dialog mit Joseph Beuys' *Kapitalismuskritik* /
The IQECO in Dialogue with Joseph Beuys's *Critique of Capitalism*
66–71 IQECO, *Utopia in Bursts* (2024) und / and *Joy* (2024)
72–75 Joseph Beuys, *Difesa della natura* (1981–1984)
76 Joseph Beuys, *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965)
77 Joseph Beuys, *I like America and America likes Me* (1974)
78–79 IQECO, *Room for the People* (2024)
80–81 IQECO, *Für eine Grüne, Demokratische, Artenreiche Welt* (2024)
82–83 Gemeinschaftsgarten – Eine Oase für verdrängte heimische Wildpflanzen /
Community Garden – An Oasis for Endangered Wild Plants (2024)
84–85 IQECO, *DASMAXIMUM, BESUCHER:INNEN / VISITORS, Eichenpflanzung zu*
Ehren von Joseph Beuys / Oak Planting in Honor of Joseph Beuys (2024)
86–88 IQECO, *Metamorphosis* (2020)
- 89–97** The Institute of Queer Ecology: *Metamorphosis*
Alex A. Jones
- 98–117** Mehr Möglichkeiten der Imagination /
More Ways of Imagining
Hans Ulrich Obrist
Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit dem Institute of Queer Ecology
über Kunst und Ökologie / Hans Ulrich Obrist in Dialogue with the
Institute of Queer Ecology about Art and Ecology
- 118–135** Jenseits aller Romanzen des Negativen /
Beyond Romances of the Negative
Catherine Nichols
Das Institute of Queer Ecology im Gespräch mit Catherine Nicols /
The Institute of Queer Ecology in conversation with Catherine Nichols
- 136–149** Wir sind Teil der Biosphäre und nicht ihr Zentrum /
We are Part of the Biosphere and Not its Center
Timo Skrandies
Timo Skrandies im Gespräch mit dem Institute of Queer Ecology über
Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Werk von Beuys und dem IQECO /
Timo Skrandies in Dialogue with the Institute of Queer Ecology about
Similarities and Differences in the Work of Beuys and IQECO
- 150–157** Nichts ist queerer als die Natur /
Nothing is Queerer than Nature
Brigitte Baptiste
SENTIIDO im Gespräch mit Brigitte Baptiste /
SENTIIDO in Dialogue with Brigitte Baptiste
- 158–167** Die Pink Panthers schlagen zu. Tatort Friedrichsplatz,
Kassel / The Pink Panthers Strike. The Scene of the Crime,
Friedrichsplatz, Kassel
Birgitta Coers
- 168–179** Die Verfasserin der Akaziensamen und weitere Auszüge
aus der Zeitschrift der Gesellschaft für Therolinguistik /
The Author of the Acacia Seeds and Other Extracts
from the Journal of the Association of Therolinguistics
Ursula K. Le Guin
- 180–193** Queer Ecology Glossary
IQECO
- 196–197** Abbildungsverzeichnis / List of Figures
198–199 Impressum / Imprint

Grußwort / Greeting

Antje-Britt Mählmann

Mit der Ausstellung *THE EARTH DOES NOT NEED US* – *The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys* und dem hierzu erschienenen Katalog öffnet sich das Museum Schloss Moyland erneut für die im 21. Jahrhundert maßgebliche Debatten der Ökologie und des Klimawandels und repräsentiert zugleich ein Kollektiv queerer Aktivist:innen. Mit diesem von Judith Waldmann kuratierten Projekt gehen wir einen Schritt weiter in Richtung einer inklusiven, diversen und auf diese Weise zeitgenössischen Institution. In Vorbereitung des Projekts entstand ein Gemeinschaftsgarten, der mit einer vielfältig zusammengesetzten Gruppe aus der Region gepflanzt und gestaltet wurde.

Die Ausstellung des Institutes of Queer Ecology fügt sich in eine seit wenigen Jahren bestehende Ausstellungsserie („... im Dialog mit Joseph Beuys“), die mit Isaac Chong Wai und Lennart Lahuis begonnen hat und im Jahr 2025 mit Marina Abramović und dem Marina Abramović Institute (MAI) fortgesetzt werden wird. Sie überführt Beuys' aus dem 20. Jahrhundert überlieferte Überlegungen zur Zukunft der Erde in das 21. Jahrhundert, in dem die Auswirkungen des Klimawandels bereits deutlich spürbar sind. Das Institute of Queer Ecology und Beuys führen uns vor Augen, dass sich die Menschheit ändern muss, wenn sie überleben will. Um diese Veränderung zu erzielen, muss zunächst Bewusstsein geschaffen werden: für andere Lebensformen, für andere Lebewesen und allgemein für das „Andere“, das nicht so ist, wie man selbst. Gleichmaßen ist wichtig, der eigenen Endlichkeit und der natürlichen Bedingungen für das eigene Leben gewahr zu sein. Im Rahmen ihrer künstlerischen Forschung haben sich die Gründungsdirektor:innen des Institute of Queer Ecology, Nicolas Baird und Lee Pivnik, intensiv mit den Fakten der Erderwärmung, des Artensterbens, sowie des menschlichen Beitrags dazu, beschäftigt. Beuys begann in den 1960er Jahren, sich der Natur und den Tieren zuzuwenden, die für ihn den Status des Heiligen und des Geistigen verkörperten. Die Ausstellung und der Katalog präsentieren Joseph Beuys und das Institute als Vertreter:innen

sehr unterschiedlicher Ansätze künstlerischer Tätigkeit, die sich doch thematisch überschneiden. Sie treffen sich in der Sorge um die Unversehrtheit der Natur.

Für die Realisierung der Ausstellung danke ich zunächst Judith Waldmann sowie den Künstler:innen Lee Pivnik und Nicolas Baird, die im Joseph Beuys Archiv und der Sammlung des Museums recherchiert und daraus dieses besondere Projekt entwickelt haben. Die Vielschichtigkeit der ökologischen Themen, die das Werk des deutschen Künstlers Beuys und das des amerikanischen Kollektivs prägt, wird von den Katalog-Autor:innen Birgitta Coers, Hans Ulrich Obrist, Catherine Nichols, Timo Skrandies, Alex A. Jones und Brigitte Baptiste in wissenschaftlichen Aufsätzen und Interviews differenziert dargestellt. Hierfür gilt ihnen mein Dank. Dem gesamten Team des Museums Schloss Moyland danke ich sehr für die professionelle Umsetzung und Begleitung des Projekts.

Zur Eröffnung der Ausstellung fand eine Eichenpflanzung zu Ehren von Joseph Beuys, in Anlehnung an dessen Aktion *7000 Eichen* und in Kooperation mit dem Museum DAS MAXIMUM, vor dem Museum Schloss Moyland statt. Das vom Galeristen Heiner Friedrich in Traunreut gegründete Museum wird zur Forstsetzung seiner Pflanzungen 30 Basaltstelen vom Museum Schloss Moyland erhalten. Der Direktorin des MAXIMUM, Dr. Maria Schindelegger, danke ich ganz herzlich für die wunderbare Kooperation. Darüber hinaus bedanke ich mich bei Beuys' ehemaligem Meisterschüler und langjährigem Kollaborateur, Johannes Stüttgen, für die freundliche Unterstützung der Pflanzaktion.

Mein besonderer Dank gilt dem Diversitätsfonds des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, mit dessen Unterstützung unsere Ausstellung realisiert werden konnte. Mit diesem Förderprogramm trägt das Bundesland entscheidend dazu bei, dass Kulturinstitutionen der kulturellen Vielfalt und ihren Potenzialen besser Rechnung tragen können.

With the exhibition *The EARTH DOES NOT NEED US – The Institute of Queer Ecology in Dialogue with Joseph Beuys* and the accompanying catalog, Museum Schloss Moyland once again opens up to the crucial 21st-century debates on ecology and climate change, while simultaneously representing a collective of queer activists. With this project, curated by Judith Waldmann, we take a step further towards becoming an inclusive, diverse, and thus contemporary institution. In preparation for the project, a community garden was created and planted together with a mixed group from the region.

The exhibition by the Institute of Queer Ecology is part of an exhibition series that has existed for a few years (“... in Dialogue with Joseph Beuys”), which began with Isaac Chong Wai and Lennart Lahuis and will continue in 2025 with Marina Abramović and the Marina Abramović Institute (MAI). It transfers Beuys’s 20th-century reflections on the future of the Earth into the 21st century, in which the effects of climate change are already clearly noticeable. The Institute of Queer Ecology and Beuys show us that humanity must change if it wants to survive. To achieve this change, awareness must first be created: for other life forms, for other living beings, and in general for the “other” that is not like oneself. Equally important is to be aware of one’s own finite nature and the natural conditions for one’s own life. As part of their artistic research, the founding directors of the Institute of Queer Ecology, Nicolas Baird and Lee Pivnik, have intensively engaged with the facts of global warming, species extinction, and the human contribution to it. In the 1960s, Beuys began to turn to nature and animals, which for him embodied the status of the sacred and the spiritual. The exhibition and the catalog present Joseph Beuys and the Institute as representatives of very different approaches to artistic activity, which nevertheless overlap thematically. They meet in their concern for the integrity of nature.

I would like to begin by thanking Judith Waldmann, as well as the artists Lee Pivnik and Nicolas Baird, who conducted research in the Joseph Beuys Archive and the museum’s collection and developed this singular project from it. The multifaceted ecological themes that characterize the work of the German artist Beuys and the American collective are presented in a differentiated manner by the catalog authors Birgitta Coers, Hans Ulrich Obrist, Catherine Nichols, Timo Skrandies, Alex A. Jones, and Brigitte Baptiste in scholarly essays and interviews. For this, I want to thank them. I would also like to express my sincere gratitude to the entire team at Museum Schloss Moyland for their professional implementation and support of the project.

To mark the opening of the exhibition, an oak tree was planted in front of Museum Schloss Moyland in honor of Joseph Beuys, referencing his action *7000 Oaks*. This took place in cooperation with the DAS MAXIMUM museum, founded by the gallerist Heiner Friedrich in Traunreut, which will receive 30 basalt steles from Museum Schloss Moyland in order to continue its plantings. I would like to express my sincere thanks to the director of MAXIMUM, Dr. Maria Schindelegger, for the wonderful cooperation. In addition, I would like to thank Beuys’s former master student and longtime collaborator, Johannes Stüttgen, for his kind support of the planting action.

My special thanks go to the Diversity Fund of the Ministry of Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia, with whose support our exhibition could be realized. With this funding program, the state is making a significant contribution to ensuring that cultural institutions can better take account of cultural diversity and its potential.

Die Erde
braucht
uns/

The Earth
Does
Need Us

Judith Waldmann

Die Ausstellung *THE EARTH DOES NOT NEED US* nimmt die zweifellos drängendste Herausforderung unserer Tage in den Blick: die Klimakrise.

Joseph Beuys, von dessen Arbeiten das Museum Schloss Moyland die weltweit umfassendste Sammlung besitzt, war Natur- und Klimaschützer der ersten Stunde. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass er 1979 die Partei *Die Grünen* mitbegründete, sondern auch in einer Reihe ikonischer Arbeiten wie *7000 Eichen* (1982) oder *Difesa della natura* (1982).

Zu Beginn der Ausstellungsplanung haben wir uns folgende Fragen gestellt: Welche zeitgenössischen Künstler:innen setzen sich im Hier und Jetzt richtungsweisend mit dem Klimawandel auseinander? Wo werden heute, ein halbes Jahrhundert nach Beuys, radikale Utopien entwickelt, die Impulse zu einer lebenswerteren Welt liefern? Wer formuliert darüber hinaus konkrete Ansätze, die uns zum Denken und Handeln einladen, um dem Artensterben etwas entgegenzusetzen? Welche zukunftsgerichteten künstlerischen Herangehensweisen fordern Beuys' Denken heraus und treten mit ihm in ein fruchtbares Zwiegespräch angesichts der sozialen und ökologischen Herausforderungen unserer Zeit?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen findet das Werk von Joseph Beuys im international agierenden Netzwerk **The Institute of Queer Ecology (IQECO)** kritische und vielschichtige Dialogpartner:innen. Im Austausch mit dem IQECO wird in der Ausstellung nicht nur die ungebrochene Aktualität von Arbeiten wie *7000 Eichen* aufgezeigt und das Thema Ökologie um eine queere Perspektive erweitert, sondern es wird auch so mancher Gedankenimpuls der 70er und 80er Jahre kritisch hinterfragt oder gar revidiert. Hierüber können Sie im Interview des IQECO mit dem Kunsthistoriker **Timo Skrandies** (S. 136–149) mehr erfahren.

Den Auftakt zur Ausstellung bildet *The Body of* — (2024), eine Neuproduktion des IQECO, die die Besucher:innen vor dem Schloss empfängt. In pinkfarbener LED-Leuchtschrift vermittelt das Gedicht den Gästen die Grundannahme, die allen Arbeiten des Kollektivs zugrunde liegt: Wir sind alle Eins. Die Steine des Schlosses, das Wasser des Schlossgrabens, ein Käfer, eine Blume, ein Mensch – uns alle verbindet derselbe Grundbaustein einer jeden Existenz: das Atom. Wir sind untrennbar miteinander verbunden, was im Umkehrschluss bedeutet, dass es sich bei jeder Tier- und Pflanzenart, die ausstirbt, bei jedem Fluss, der vergiftet wird, nicht um ein individuelles Ereignis handelt, sondern um einen kollektiven Verlust. Es stirbt immer auch ein Teil von uns.

Betritt man das Schloss, entdeckt man am Eingang zur Ausstellung ein Terrarium, das uns die in der Natur allgegenwärtige Queerness vor Augen führt. Es beherbergt eine Auswahl an Pflanzen, darunter Orchideen, die im Laufe ihres Lebens ihr Geschlecht wechseln, oder Torfmoose, bei welchen bereits beide Geschlechter in einer Pflanze angelegt sind. Weiterführende Informationen zu den einzelnen Pflanzen hat **Queer Botany** (ein ökokritisches Projekt, das queere Strategien der Natur untersucht und sichtbar macht) für Sie zusammengetragen (S. 31–38). Queere Strukturen in unseren Ökosystemen stehen auch im Mittelpunkt des Interviews mit **Brigitte Baptiste** (S. 150–157), einer Expertin für Biodiversität und queere Ökologie.

Das IQECO setzt sich für die Aufhebung eines moralisch wertenden, binär strukturierten Schwarz-Weiß-Denkens ein, das zum Beispiel „heterosexuell“ als „natürlich“ und „queer“ als „unnatürlich“ definiert. Die gebräuchlichsten Begriffe queerer Ökologie, wie „queer“, „binär“ oder „(Bio)Diversität“, werden in der Arbeit *Queer Ecology Glossary* (IQECO, 2024) zu Beginn der Ausstellung präsentiert und genauer erläutert. Die Kurztex-te, die die Besucher:innen der Ausstellung im Postkartenformat mit nach Hause nehmen können, finden Sie in dieser Publikation auf [Seite 180 bis 193](#).

In ihrem Beitrag führt Sie **Birgitta Coers**, Leiterin des *documenta archiv* in Kassel, zurück ins Jahr 1982, als Joseph Beuys auf der *documenta 7* mit seiner großangelegten Kunstaktion *7000 Eichen* Geschichte schrieb (S. 158–167). Das ambitionierte Projekt, bei dem 7000 Eichen in Kassel gepflanzt wurden, erntete viel Kritik und provozierte hitzige Debatten über Ökologie und die Frage, was Kunst ist oder sein kann. Dabei beleuchtet Birgitta Coers ein bis heute in der Forschung wenig beachtetes Ereignis: die sogenannte „Pink-Panter-Protest-Aktion“, bei der fünf in pinke Jumpsuits gekleidete Männer die zu *7000 Eichen* gehörigen Basaltstelen vor dem *Fridericianum* rosafarben anstrichen. Das IQECO, das seit seiner Gründung 2017, ganz unabhängig von der Aktion in Kassel, in pinken Jumpsuits performt, bezieht sich in der Ausstellung auf dieses Ereignis und schreibt ein halbes Jahrhundert später die Kunstgeschichte um: Die Aktionen des IQECOs stehen nicht mehr im Zeichen gegen, sondern für eine inklusive, tolerante, achtsame und vielfältige Ökologie, die nicht auf Ausschluss und Vereinfachung, sondern auf Inklusion und Komplexität zielt.

Wie Joseph Beuys macht auch das IQECO in seiner Arbeit deutlich, dass ein tiefgreifender gesellschaftlicher Wandel nötig ist, um die fortschreitende Zerstörung des Planeten aufzuhalten. Ohne die Entwicklung radikaler Utopien und revolutionärer Ideen, die den Versuch unternehmen, die kapitalistische Wirtschaftsordnung neu zu denken, steuern wir sehenden Auges auf den „point of no return“ zu, nach dessen Überschreitung sich der Klimawandel verselbständigt und eine kontinuierliche Erderwärmung nicht mehr aufzuhalten ist. Im Interview mit **Catherine Nichols**, Kuratorin am Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, die dort 2016 die wegweisende Ausstellung *Das Kapital. Schuld – Territorium – Utopie* gemeinsam mit Eugen Blume kuratierte, spricht das IQECO über Beuys' sowie seine eigene Kapitalismuskritik (S. 118–135). **Alex A. Jones**, Stipendiatin des *The Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant*, diskutiert in ihrem Beitrag (S. 89–97) die

in der Filmserie *Metamorphosis* (IQECO, 2020) entwickelten Utopien einer queeren Zukunft und beschreibt die Videoarbeit als „luzide Synthese aus Queer-Theorie und Ökosozialismus, die wichtige Verbindungen zwischen Kapitalismus und ökologischem Kollaps zieht“.

Beim Verlassen der Ausstellung ist jede:r dazu eingeladen, Teil der Arbeit *Utopia in Burts* (IQECO, 2024) zu werden und einen Beitrag zur Artenvielfalt zu leisten: Am Niederrhein heimische Wildblumensamen liegen hier für die Besucher:innen zum Mitnehmen bereit. Wunsch und Ziel der Arbeit ist es, ausgehend von der Ausstellung *THE EARTH DOES NOT NEED US* zahlreiche neue Insektenschutzgebiete entstehen zu lassen. Im Interview mit **Hans Ulrich Obrist**, dem künstlerischen Leiter der *Serpentine Galleries*, können Sie erfahren, was diese ebenso poetische wie konkrete Geste des IQECO mit Beuys' Sozialer Plastik zu tun hat und welche unrealisierten Projekte das IQECO in Zukunft in Angriff nehmen möchte (S. 98–117).

Mein besonderer Dank gilt Lee Pivnik und Nicolas Baird, den Co-Direktor:innen des *Institute of Queer Ecology*. Vielen Dank für die wundervolle und inspirierende Zusammenarbeit und das feinfühlig und offenherzige Überbringen Eurer wichtigen Botschaft. Weiter möchte ich mich bei den Autor:innen dieser Publikation bedanken, die mit ihrem herausragenden Fachwissen die gezeigten Arbeiten scharfsinnig kontextualisieren. Danke auch an Maximilian Gilleßen für das intensive Proofreading und die fachkundigen Übersetzungen.

Bei der künstlerischen Direktorin Antje Bitt-Mählmann möchte ich mich sehr herzlich dafür bedanken, dass Sie die Ausstellung von Anfang an bedingungslos unterstützt und gefördert hat. Ohne das engagierte Team des Museums Schloss Moyland hätte die Ausstellung nicht realisiert werden können – ein ganz herzliches Dankeschön für den wichtigen Beitrag, den jede und jeder von Euch geleistet hat.

The exhibition *THE EARTH DOES NOT NEED US* takes a look at the most pressing challenge of our time: the climate crisis.

Joseph Beuys, whose work is the subject of the world's most comprehensive collection at Schloss Moyland, was an early environmentalist and climate activist. This is evident not only in the fact that he co-founded the Green Party in 1979 but also in a number of iconic works such as *7000 Oaks* (1982) or *Difesa della natura* [Defense of Nature] (1982).

At the beginning of the exhibition planning, we asked ourselves the following questions: Which contemporary artists are dealing with climate change in a groundbreaking way here and now? Where are radical utopias being developed today, half a century after Beuys, providing impulses for a more livable world? Who, moreover, formulates concrete approaches that invite us to think and act in order to counteract species extinction? What future-oriented artistic approaches challenge Beuys's thinking and enter into a fruitful dialogue with him in the face of the social and ecological challenges of our time?

Against this background, the work of Joseph Beuys finds critical and multifaceted dialogue partners in the internationally active network **The Institute of Queer Ecology (IQECO)**. In exchange with IQECO, the exhibition not only demonstrates the continued relevance of works such as *7000 Oaks* and expands the theme of ecology to include a queer perspective, but also critically questions or even revises some of the thought impulses of the 1970s and 80s. You can learn more about this in the IQECO interview with art historian **Timo Skrandies** (pp. 136–149).

The exhibition opens with *The Body of* — (2024), a new production by IQECO that greets visitors in front of the castle. In pink LED lettering, the poem conveys the basic assumption underlying all of the collective's work: We are all one.

The stones of the castle, the water of the moat, a bug, a flower, a human being — we are all connected by the same basic building block of every existence: the atom. We are inextricably linked, which in turn means that every animal and plant species that goes extinct, every river that is poisoned, is not an individual event, but a collective loss. A part of us always dies with them.

Entering the castle, you will discover a terrarium at the entrance to the exhibition that shows us the ubiquitous queerness in nature. It houses a selection of plants, including orchids that change their sex over their lifetime, or bog moss, in which both sexes are already present in one plant. Further information on the individual plants has been compiled by **Queer Botany** (an eco-critical project that investigates and visualizes queer strategies of nature) (pp. 31–38). Queer structures in our ecosystems are also the focus of the interview with **Brigitte Baptiste** (pp. 150–157), an expert on biodiversity and queer ecology.

IQECO advocates for the abandonment of a morally judgmental, binary black-and-white thinking that defines, for example, “heterosexual” as “natural” and “queer” as “unnatural”. The most common terms of queer ecology, such as “queer”, “binary” or “(bio)diversity”, are presented and explained in more detail at the beginning of the exhibition in the work *Queer Ecology Glossary* (IQECO, 2024). The short texts, which visitors to the exhibition can take home with them in postcard format, can be found in this publication on pages 180 to 193.

In her contribution, **Birgitta Coers**, director of the documenta archive in Kassel, takes us back to 1982, when Joseph Beuys made history with his large-scale art project *7000 Oaks* at documenta 7 (pp. 158–167). The ambitious project, in which 7000 oaks were planted in Kassel, met with much criticism and provoked heated debates about ecology and the question of what art is or can be. In doing so, Birgitta Coers sheds light on an

event that has received little attention in research to date: the so-called “Pink Panther protest action”, in which five men dressed in pink jumpsuits painted the basalt steles belonging to the 7000 oaks pink. The IQECO, which has been performing in pink jumpsuits since its founding in 2017, independently of the action in Kassel, refers to this event in the exhibition and rewrites art history half a century later: The actions of the IQECO are no longer a sign against but for an inclusive, tolerant, considerate and diverse ecology that is not based on exclusion and simplification, but on inclusion and complexity.

Like Joseph Beuys, the IQECO makes it clear in its work that a profound societal change is necessary to stop the ongoing destruction of the planet. Without the development of radical utopias and revolutionary ideas that replace the capitalist economic order with something new, we are blindly heading towards the “point of no return”, beyond which continuous global warming can no longer be stopped. In an interview with **Catherine Nichols**, curator at Hamburger Bahnhof—Nationalgalerie der Gegenwart, who curated the groundbreaking exhibition *Das Kapital. Schuld—Territorium—Utopie* [The Capital. Debt—Territory—Utopia] together with Eugen Blume in 2016, the IQECO discusses Beuys’s as well as its own critique of capitalism (pp. 118–135). **Alex A. Jones**, a fellow of The Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant, discusses in her contribution (pp. 89–97) the utopias of a queer future developed in the film series *Metamorphosis* (IQECO, 2020) and describes the video work as a “lucid synthesis of queer theory and eco-socialism that draws important connections between capitalism and ecological collapse.”

When leaving the exhibition, everyone is invited to become part of the work *Utopia in Burts* (IQECO, 2024) and contribute to biodiversity: wildflower seeds native to the Lower Rhine are available for visitors to take home. The desire and goal of the work is to create numerous new insect protection areas

based on the exhibition *THE EARTH DOES NOT NEED US*. In an interview with **Hans Ulrich Obrist**, artistic director of the Serpentine Galleries, you can learn more about what this poetic yet concrete gesture of IQECO connects with Beuys’s Social Sculpture and which unrealized projects the IQECO would like to tackle in the future (pp. 98–117).

I would like to express my special thanks to Lee Pivnik and Nicolas Baird, the co-directors of the Institute of Queer Ecology. Thank you for the wonderful and inspiring collaboration and the sensitive, open-hearted way in which you have conveyed such an important message. I would also like to thank the authors of this publication, whose outstanding expertise provides a sharp context for the works on display. Thanks also to Maximilian Gilleßen for his intensive proofreading and expert translations.

My sincere gratitude goes to the artistic director Antje-Britt Mählmann for her unconditional support and encouragement for the exhibition from the very beginning. Without the dedicated team at Schloss Moyland Museum, this exhibition could not have been realized—a heartfelt thank you for the important contribution that each and every one of you has made.

Einblicke
in die
Ausstellung
/ Insights
into the
Exhibition

Nicolas Baird,
Lee Pivnik,
Judith Waldmann



← **IQECO,**
The Body of —, 2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Die Arbeit *The Body of —* wurde speziell für den Kontext des Museums Schloss Moyland entwickelt. Auf eindrückliche Weise handelt das Gedicht von der tiefen Verbundenheit aller Materie, die von Pflanzen, Tieren und Menschen bis hin zu den Steinen reicht. Was uns alle – das Universum, die Erde sowie alles, was sich auf ihr befindet – eint, ist derselbe Grundbaustein aller Materie: das Atom.

The work *The Body of —* was specifically conceived of and designed for Museum Schloss Moyland. The piece is a poem that emphasizes the interconnectedness of all matter, from plants and animals to humans and stones. What unites us all — the universe, the earth, and everything upon it — is the fundamental building block of all matter, all existence: the entanglement of atoms.

THE EARTH DOES NOT NEED US

The Institute
of Queer Ecology

im Dialog mit
Joseph Beuys



← IQECO, A Garden of Queer Delights, 2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

A Garden of Queer Delights ist eine Neuproduktion des IQECO in Zusammenarbeit mit Queer Botany, welche die allgegenwärtige Queerness in der Natur aufzeigt. In dem Terrarium sind Pflanzen, u.a. Orchideen, versammelt, die im Laufe ihres Lebens ihr Geschlecht wechseln. Auch Torfmoose, bei welchen beide Geschlechter in einer Pflanze angelegt sind, oder Farne, die als geschlechtslos gelten (und lediglich Sporen ausstreuen), sind in dem Kleinstbiotop beheimatet.

A Garden of Queer Delights is a new living sculpture by IQECO in collaboration with Queer Botany that explores the history and diversity of queerness in nature. The terrarium features plants, such as orchids, that change their sex throughout their lives. Also peat mosses, which possess both male and female sexes, and ferns, which reproduce without sex (only dispersing spores) inhabit this miniature biotope.

→ Queer Botany, Queer Botanical Terrarium, 2024

Im Rahmen der Ausstellung THE EARTH DOES NOT NEED US im Museum Schloss Moyland hat das Institute of Queer Ecology seinen Mitarbeiter Sixto-Juan Zavala vom Projekt Queer Botany gebeten, eine Gemeinschaft von Pflanzen aus dem Westen Deutschlands zusammenzustellen; sie heißen die Besucher:innen der Ausstellung willkommen und vermitteln ihnen ein Verständnis von queerer Ökologie durch lebende Formen. Die folgenden – von Sixto-Juan ausgewählten, vom Museum Schloss Moyland erworbenen und aufgezogenen – Pflanzen lehren uns alle etwas über die Verflechtung von Gender und Sexualität in der mehr-als-menschlichen Welt. Einige von ihnen sind historisch mit Queerness verbunden, andere dagegen erweitern durch ihre Art der Fortpflanzung oder Interaktion, die ebenso schön wie merkwürdig ist, unseren Begriff des „Natürlichen“.

Sixto-Juan Zavala (he/they) ist ein Designer aus Texas, USA, und lebt derzeit in Dundee, Schottland. Zavala gründete Queer Botany im Jahr 2020. Zu seinen Gebieten zählen Forschung, Grafik- und Ausstellungsdesign, Illustration und Story-Telling. Inspiriert von der theoretischen Perspektive queerer Ökologie untersucht das Projekt die Verbindungen zwischen Queerness und Pflanzen mittels Veranstaltungen, Story-Telling und Design. Queer Botany verfolgt das Ziel, einen Zugang zu marginalisierten Perspektiven zu eröffnen und vielfältigere Weisen der Repräsentation in Natur und Umwelt zu fördern.

For their exhibition THE EARTH DOES NOT NEED US at Museum Schloss Moyland, the Institute of Queer Ecology has asked one of their collaborators, Sixto-Juan Zavala of Queer Botany, to suggest a community of plants local to West Germany that together collectively welcome visitors to the exhibition and into an understanding of queer ecology through living forms. The following plants — chosen by Sixto-Juan and acquired and planted by Museum Schloss Moyland — each teach us something about the entangled nature of gender and sexuality in the more-than-human world. Some have historical associations to queerness, while others reproduce or interact in strange and beautiful ways that ask us to expand our understanding of what is “natural”.

Sixto-Juan Zavala (he/they) is a designer from Texas, USA currently based in Dundee, UK. He specializes in research, graphic design, exhibition design, illustration, and story-telling. Zavala founded Queer Botany in 2020. Inspired by the theoretical lens of queer ecology, the project studies connections between queerness and plants through events, story-telling, and design. Queer Botany aims to share marginalized perspectives and support more diverse representations in the environment and outdoors.



Gewöhnliches Veilchen / Common violet

Familie / Family: *Violaceae*
Arten / Species: *Viola odorata*

Veilchen werden oft mit der archaischen griechischen Dichterin Sappho in Verbindung gebracht, die in ihren Werken immer wieder auf die Blume und ihre Farbe Bezug nimmt. Sappho, deren Werk in Fragmenten überliefert ist, wird oft als ebenso frühe wie exemplarische Verkörperung einer Frau gefeiert, die ihre Liebe zu anderen Frauen zum Ausdruck brachte; der Begriff „lesbisch“ bezieht sich auf ihre Heimat, die griechische Insel Lesbos. In Édouard Bourdets Theaterstück *La Prisonnière* (1926; Die Gefangene) schenkt eine Protagonistin einer anderen Frau Veilchen als Symbol der Zuneigung, was dazu führte, dass Mitglieder des Ensembles während einer Aufführung des Stücks wegen Unsittlichkeit verhaftet wurden. Veilchen haben bisexuelle (oder sogenannte androgyn, perfekte oder zwittrige) Blüten, d.h. dieselbe Blüte besitzt sowohl pollen- als auch samenproduzierende Geschlechtsorgane.

Violets are often associated with the Archaic Greek poet Sappho because of the poet's recurring references to both the flower and color in her writing. Known through her surviving poetry, Sappho is often celebrated as one of the earliest recorded examples of a woman expressing her love for other women; the term "lesbian" is a reference to her home, the Greek island of Lesbos. More recently, during a production of Édouard Bourdet's play *La Prisonnière* (1926; *The Captive*), in which one female character gives another violets as a symbol of affection, members of the cast were arrested for obscenity. Violets themselves have bisexual (also called androgynous, perfect, or synoecious) flowers, meaning they have both pollen-producing and seed-producing reproductive organs in the same flower.



Gartenstiefmütterchen / Garden pansy

Familie / Family: *Violaceae*
Arten / Species: *Viola* × *wittrockiana*

Das Gartenstiefmütterchen ist eine Pflanze, die vom Menschen wegen seiner auffälligen Blüten gezüchtet wurde. Sie ist eine Kreuzung aus verschiedenen Arten der Gattung *Viola*, insbesondere aus der *Viola tricolor*. Diese Artenmischung erweitert unser Verständnis von Taxonomie und Individualismus. Verschiedene Namen sind für diese Pflanze in Gebrauch, darunter „heartsease“, „heart's delight“, „Johnny jump up“, „tickle-my-fancy“, „Jack-jump-up-and-kiss-me“, „love-in-idleness“ und „pink of my John“. Der englische Name „pansy“ stammt vom französischen Verb „penser“, was „denken“ bedeutet. Seit dem 16. Jahrhundert war das Wort „pansy“ eine abwertende Bezeichnung für „verweichlichte“ Männer und Jungen, die als nachdenklicher oder sensibler galten, als ein Mann sein durfte. Obwohl der Name lange Zeit ein Schimpfwort war, wurde er allmählich wieder aufgegriffen und in den zeitgenössischen queeren Sprachgebrauch als positiver Begriff aufgenommen. Wie ihre engen Verwandten, die Gewöhnlichen Veilchen, tragen diese Pflanzen in derselben Blüte samen- und pollenproduzierende Organe.

The decorative flowers of the garden pansy are cultivated by humans through a hybridization of different species from the *Viola* genus, particularly *Viola tricolor*. This blending of species complicates our understanding of species taxonomy and individualism. Various common names for the plant include “heartsease”, “heart's delight”, “Johnny jump up”, “tickle-my-fancy”, “Jack-jump-up-and-kiss-me”, “love-in-idleness”, and “pink of my John”. The name “pansy” comes from the French verb “penser”, meaning “to think”, but since the 1500s the word has been used derogatorily against “effeminate” men and boys who were perceived as more thoughtful or emotional than a man should be. Despite the term's history as a slur, it has begun to be reclaimed and is re-entering contemporary queer usage as a positive term. The plants, like those of its cousin the common violet, have bisexual flowers, with both seed-producing and pollen-producing organs in the same flower.



Frauenfarn / Lady fern

Familie / Family: Athyriaceae

Arten / Species: *Athyrium filix-femina*

Farne wurden früher zu den „Kryptogamen“ (von kryptos „verborgen“ und gamein „heiraten“) gezählt, weil ihre Fortpflanzungsstrategien mit bloßem Auge schwer zu beobachten sind. Die im Terrarium präsentierte Farnart wird *Athyrium filix-femina* oder Frauenfarn genannt, im Gegensatz zu der Art *Dryopteris filix-mas*, dem Männerfarn. Botaniker:innen wissen mittlerweile, dass es sich um zwei verschiedene Arten handelt; früher meinte man jedoch, es handle sich um unterschiedliche Geschlechter derselben Farnart: Der „männliche“ Farn ist robuster und wächst schneller als der kleinere, grazile Frauenfarn. Dieser anthropozentrische und heteronormative Ansatz hat das Studium und die Beschreibung von Pflanzen in der gesamten Geschichte der westlichen Botanik geprägt. Farne pflanzen sich auf eine einzigartige Weise fort: Ein ausgewachsener Farn setzt an der Unterseite seiner Wedel winzige Sporen frei, die vom Wind fortgetragen werden und in feuchter Erde zu keimen beginnen. Diese Sporen wachsen zu herzförmigen Gebilden, den sogenannten Gametophyten, heran und setzen männliche und weibliche Gameten frei, die sich wiederum zu sporenproduzierenden Farnpflanzen vereinigen. Kurz, die Fortpflanzung der Farne durchläuft zwei Phasen, wobei asexuelle und sexuelle Formen einander abwechseln.

Ferns were once categorized as “cryptogams” (cryptos = hidden; gamein = to marry), because it is difficult to observe their reproductive strategies with the naked eye. The fern species included in this terrarium is *Athyrium filix-femina*, or “lady” fern, in contrast to the species *Dryopteris filix-mas*, the “male” fern. Botanists now understand them as two distinct species, but it used to be thought that they were different sexes of the same fern species: the “male” fern is more robust and grows more quickly than the smaller, more gracile “lady” fern. This anthropocentric and heteronormative approach to studying and describing plants has been common throughout the history of western botany. Ferns themselves reproduce in a unique way: an adult fern releases tiny spores from the underside of their fronds, which get carried by wind and germinate when they land on moist earth. These spores grow into heart-shaped structures called gametophytes, which release male and female gametes that combine to form spore-producing ferns once more. In short, fern reproduction moves through two phases, alternating between both asexual and sexual modes.



Nachtfalterorchidee / Moth orchid

Familie / Family: Orchidaceae

Spezies / Genus: *Phalaenopsis*

Orchideen werden seit Langem wegen ihrer hochkomplexen sexuellen Fortpflanzungsstrategien erforscht, zu denen auffällige Blüten, sirenen-gleich betörende Düfte und die Nachahmung anderer Pflanzen- und sogar Insektenarten gehören können. Die vielfältigen Sexualstrategien der Orchideen sind seit Jahrhunderten Teil der Geschichte der Evolutionsbiologie – Charles Darwin beschreibt seine Beobachtungen an und Experimente mit Orchideen in seinem Buch *The Various Contrivances by which Orchids are Fertilized by Insects* (1862; Über die Einrichtungen zur Befruchtung von Orchideen durch Insekten). Die im Terrarium befindliche Spezies, *Phalaenopsis*, die heute als Zierpflanze in Häusern und Gärten weit verbreitet ist, setzt auf eine Form der Mimikry als eine Weise des „Cruising“: Diese Orchidee blüht zur selben Zeit wie andere nektarproduzierende Pflanzen. Ihre farbenfrohen Blüten locken die Bestäuber:innen von nahen Blumen an, ohne dass sie selbst Ressourcen für die Nektarproduktion aufwenden muss.

Orchids have long been studied for their highly complex sexual reproductive strategies, which can include flamboyant flowers, siren songs of scent, and biomimicry of other plant and even insect species. The diverse sexual strategies of orchids have been part of the history of evolutionary biology for centuries—Charles Darwin described his observations of and experiments with orchids in his book *The Various Contrivances by which Orchids are Fertilized by Insects* (1862). This genus, *Phalaenopsis*, now commonplace in homes and gardens as a decorative plant, relies on a form of mimicry as a mode of “cruising”: by blooming at the same time as other nectar-producing plants, the orchid’s colorful blossoms attract pollinators from nearby plants without needing to expend resources producing nectar itself.



Goldene Schildflechte / Sunburst lichen

Familie / Family: Teloschistaceae
Spezies / Genus: *Xanthoria parietina*

Carl von Linné nannte Flechten „rustici pauperrimi“ oder „die ärmsten Bauern“ der Vegetation, weil diese kleinen, langsam wachsenden Arten einst als Pflanzen galten. Erst in jüngerer Zeit entdeckte man, dass es sich bei ihnen um zwei oder mehrere verschiedene Arten von Pilzen und Algen handelt, die eine dauerhafte symbiotische Beziehung miteinander eingehen. Der Pilz bietet Struktur, Halt und Atmung im Austausch für die von der Alge erzeugten Produkte der Photosynthese – zusammen können sie Hunderte von Jahren in Harmonie leben und sich von Sonnenlicht ernähren. Flechten können uns zu einer queeren, ökologischen Art des Nachdenkens über Gemeinschaften anregen, doch sie sind keine Ausnahmen in der Natur: Gegenseitige Beziehungen, bei denen zwei oder mehr Organismen voneinander profitieren, sind in allen ökologischen Gemeinschaften, in allen Taxa und auf allen Ebenen des Lebens verbreitet. Wir verstehen diese artenübergreifenden Verbindungen als queere Formen von Verwandtschaft, bei der das Zusammenwirken verschiedener Arten im Vordergrund steht und nicht die sexuelle Fortpflanzung oder der Wettbewerb. Die Existenz der Flechten lenkt die Aufmerksamkeit zugleich auf die Grenzen der traditionellen Taxonomie: Ist sie ein Pilz? Eine Alge? Oder eine Pflanze? Und wenn die Flechte mehreres zugleich ist, unter welche Kategorie, unter welchen Namen fällt sie dann? Wie benennt und kategorisiert man etwas, das von Natur aus keine Grenzen kennt?

Carl Linneaus called lichens the “rustici pauperrimi” or “poorest peasants” of vegetation, because these small, slow-growing species were once considered plants. More recently, they were discovered to consist of two or more distinct species of fungus and alga forming a sustained, symbiotic relationship. The fungus provides structure, support, and respiration in exchange for the products of photosynthesis the alga generates—together, they can live in harmony for hundreds of years, feeding off the light of the sun. Lichens can suggest a queer ecological way of thinking about interconnection, but they are not exceptional: mutualisms of two or more organisms benefiting each other are common in all ecological communities, across taxa, and at all scales of life. We consider these multi-species connections a queer form of kinship, emphasizing cross-species collaboration, instead of emphasizing sexual reproduction or competition. The fact of the lichen also draws attention to the limitations of traditional taxonomy: is it a fungus? an alga? a plant? If it's more than one thing, how do you categorize and name it? How do you name and categorize something that resists boundaries by its very nature?



Torfmoos / Bog moss

Familie / Family: Sphagnaceae
Gattung / Genus: *Sphagnum*

Wie die Flechten sind auch die zierlichen Moose in der Geschichte der Botanik oft übersehen worden, da man den auffälligeren Pflanzen wie Bäumen und Blumen mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dennoch haben Moose wie das Torfmoos (auch Sphagnum genannt) enorme Auswirkungen auf die Ökosysteme und sogar auf die menschliche Gesellschaft: Sphagnum kann einzigartige Ökosysteme, sogenannte Torfmoore, mit lebendem Moos auf der Oberfläche schaffen. Im Laufe der Zeit sammeln sich in diesen Mooren Schichten von abgestorbenem Pflanzenmaterial an, die über einer Süßwasserschicht schwimmen. Indem sie große Mengen an Kohlendioxid speichern, reduzieren Torfmoose den Treibhauseffekt und tragen so zur Bekämpfung der globalen Erwärmung bei. Aufgrund ihrer absorbierenden und antimikrobiellen Eigenschaften wurde die Pflanze in der Vergangenheit zum Verbinden von Wunden verwendet; heutzutage wird Sphagnum-Moos häufig als Topfmaterial für andere Pflanzen benutzt, da es Wasser speichert, ohne zu schimmeln. Moose sind geschlechtlich divers; sie können eingeschlechtlich sein (spermien- oder eierproduzierende Organe auf getrennten Pflanzen), zweigeschlechtlich (spermien- und eierproduzierende Organe auf derselben Pflanze) oder ungeschlechtlich (die Pflanze kann sich durch Bruchstücke klonen).

Like lichen, the diminutive mosses have oft been overlooked in the history of botany, where more attention has been given to the more showy plants, like trees and flowers. Nevertheless, mosses such as this bog moss (also known as sphagnum moss) have enormous impacts on ecosystems and even human society: sphagnum can create unique ecosystems called peat bogs with living moss on top. Over time, these bogs accumulate layers of dead plant material floating underneath, all floating above a body of freshwater. In this way, peat bogs store large amounts of carbon, which decreases the amount of carbon dioxide in the atmosphere and lowers the greenhouse gas effect. Historically, bog moss was used to dress wounds due to its absorptive and antimicrobial properties; today, sphagnum moss is often used as potting material for other plants because it stores water without becoming moldy. Bog mosses are sexually diverse, capable of being unisexual (sperm- or egg-producing on separate plants), bisexual (sperm- and egg-producing on the same plant), or asexual (can reproduce clonally through broken fragments).

Quellen/Resources

Darwin, C. (1877) *On the Various Contrivances by Which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects*. New York, D. Appleton and Co. (Cornell University Library). Available at: <<https://archive.org/details/cu31924024759437/mode/2up>> (Accessed: 10 May 2024).

Griffiths, D. (2015) *Queer Theory for Lichens*, *UnderCurrents: Journal of Critical Environmental Studies* 19. Available at: <<https://core.ac.uk/download/pdf/235683163.pdf>> (Accessed: 20 October 2022).

Heinemann, C. (2016) *Fucking Pansies: Queer Poetics, Plant Reproduction, Plant Poetics, Queer Reproduction*, *Ecocore: The last surviving ecology magazine*. Available at: <<https://blog.ecocore.co/post/161819858724/fucking-pansies>> (Accessed: 1 July 2022).

Kaishian P. & Djoulakian, H. (2020) *The Science Underground: Mycology as a Queer Discipline*, *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience Issue 6 (Vol 2)*. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/341432466_The_Science_Underground_Mycology_as_a_Queer_Discipline> (Accessed: 20 October 2022).

Kimmerer, R.W. (2003) *Gathering moss: a natural and cultural history of mosses*. 1st ed. Corvallis, OR: Oregon State University Press.

Prager, S. (2020) *Four Flowering Plants That Have Been Decidedly Queered*, *JSTOR Daily*. Available at: <https://daily.jstor.org/four-flowering-plants-decidedly-queered/> (Accessed: 12 June 2020).

→ IQECO, Yesterday, Today, Tomorrow, 2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

In der gesamten Ausstellung begegnen die Besucher:innen verschiedenen Rosa- und Lilatönen. Sie verweisen auf queere Verbindungen in der Welt der Pflanzen (Orchideen, Veilchen) und erinnern an queere Solidarität im Angesicht von Gewalt: In den nationalsozialistischen Konzentrationslagern mussten Homosexuelle den sogenannten „Rosa Winkel“ tragen. Die politische Hetzjagd auf Homosexuelle in den USA der 50er Jahre hieß auch „Lavender Scare“ (lavendelfarbener Schrecken).

In *Yesterday, Today, Tomorrow* verweist die Farbe auf all diese Geschichten und liefert zugleich die besten Voraussetzungen für eine Reihe von Saatgut-Skulpturen, die im Laufe der Ausstellung erblühen, während die Wildblumensamen von *Utopia in Bursts* in alle Richtungen zerstreut werden. In drei Beeten befinden sich Skulpturen voller einheimischer Wildblumensamen. Eingetaucht in das warme Rosa der Gewächshauslampen, werden die Pflanzen in diesem Raum mit der optimalen Lichtintensität und -zusammensetzung versorgt, die sie zum Gedeihen brauchen. Jede dieser lebenden Skulpturen wird von Soundscapes begleitet, die die Besucher:innen in die tiefe Vergangenheit, die Gegenwart und in eine spekulative Zukunft führen.

Die sich ständig verändernden Tier-Pflanzen-Skulpturen werden mit Hilfe dreier Tongießkannen gegossen. Diese Kannen stellen das gleichgeschlechtliche Storchenpaar Lonská und Jupiter dar, die 2023 in Tschechien bei der gemeinsamen Aufzucht von Jungtieren beobachtet wurden. Zugleich verweisen sie auf den sogenannten Pfeilstorch – einen Storch, der beim jährlichen Flug zwischen Afrika und Europa durch einen Jagd Pfeil verletzt wurde – und somit auf die Freiheit der Aus- und Einwanderung.

Throughout the exhibition, visitors encounter different shades of pink and purple, colors that allude to queer connections across the botanical world (orchids, violets). Further they are reminders of queer solidarity in the face of violence: In Nazi concentration camps, homosexual people were marked with the so-called pink triangle. In the USA, the political witch hunt against homosexuals in the 1950s was called Lavender Scare.

In *Yesterday, Today, Tomorrow*, the color is entangled with all of these histories while also providing the best possible conditions for a series of seed sculptures that bloom over the course of the exhibition, just as the wildflower seeds of *Utopia in Bursts* in another room disperse. Three garden beds house sculptures sown with native wildflowers. Bathed in the warm pink glow of greenhouse lamps, the plants receive the optimal light intensity and composition they need to thrive. Each of these living sculptures is accompanied by a soundscape that moves viewers through the deep past, into the present, and toward a speculative future.

The vibrant—and literally living—animal-plant sculptures are watered with three ceramic vessels. These storks allude to, on the one hand, the same-sex stork couple, Lonská and Jupiter, who were observed raising young together in 2023 in the Czech Republic; on the other hand, they also refer to the phenomenon of the Pfeilstorch—a stork that was injured by an arrow or spear on his flight between Africa and Europe—and thus to freedom of migration and immigration.



IQECO, Yesterday, Today,
Tomorrow, 2024



IQECO, Yesterday, Today,
Tomorrow, 2024

→ **IQECO,**
The End of the World
and the Beginning
of a New One, 2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Dieser Raum ist der Auseinandersetzung des IQECO mit Joseph Beuys' ikonischer Arbeit *7000 Eichen* gewidmet. Zur documenta 7 führte Beuys eine großangelegte Pflanzaktion in Kassel durch. Damit verwies er bereits 1982 auf die Dringlichkeit, den städtischen Lebensraum durch konkretes ökologisches Handeln nachhaltig zu verändern. Beuys' ambitionierte Arbeit stieß in den 80er Jahren auf viel Widerstand. Das Bild im Hintergrund zeigt eine der Protestaktionen, bei der eine Gruppe junger Männer die zum Werk gehörenden Basaltstelen rosa einfärbte.

Das IQECO, das seit seiner Gründung im Jahr 2017 in pinken Jumpsuits auftritt, schreibt ein halbes Jahrhundert nach Beuys' Eichen-Aktion die Geschichte um: Die rosafarbenen Jumpsuits stehen nicht mehr für den Protest gegen, sondern als Zeichen für eine achtsame und vielfältige Ökologie.

This room is dedicated to IQECO's engagement with Joseph Beuys's iconic work *7000 Oaks*. During documenta 7, Beuys conducted a large-scale planting action in Kassel. He addressed as early as 1982, the urgency of fundamentally changing urban habitats through concrete ecological action. Beuys's ambitious work faced significant resistance in the 1980s. The wall-paper depicts one of the protest actions, where a group of young men dyed the basalt steles, which are part of the artwork, pink.

IQECO, which has operated in pink jumpsuits since its inception in 2017, is rewriting the story half a century later. The pink jumpsuits no longer serve as a symbol of a protest against—but rather in favor of—a mindful and diverse ecology.

Birgitta Coers, Leiterin des documenta archiv in Kassel, hat für diese Publikation einen Textbeitrag zur genannten Protestaktion verfasst (siehe S. 158–167).

Birgitta Coers, director of the documenta archiv in Kassel, has written a text contribution for this publication on the above-mentioned protest action (see pp. 158–167).





IQECO, The End of the World and the Beginning of a New One, 2024

→ IQECO,
Home is a Dying Oak,
2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

In ihrer von Beuys' 7000 Eichen inspirierten Neuproduktion *Home is a Dying Oak (Diptych)* beziehen sich Lee Pivnik und Nicolas Baird, die Gründungsdirektor:innen des IQECO, auf die Orte, an denen sie in den USA aufwuchsen. Sowohl in Oracle (Arizona, USA) als auch in Miami (Florida, USA) sind die dort heimischen Eichen durch die Erderwärmung bedroht.

With the newly produced work *Home is a Dying Oak (Diptych)*, inspired by Beuys's *7000 Oaks*, the founding directors of IQECO, Lee Pivnik and Nicolas Baird, reference the places and living oaks where they grew up in the United States. Both in Oracle, Arizona, and in Miami, Florida, native oaks are threatened by climate change and the increasing pressure of global warming.

Die Künstler:innen haben hierzu ebenso persönliche wie berührende Texte verfasst, die wir nachfolgend für Sie abgedruckt haben.

The artists have written very personal and touching texts about this, which we have printed for you hereinafter.

**Lee Pivnik und Nicolas Baird
für The Institute of Queer Ecology
*Heimat ist eine sterbende Eiche***

Bisweilen sind zwei Menschen so verliebt ineinander, dass sie ihre Namen in einen Baumstamm ritzen und jahrelang zu diesem Zeichen pilgern. Und bisweilen sind Menschen so verliebt in die Welt, dass sie einen Baum pflanzen, anstatt ihn mit einem Messer zu traktieren.

Wir hoffen, dass wir zu der zweiten Sorte gehören. Bei der Arbeit an dieser Ausstellung haben wir uns mit den ökologisch-sozialen Kunstwerken von Joseph Beuys auseinandergesetzt, besonders mit seiner sozialen Plastik *7000 Eichen* (1982). Das Werk war eine Aktion: 7000 Eichen wurden gepflanzt, jede neben eine Basaltstele, aber es begann als eine berührbare skulpturale Masse – ein auf den Stufen des Museums Fridericianum in Kassel abgeladener Haufen von 7000 Basaltsteinen. Aufgrund seiner komplexen Darstellung einer artenübergreifenden Zeit erregte vor allem dieses Werk unser Interesse.

Diese Eichen wurden – in menschlicher Zeitrechnung – vor vier Jahrzehnten gepflanzt, und doch stehen die Eichen, die wir in Deutschland angetroffen haben, gerade erst an der Schwelle zur Pubertät, während Joseph Beuys und wohl viele der zahlreichen Freiwilligen, die das Werk geschaffen haben, bereits gestorben sind. Für die Eiche ist die Lebensspanne eines Menschen ein Wimpernschlag. Diese Eichen, die nun schmale Schösslinge sind, werden noch lange nach unserem Tod atmen. Im Vergleich zu uns wirken sie unsterblich, weil ihr Leben weit über das der Menschen hinausreicht.

Als Beuys' Bäume gepflanzt wurden, wurden die Basaltsteine einer nach dem anderen aus dem Haufen entfernt, so dass sich die Skulptur in einen über die Stadt verteilten Wald auflöste. Die Basaltsteine verweisen auf die Bäume als Teil dieser sozialen Geste, aber sie spielen auch die Rolle von Gefährt:innen oder

Wächter:innen. Obwohl das Leben des Baums im Vergleich zur menschlichen Lebensspanne lang ist, erinnern uns die Ähnlichkeiten zwischen dem Grau der Rinde und dem Grau des Basalts an das längere, viel längere Leben des Steins. Die Zeit der Eiche ist für den Stein so flüchtig wie die des Menschen für die Eiche.

Jährlings verbinden sich der Moment des Einpflanzens und der Moment, in dem wir das Werk betrachten, zu zwei Momenten der Gegenwart. Wenn wir vor dem Werk stehen, verschmilzt unsere Gegenwart mit der Vergangenheit des Steins und der Zukunft der Eiche, und für einen Moment werden Beuys und das Netzwerk von Menschen, die beim Einpflanzen der Bäume geholfen haben, wieder lebendig. In dieser Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft klingt der Verlust nach – und wir erinnern uns auch daran, dass die Eichen, die an Orten wuchsen, die wir Heimat nennen, im Sterben liegen.

Oracle, Arizona
(Nicolas Baird, The Institute of Queer Ecology)

Das Erste, woran ich mich erinnere, das Erste, was ich wirklich sah, war die Rinde einer Arizona-Eiche in einer vom Spätsommerregen überfluteten Wüste. Ich betrachtete sie durch das Objektiv meiner ersten Kamera, und von Anfang an bildeten die Texturen, Farben und Formen der Pflanzen – so geduldige und ergiebige Motive – einen großen Teil dessen, was ich fotografierte. Damals dachte ich nicht an genaue Beobachtung und wie wichtig es ist, etwas klar zu sehen, bevor man es erkennen kann, vielmehr dachte ich an die Wüstentiere, an ihre raschen Bewegungen und ihre geschickte Tarnung. Tagsüber lassen sie sich ohnehin nicht gerne blicken, was sollte ich also (als angehender Naturfotograf) ablichten, wenn nicht die

Pflanzen? Und so viele wuchsen um mich herum in der Wüste – Wildblumen im April, vertrocknetes Gras im Juni, smaragdgrüne Blumenteppeiche im August ... und immer waren da die Eichen.

Ich begann, die Eichen durch das Objektiv wahrzunehmen, sie intensiver zu sehen. So lernte ich sie kennen; allmählich begriff ich, dass sie die Grenzen dessen absteckten, was ich als Heimat empfand. Oracle, die Stadt, in der ich aufgewachsen bin, liegt hoch über der Wüste, die sie auf allen Seiten umgibt, außer im Süden, wo sich die Stadt in die Ausläufer der Berge schmiegt. Auf dieser Zwischenhöhe beherbergte die Landschaft eine ungewöhnliche ökologische Gemeinschaft, eine Mischung aus Eichen, Mesquiten, Bärengras, Ocotillo und eine große Vielfalt an Kakteen: Fass- und Feigenkaktus, Echinocereus und Cholla. Es war ein einzigartiges Miteinander, wie jede ökologische Gemeinschaft auf der Welt. Jede dieser Arten konnte weiter oben in den Bergen oder unten in der Wüste gefunden werden, nur nicht die Eichen. Wie ein schützender Ring schienen sie um mich und die mir vertraute Welt zu wachsen.

Seit ich mit dem Fotografieren begann, hat die Atmosphäre fast zwei Jahrzehnte lang steigende Treibhausgasemissionen ertragen. Die Temperaturen in Oracle erreichen Mitte Mai regelmäßig die 40 °C-Marke, und die Winter sind milder. Es schneit jetzt weniger. Mit der Zeit verblasst die Erinnerung, sie verändert sich, verflüchtigt sich, verschwindet. Aber ich habe ein digitales Bildarchiv – die meisten Fotos, die ich im Laufe meines Lebens gemacht habe –, um Bruchstücke von Erinnerungen für mich festzuhalten, die bis zu den Tagen zurückreichen, als ich zum ersten Mal eine Kamera in der Hand hatte. Wenn ich mir diese Bilder anschau, sehe ich das Vergehen der Zeit. Zuerst verändern sich die Eichenblätter im Laufe des Jahres, leuchtend grün im Winter, bernsteinfarben im Frühling. Dann verschwinden sie. Die Eichen in Oracle sterben an der Hitze, und auch in meinem Archiv sehe ich sie sterben. Sie werden kahl und krumm; sie zerfallen. Der Ort,

den ich noch immer als Heimat betrachte, ist für die Eichen keine Heimat mehr. Ein Baum verbringt sein Leben dort, wo er geboren wurde, aber der Teil der Welt, in dem er überleben kann, verschiebt sich, verschwindet wie eine Erinnerung, wandert die Berge hinauf und lässt ihn zurück.

Miami, Florida

(Lee Pivnik, The Institute of Queer Ecology)

In den letzten zehn Jahren bin ich immer wieder in einen Park zurückgekehrt, in dem eines der größten verbliebenen Stücke tropischen Laubwaldes zwischen Vorstadthäusern und der seichten, salzigen Bucht eingezwängt ist. Dennoch ist der Wald eine Insel der Artenvielfalt und groß genug, um ein brütendes Paar Virginia-Uhus und seine Nahrungsquellen zu beherbergen. Während ich mich durch das höhlenartige Unterholz bewege, streifen Schwertfarne meine Beine, ich lächle den Spaziergänger:innen mit ihren Hunden zu und stoße auf Überreste von Santería-Opfergaben. Vor mir, etwas abseits des Weges, steht die höchste und breiteste Eiche des Parks, eine Wächterin, die das Unterholz überragt. Es ist eine Virginia-Eiche, eine Ikone des amerikanischen Südens, die oft von Louisianamoos überwuchert wird. Wir befinden uns jedoch weiter im Süden, und die Äste dieser Eiche sind stattdessen mit Orchideen, Moosen, Bromelien, Tilandsien und anderen Epiphyten bewachsen. Nach sommerlichen Regengüssen blüht auf den Ästen der Auferstehungsfarn, eine kleine Pflanze, die nach Jahren dürftiger Dürre wieder zu grünem Leben erwacht. Dieser in dreißig Metern Höhe befindliche Farn erinnert mich daran, dass das Wachstum nicht linear verläuft. Was ich an den hiesigen Virginia-Eichen so liebe, ist die Tatsache, dass sie eindeutig keine Individuen sind; sie sind ein Gefäß für grenzenloses Leben. Das sind meine Gedanken, während ich vor diesem Baum sitze.

Das erste Mal, als ich mich in diesen Baum verliebte, hatte ich ein Date. Es war mein erstes Date mit einem anderen Jungen, jemandem aus meiner High School, und wie eine Romanfigur kletterte er sogleich den breiten Stamm hinauf und huschte auf einen Ast. Ich folgte ihm natürlich, und noch immer sehe ich die Schatten der Blätter im gedämpften Licht über uns tanzen. Es heißt, dass unsere Zellen alle sieben bis zehn Jahre absterben und sich erneuern, so dass man ein ganz neuer Mensch wird. Seltsam, dass ich gerade vorigen Monat, ein Jahrzehnt später, diesem Mann zum ersten Mal seit unserem Date wiederbegegnet bin. Ich frage mich, ob der Baum mit seinem langsameren Stoffwechsel noch immer aus einigen der Zellen besteht, aus denen er an dem Tag bestand, als wir drei auf einem seiner Äste zusammen waren.

Es ist ein heißer Tag. Als ich mich zum Gehen bereit mache, gieße ich etwas von meinem Wasser auf die Wurzeln des Baumes. Die Eichen in Miami sind neuen Belastungen ausgesetzt – zunehmender Hitze, wie in Arizona, aber auch dem Eindringen von Salzwasser aufgrund des steigenden Meeresspiegels. Dieser Baum könnte diesen Veränderungen zum Opfer fallen, bevor er ein hohes Alter erreicht. Damit wäre anderen Generationen (von Blumen, Farnen, Jungen) die Möglichkeit genommen, sich an seine Rinde zu klammern und an ihr hochzuklettern.

Wie wir verändert sich auch der Wald ohne Unterlass und ersetzt stückweise seine Bestandteile. Diese Wälder sind eine Mischung aus karibischen Pflanzen, in Florida einheimischen Pflanzen und Arten, die aus allen Teilen der Tropen eingeführt wurden. In diesem Wald wachsen immer mehr Papayas (die Vögel verteilen ihre Samen) und Kudzu-Schlingpflanzen, je weiter er nach Süden wandert. Als ich mich wieder dem Weg zuwende, um aufzubrechen, fällt mein Blick auf ein gefaltetes Blatt Papier, das in einer niedrigen Biegung zwischen zwei Ästen steckt und in der feuchten Luft zerfällt. Die Tinte ist verlaufen und die Handschrift hastig, aber es gelingt mir rasch, den einzigen Satz in der Mitte der Seite zu lesen: „Du bist genau da, wo du sein sollst“.



**IQECO, Home is a
Dying Oak (Diptych), 2024
© Lee Pivnik**



IQECO, Home is a
Dying Oak (Diptych), 2024
© Nicolas Baird

**Lee Pivnik and Nicolas Baird
for The Institute of Queer Ecology
*Home is a Dying Oak***

Sometimes, two people are so in love with each other that they carve their names into the trunk of a tree and revisit their mark for years. And, sometimes, people are so in love with the world that they plant a tree instead of carving into one with a knife.

We hope we are the second kind. As we've been working on this exhibition, we've been responding to the environmental-social artworks of Joseph Beuys, in particular his social sculpture *7000 Oaks* (1982). The work was an action piece: seven thousand oak trees were planted, each with a basalt column next to them, but it began as a tactile sculptural mass—a pile of seven thousand basalt stones dumped on the steps of the Museum Fridericianum in Kassel, Germany. We are particularly interested in this work because of its complex depiction of multispecies time.

The moment—in human-time—of planting these oaks began four decades ago, but the oaks we've met, in Germany and abroad, are only just starting their adolescence, while Joseph Beuys, and possibly many among the scores of volunteers who made the work, have since passed. In oak-time, the lifespan of a human is a blip, and although these oaks are thin saplings now, they'll still be breathing long after the two of us are dead. In comparison to us, the oaks feel immortal, because of how long they live beyond the frame of human life.

As Beuys's trees were planted, the basalt stones were removed from the mass one by one, so the sculpture dissolved into a forest running through the city. The basalt stones mark the trees as part of this social gesture, but they also serve as companions, or as guardians. Although the life of the tree is long in relation to a human lifespan, the similarities between the gray of the bark

and the gray of the basalt remind us of the longer, much longer, life of the stone. Oak-time is as much a blip to the stone as human-time is to the oak.

Suddenly, the moment of planting and the moment of viewing the piece link as two moments of presence. Standing in front of the work connects our present with the long past of the rock and the long future of the oak, and, for a moment, brings Beuys and the network of people who helped plant the trees to life again. This connection between past, present, and future echoes with loss—and we remember, too, that the oaks that grew in the places we call home are dying.

Oracle, Arizona
(Nicolas Baird, The Institute of Queer Ecology)

The first thing I remember seeing, really seeing, was the bark of an Arizona white oak in a desert flooded with late summer rains. I was looking at it through the lens of my first camera, and, from the start, the textures, colors, and shapes of plants—such patient and generous subjects—made up a large portion of what I photographed. At the time, I wasn't thinking about close observation and how important it is to see something clearly before you can know it, I was thinking about desert animals, how fast they move and how well they camouflage. They don't like to come out in the daytime anyway, so what was I supposed to photograph (as an aspiring nature photographer), if not the plants? And there were so many growing everywhere in the desert around me—wildflowers in April, dried grass in June, emerald carpets in August ... and always there were the oaks.

I started to notice the oaks through the lens, to see them more vividly, and I came to know them; I began to realize that they marked the boundaries of what I considered home. The town I grew up in, Oracle, sits high above the desert that surrounds it on all sides except south, where it's tucked into the foothills of the mountains. At this in-between altitude, the landscape housed an unusual ecological community, with a mix of oak, mesquite, bear grass, ocotillo, and a wide variety of cacti: barrel, prickly pear, hedgehog, cholla. The combination there was unique, just as every ecological community in the world is, but any of those species could be found further up the mountains or down in the desert, except for the oaks, which seemed to grow in a protective ring around me and the world as I knew it.

Since I started taking pictures, the atmosphere has borne nearly two decades of increasing greenhouse gas emissions. Temperatures in Oracle regularly hit 40 °C by mid-May, and the winters are milder. It snows less now. With time, memory fades, warps, transforms, vanishes, but I have a digital archive of images—most of the photographs I've taken over the course of my life—to hold onto fragments of memories for me, going all the way back to the very first days I held a camera. I can look through these images and see time passing. At first, the oak leaves change through the year, bright green in winter-time, umber in the spring. Then they disappear. The oaks in Oracle are dying from the heat, and I watch them dying in the archive, too. They grow barren, stricken; they crumble. The place I still think of as home isn't home for the oaks anymore. A tree spends their life where they're born, but the slice of the world they can survive is shifting, disappearing like memory, moving up the mountains and leaving them behind.

Miami, Florida
(Lee Pivnik, The Institute of Queer Ecology)

Over the last decade, I've returned to a park where one of the largest remaining tracks of tropical hardwood forest is constricted between suburban homes and the shallow, salty bay. In spite of this, the forest is an island of biodiversity, large enough to support a breeding pair of great horned owls, and all the things they feed on, too. As I move through the cavernous understory, sword ferns swat at my legs, I smile at the dog-walkers and encounter remnants of santeria offerings. Ahead, slightly off the path, is the tallest, widest oak in the park, a sentinel towering over the undergrowth. It's a live oak, an icon of the American south, where it's often found smothered in Spanish moss. We're south of the South, though, and the branches of this oak are covered instead by orchids, mosses, bromeliads, air plants, and other epiphytes. After summer downpours, the branches bloom with resurrection fern, a little plant that is surging back to verdant life after years of dormant drought. Suspended thirty meters high, they remind me that growth isn't linear. What I love about the live oaks here is that they're clearly not individuals; they're a container for boundless life. I think about this as I sit with this tree.

The first time I fell in love with this tree, I was on a date with someone else. It was my first time on a date with another boy, someone from my high school, and like a character in a book, he climbed right up its wide trunk, and scurried out a limb. I followed, of course, and still can see how the shadows of the leaves danced over us in the dappled light. They say that every seven to ten years your cells die and replace themselves, and you become a whole new person. Funny that just last month, a decade later, I ran into this guy for the first time since that date. I wonder if the tree, with its slower metabolism, still holds some of the same cells it had the day the three of us were there together on its branch.

It's a hot day, but as I get ready to leave I pour some of my water out on the tree's roots. Oaks in Miami are facing new pressures—increased heat, like in Arizona, but also saltwater intrusion from rising sea levels. This tree may fall to those changes before it reaches old age, depriving other generations (of flowers, of ferns, of boys) from clinging to and climbing up their bark.

Like us, the forest is always changing, replacing its parts piece by piece. These forests are a mix of Caribbean plants, Florida natives, and species introduced from all over the tropics. This one is becoming more full of papaya (as birds drop their seeds), and kudzu, as it marches across the south. As I turn back towards the trail to leave, I see a folded up paper jammed into a low crook between two branches, dissolving in the humid air. The ink is running and the handwriting rushed, but I easily make out the single sentence in the middle of the page: “You are exactly where you're supposed to be”.

Das IQECO in Dialog mit Joseph Beuys' Kapitalismuskritik / The IQECO in Dialogue with Joseph Beuys's Critique of Capitalism

Joseph Beuys und das IQECO bekräftigen mit ihren Werken in diesem Raum, dass wirtschaftliche Gier und industrielle Ausbeutung in direktem Widerspruch zum Überleben unseres (biodiversen) Planeten stehen. Der zeitliche Abstand zwischen den Künstler:innen führt zu unterschiedlichen kritischen Ansätzen: Heute ist es leichter, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus. Beuys stellte dagegen die ebenso kühne wie optimistische Behauptung auf, die Tage des Kapitalismus seien gezählt. „Nur noch 2272 Tage bis zum Ende des Kapitalismus“ schrieb er 1980 auf eine Tafel. Die Aktion fand im Büro der FIU (Free International University) an der Kunstakademie Düsseldorf statt. Es gelang ihm zwar, sich mit seinem Werk innerhalb des ökonomischen Systems zu behaupten, aber das hinderte ihn nicht daran, 1984 in einem Interview mit dem *Spiegel* zu erklären: „Das Geld muss raus aus dem Kreislauf. Die Kreativität der Menschen ist das wahre Kapital.“

Throughout this room, Beuys and IQECO both affirm that economic greed and extractionary industries are directly at odds with the survival of our (biodiverse) planet. Working decades apart, the artists take different approaches to this critique. Now, it's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism, but Beuys boldly (and optimistically) affirmed its days are numbered. "Only 2272 days left until the end of capitalism" he wrote on a blackboard in 1980. The action took place in the FIU (Free International University) office at the Kunstakademie Düsseldorf in 1980. He navigated the complexities of working under and within the economic system, while believing that "money must be taken out of circulation. People's creativity is the real capital", as he stated in an interview with *Der Spiegel* in 1984.

Nicolas Baird und Lee Pivnik waren für das Institute of Queer Ecology mit Catherine Nichols, Kuratorin am Hamburger Bahnhof in Berlin, im Gespräch. Das Interview über Kapitalismuskritik bei Joseph Beuys und beim IQECO können Sie auf Seite 118 bis 135 lesen.

Nicolas Baird and Lee Pivnik were in conversation with Catherine Nichols, curator at Hamburger Bahnhof in Berlin, for the Institute of Queer Ecology. You can read the interview about Joseph Beuys's and the IQECOs critique of capitalism on pages 118 to 135.



↑ Ute Klophaus, Tafel mit der Aufschrift „Nur noch 2272 Tage bis zum Ende des Kapitalismus“, FIU-Büro, Kunstakademie Düsseldorf, 1980 Schwarzweißfotografie / Black and white photography
Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

← IQECO, Consumer/Producer Relationships in Queer Cultural Ecology (Detail), 2020

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Das IQECO geht in ihren Arbeiten auf kapitalistische Strukturen im Hier und Jetzt ein. Mit ihrer Arbeit *Consumer/Producer Relationships in Queer Cultural Ecology* verdeutlichen sie, wie Queerness in der Popkultur kapitalistisch gewinnbringend vermarktet wird. Queere Menschen wurden als lukrativer Markt identifiziert, und so ist die LGBTQ+ Community zu einer marktwirtschaftlich wichtigen Zielgruppe geworden. Die auf den Fotografien abgebildete Tafel zeigt die Zusammenhänge dieser Dynamiken in einer Mind-Map auf.

Working in agreement with this and going farther, IQECO maps the ways that queer labor is repackaged and resold in pop culture in *Consumer/Producer Relationships in Queer Cultural Ecology*. As queer folks have gained economic power, LGBTQ+ people have become another audience brands can market to, and these economies mirror food chains. Originally grown out of wheatgrass and presented as a blackboard, the work declares that “Our invisible labor is indispensable: without us, ecologies and economies collapse.”

→ IQECO, Utopia in Bursts, 2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Die Besucher:innen der Ausstellung sind herzlich dazu eingeladen, Teil der Arbeit *Utopia in Bursts* zu werden. Es liegen Papiertüten bereit, in denen sie Samen heimischer Wildpflanzen und Sonnenblumen mit nach Hause nehmen und pflanzen können. Die Arbeit soll Ausgangspunkt eines Schneeballsystems sein, das sichere Lebensräume für Insekten schafft. Sobald die Blumen selbst Samen tragen, sind die Teilnehmenden dazu eingeladen, diese zu ernten und an Freund:innen und Familie weiterzugeben.

The visitors are warmly invited to become a part of the work *Utopia in Bursts*. There are paper bags available for you to fill with seeds of native wildflowers and sunflowers, which you can take home and plant. This project is intended to initiate a chain reaction that creates safe habitats for insects. Once the flowers produce seeds themselves, they are encouraged to harvest them and share them with friends and family.

IQECO, Joy, 2024

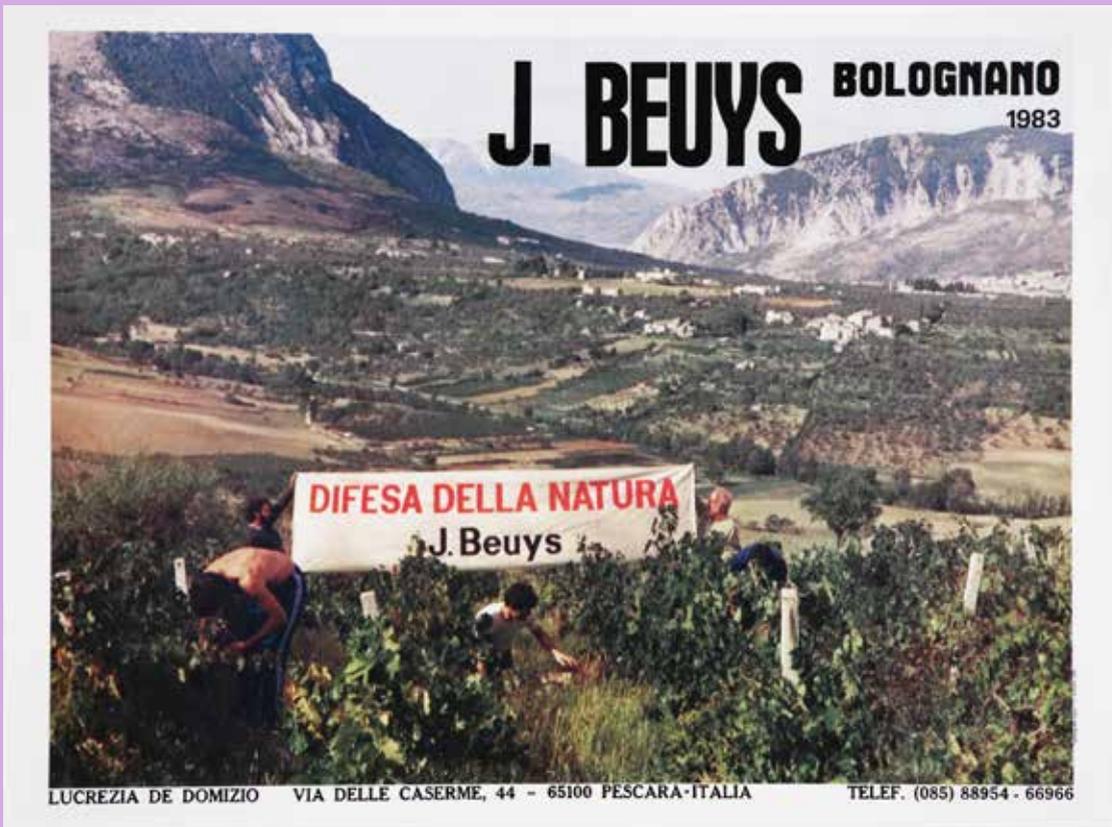
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Mit jedem Samen, der nach Hause genommen wird, schrumpft der Haufen, und allmählich tritt die vom IQECO geschaffene Arbeit *Joy* zutage. Sie ist als Zeichen der Dankbarkeit für die aktive Teilnahme sowie als Symbol der Hoffnung zu verstehen, dass wir alle einen Beitrag zu einer artenreichen Welt leisten können.

As you gather the seeds and take them home, the pile grows smaller, and the work *Joy* by IQECO will gradually be unveiled. Among other things *Joy* is a token of gratitude for your active participation and a sign of hope that together we can make an impact toward a more biodiverse world.







Joseph Beuys, Difesa della natura, 1981–1984

Der Aufruf zur „Verteidigung der Natur“ steht über einem Werkkomplex von Joseph Beuys, der sowohl Kunstaktionen als auch Zeichnungen, Fotografien, Videos, Plastiken und Wandtafelzeichnungen umfasst. 1984 führte Beuys unter dem Titel *Difesa della natura* eine Kunstaktion im norditalienischen Bergdorf Bolognano in den südlichen Abruzzen durch. Dabei hatte er es sich zum Ziel gesetzt, ein 15 Hektar großes Gelände auf dem Landgut seiner Freunde Baron Buby Durini (1924–1994) und Baronessa Lucrezia De Domizio Durini (*1936), mit 7000 vom Aussterben bedrohten Sträuchern und Bäumen zu bepflanzen. Beuys nannte den Hain *Piantagione Paradise* (Paradiesgartenpflanzung).

The call for “Defense of Nature” presides over a collection of works by Joseph Beuys, encompassing art actions, as well as drawings, photographs, videos, sculptures, and chalkboard drawings. In 1984, Beuys carried out an action called *Difesa della natura* in the northern Italian mountain village of Bolognano in southern Abruzzo region. He had set himself the goal of planting 7,000 endangered shrubs and trees on a 15-hectare site on the country estate of his friends Baron Buby Durini (1924–1994) and Baroness Lucrezia De Domizio Durini (*1936). Beuys named the grove *Piantagione Paradise* (Paradise Plantation).

← Anonym, Joseph Beuys,
Difesa della natura, Bolognano, 1983
Farboffset, Edizioni Lucrezia De
Domizio, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

↓ Joseph Beuys,
Vino F.I.U., 1981/1983
Etiketten auf Weinflaschen/
Labels on wine bottles
Edizioni Lucrezia De Domizio, Pescara
Stiftung Museum Schloss Moyland
Foto: Maurice Dorren/
Stiftung Museum Schloss Moyland,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024





THE EARTH DOES NOT NEED US.
Ausstellungsansicht / Exhibition View, 2024



Joseph Beuys
**wie man dem toten
 Hasen die Bilder erklärt /
 How to Explain Pictures
 to a Dead Hare, 1965
 und / and I like America
 and America likes Me,
 1964**

Das Institute of Queer Ecology setzt sich für eine Weltsicht ein, in der der Mensch nicht im Mittelpunkt steht. Wir alle – Pflanzen, Tiere, Materie, Menschen – sind tief miteinander verbunden und nehmen einen gleichberechtigten Platz auf dieser Erde ein. Joseph Beuys' Aktionen *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) und *I like America and America likes Me* (1974) sind für das IQECO von besonderem Interesse, da sie artenübergreifende Beziehungen zeigen und den Austausch, das Miteinander und die Kommunikation zwischen Menschen und Tieren in den Vordergrund stellen.

The Institute of Queer Ecology advocates for a worldview where humans are not at the center. We are all deeply interconnected — plants, animals, matter, and humans alike — and each occupies its place on this Earth. Joseph Beuys's performances *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) and *I like America and America likes Me* (1974) are of particular interest to IQECO, as they depict interspecies relationships and emphasize exchange, engagement, and communication between humans and animals.

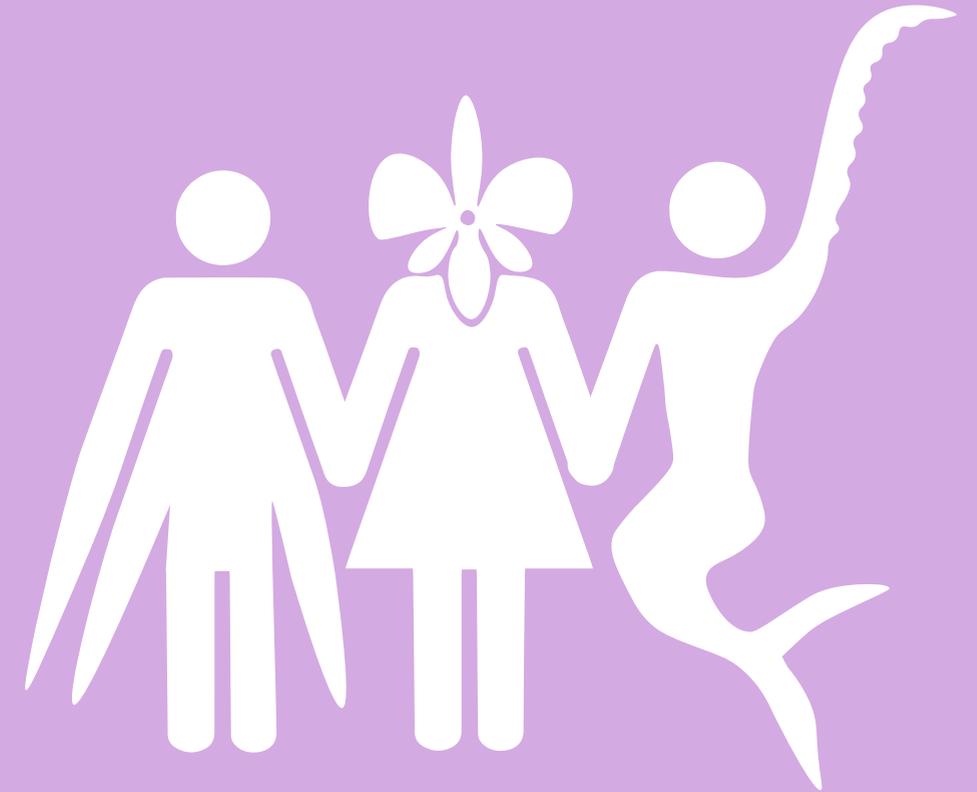
← Ute Klophaus, Joseph Beuys,
 „wie man dem toten Hasen die Bilder
 erklärt“, Aktion zur Eröffnung der
 Ausstellung „...irgend ein Strang...“,
 Galerie Schmela, Düsseldorf,
 26.11.1965
 Schwarzweißfotografie / Black and
 white photography
 Stiftung Museum Schloss Moyland
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

↓ Anonym, Joseph Beuys,
 „I like America and America likes Me“,
 Aktion in der René Block Gallery,
 New York, 1974
 Schwarzweißfotografie / Black and
 white photography
 Stiftung Museum Schloss Moyland
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



→ IQECO,
Room for the People,
2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology



Toilette für alle

FÜR EINE GRÜNE DEMOKRATISCHE ARTENREICHE WELT

↑ IQECO,
Für eine Grüne,
Demokratische,
Artenreiche Welt,
2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Inspiriert von einem Wahlplakat der Grünen von 1979, hat das IQECO 2024 einen neuen Entwurf vorgelegt. Die Fotografie von Dietmar Schneider zeigt Joseph Beuys vor dem Plakat bei einer Wahlkampfveranstaltung der Grünen in Köln-Mühlheim.

Inspired by the Green Party's 1979 campaign poster, IQECO has created a new design in 2024. In the photograph by Dietmar Schneider, you can see Joseph Beuys in front of the poster at a Green Party campaign event in Cologne-Mülheim.



↑ Dietmar Schneider,
Joseph Beuys während einer
Wahlkampfveranstaltung der Partei
Die Grünen, Köln-Mühlheim 1979
Schwarzweißfotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Gemeinschaftsgarten – Eine Oase für verdrängte heimische Wildpflanzen, 2024 / Community Garden – an Oasis for Endange- red Native Wild Plants, 2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Im Rahmen der Ausstellung wurde mit dem NABU-Niederrhein biologisch vielfältig gegärt. Dieses kleinste Insektenschutzgebiet Deutschlands entstand unter Beteiligung von Kindern des Jugendzentrums DIE LUPE (Bedburg-Hau) und Student:innen der Hochschule Rhein-Waal (Kleve) sowie mit der Hilfe von Familien und Senior:innen aus der Region. Weitere Informationen finden Sie unter www.insektenfreude.de.

As part of the exhibition a biodiverse garden was cultivated in collaboration with NABU-Niederrhein. This smallest insect conservation area in Germany was created with the involvement of children from the youth center LUPE (Bedburg-Hau), students from Hochschule Rhein-Waal (Kleve), as well as with the assistance of young families and seniors from the region. Learn more about this initiative at www.insektenfreude.de.



→ IQECO,
DASMAXIMUM,
BESUCHER:INNEN/
VISITORS, Eichen-
pflanzung zu Ehren
von Joseph Beuys/
Oak Planting in Honor
of Joseph Beuys,
2024

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Das Institute of Queer Ecology hat in Kooperation mit dem Museum für zeitgenössische Kunst in Traunreut DASMAXIMUM und den Besucher:innen der Eröffnung eine Basaltstele errichtet und eine Eiche zu Ehren von Joseph Beuys gepflanzt. Diese Pflanzung verweist auf die Aktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* von Joseph Beuys anlässlich der documenta 7 in Kassel 1982. Johannes Stüttgen, Meister-schüler von Joseph Beuys, Mitbegründer der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* und langjähriger Geschäftsführer der *Free International University (FIU)*, war bei der Pflanzung anwesend. Mehr zu dem fortlaufenden Projekt *EICHENPFLANZUNG ZU EHREN VON JOSEPH BEUYS* erfahren Sie auf der Homepage von DASMAXIMUM unter dem Link www.dasmaximum.com/eichenpflanzung/.

In cooperation with the Museum of Contemporary Art in Traunreut DASMAXIMUM and the visitors of the opening, the Institute of Queer Ecology has erected a basalt stele and planted an oak tree in honor of Joseph Beuys. The background to this planting is Joseph Beuys's work *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* on the occasion of documenta 7 in Kassel in 1982. Johannes Stüttgen, master student of Joseph Beuys, co-founder of the *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* and long-time managing director of the *Free International University (FIU)*, was present at the planting. You can find out more about the ongoing project *OAK PLANTING IN HONOUR OF JOSEPH BEUYS* on the homepage of DASMAXIMUM, under www.dasmaximum.com/eichenpflanzung/.





THE EARTH DOES NOT NEED US.
Ausstellungsansicht / Exhibition View, 2024

← IQECO,
Metamorphosis,
2020

Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Die vierteilige Filmserie *Metamorphosis* des Institute of Queer Ecology ist ebenfalls Teil der Ausstellung. Unterteilt ist sie in die Filmsequenzen *Prelude: Serotiny* (05:25 Minuten), *Episode 1: Grub Economics* (14:28 Minuten), *Episode 2: Liquidation in the Pupal Stage* (12:40 Minuten) und *Episode 3: Emergence* (14:50 Minuten). Mykki Blanco und Danny Orlowski haben die Texte eingesprochen. Die Produktion wurde 2020 von DIS.ART in Auftrag gegeben.

The film series *Metamorphosis* by the Institute of Queer Ecology is part of the exhibition. It is divided into the film sequences *Prelude: Serotiny* (05:25 minutes), *Episode 1: Grub Economics* (14:28 minutes), *Episode 2: Liquidation in the Pupal Stage* (12:40 minutes) and *Episode 3: Emergence* (14:50 minutes). The series is voiced by Mykki Blanco and Danny Orlowski. DIS.ART commissioned the production in 2020.

Mehr zu *Metamorphosis* erfahren Sie im folgenden Beitrag von Alex A. Jones.

You can find out more about *Metamorphosis* in the following article by Alex A. Jones.

The Institute of Queer Ecology: Metamorphosis

Alex A. Jones



Der ökologische Kollaps, den der kapitalistische Imperialismus verursacht, gilt oft als existenzielle Bedrohung – aber er stellt auch unsere Phantasie vor eine Herausforderung. In *Capitalist Realism* (2009; *Kapitalistischer Realismus*, 2013) machte Mark Fisher die Idee populär, es sei „einfacher, sich das Ende der Welt vorzustellen als ein Ende des Kapitalismus“. Wie vieles in Fishers Werk kann diese Aussage entweder als bittere Pille oder als kreativer Katalysator verstanden werden. Darüber entscheidet in erster Linie unsere Vorstellungskraft.

Dieser Herausforderung stellt sich *Metamorphosis*, eine Online-Videoserie, die das Institute of Queer Ecology, ein „kollaborativer Organismus“ junger Künstler:innen, produziert hat. Die vierteilige Serie ähnelt einer pädagogischen Natursendung, in der digitale Animationen und gefundenes Filmmaterial von den non-binären Künstler:innen Mykki Blanco und Danny Orlowski mit essayistischen Kommentaren unterlegt werden. Wie schon der Name sagt, ist *Metamorphosis* ein vielgestaltiges Kunstprojekt. Es ist ein Experiment in „Edutainment“. Es ist ein Modell für radikales Fernsehen und eine kollektive künstlerische Praxis. Es ist eine luzide Synthese aus Queer-Theorie und Ökosozialismus, die wichtige Verbindungen zwischen Kapitalismus und ökologischem Kollaps zieht:

Wenn der Klimawandel in Kalifornien lang anhaltende Dürreperioden bewirkt, die im gesamten Bundesstaat Waldbrände auslösen, und die Feuerwehrleute, die zum Löschen der Flammen anrücken, Gefängnisinsass:innen sind ... mit einem Verdienst von zwei Dollar pro Tag ... dann ist die Klimakrise untrennbar mit dem industriellen Gefängnis komplex verbunden. Wenn dieselben Brände Luxusimmobilien bedrohen und Versicherungsriesen wie AIG private Feuerwehr-Departements für ihre Top-Kund*innen einrichten, dann wird der Klimakollaps ununterscheidbar von Einkommensungleichheit und Privatisierung. (*Prelude: Serotiny*)

Die Episoden 1 bis 3 von *Metamorphosis* folgen den Lebensphasen der Lepidoptera – das heißt der Schmetterlinge und Motten – als holographischen Metaphern für globalen Kapitalismus und queere Potentialität. Episode 1, „Grub Economics“ (Larven-Ökonomie), stellt die Gefräßigkeit der Raupen der Verbrauchs- und Extraktionslogik des Petrokapitalismus gegenüber und betont, dass das Larvenstadium in der Natur zwangsläufig verschwenderisch und von kurzer Dauer ist. In Episode 2, „Liquidation in the Pupal Stage“ (Auflösung im Puppenstadium), dient das Bild der aufgelösten, von ihrem Kokon geschützten Raupe zur Veranschaulichung eines komplexen und schwer erkennbaren Problems: die Verdichtung von Macht und Kapital durch eine globale Oligarchie.

Die dritte Folge, „Emergence“ (Zur-Welt-Kommen), bezieht sich auf die Poesie der *Imago*, das heißt der ausgewachsenen Form eines holometabolen Insekts, um ökologische und gesellschaftliche Modelle zu erkunden, welche die menschliche Spezies noch nicht erreicht hat oder nicht einmal begrifflich zu fassen vermag. Die Episode thematisiert die Rolle der Heteronormativität in der bestehenden kapitalistischen Hegemonie. Eine queere Zukunft könnte sich von repressiven öko-ökonomischen Beziehungen lösen, indem sie neue Modelle der Gemeinschaft, der kulturellen Reproduktion und des geschlechtlichen Ausdrucks kultiviert. Die Episode gelangt zu dem Schluss, dass „die Vorstellungskraft wohl das wichtigste Werkzeug für eine queere Zukunft ist“.

Der Begriff der queeren Zukünftigkeit (queer futurity) stammt aus José Esteban Muñoz' einflussreichem Buch *Cruising Utopia* (2009). Episode 3 von *Metamorphosis* zitiert die ersten Zeilen: „Queerness gibt es noch nicht. Queerness ist ein Ideal. Anders gesagt, wir sind noch nicht queer ... Das Gebiet der Queerness ist die Zukunft. Queerness ist eine Weise des Begehrens, die uns ein Sehen und Fühlen jenseits des Morasts der Gegenwart ermöglicht.“ In *Cruising Utopia* ist „queer“ für Muñoz kein Identitäts-

banner, sondern ein diskursiver Modus, ein utopisches Streben – ein Verb. Der Begriff der Zukünftigkeit verleiht queeren Werten des Überlebens, des Heilens, der Identität und des Spiels einen Vorwärtsimpuls. Die Gestalt dieser Zukunft lässt Muñoz stets offen; sein evokativer Begriff soll der Imagination einen kräftigen Stoß versetzen und sich dem entgegenstellen, was Muñoz für die „kurzlebigen Anliegen“ des LGBTQ+-Aktivismus hielt, die auf Integration und Akzeptanz seitens der heteronormativen Gesellschaft zielen. *Metamorphosis* verschafft dieser Forderung ein Echo und weitet sie auf die kurzlebigen Interessen des extraktiven Kapitalismus aus:

Das amerikanische Militär ist der weltweit größte institutionelle Ölverbraucher ... Einer der wohl bedeutendsten Meilensteine des LGBTQ+-Bürgerrechtsbewegungen war die Zurückweisung des Mottos „Don't Ask, Don't Tell“ im Jahr 2011. Warum sollte man die Institution, anstatt einen Platz in ihr zu fordern, nicht lieber auflösen und ihr Kapital umverteilen? (*Episode 1: Grub Economics*)

Ein anderes, kürzlich erschienenen theoretischen Werk, das in synthetischer Form die Perspektive des Institute of Queer Ecology bestimmt, ist Donna Haraways *Staying Within the Trouble: Making Kin in the Chtulucene* (2016; *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, 2018). Darin versucht Haraway, imaginative Mittel zum „Leben und Sterben auf einer beschädigten Erde“ zu kreieren, darunter die Bildung eines artenübergreifenden Bewusstseins, symbiotische Bedeutungsgebung, nicht-traditionelle Strategien der Verwandtschaft und spekulatives Geschichtenerzählen. *Staying Within the Trouble* ist gewiss ein dichter Theorietext, aber *Metamorphosis* inszeniert einige seiner Strategien offenbar in einem Format, das verdaulich und sogar unterhaltsam ist. Das Werk ähnelt weniger einem „konzeptuellen Kunstvideo“ als

vielmehr einer Fernsehshow, und das ist vielleicht seine interessanteste Prämisse.

Künstler:innen haben sich nur gelegentlich mit dem Fernsehen als einem Ort der Auseinandersetzung beschäftigt, der die Stelle offizieller Kunsträume wie Galerien und Museen einnehmen kann. Ein klassisches Beispiel ist die „Deconstructing the media“-Serie von Paper Tiger Television aus den frühen 1980er Jahren (die im Augenblick auf dis.art verfügbar ist). Öffentliche Intellektuelle, darunter Haraway, Murray Bookchin und Noam Chomsky, traten in dem von den Künstler:innen gestalteten, öffentlich zugänglichen Programm auf und analysierten populäre Medien wie *National Geographic* und das *Time Magazine*; in einem Jahrzehnt, in dem die Massenmedien die Realitätserfahrung der Durchschnittsbürger:innen rasch verschlangen, wollten sie dem Publikum kritisches Denken beibringen.

Metamorphosis verbindet die kritischen Ziele von Paper Tiger Television mit einer Form, die am ehesten an die in den 1990er Jahren auf Fernsehsendern wie PBS, BBC oder dem Discovery Channel verbreiteten pädagogischen Natursendungen gemahnt. Faszinierende Erkenntnisse über Insekten bilden die Grundlage des Werks, und mag auch seine ästhetische Sensibilität dem Jahr 2020 entsprechen, so erinnern doch die didaktischen Bilder, die Tieraufnahmen und die körperlosen Erzählstimmen von *Metamorphosis* in ihrer Gesamtwirkung an Bildungsprogramme wie *Wild Discovery* (1995–2002), die – für viele von uns, die mit ihnen aufgewachsen sind – ein Nährboden für jene Art von ökologischem, artenübergreifendem Bewusstsein waren, welches das Institute of Queer Ecology erweitern will.

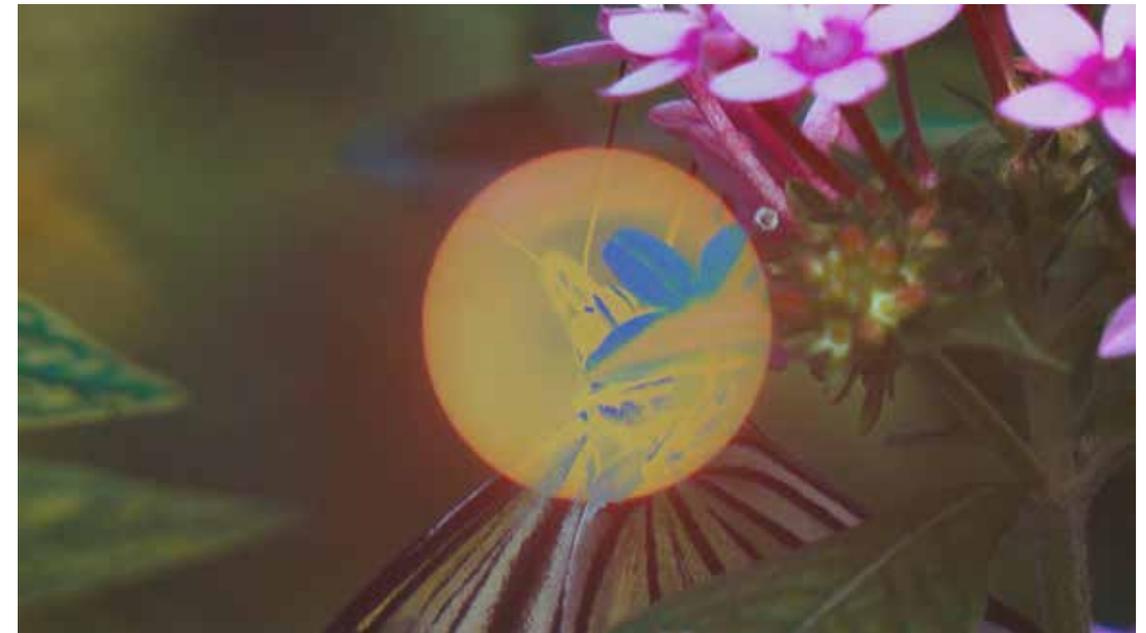
Wäre also Mykki Blanco der David Attenborough der Generation Z? Das klingt nach einer Zukunft, für die es sich zu kämpfen lohnt. Um noch einmal Muñoz zu zitieren: „Queerness ist jene Sache, die uns fühlen lässt, dass diese Welt nicht genug ist, dass tatsächlich etwas fehlt. Oft können wir die von der Queerness umrissenen und in Aussicht gestellten Welten im Reich des Ästhetischen erahnen.“ *Metamorphosis*

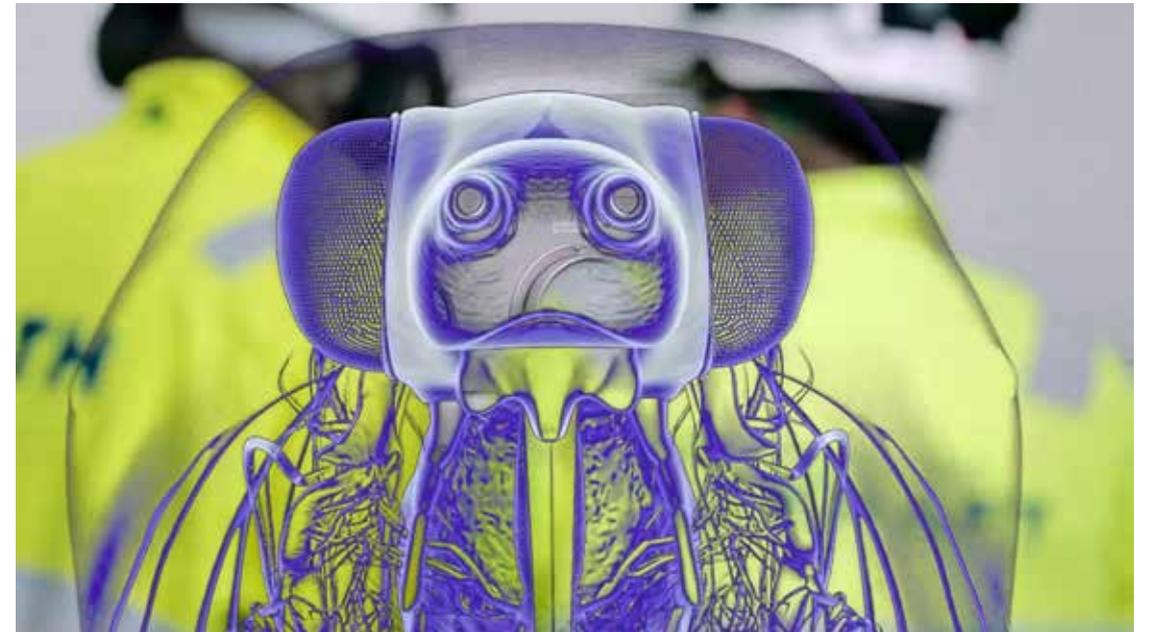
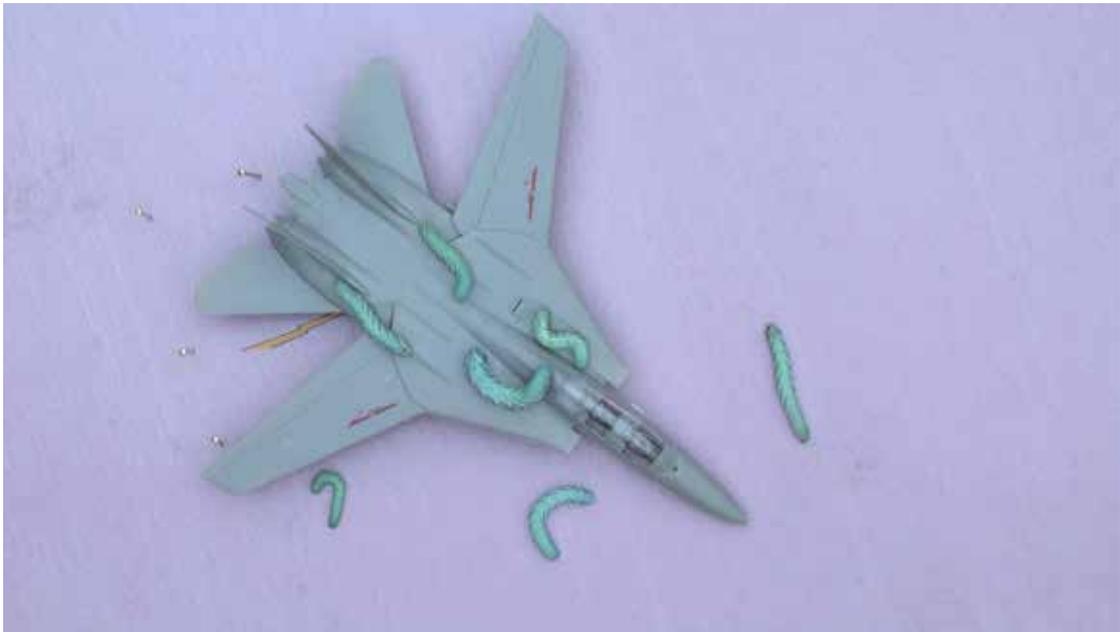
verweist auf die Möglichkeit unabhängiger queerer Medien und schlägt ein ebenso radikales Modell der kollektiven künstlerischen Produktion vor. Kunst im Rahmen eines „kollaborativen Organismus“ zu schaffen, ist notwendig für ein ambitioniertes multimediales Storytelling, aber diese Praxis ermöglicht auch den Widerstand gegen aktuelle (kapitalistische, heteronormative) Paradigmen von Kunst, die sowohl die Künstler:innen als auch das Kunstwerk zur Ware machen.

Warum sollten wir die TV-Medien nicht von den Unterhaltungskonzernen – jenen Herren der Chaosmagie – zurückerobern, die sie nach und nach der experimentellen Kunst entrissen haben? Dies wirkt wie ein utopisches Unterfangen und ist somit ein effektives Mittel für queere Zukünftigkeit. Als Beweis dafür, dass das Fernsehen die Zukunft zu gestalten vermag, muss man nur daran denken, wie die *Andy Griffith Show* (1960–68) den Mythos der amerikanischen Polizei prägte, oder besser noch an die Tatsache, dass der Präsident der Vereinigten Staaten ein Reality-TV-Star ist. Realität beginnt mit den Geschichten, die wir uns selbst erzählen.

Zuerst erschienen in *The Brooklyn Rail* (2020).

Alex A. Jones ist Schriftstellerin und lebt gegenwärtig in Brooklyn. Ihr Projekt „Art and Ecology in the Third Millennium“ (Kunst und Ökologie im dritten Jahrtausend) wird gefördert durch den Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant.





The reality of ecological collapse, underwritten by capitalist imperialism, is often called an existential threat—but it is also a problem of imagination. In *Capitalist Realism* (2009), Mark Fisher popularized the idea that “It is easier to imagine an end to the world than an end to capitalism.” Like much of Fisher’s work, this proposition can be taken as either a black pill or a creative catalyst. The difference depends first of all on our capacity to imagine.

This is the challenge taken up by *Metamorphosis*, an online video series produced by the “collaborative organism” of young artists known collectively as the Institute of Queer Ecology. The four-episode series resembles an educational nature show, with essays spoken over digital animation and found footage, narrated by nonbinary artists Mykki Blanco and Danny Orlowski. As its name implies, *Metamorphosis* takes multiple forms as an artistic project. It is an experiment in “edutainment.” It is a model for radical television and collectivized artistic practice. It is a lucid synthesis of queer theory and ecosocialism, one which makes important connections between capitalism and ecological collapse:

When climate change causes prolonged droughts in California, sparking wildfires across the state, and the firefighters sent to put out the flames are incarcerated people ... paid two dollars a day ... the climate crisis becomes inseparable from the prison industrial complex. When those same fires affect expensive homes and insurance giants like AIG create private fire departments for their highest-tier customers, climate collapse becomes indistinguishable from income inequality and privatization. (*Prelude: Serotiny*)

Episodes 1 to 3 of *Metamorphosis* follow the successive life-stages of Lepidoptera—that is, butterflies and moths—as holographic metaphors for global capitalism and queer potential-

ty. Episode 1, “Grub Economics,” compares the voracious consumption of caterpillars to the consumption & extraction logic of petro-capitalism, emphasizing that in nature, the larval phase is necessarily unsustainable and transitory. In episode 2, “Liquidation in the Pupal Stage,” the image of the dissolved pupa sheltered in its chrysalis is used to visualize a complex and hard-to-see problem: the consolidation of power and capital by a global oligarchy.

The third installment, “Emergence,” takes up the poetry of the *imago*, or the mature form of a holometabolous insect, to explore models of ecology and society the human species has yet to attain or even conceptualize. The episode examines the role of heteronormativity in perpetuating capitalist hegemony. It speculates how a queer future might break from oppressive economic relations by cultivating new models of community, cultural reproduction, and gender expression. It concludes that “Imagination is possibly the most critical tool for a queer future.”

Queer Futurity is a term that comes from José Esteban Muñoz’s widely influential book, *Cruising Utopia* (2009). Episode 3 of *Metamorphosis* quotes directly from its opening lines: “Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer ... the future is queerness’s domain. Queerness is a constructing and educating mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present.” In *Cruising Utopias*, Muñoz casts “queer” not as a banner of identity, but as a discursive mode, a utopian pursuit—a verb. The notion of futurity gives a forward momentum to queer values of survival, healing, identity, and play. Muñoz never prescribes the shape of this future; his evocative concept is meant as a hard poke in the imagination, one meant to resist what Muñoz felt were the “short term concerns” of LGBTQ+ activism focused on integration and acceptance by hetero-normative society. *Metamorphosis* echoes this concern and extends it to the short-term concerns of extractive capitalism:

The American military is the largest institutional consumer of oil in the world ... One of the supposedly significant milestones of LGBTQ rights movements involved the repeal of Don’t Ask, Don’t Tell in 2011. Instead of asking for a place in the institution, why not liquidate it and redistribute its capital? (*Episode 1: Grub Economics*)

Another recent work of theory that appears synthesized in the Institute of Queer Ecology’s perspective is Donna Haraway’s *Staying With the Trouble: Making Kin in the Cthulucene* (2016). Here Haraway seeks to generate imaginative tools for “living and dying on a damaged earth,” such as engaging interspecies consciousness, symbiotic meaning-making, nontraditional kinship strategies, and speculative storytelling. *Staying With the Trouble* is admittedly a dense theoretical text, but *Metamorphosis* appears to enact some of its strategies in a format that is digestible and even entertaining. It does not so much resemble a “conceptual art video” as it does a TV show, and this may be the most interesting proposition it makes.

Artists have only occasionally delved into television as a site of engagement instead of designated art spaces like galleries and museums. One vintage example is Paper Tiger Television’s “deconstructing the media” series from the early 1980s (which is also currently available to watch on dis.art). Public intellectuals including Haraway, Murray Bookchin, and Noam Chomsky appeared on the artist-run, public access program to analyze popular media like *National Geographic* and *Time magazine*, aiming to teach audiences to think critically about mass media in a decade when it was rapidly engulfing the average person’s experience of reality.

Metamorphosis combines the critical aims of Paper Tiger Television with a form most reminiscent of educational nature shows prevalent in the 1990s on networks like PBS, BBC, and

Discovery Channel. It is grounded in some fascinating information about insects, and while it may have an aesthetic sensibility updated for 2020, the overall impact of the didactic visuals, wildlife footage, and disembodied narration in *Metamorphosis* harks back to educational programs like *Wild Discovery* (1995–2002) that—for many of us who grew up watching them—were early fertilizer for the sort of interspecies ecological consciousness that the Institute of Queer Ecology seeks to extend.

So, is Mykki Blanco the David Attenborough for Generation Z? That sounds like a future worth fighting for. To quote once more from Muñoz, “Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. Often we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic.” *Metamorphosis* gestures toward the possibility of independent queer media, and proposes an equally radical model of collective artistic production. To make art as a “collaborative organism” is necessary for ambitious multimedia storytelling, but it also promises the ability to resist current (capitalist, heteronormative) paradigms of art that commodify both the artist and the artwork.

Why not wrestle TV media back from the corporate entertainment conglomerates—those lords of chaos magic—that have gradually torn it away from experimental art? It seems like a utopian pursuit, and therefore a powerful tool for queer futurity. For evidence of TV’s ability to shape the future, think of how the *Andy Griffith Show* (1960–68) shaped the myth of American policing, or better yet, the fact that the President of the United States is a reality TV star. Reality begins with the stories we tell ourselves.

Alex A. Jones is a writer currently based in Brooklyn. Her project “Art and Ecology in the Third Millennium” is supported by the The Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant.

First published in *The Brooklyn Rail* (2020).

Mehr Mög-
lichkeiten
der Imma-
gination /
**More Ways
of Imagining**

Hans Ulrich Obrist im Gespräch
mit dem Institute of Queer Ecology
über Kunst und Ökologie /
Hans Ulrich Obrist in Dialogue
with the Institute of Queer Ecology
about Art and Ecology

Hans Ulrich Obrist Lasst uns, bevor wir zu Eurer Ausstellung auf Schloss Moyland kommen, über die Anfänge sprechen. Widerfuhr Euch eine plötzliche Erleuchtung an dem Tag, an dem Ihr die Idee zum Institute of Queer Ecology hattet? Wie lautet Eure Geschichte?

Lee Pivnik Das Projekt entstand 2017, Trump war gerade gewählt worden. Ich studierte Bildhauerei, deren Mittel mir zu abstrakt schienen, um Umweltfragen zu thematisieren – zumindest was die konventionelle Bildhauerei in einem institutionellen Rahmen mit weißen Wänden betrifft. Ich war auf der Suche nach einem Raum, in dem ich außerhalb der Konventionen einer traditionellen Atelierpraxis mit ihrem Mythos der Künstler:in als individuellem Genie mit anderen zusammenarbeiten konnte.

Mein spekulativer Traum von einem „Institute of Queer Ecology“ entstand aus dem Wunsch nach einem queeren Raum, der dem imaginären Zugang zur Natur gewidmet sein sollte und in dem wir als Künstler:innenkollektiv neue Arbeitsweisen entwickeln würden. Auch eine gewisse Inszenierung von Institutionalität spielte eine Rolle, aus Gründen der Glaubwürdigkeit, aber auch um Künstler:innen als Entscheidungsträger:innen im Hinblick auf Umweltfragen zu positionieren und ihnen ein gewisses Handlungsvermögen zu geben.

Diese Ideen spukten mir im Kopf herum, als ich Nic in Biosphere 2 in Oracle, Arizona, traf.

Nicolas Baird Lee und ich lernten uns zu einer Zeit kennen, als wir beide über Zusammenarbeit nachdachten und Wissenschaft, Kunst und Queerness in einem Raum zusammenbringen wollten.

HUO Wer hat Euch inspiriert? Anstatt nach Euren Einflüssen im Sinne der Genealogie zu fragen, möchte ich fragen: Mit wem denkt und arbeitet Ihr in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft?

LP Indem wir das Projekt schlicht als „Institut“ bezeichnet haben, orientierten wir uns zum Beispiel am Center for Land Use Interpretation in Los Angeles und an anderen Projekten, die in der Kunstwelt beheimatet sind und Institutionalität unterschiedlich inszenieren.

Unser Denken ist geprägt von vielen Theoretiker:innen aus den Geisteswissenschaften und der Queer Theory. Donna Haraway taucht ständig auf. Jack Halberstam. Wir beziehen uns oft auf José Esteban Muñoz. Ich habe seine Schriften erst nach seinem Tod entdeckt, aber in gewisser Weise lehrte er mich die Idee eines queer ancestors, eines queeren Vorfahren; was es also bedeutet, jemandem zu begegnen, der ähnliche Dinge an einem ähnlichen Ort, aber zu einer anderen Zeit erlebt hat und der mich die Welt anders sehen lässt.

NB Viele Projekte des Instituts versuchen, Raum für Menschen zu schaffen, deren Praktiken es ihnen für gewöhnlich nicht erlauben würden, in einer Weise zu arbeiten, in der sich Queerness, Kunst und Wissenschaft überschneiden. Im Rahmen unserer Ausstellung im Museum Schloss Moyland denken wir darüber nach, wie das Werk von Joseph Beuys durch eine queere, ökologische Linse gelesen werden könnte, indem wir aus den bisherigen Interpretationen ausbrechen und unseren eigenen Raum betreten, um etwas Neues zu schaffen. Und auch wenn er nicht mehr unter uns ist, um diese Entscheidung zu treffen, denke ich, dass er diese Art von Flexibilität und Grenzverwischung geschätzt hätte.

HUO Eure Ausstellung ist in der Welt von Joseph Beuys und seiner Idee eines erweiterten Kunstbegriffs angesiedelt. Diesmal seid Ihr zu zweit, Ihr werdet keine weiteren Leute einbeziehen. Wie ist dieses Projekt entstanden? Ich wüsste gerne, ob Beuys für Euch schon vor dieser Einladung als Werkzeugkasten wichtig war, wie Ihr auf die Einladung reagiert habt und wie Ihr auf den Titel der Ausstellung gekommen seid.

NB Seit Langem liebe ich Beuys' Arbeiten, die sich mit der Kommunikation zwischen den Arten beschäftigen, vor allem Werke wie *I like America and America likes Me* und *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Beide Performances erforschen eine Spannung zwischen dem Menschlichen und dem Mehr-als-Menschlichen, die im Kontext der Evolutionsbiologie interessant ist; es sind Versuche, andere Weisen des Seins zu verstehen, andere Weisen, mit unseren Körpern durch Landschaften zu navigieren, die wir mit anderen Organismen teilen.

LP Seine Idee der sozialen Plastik hat mich stets beschäftigt. Jemandem zu begegnen, dessen skulpturale Praxis sich bewusst über die Herstellung von Kunstobjekten hinaus auf diese Idee des politischen und sozialen Wandels ausweitet, ist heute genauso radikal wie damals.

Aber um auf den Titel zurückzukommen, das war ein interessanter Augenblick: Wir entwickelten ihn im Gespräch mit Judith Waldmann, der unglaublichen Kuratorin der Ausstellung. Als sie uns zum ersten Mal anbot, mit Beuys' Archiv zu arbeiten, schlug sie als möglichen Namen für die Ausstellung den Titel *The Earth Does Not Need Us* vor.

Dieser Gedanke kommt uns oft in den Sinn, wenn wir über das Anthropozän sprechen – der Gedanke, dass die Erde nach dem Verschwinden des Menschen genesen und die biologische Vielfalt wieder zunehmen wird. Aber wir denken, dass Joseph Beuys in seinem Werk, wie auch wir in unseren IQECO-Projekten, verschiedene Rollen betrachtet, die der Mensch auf dem Planeten spielen kann; Rollen, die auf Gegenseitigkeit und Fürsorge beruhen.

NB Aber vor allem ohne die Hybris, so zu tun, als wären wir die Hüter der Erde.

HUO Aufgrund meiner früheren Begegnung mit dem Werk der Heilerin und Künstlerin Emma Kunz hatte Kunst für mich immer etwas mit Heilung zu tun. Das erste, was ich als Kind über Beuys wusste, war, dass er mit seinem Flugzeug

abstürzte und von den Tataren geheilt wurde. Es geht um Heilung. Ein wichtiger Gedanke in Eurem Werk ist offenbar der, dass uns die Kunst zu einer zärtlichen Beziehung mit der lebendigen, oder wie Ihr einmal sagtet: vibrierenden Welt führen kann.

LP Ja. Wir hoffen, dass wir eine Praxis der Fürsorge für diese Landschaft entwickeln, deren Gäste wir sind. Dies wird innerhalb der Ausstellung auf verschiedene Weise geschehen, oft durch kultivierende Eingriffe. Eine Geste besteht darin, dass wir eine Eiche pflanzen werden. Nic und ich kommen beide aus Regionen, in denen Eichen durch den Klimawandel existenziell bedroht sind – durch die Hitze in Arizona und eindringendes Salzwasser in Miami –, wir pflanzen also etwas, das in unserer Heimat nicht mehr gedeihen kann. In der Ausstellung sind Skulpturen zu sehen, die die Besucher:innen dazu einladen, heimische Wildblumensamen mit nach Hause zu nehmen. In Zusammenarbeit mit dem Veranstaltungsteam des Museums wird ein Gemeinschaftsgarten angelegt werden. Wir hoffen, dass diese örtlichen Gesten auch die Artenvielfalt auf dem Museumsgelände erhöhen werden. Wie kann unser Projekt den Ort in einem besseren Zustand hinterlassen, als wir ihn bei der Einladung vorgefunden haben?

NB Eine der spannendsten neuen Arbeiten für die Ausstellung sind diese Wildblumen, die in zwei verschiedenen Werken erscheinen und durch ihr umgekehrtes Zu- und Abnehmen während der Ausstellung miteinander verbunden sind.

LP Ja, und das hat wiederum mit 7000 Eichen und der Geschichte dieses Werks zu tun, das zwei verschiedene Phasen hat. Zuerst wurden die Basaltsteine zu einer ebenso greifbaren wie monumentalen skulpturalen Intervention aufgeschichtet; danach wurden die Steine einer nach dem anderen entfernt und neben die Eichen gepflanzt, und das Werk löste sich auf in eine soziale Skulptur: einen städtischen Wald.

Wir wollten auf diesen Moment des Übergangs reagieren, in dem die kristallisierte Skulptur an Größe gewinnt, aber als soziale Skulptur schwerer zu fassen ist.

Ein wesentlicher Teil dieses Prozesses ist in *7000 Eichen* die Zusammenarbeit der Menschen, die das Werk hervorbringen. Wir wollten, dass eine unserer neuen Arbeiten für die Ausstellung dem Publikum in ähnlicher Weise einen Anreiz zum Handeln auf den Weg gibt. Ein *Utopia in Bursts* betiteltes Werk in der Ausstellung besteht etwa aus einem Haufen Wildblumensamen, die sich von Museum Schloss Moyland aus nach und nach verbreiten sollen.

NB Fast wie ein Haufen von Félix González-Torres, nur dass unserer nicht wieder aufgefüllt wird.

LP Da die Leute die Wildblumensamen mitnehmen dürfen, schrumpft das Werk während der Ausstellung; dadurch tritt langsam eine Skulptur in der Mitte des Haufens zutage, die auch eine Ode an die Überträger:innen des Pollens sein wird. Es ist ein kleines, queeres Monument für den gynandromorphen, das heißt zur Hälfte weiblichen, zur Hälfte männlichen Schmetterling, den man in unserer Filmreihe *Metamorphosis*, die ebenfalls gezeigt wird, aus seinem Kokon schlüpfen sieht.

Es geht um eine symbolische Geburt, eine Emergenz, die von den Besucher:innen herbeigeführt wird, indem sie die Wildblumensamen zum Einpflanzen mit nach Hause nehmen. Das Werk besteht aus einheimischen Wildblumen, und wir hoffen, dass sie dazu beitragen, das Ökosystem der zu Rasenflächen umgewandelten Wiesen wiederherzustellen.

NB Während sich die Arbeit auflöst, wächst zugleich eine andere mit dem Titel *Yesterday, Today, Tomorrow* in einem anderen Raum des Museums: Dort haben wir drei Skulpturen aus Ton, Erde und Wildblumensamen angefertigt. Als ephemere Skulpturen liegen sie inmitten von Blumenbeeten, die während der gesamten Ausstellung bewässert werden; der Raum ist vom rosafarbenen Licht von Gewächs-

hauslampen über den Arbeiten erfüllt. Im Laufe der Ausstellung werden die Skulpturen zerfallen, während sie zu Wildblumenbeeten heranwachsen. So wachsen die Blumen an einem Ort, während der Samenhaufen an einem anderen schrumpft.

HUO Die Kunstwerke werden also lebende Organismen sein?

LP Ja, genau. Eines wird buchstäblich leben und mit den Wildblumensamen wachsen. Das andere lebt ebenfalls, aber es ruht und wartet darauf, einen Impuls zu erhalten und zu wachsen. Uns interessiert der Stoffwechsel der Werke: Während das eine schrumpft und seine „endgültige Form“ erreicht, zerfällt das andere.

NB Es zerfällt, sprießt und wächst. Das verbindet es mit unserem Terrarium, an dem wir gerade gearbeitet haben und das eine weitere wachsende, lebende Skulptur ist. Das Werk trägt den Titel *A Garden of Queer Delights*.

HUO Wie wird das funktionieren?

LP Wir wollten die Queerness der mehr-als-menschlichen Welt bekräftigen, und das, sobald man die Ausstellung betritt. Mit Judith Waldmann sprachen wir darüber, eine Orchidee oder eine andere Pflanze zu zeigen, die auf die Queerness der Pflanzen und ihrer Fortpflanzung verweisen könnte, aber am Ende schien uns eine Pflanze nicht genug, um „die ganze Queerness“ zu repräsentieren. Also beschlossen wir, ein Terrarium zu bauen und darin eine kleine Landschaft mit einer botanischen Familien wachsen zu lassen, die als queer verstanden werden kann. Dazu gehören Pflanzen, deren Art der Fortpflanzung, übertrüge man sie auf Menschen, als queer gelten könnte, so wie Veilchen und Stiefmütterchen, die eine bisexuelle Blüte besitzen, und wo jedes Individuum die männlichen und die weiblichen Teile der Pflanze hervorbringt. Lustigerweise lautet eine Bezeichnung im botanischen Jargon für diese Blüten „perfekt“.

NB Es gibt da einen komplexen, aufgeladenen Jargon, der auch etwas über die sozio-historische Verbindung einer Spezies mit Queerness, mit ihrer Geschichte und ihren Narrativen aussagt. Veilchen zum Beispiel werden spätestens seit den Gedichten Sapphos mit der Liebe zwischen Frauen assoziiert.

HUO In Eurem für die Ausstellung verfassten Text bezieht Ihr Euch auch auf die Idee von Queerness als Wunsch nach Intimität und Verbindung mit der Welt.

NB Definitiv.

LP Veilchen waren auch ein Signal, ein Geschenk zwischen Frauen, die sich zu anderen Frauen hingezogen fühlten, wobei das geschenkte Veilchen zu einem Symbol des Begehrens wurde. Es gibt also diesen Wunsch nach Intimität und Verbindung, doch nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen verschiedenen Arten. Wir interessieren uns ebenso für den Wunsch, ein Veilchen zu werden, eine Pflanze zu werden und außerhalb menschlicher Kategorien zu denken.

An dem Terrarium haben wir mit Sixto-Juan Zavala zusammengearbeitet, einem Künstler und Designer, mit dem wir bereits früher gearbeitet haben und der ein Projekt unter dem Titel *Queer Botany* betreibt.

Mir gefällt, dass das Terrarium, das die Besucher:innen an der Schwelle zur Ausstellung begrüßt, nicht nur eine Bekräftigung der Queerness des Mehr-als-Menschlichen ist, sondern auch eine Bekräftigung des kollaborativen Geistes des Projekts. Selbst in diesem Moment, da die neuen Arbeiten, die wir präsentieren, größtenteils das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Nic und mir sind, möchten wir nicht auf eine Weise arbeiten, die sich zu isoliert anfühlt.

HUO Das führt uns zu einer anderen Frage, nämlich zur *longue durée*, zur langen Dauer, wie Fernand Braudel es nannte, und zum Nachdenken über Künstler, die über den Zeitrahmen von

Ausstellungen hinausgehen. Angesichts der Krise des Artensterbens und der umweltschädlichen Seite der Eventkultur denken zeitgenössische Künstler:innen über längere Zeiträume nach – und das ist natürlich etwas, das Beuys mit *7000 Eichen* vorweggenommen hat – es geht also um die Idee eines Kunstwerks, das länger als die Dauer einer Ausstellung existiert. Könnt Ihr über diese Idee langfristiger Projekte und die Verbindung zwischen Beuys und Eurer eigenen Praxis sprechen?

NB Gerne. Das Institut, das ganze Projekt, ist in gewisser Weise ein einziges, lang andauerndes Werk. Eine andere Antwort, die ich geben könnte, wäre eine Schilderung unseres nächsten Projekts, das wir nach dieser Ausstellung planen: Wir arbeiten an einem Lehrbuch für queere Ökologie.

LP Wir stehen noch am Beginn der Planung, aber eines der Dinge, die das Institut von Anfang an getan hat, ist natürlich die Nachahmung eines Instituts, die Nachahmung der akademischen Welt in einer Art von Code-Switching, das Künstler:innen und queere Menschen in Entscheidungspositionen bringt, von denen sie üblicherweise ausgeschlossen sind.

Das Format eines Lehrbuchs nachzuahmen ist für uns auch deshalb von Interesse, weil solche Bücher von der Regierung in Florida, wo ich lebe, umgeschrieben und zensiert werden. Einerseits dienen Lehrbücher als Vehikel der empirischen Wahrheit und sollen bekräftigen, dass dies die richtige Weise ist, etwas zu wissen. Andererseits sind sie solch ein unterhaltsames Format, gerade um damit queere Ökologie zu betreiben, wo sich unser Verständnis davon, was „Queerness“ und „Ökologie“ bedeuten, täglich ändert. Daher gefällt uns die Idee, ein akademisches Lehrbuch zu imitieren, nur um dessen Machtstruktur auf Schritt und Tritt zu untergraben. Das Projekt stützt sich auf eine breit angelegte Auswahl von Künstler:innenprojekten und auf Mitarbeiter:innen aus der Wissenschaft, um einen Leitfaden für das

Nachdenken über die Themen der queeren Ökologie und ihre Organisation zu erstellen, damit das Projekt wachsen und unsere Methoden über die Kunstwelt hinaus verbreiten kann.

HUO Roman Krznaric erinnert uns in seinem Buch *The Good Ancestor* daran, in einer Welt der Kurzfristigkeit in langfristigen Perspektiven zu denken. Wir müssen langfristig denken, weil die Kurzfristigkeit eine Bedrohung für unsere Umwelt darstellt – was kann die Kunst für dieses Bewusstsein tun? Und ganz allgemein: Wie können wir die Gesellschaft von dieser Kurzfristigkeit befreien?

NB Das ist eine schwierige Sache, vor allem wenn man in dieser Kombination aus ökologischen und queeren Räumen arbeitet, in denen es ständig so viele Schäden und so viel Trauer gibt. Jeden Tag erscheint eine Horrormeldung über Umweltschäden, dann blättert man in der Zeitung weiter und stößt auf eine Meldung über neue Gewalt gegen Menschenrechte, gegen queere und transsexuelle Menschen, gegen Frauen, gegen Schwarze, Dunkelhäutige und Indigene. Und das immer wieder und wieder. Es ist schwer, diesem eindringlichen, unmittelbaren Grauen zu entkommen.

LP Einiges davon scheint mit Absicht zu geschehen. Angriffe auf LGBTQ+-Rechte wirken heute wie ein Versuch, den Fortschritt einer organisierten, fortschrittlichen Bewegung zu stoppen, ein weiteres Hindernis zu errichten, so dass deine gesamte Energie heute und morgen wieder auf diese unmittelbare Sache verwendet werden muss. Damit wären wir bei dem, worüber Muñoz in *Cruising Utopia* spricht: Wenn wir eine queere Utopie erträumen wollen, müssen wir über die kurzfristigen, pragmatischen Kämpfe hinausschauen und uns auf eine längerfristige, ehrgeizige Politik konzentrieren.

NB Lee und ich haben natürlich unsere eigenen, über den Rahmen des Instituts hinausgehenden Praktiken, und in meiner Arbeit habe ich mich mit der Tiefenzeit beschäftigt, mit den vielen

Zuständen, die unsere Welt über Milliarden von Jahren auf ihrem Weg in die Gegenwart durchlaufen hat. Es gibt so viele Schichten – verschiedene Gemeinschaften von Lebewesen, atmosphärische Bedingungen und Klimazonen, Konfigurationen von Kontinenten –, dass ich glaube, dass wir die Welt nur als etwas Vielfältiges verstehen können, hat sie doch so viele Versionen ihrer selbst erlebt. Wenn man diese Spuren der Vergangenheit durchstreift, bekommt man ein Gefühl für das Ungeheure, für etwas, das viel größer ist als die Verluste und Tragödien, die wir auf menschlicher Ebene erleben. Es ist eine Erinnerung daran, dass die Welt anders sein kann, dass sie auf ganz verschiedene Arten gedeihen kann, dass das Leben blühen und alles voller Freude sein kann.

Das ist für mich ein kleines, aber wichtiges Mittel gegen die Dringlichkeit. Es geht nicht um einen Ausweg aus dem, was geschieht, sondern darum, dass andere Möglichkeiten existieren. Vielleicht ist es eine Art umgekehrtes spekulatives Zukunftsdenken, falls das nicht unsinnig klingt: Wenn wir in die Vergangenheit blicken und diese vielen Welten sehen, fällt es uns womöglich leichter, uns neue Zukünfte vorzustellen – Zukünfte, die lebenswert und schön sind und in denen wir vielleicht leben wollen. Das lässt die Gegenwart weniger wie das Ende erscheinen.

HUO Beuys spricht von einem erweiterten Kunstbegriff, was uns auch zu Eurem Dialog mit Jack Halberstam bringt, der oft als Einfluss auf Eure Praxis gilt. In einem Gespräch mit Jack Halberstam diskutiertet Ihr nicht nur die Idee des Kunstwerks als Organismus, sondern auch des Organismus als Metapher als eine Weise, Folgendes auszudrücken:
„Es gibt so viele Möglichkeiten, sich durch die Welt zu bewegen, wie es Lebewesen gibt. Sich diese Wege vorzustellen und sie auf unsere Körper, auf unsere Beziehungen, auf unsere Art, Kunst zu schaffen, auf unsere Lebensweisen, auf die Gestaltung von Städten und Ökosystemen, auf unsere Interaktio-

nen mit Ökosystemen oder sogar auf unsere Arten des Regierens zu übertragen – all das liefert uns eine Gelegenheit zum spekulativen Träumen, jede neue Lebensweise erweitert unsere Welt. Und das ist an sich schon ein Queering, selbst wenn es nicht explizit sexuell ist, auch das ist für uns queere Ökologie; der Gebrauch der Verwandlungsfähigkeit eines Individuums ist eine queere Praxis, und ebenso der Wunsch nach Intimität mit anderen, nach Beziehungen – Mutualismus ist eine kollektive Sache, die uns miteinander verbindet und uns erlaubt, zu schaffen und zu leben.“

Der Organismus als Metapher, Artenvielfalt und expansive Lebensweisen gehören wesentlich zur queeren Ökologie. Könnt Ihr ein wenig darüber in Bezug auf die Ausstellung sprechen?

LP Ein Thema der Ausstellung, das nicht an erster Stelle steht, weil es für uns zu düster ist, als dass wir ihm den vordersten Platz in unserem Denken einräumen könnten, ist der Verlust. Eine Sache, die wir an der biologischen Vielfalt lieben, ist, dass sie eine Million verschiedener Pläne beinhaltet, um sich in der Welt zurechtzufinden. Was beim Gedanken an das Artensterben so schmerzt, ist das Schrumpfen dieser Möglichkeiten, das Schrumpfen so vieler anderer Spezies, die für eine queere Zugehörigkeit zur Natur stehen, für unterschiedliche Weisen und Strategien, die Welt zu bewohnen. Wenn wir diese Artenvielfalt verlieren, bevor wir die Chance nutzen, von ihr zu lernen, dann ist das ein großer Verlust.

NB Wir sind keine Minimalisten: Wir würden lieber in einer Welt leben, in der es mehr gibt. Mehr Möglichkeiten zu leben, mehr Möglichkeiten der Imagination, mehr Möglichkeiten zu sein.

HUO Gustav Metzger wies darauf hin, dass es nicht nur ein Artensterben gibt, sondern ein Sterben aller Art. Sprachen und alle möglichen anderen kulturellen Phänomene verschwinden in einem noch

nie dagewesenen Tempo. Das bringt uns auch zum Archiv, denn das Archiv ist vielleicht ein Protest gegen das Vergessen oder gegen den Verlust.

Schloss Moyland besitzt nicht nur eine erstaunliche, von den Brüdern Van der Grinten zusammengetragene Sammlung von Beuys' Werken, sondern auch ein Archiv mit zahllosen Dokumenten und Briefen. Ihr werdet in dieses Forschungszentrum, das Beuys-Archiv, das ein integraler Bestandteil von Schloss Moyland ist, eintauchen. Vielleicht könnten wir mehr über die Bedeutung des Archivs sprechen und über die Art und Weise, wie Ihr mit dem Archiv umgehen und arbeiten werdet.

Außerdem, das ist der zweite Teil der Frage, bin ich auch sehr an Eurem eigenen Archiv interessiert. Wie stellt Ihr Euch vor, dass sich Leute in 50 Jahren mit dem Archiv des Institute of Queer Ecology beschäftigen werden? Wo ist Euer Archiv? Wo wird es zu finden sein? Wird es vollständig online sein? Gibt es ein physisches Archiv? Wo wird Euer Schloss Moyland stehen?

NB Ich kann zuerst mit der zweiten Frage beginnen. Hier in meiner Wohnung in Brooklyn habe ich nicht viel Platz, aber in diesem Aktenschrank ...

HUO Kannst Du ihn noch einmal zeigen? Ich möchte den Schrank sehen.

NB Ja, es ist nur ein kleines grünes Ding. Das ist er. Aber er enthält alle Dokumente, die ich mein ganzes Leben lang aufbewahrt habe, darunter etwa fünf oder sechs große Ordner mit IQECO-Material. Lee weiß es vermutlich nicht, aber ich hebe alle Skizzen und kleinen Pläne auf, die wir zusammen während unserer IQECO-Projekte anfertigen. Alles kommt in einen Ordner. Ich habe viele Skizzen auf Zeitungspapier, auf den Rückseiten von Servietten und so weiter. Ich weiß nicht, wo das alles landen wird, aber ich hebe es auf.

LP Ich denke, ein queeres Archiv muss ein Gleichgewicht finden und Inhalte auf eine Weise aufbewahren, die Menschen in der Zukunft erreichen kann, ohne seine Beziehung zur Welt zu verlieren, so als dürfte es nicht berührt werden. Eines unserer ersten Projekte war eine Kombination aus Publikation und Archiv, und ein wichtiger Teil dieses Projekts besteht darin, zu sehen, wie es sich verändert, wenn es von verschiedenen Menschen berührt wird. Darüber hinaus gibt es den wichtigen Umstand, dass Queerness in vielen Archiven nicht vorkommt. Es geht also darum, die Wichtigkeit der Aufbewahrung zu betonen, sich aber zugleich gegen die Idee zu wehren, ein Archiv wäre etwas Kostbares, für das irgendjemandes Hände zu schmutzig wären.

HUO Gibt es in Eurem Archiv auch unrealisierte Projekte? Wie Ihr wisst, interessiere ich mich für sie. Wir wissen viel über unrealisierte Projekte von Architekt:innen, weil sie sie veröffentlichen, aber wir wissen sehr wenig über diejenigen von Künstler:innen.

Ich kann mir vorstellen, dass es in Euren Unterlagen auch einige unrealisierte Projekte gibt. Könntet Ihr über einige davon sprechen? Vielleicht sind es Projekte, die zu groß sind, um realisiert zu werden, oder zu klein, oder zu teuer, oder zu zeitintensiv. Auch Zensur kann ein Grund für unrealisierte Projekte sein – Doris Lessing sagte mir immer: „Das ist ein Projekt, das wir gerne machen würden, aber wir trauen uns nicht.“ Sie meinte, die meisten Menschen hätten ein solches Projekt, das sie Selbstzensurprojekt nannte.

LP Als Du gerade fragtest, wo das IQECO-Archiv untergebracht ist, dachte ich: „Oh, das wird eines Tages im Institut sein“, das natürlich erst gebaut werden müsste. Das große Langzeitprojekt ist also der Bau eines physischen Institute of Queer Ecology, das als Ausstellungsraum/Bibliothek/Residenz/Forschungszentrum fungiert.

Viele Anfragen, die wir von Leuten bekommen, die zum ersten Mal auf den Titel „Institute of Queer Ecology“ stoßen, lauten: „Wunderbar, ich brauche Hilfe bei der Forschung für meine Doktorarbeit“. Und wir müssen antworten, nun ja, wir sind nicht diese Art von Institut, aber wir wünschen uns, so weit zu wachsen, dass wir in der Lage sind, die Arbeit anderer zu unterstützen.

Es ist auch spannend, über das Programm dieses Raums nachzudenken: Wer würde dort Vollzeit oder Teilzeit arbeiten? Wer käme zu Forschungszwecken, im Rahmen einer Residency oder anlässlich einer Ausstellung? Und wo wäre dieser Raum? Das ist natürlich eine große Frage, weil wir schon so lange online sind.

NB Bislang ist das Institut immer dann aktiv geworden, wenn es gebraucht wurde. Es ist spannend, sich eine kontinuierliche Arbeitsweise vorzustellen.

HUO Wenn das Institut gebaut wird, oder wenn Ihr über das Institut als physisches Gebäude nachdenkt, wäre es dann auch eine Schule? Denn wenn wir uns mit den großen Fragen und Problemen des 21. Jahrhunderts befassen wollen, dann müssen wir die von C.P. Snow beklagte Kluft zwischen Wissenschaft und Technik auf der einen Seite und den Geisteswissenschaften und der Kunst auf der anderen Seite überwinden. Diese Kluft scheint sich in der Gesellschaft immer weiter zu vertiefen, und die Kunst wird aus immer mehr Lehrplänen gestrichen. Ich frage mich also, inwieweit Euer Institut auch eine Art interdisziplinäre Schule sein könnte?

LP Das erinnert mich an eines unserer Schwesterninstitute, das Institute for Postnatural Studies. Es hat seinen Sitz in Madrid, und wir haben in den letzten drei Jahren virtuell Projekte mit ihm durchgeführt.

NB Diesen Sommer werden wir mit seinen Mitgliedern endlich einen Workshop vor Ort veranstalten.

LP Sie haben einen eigenen Raum und bieten ein Fernstudienprogramm an, das einem Semester in einem alternativen Masterstudien-gang gleicht. Wir lernen viel von ihrer Art und Weise, ihr Institut zu betreiben. Es ist großartig, eine andere mögliche Version eines der Natur und Kultur gewidmeten Lernzentrums an der Grenze zur Kunstwelt zu sehen.

NB Ich denke, dass IQECO vielleicht eher ein Ort für diese Art des Lernens sein könnte, als eine akkreditierte Schule zu sein. Dass es persönlich, praxisnah und intim sein sollte. Wir denken nicht, dass es eine konventionelle Schule sein sollte, die Abschlüsse vergibt; natürlich haben wir auch Beuys und die Free International University als weitere Referenz im Sinn.

HUO Habt Ihr Rituale? Tarkowski sagt, dass wir wieder Rituale entwickeln müssen. Der koreanische Philosoph Byung-Chul Han hat darüber ein Buch geschrieben, *Vom Verschwinden der Rituale*. Welche Rituale hat das Institute of Queer Ecology?

NB Das hängt sehr von den Gruppen ab, die bei jedem einzelnen Projekt entstehen. Lee und ich tragen es nicht in einer geordneten Weise von Projekt zu Projekt weiter, aber alle Projekte, an denen wir gearbeitet haben, besonders die gemeinsam vor Ort realisierten, entwickelten ihre eigenen Rituale. Lee, ich denke da an unseren Film *Hysteria*, an dem wir in zwei Phasen gearbeitet haben: die Produktionsphase in Syracuse, wo wir ein paar Wochen in einer Wohnung lebten, und dann die Phase, in der wir die Ausstellung in Hannover aufbauten. Es war dieselbe Gruppe von Leuten, aber in zwei sehr unterschiedlichen Räumen. In Syracuse waren unsere Rituale häuslich – wir kochten und aßen zusammen, schauten abends gemeinsam Filme und Serien. In Hannover waren unsere Rituale eher spielerisch, mit viel Karaoke und Flipperturnieren, denn in unserer Wohnung stand ein Flipperautomat mit Addams-Family-

Motiven. Wir arbeiteten den ganzen Tag im Museum, blieben dann viel zu lange auf und spielten Flipper. Das war für uns ein wichtiger Ausklang in die Nacht und eine Möglichkeit, uns aufzuladen, zu regenerieren und miteinander in Kontakt zu treten. Dieses Eingehen auf die Umgebung, macht die Rituale einzigartig; so etwas können wir nicht planen und folglich nicht wiederholen.

LP Ein wichtiges Ritual, das wir während unserer BOFFO-Residency auf Fire Island entwickelt haben, bestand darin, füreinander zu kochen. Es spielt eine große Rolle, wenn Menschen miteinander Mahlzeiten teilen und füreinander zubereiten, um jenseits der „Arbeit“ in Verbindung zu treten. Man bringt etwas aus seiner Erfahrung mit, das man mit anderen teilen kann und das zugleich nichts und alles mit der Arbeit zu tun hat.

NB In unserer eigenen Arbeit haben wir alle völlig unterschiedliche Rituale, und es macht Spaß, zu sehen, wie diese in einer Gruppe zusammenkommen. Es ist eine Kunst für sich, diese Rituale zu verbinden, auszusetzen, einzuführen und miteinander zu teilen. Lee und ich haben in den letzten sieben Jahren auch unsere eigene Arbeitsbeziehung entwickelt, die von dieser Gruppendynamik unabhängig ist, aber auch in sie einfließt.

Lee, ich frage mich, ob es zu unseren Ritualen gehört, miteinander zu telefonieren. Wir rufen uns nach einem Arbeitstreffen an, um über die Sitzung zu sprechen, aber oft reden wir dann mehr über das Leben als über die Arbeit. Diese Anrufe sind wirklich wichtig für mich, ich glaube, sie sind so etwas wie der Klebstoff unserer Zusammenarbeit.

HUO Ihr werdet also nach unserem Zoom-Gespräch telefonieren?

LP Das werden wir, ja.

NB Definitiv.





Einige der früheren Mitarbeiter:innen des Institute of Queer Ecology / Some of the past collaborators that comprise the Institute of Queer Ecology
 Courtesy: The Institute of Queer Ecology.

Hans Ulrich Obrist Before we talk about your show at Museum Schloss Moyland, I wanted to talk about the very beginning. Was there an initial epiphany the day you had the idea for the Institute of Queer Ecology? What's the story?

Lee Pivnik The project came about in 2017, around the time of Trump's first election. I was studying sculpture, which felt like a very abstract way to address environmental issues—at least conventional sculpture in a white-walled institutional setting. I was seeking a space to work collaboratively outside the conventions of a traditional studio practice, where there's this myth of the artist as an individual genius.

I had this speculative dream for an "Institute of Queer Ecology," which stemmed from this desire for a queer space dedicated to environmental imagining where we'd work differently as a collective of artists. It was also this performance of institutionality, both for credibility and to position artists as decision-makers with regard to environmental issues, to give them some agency.

These ideas were jumbling in my head when I met Nic at Biosphere 2 in Oracle, Arizona.

Nicolas Baird Lee and I met at this time when we were both thinking about and desiring collaboration and ways of combining science, art, and queerness into one space.

HUO Who were the inspirations? Rather than to ask about your influences genealogically, I want to ask: who are you thinking or working with in the past, present, and future?

LP In just calling the project an "institute," we found precedence in, for example, the Center for Land Use Interpretation in Los Angeles and other projects that find a home in the art world while performing institutionality in different ways.

We're thinking with a lot of theorists, broadly in the humanities and in queer theory.

Donna Haraway comes up constantly. Jack Halberstam. We often refer to José Esteban Muñoz. I didn't find his writing until he had passed away, but in some ways, he taught me the idea of a queer ancestor, what it meant to encounter someone who had experienced similar things in a similar space, but at a different time, guiding me to see the world differently.

NB Many of the Institute's projects try to make space for people whose practices might not normally allow them to work in a way where queerness, art, and the sciences overlap. With this show at the Museum Schloss Moyland, we're thinking about how Joseph Beuys's work could be read through a queer ecological lens, breaking out of the ways that he's been interpreted before and entering our space to make something a little bit new. And while he's not alive with us to make that decision, I think he would like that sort of flexibility and blurring of boundaries.

HUO Your exhibition is situated in the context of the world of Joseph Beuys and his idea of an expanded notion of culture. It's two of you this time, you're not going to involve many more people. What was the genesis of this project? I was curious if Beuys was important for you as a toolbox prior to this invitation, how you reacted to this invitation and how you came to the title for the show.

NB For a long time I've loved Beuys's work that deals with interspecies communication, pieces like *I like America and America likes Me* and *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. Both of these performances explore a tension between the human and the more-than-human that's interesting in the context of evolutionary biology; they're sort of attempts to understand other ways of being, other ways of navigating our own bodies and the landscapes we share with other organisms.

LP I've always been moved by his idea of social sculpture. To encounter someone whose sculpture practice purposefully expands beyond making art objects into this idea of sculpting political and social change was as radical at his time as it is now.

But back to the title, it's an interesting moment: it was something we developed in conversation with the show's incredible curator, Judith Waldmann. When she first invited us to consider working with Beuys's archive, she suggested a framing for the show she thought we might call *The Earth Does Not Need Us*.

This idea comes up often when we talk about the Anthropocene—the idea that if humans just disappeared, the earth would heal and biodiversity would rebound. But we thought that what Joseph Beuys's work is doing, as well as what we often do with IQECO projects, is considering different roles that people can play on the planet that are more about mutualism and care.

NB But importantly without the hubris of acting like we're the stewards of the earth.

HUO Due to my earlier encounter with the work of the healer and artist Emma Kunz, art has always had something to do with healing for me. The first thing I knew as a child about Beuys was that he had this accident with the airplane and was healed by the Tartars. It's about healing. An important idea of your work seems to be that art can guide us towards some tender relationship with the living world, or as you once said, with the vibrant world.

LP Yeah. We hope to develop a care practice for this landscape we're being invited into. There are a couple of different ways that this is happening within the show, often around acts of cultivation. One gesture is that we're going to be planting an oak. Nic and I are both from regions where oaks face existential climate pressures—heat in Arizona and saltwater intrusion in Miami—so it's a gesture of planting something that we can no longer nurture in our own homes. The show features sculptures that invite visitors

to take home native wildflower seeds. There's a community garden being produced in partnership with the museum's public programming and education team. The hope is that, around the space, we'll have these gestures that increase the biodiversity on the museum grounds as well. How can our project leave the place better than we found it upon the invitation?

NB One of the most exciting new productions for the show involves these wildflowers, which are present in two different pieces and speak to each other through their inverse waxing and waning during the exhibition.

LP Yeah, and it stems from *7000 Oaks* again and the history of that piece, where it has these two distinct stages. There's the initial moment of the basalt stones all piled up as this very tactile and monumental sculptural intervention, and then the second stage, as the stones are removed one by one as they get planted alongside the oaks, and the work dissolves into this social sculpture: an urban forest. We wanted to respond to this moment of transition where the crystallized sculpture becomes larger but harder to see as a social sculpture.

An essential part of that process in *7000 Oaks* is the collaborative action performed by people to bring the work into existence. We wanted one of our new works for the exhibition to give the public an incentive to take action in a similar way. One work in the show, entitled *Utopia in Bursts*, consists of a pile of wildflower seeds that are supposed to gradually spread from Museum Schloss Moyland.

NB Almost like a Félix González-Torres pile, except that these won't get replenished.

LP The piece is depleted during the show's duration as people come and collect wildflower seeds, and this action slowly reveals a sculpture in the middle of the pile that will be kind of an ode to pollinators too. It's a small, queer monument to the gynandromorphic butterfly that we see emerge from its cocoon in our film series, *Metamorphosis*, which is also on view.

It's a symbolic emergence that's catalyzed by people taking these wildflower seeds home with them to plant. The piece is made of native wildflowers, and we hope they'll help restore the meadow ecosystems that have been turned into lawns.

NB As the piece disperses, there's a simultaneous growing in another sculpture, entitled *Yesterday, Today, Tomorrow*, in another room of the museum: there we've built three sculptures out of clay, soil, and wildflower seeds. They lie in flower beds as ephemeral sculptures that will be watered throughout the exhibition, and the room is filled with the pink glow of grow lights above the works. The sculptures will erode over the course of the exhibition as they grow into wildflower beds. So we have this waxing of the flowers in one room and waning of the pile of seeds in the other.

HUO So will the artworks be living organisms?

LP Yeah. One will literally be alive and growing with wildflower seeds. The other is also alive, but dormant, waiting to be activated and grown. What's interesting to us is this metabolism of the work: as one shrinks and reaches its "final form", the other erodes.

NB It's eroding and then seeding and growing. This also connects with our terrarium that we've been working on, which is another growing, living sculpture. The piece is titled *A Garden of Queer Delights*.

HUO How is that going to work?

LP We wanted to affirm the queerness of the more-than-human world first thing as you walk into the exhibition. We'd talked with Judith, the curator, about bringing in an orchid or some other plant that could gesture at the queerness inherent in plants and plant reproduction, but, in the end, one plant didn't feel like enough, like it could represent "all of queerness". So we decided to build up a terrarium and grow a

whole little landscape of botanical kin that can be understood as queer. This includes things that are actually reproducing in ways that, were they mapped onto the human, might be considered queer, like violets and pansies, which have a bisexual flower, where each individual produces the male and female parts of the plant. And it's funny—another word in the botanical jargon for these flowers is "perfect".

NB So there's all this complex, loaded jargon that also speaks to some of the species' socio-historical connection to queerness, as well as to histories and narratives of queerness. Violets, for example, have been associated with love between women since at least the poetry of Sappho.

HUO In the text for the exhibition you said there is also this idea of queerness as a desire for intimacy and connection with the world at large.

NB Definitely.

LP Violets were also a signal, a gift between women attracted to other women, where the gifting of the violet becomes a symbol for desire. So there is this desire for intimacy and connection, but for connection not only between humans, but also an interspecies kind of connection. We're also interested in the desire to become a violet, to become a plant, and to think outside of human categories.

With the terrarium, we're working in collaboration with Sixto-Juan Zavala, an artist and designer we've worked with in the past and who runs a project called Queer Botany.

I like that the terrarium that greets you at the threshold of the exhibition is not just this affirmation of the queerness of the more-than-human, but an assertion, too, of the collaborative spirit of the project. Even in this moment where what new work we're presenting is largely the result of collaboration between Nic and I, we don't like to work in a way that feels so isolated.

HUO I think that leads us to another question, about the long duration, the *longue durée*, as Fernand Braudel called it, and thinking about artists going beyond the timeframe of exhibitions. With the extinction crisis in mind, and with event culture not being sustainable, contemporary artists are thinking about longer periods of time—and that’s something Beuys thought about with *7000 Oaks*, of course—it’s an idea of long duration and artwork that exists for longer than the duration of an exhibition. Can you talk about this idea of long-term projects and the connection between Beuys and your own practice?

NB Sure. The Institute, the whole project, is, in a way, one long running durational work. Maybe another way to answer this is to describe the next project we have in the works after this exhibition: we’re putting together a queer ecology textbook.

LP It’s still very early in the planning process, but one of the things IQECO has been doing since the beginning is, of course, mimicking an institute, mimicking academia as a kind of code switching that positions artists and queer people in these decision-making roles that they have typically been excluded from.

Mimicking the format of a textbook is important to us in part because they’re actively being edited and censored by the state government where I live in Florida. On one hand, textbooks perform as this vehicle of empirical truth, trying to affirm that this is the correct way to know something. On the other hand, it’s such a funny format to be working in for queer ecology, where our understanding of what “queerness” and “ecology” mean changes daily. So we like this idea of mimicking an academic textbook only to subvert its power structure every step of the way. The project will rely on a broad anthology of artists’ projects and collaborators from the sciences to shape a guidebook for organizing and thinking through the themes of queer ecology so the project

can expand and share our methodologies beyond the art world.

HUO Roman Krznaric reminds us in the book *The Good Ancestor* how to think in long-term perspectives in a short-term world. We need to think long-term, because short-term thinking is a threat to our environment—what can art do for that awareness? And, more generally, how can we liberate society from that short termism?

NB It’s a hard thing to do, especially when we’re working in this combination of ecological and queer spaces, where there’s so much ongoing damage and so much grief. Every day there’s a horror story about environmental loss, then you turn the page, and there’s a story about some new violence against human rights, against queer and trans people, against women, against Black and brown and indigenous people. Again, and again, and again. It’s hard to find any respite from the urgent immediacy of horror.

LP Some of this feels purposeful. Attacks on LGBTQ+ rights today feel like an attempt to halt the progress of an organized, progressive movement, to put yet another obstacle up, so that all of your energy has to go towards this immediate thing today and again tomorrow. It comes back to what Muñoz talks about in *Cruising Utopia*, that if we want to dream up a queer utopia we must look beyond the short term, pragmatic fights and focus on more long-term, ambitious politics.

NB Lee and I of course have our own practices beyond the scope of the Institute, and in my own work I’ve been thinking about deep time, about the many states our world has passed through over billions of years on its way to the present. There are so many layers—different communities of living beings, atmospheric conditions and climates, configurations of continents—that I don’t think we can understand the world as anything other than multiple, that it has seen so many versions of itself. Going

through this record of the past you get a sense of this enormity, of something much larger than the losses and tragedies we experience at the human scale. It’s a reminder that the world can be different, and that it can even thrive in all these different ways, that life can flourish and there can be joy mixed in, too.

It’s a small but important antidote to the urgency for me. It’s not that there’s an escape from what’s happening, but that there are other possibilities. Maybe it’s a form of reverse speculative future thinking, if that makes sense: if we look into the past and see these many worlds, maybe it’s easier for us to imagine new futures—futures that are livable and beautiful and that we might want to live in. It makes the present seem less like the end.

HUO Beuys talks about an expanded notion of art, which brings us also to your dialogue with Jack Halberstam, who often is mentioned as an influence on your practice. You had a conversation with Jack Halberstam where you discussed the idea of not only the artwork as an organism, but also organism as a metaphor, as a way of saying that: “There are as many ways of navigating the world as there are types of things that live. To imagine those ways and to map them to our own bodies, our own relations, our own ways of making art, our own ways of living, designing cities, designing ecosystems, or our interactions with ecosystems, or even the ways that we run our countries, those represent opportunities to do this sort of speculative dreaming, each new way of living, is a way of living that expands our world. And that in itself is a queering, even if it’s not explicitly sexual, that to us also is queer ecology, that use of the individual’s ability transmute itself, that is such a queer practice, and also desire for intimacy with others and relationality—mutualism is a collective thing that ties us together and allows us to create and to live.”

That’s something inherent to queer ecology, the organism as metaphor, biodiversity and expansive ways of living. Can you talk a little bit about that in relation to the show?

LP I think a theme of the show that isn’t a top level theme, because it’s too dark for us to put at the top of our thinking, is loss. One of the things we love about biodiversity is that it’s a million different roadmaps for navigating the world. And what hurts so much about extinction is the shrinking of those possibilities, the shrinking of so many other species that exemplify queer belonging in nature, and just ways of inhabiting the world through profoundly different strategies. When we lose that biodiversity before we have the chance to learn with it, it’s such a profound loss.

NB We’re not minimalists: we’d rather live in a world with more. More ways of living, more ways of imagining, more ways of being.

HUO Gustav Metzger pointed out that there is not only extinction of species, but also extinctions of all kinds. Languages are disappearing at a pace never seen before, and all kinds of other cultural phenomena. That of course brings us also to the archive, because the archive is also maybe a protest against forgetting or against loss.

Schloss Moyland has not only got this amazing collection of Beuys’s works brought together by the Van der Grinten brothers, but it has also got an archive of all kinds of documents and letters. You’re going to really dive into this research center, the Beuys archive, which is an integral part of Schloss Moyland. Maybe we could talk more about that, about the importance of the archive and the way you’re going to deal with and work with the archive.

Then, as a second part of the question, I’m also very interested in your own archive. How do you imagine people in 50

years engaging with the Institute of Queer Ecology's archive? Where is your archive? Where will it be located? Will it be totally online? Is there a physical archive? Where will your Schloss Moyland be?

NB I can start with the second question first. Here in my apartment in Brooklyn, I don't have a lot of space, but in this filing cabinet—

HUO Can you show it again? I'd like to see the cabinet.

NB Yeah, it's just a little green thing. There it is. But it has all of the documents I've saved my whole life, including about five or six big folders of IQECO material. I actually don't think Lee knows this, but I save all the sketches and little plans we make during in-person IQECO projects. Everything goes into a folder. I have a lot of sketches on newsprint, on the backs of napkins, things like that. I don't know where it's all going to go, but I save them.

LP I think a queer archive has to balance holding content in a way that can reach people in the future, but so that it doesn't feel too divorced from the world, like it's unable to be touched. One of our earliest projects was a combination of a publication and an archive, and an important part of that project is seeing it change as it gets touched by different people. There's also this important reality that queerness has been left out of many archives, so it's about asserting the importance of preserving that, while resisting the idea that an archive is this precious thing that anyone's hands are too dirty to touch.

HUO Are there any unrealized projects in your archive? As you know, I'm interested in them. We know a lot about architects' unrealized projects, because they publish them, but we know very little about artists' unrealized projects. I imagine in your files, there must also be some unrealized projects. Can you talk about some of your still unrealized

projects? Maybe they are projects that are too big to be realized or too small, or too expensive, or too time-intensive. Or also censorship can be a reason for unrealized projects—Doris Lessing always said to me, "It's a project we would love to do, but don't dare to do." She believed most people have a project like this, that she'd call a self-censor project.

LP When you asked earlier where the IQECO archive is housed, I thought, "Oh, it'll be in the Institute one day," which, of course, would have to be built. So the big long-term no-rush project is the construction of a physical Institute of Queer Ecology that functions as an exhibition space/library/residency/research center.

A lot of requests we get from people first encountering the phrase "Institute of Queer Ecology" are, like, "perfect, I need research help with my thesis". And we have to say, well, we're not that kind of Institute, you know, but one of our desires is to grow enough to be able to continue to support the work of others.

It's exciting to think about the program of that space, too: Who would be there full-time or part-time? Who would come for research, a residency, or an exhibition opportunity? And then, where would it be? That's a huge question, of course, because we've been online for so long.

NB So far, the mode of the Institute has been to activate when it's called upon. It's exciting to imagine a more sustained way of operating.

HUO If the institute gets built, or if you think about the physical institute, would that institute also be a school? Because if you want to address the big questions or issues of the 21st century, I think we need to go beyond the divide C.P. Snow lamented between science and technology on one side and the humanities and art on the other. That gap seems to only widen now in society, you know, and art continues to get eliminated from so many curriculums. So I'm wondering, to

what extent could your physical institute also be an interdisciplinary school of some sort?

LP This makes me think of one of our sister institutes, the Institute for Postnatural Studies. They're based in Madrid, and we've been doing projects with them virtually for the last three years or so.

NB We're finally doing an in-person workshop with them this summer.

LP They have a dedicated physical space and run a remote educational program that's like a semester in an alternative master's program. We're learning a lot from them in the way that they run their institute and it's great to see a different version of what a nature-culture learning center adjacent to the art world can be.

NB I think that maybe rather than working as an accredited school, IQECO could be a locus for that type of learning. That it's personal and hands-on and intimate is important. We don't think it would be a conventional degree-awarding school; of course, we also think of Beuys and the Free International University as another reference.

HUO Do you have rituals? Tarkovsky says we need to reintroduce rituals. Byung-Chul Han, the Korean philosopher, wrote a book about this question, *The Disappearance of Rituals*. What are the rituals of the Institute of Queer Ecology?

NB It's so dependent on the groups that form for each individual project. It's not something that Lee and I carry from project to project in a structured way, but all of the projects we've worked on, especially the ones in person, have developed their own rituals. Lee, I'm thinking of our film *Hysteria*, which we worked on in two bursts: we had the production burst in Syracuse, living in an apartment there for a few weeks, and then we had a burst setting up the show

in Hanover, Germany. It was the same group of people but in two very different spaces. In Syracuse, our rituals were domestic—we cooked and ate together, watched movies and shows together in the evenings. In Hanover, our rituals were more playful, lots of karaoke and pinball tournaments, because the apartment we were staying in had an Addams-Family-themed pinball machine. We would work all day in the museum then stay up way too late playing pinball until bed. That felt like an important end to the night and a way of recharging, regenerating, and connecting with each other. It's that sort of response to the environment that makes the rituals unique, things we couldn't plan to make happen again.

LP Similar to that, an important ritual we engaged in during the residency we did on Fire Island with BOFFO was cooking for each other. It plays a huge role in connecting beyond "the work" when people share and prepare meals for each other. You bring something from your background you can share that has nothing to do with the work, but everything to do with the work.

NB In our own work we all have totally different rituals, so it's fun to see those come together in a group. There's a whole art to navigating how to blend, suspend, introduce, and share those rituals with each other. Lee and I have also developed our own working relationship over the last seven years that's separate from these group dynamics, but enters into them as well.

Lee, I wonder if one of our rituals is talking on the phone. We'll call each other after a work meeting to talk about the call, but we often end up talking more about life than work. Those calls are really important to me, I think they're like the glue of our collaboration.

HUO That means you might call each other after our Zoom?

LP We will, yes.

NB Definitely.

Jenseits
aller
Romanzen
des
Negativen/

Beyond
Romances
of the
Negative

Das Institute of Queer
Ecology im Gespräch mit
Catherine Nichols /
The Institute of Queer
Ecology in Conversation
with Catherine Nichols

The Institute of Queer Ecology Wir möchten dieses Gespräch mit folgender Frage beginnen: Welche Elemente im Werk und in der Arbeitsweise von Beuys können Deiner Ansicht nach als queer gelten?

Catherine Nichols Das hängt ja ziemlich stark davon ab, wie man queer definiert, wie man Queerness artikuliert, sei es in philosophischer, theoretischer oder erfahrungsbezogener Hinsicht. Pavlos Ioannides, ein junger, in Berlin lebender Künstler aus Nikosia, hat mir neulich etwas über Queerness gesagt, das mir immer wieder in den Sinn kommt. Pavlos meinte, Queerness sei für ihn eine Idealität, ein „Dann und Dort“ im Gegensatz zu einem „Hier und Jetzt“. Er betrachtet seine abstrakten auf Leinwand gefertigten Kohlezeichnungen als Verkörperungen dieser Idealität. Seiner Empfindung nach tragen sie in sich eine Potentialität, eine Zukünftigkeit. Sie rufen etwas ins Leben, das noch nicht da ist, etwas, das noch kommen wird: ein Noch-Nicht. Wie José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* scheint sich Pavlos auf Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* zu beziehen, um Queerness als einen Horizont zu denken. Er scheint sich Queerness, um nun Muñoz zu zitieren, als „eine Sehnsucht“ vorzustellen, „die uns jenseits aller Romanzen des Negativen und der Mühsal der Gegenwart vorwärtstreibt“, als „eine strukturierende und gelehrte Art des Begehrens, die es uns erlaubt, jenseits des Morasts der Gegenwart zu sehen und zu fühlen“, als „etwas, das uns spüren lässt, dass diese Welt nicht genug ist“. Was mich an dieser Definition von Queerness anspricht, vor allem wenn ich an den utopischen Impuls im Werk von Joseph Beuys denke, ist das Beharren auf Performativität, auf Praxis und Handeln. Queerness ist diesem Ansatz zufolge kein Zustand. Es ist kein bloßer Modus des Seins, sondern des „Tuns für die Zukunft und in Richtung auf sie zu“.

Diese Auffassung von Queerness erinnert mich an die Art und Weise, wie Beuys über Demokratie, Kunst, Revolution oder

sogar über Menschen sprach: als noch nicht Vorhandenes, als Phänomene, die sich erst entwickeln, erst entstehen müssen. Er sagte immer mal wieder solche Dinge wie: Die Demokratie, zu der die Menschen stehen, ist noch keine, sie muss vielmehr erst verwirklicht werden, oder: Es scheint noch nie einen Revolutionär gegeben zu haben, oder: Sowohl der Mensch als auch die Kunst müssen erst entstehen, denn es gibt sie noch nicht. Ein solches ergebnisoffenes, prozesshaftes Verständnis von Utopie ist für mich einer der überzeugendsten Aspekte von Beuys' Denken. Er hat zwar häufig im Sinne von Totalitäten und einem totalisierten Kunstbegriff gesprochen. Doch ich hatte bislang nie den Eindruck, dass die Utopie, die Beuys vorschwebte, eine starre, autoritäre Form besäße, wie sie es etwa in Platons *Staat* oder Tommaso Campanellas *Civitas Solis* tut. Beuys' Vorstellung der Utopie gleicht eher dem, was Miguel Abensour eine beharrliche oder eine unentwegte Utopie nennt: eine Agglomeration sozialer Praktiken, die, wenn man so will, ein Auf-andere Weise hervorbringen – und keine andere Welt, kein Anderswo. Ich würde Beuys' Utopie am ehesten als einen beständigen Impuls beschreiben, als einen stets wiederkehrenden Drang nach Freiheit und Gerechtigkeit, als eine Art unaufhörliches „Hin-zu“, das sich selbst unter den katastrophalsten Bedingungen durchzusetzen vermag.

Diese Vorstellung manifestiert sich in Beuys' Forderung nach der radikal-demokratischen Teilhabe jedes einzelnen Mitglieds der Gesellschaft am politischen, sozialen und kulturellen Leben, eine Forderung, die am deutlichsten in seinen drei auf Teilnahme setzenden documenta-Arbeiten zutage trat – dem *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* von 1972, der *Free International University* von 1977 und *7000 Eichen* von 1982. Indem er das Bild einer idealen Gesellschaft gegen eine kollektiv gestaltete, für immer im Entstehen begriffene Plastik tauschte, hielt Beuys die Dinge unbestreitbar offen, vielfältig, vielstimmig.

IQECO Uns gefällt diese Verbindung, die Du zwischen Muñoz' und Beuys' Gedanken über die Prozesse des Werdens hergestellt hast. Viele unserer Projekte sind beeinflusst von Muñoz' Auffassung von Queerness als einer Art des Werdens, die sich wesentlich auf die Zukunft richtet, auf eine Umgestaltung der Gegenwart in etwas, das „auf andere Weise“ stattfindet. Wir haben es genossen, mit Beuys' Archiv zu arbeiten und zu sehen, wie sich seine Idee des Werdens in der Fluidität zeigt, mit der er sich sowohl beruflich als auch künstlerisch präsentierte. Er scheint sich in vielen verschiedenen Identitäten wohlgefühlt zu haben, was seinen lebenslangen Widerstand gegen festlegende Zuschreibungen und die mit ihnen einhergehende Starrheit widerspiegelt. In unserer eigenen Arbeit beschreiben wir Queerness, sofern sie auf individueller oder persönlicher Ebene erfahren wird, oft als eine Seinsweise, die zur Wandelbarkeit einlädt. Queerness lehrt uns, dass wir Starrheit und Kategorisierung überwinden können – in uns selbst ebenso wie in der Wahrnehmung der anderen –, indem wir uns auf eine Verwandlung einlassen. In ähnlicher Weise forderten Beuys' Kunst und seine Arbeitsweisen die Kunstwelt heraus, ihre Interpretation dessen, was eine Künstlerin oder ein Künstler sein kann – oder sein sollte –, zu erweitern. Die größte Herausforderung, vor die er die Kunstwelt stellte, war vielleicht seine Überzeugung, dass „jeder Mensch ein Künstler ist“. Beuys beharrte auf einem radikal inklusiven Ansatz in der Kunst, indem er behauptete, dass jeder Mensch, der lebt und sich in der Welt bewegt, an einem kreativen Prozess teilhat – eine Interpretation, die er ohne Wertung oder Hierarchie vertrat.

CN Es ist ein schöner Zufall, dass Ihr an dieser Stelle von der Wandelbarkeit spricht. Denn als ich vorhin ins Feld führte, dass Queerness als Horizont zu verstehen sein könnte, als das von Ernst Bloch herbeigesehnte Noch-Nicht, kam mir eine weitere Beschreibung von Queerness in den Sinn, eine, der ich vor einiger Zeit in einem

Text von Euch begegnet bin, die eben das in den Mittelpunkt rückt: die Wandelbarkeit. Sie erscheint in Eurem Ankündigungstext zu dem Gespräch, das Ihr letztes Jahr mit A. L. Steiner anlässlich ihrer Einzelausstellung an der New York University führen wolltet. Darin bezeichnet Ihr Queerness als Wandelbarkeit und zugleich als gegenseitige Unterstützung. Ihr unterscheidet zwischen der Ebene des Individuums und der des Kollektivs, zwischen Organismus und Ökosystem. Auf der Ebene des Individuums charakterisiert Ihr Queerness als Wandelbarkeit: als „Kraft der Verwandlung, der Metamorphose, des Fließens sowie der Freiheit, eine Form nach der anderen anzunehmen; als Kraft des Code-Switching, der Mimikry, der Extravaganz, der Freude; der Subtilität, der Anmut und der Bejahung der Fluidität“. Auf der Ebene des Kollektivs hingegen verbindet Ihr Queerness mit Gegenseitigkeit. Sie ist für Euch „symbiotisch, in Kontakt, relational; sie ist ein Raum exzentrischer Ökonomien und gegenseitiger Unterstützung; eine von Kooperation geprägte Welt“.

Beuys selbst konnte sich zwar nicht mit der seinerzeit noch nicht entwickelten Queer-Theorie befassen, wenngleich er durchaus ihre poststrukturalistischen Vorläufer:innen rezipiert haben könnte. Und dennoch: Seine Plastische Theorie scheint doch mit vielen der von Euch hier formulierten Ideen übereinzustimmen. Die zentrale Bedeutung, die Beuys der Wandlungsfähigkeit beigemessen hat, lässt sich mindestens bis in das Jahr 1958 zurückverfolgen. In diesem Jahr sei ihm wohl die Erleuchtung gekommen, dass alles Skulptur sei: *Plastik = Alles*. Diese Formel findet sich im letzten der vier Notizbücher, die zusammen das Werk *4 Bücher aus: Projekt Westmensch von 1958* (1958–1965) bilden. Er steht dort zwischen den vielen Zeichnungen, Materiallisten, Notizen, kurzen Sätzen und Formeln, die die Notizbücher füllen. Beuys betrachtete die Bücher gewissermaßen als sein erstes Manifest, als eine neue Biografie, als den fragmentarischen Beginn seines langfristigen Forschungsprojekts zur

Transformation der Gesellschaft, das, wie Ihr bereits gesagt habt, um die Idee kreiste, dass jeder Mensch ein:e Künstler:in ist. Mittels der ihnen eigenen, angeborenen Kreativität, so die Idee, gestalten Menschen ihre Identität wie ihr Leben, ihre Umwelt wie die Gesellschaft stets mit.

Am aufschlussreichsten finde ich Beuys' Erkundung der Wandelbarkeit in den Aktionen, die er seit Mitte der 1960er bis Mitte der 1970er Jahre ausführte. Hier denke ich sofort an Aktionen wie *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1964), *Eurasienstab* (1967), *Dillinger* (1974) oder *I like America and America likes Me* (1974). Über die Frage, inwiefern Beuys die innere Transformation, die er anstrebte, tatsächlich erreicht hat, scheiden sich die Geister. Doch die Aktionen veranschaulichen, wie seine Transformationsversuche von der Materie ausgehen, sei sie nun belebt oder unbelebt. Hier tritt er in verschiedenen Rollen auf – mal als Schamane oder als Wissenschaftler, als Gärtner oder als Gangster –, und ergründet dabei ihr jeweiliges Potenzial, neue Bild- und Gedankenwelten hervorzubringen. Dazu kommt natürlich noch das Fett: der Fettstuhl, die Fettecke, die vielen Fettklumpen und Fettblöcke, die sein gesamtes Werk durchziehen. Das Fett verstand Beuys als Metapher für die Entstehung von Form aus dem Chaos, für die Verwandlung kalter in warme Skulpturen ...

IQECO Aus der Nähe betrachtet, erscheinen Beuys' zahlreiche Performances und Aktionen vielleicht unzusammenhängend. Heute gründet er eine politische Partei, tags darauf lebt er in einer Galerie mit einem echten Kojoten. Er hat zu seinen Lebzeiten so viele Werke geschaffen, dass man fast gezwungen ist, einen Schritt zurückzutreten und Zusammenhänge zwischen seinen vielen Arbeitsweisen herzustellen, bevor man zu begreifen vermag, dass all sein Tun im Dienste der Kunst stand und seine Kunst der Veränderung der Gesellschaft diene. Ja, bildlich gesprochen trug er viele Hüte – Künstler, Schamane, Lehrer, Politiker, Berühmtheit –,

und jede Persona war ein taktisches Manöver bei der Verfolgung seiner übergeordneten Ziele, die sich unserer Meinung nach am besten durch seinen Begriff der Sozialen Plastik verstehen lassen. Seine unveränderliche Uniform, zu der stets derselbe ikonische Hut gehörte, trifft die Sache also, weil Beuys imstande war, alle diese Persönlichkeiten bei der Verfolgung dieser größeren Ziele unter einen Hut zu bringen.

CN Der Beitrag, den Beuys mit seinen vielen Hüten, wie Ihr es ausdrückt, geleistet hat, besteht meiner Ansicht nach sowohl in seiner eindringlichen Bildsprache als auch in seinem von der Kunst her gedachten Modell für soziales Engagement. Es ist eine Bildsprache – oder vielmehr ein Denkraum –, der sich nicht in den Trümmern und der Zerstörung der Gesellschaft einrichtet. Vielmehr setzt sie auf eine kollektive Umgestaltung der Gesellschaft, auf die Entstehung einer regenerativen, lebendigen Form, die auf ein möglichst alle Menschen einbeziehendes Dranbleiben setzt. Solche Bildwelten und Handlungsweisen findet man natürlich nicht nur in der Kunst. Das seht Ihr bestimmt auch so. Im Gegenteil: Auf Teilnahme setzende, ökologische Praktiken sind sehr weit verbreitet. In zahlreichen Kulturen werden sie seit Jahrzehnten, Jahrhunderten oder gar Jahrtausenden überliefert. Doch mit der Großskulptur *7000 Eichen*, seinem Beitrag zur *documenta 7* in Kassel im Jahr 1982, hat Beuys es geschafft, Menschen auf der ganzen Welt zu berühren.

Wie Agnes Denes' *Wheatfield in Lower Manhattan* oder etwa Mierle Laderman Ukeles' allmähliche Verwandlung der größten Mülldeponie New Yorks in einen idyllischen Park war *7000 Eichen* ein Werk, dem es wirklich gelang, die Grenzen der Kunstwelt zu überschreiten. Es ist die bei Weitem lesbarste Manifestation von Beuys' Plastischer Theorie, würde ich sagen, ein Werk, das bis heute Menschen dazu anregt, über die komplexen Wechselbeziehungen zwischen allen Lebewesen und ihren Lebensräumen nachzudenken – und vor allem zu hinterfragen, wie diese jeweils von den globalen

Kapitalströmen beeinflusst werden. Man kann schon sagen, dass Beuys mit seinem Werk dazu beigetragen hat, die Warnungen zu verstärken, die etwa der Club of Rome mit seinem 1972 veröffentlichten Bericht *The Limits of Growth* oder zuvor bereits Rachel Carson mit ihrem 1962 veröffentlichten Buch *The Silent Spring* formuliert hatten. Carsons Buch hat den verheerenden Zusammenhang zwischen Kapitalismus, globaler Politik und Umweltzerstörung nachdrücklich aufgezeigt. Es wurde von Millionen von Menschen auf der ganzen Welt gelesen.

IQECO Wo vom Kapital die Rede ist: Beuys hatte die Idee, dass der sozialen, ökologischen oder politischen Transformation eine wirtschaftliche vorausgehen muss, dass der Kapitalismus, wie es in unserem Werk *Metamorphosis* heißt, „in direktem Widerspruch zum Fortbestand einer biodiversen Erde steht“ und aufgelöst (liquidiert) gehört, bevor eine wesentliche Transformation geschehen kann. Was tun wir mit diesem Wissen?

CN Das ist ja eine der wichtigsten – wenn nicht *die* wichtigste – Frage, vor der wir gegenwärtig stehen. Wie beantwortet Ihr sie, etwa in *Metamorphosis*?

IQECO Nun, die Frage ist in den letzten Jahren zunehmend diskutiert worden, man denke etwa an politische Vorschläge in den Vereinigten Staaten wie den Green New Deal (GND), der ebenso auf die Probleme des Klimawandels wie auf die wirtschaftliche Ungleichheit zielt. Der GND wurde jedoch als „zu sozialistisch“ verteuelt, und die Diskussionen über seine Umsetzung sind seit 2019 weitgehend verstummt. Unter Joe Biden wurden erhebliche Investitionen in den Klimaschutz getätigt und neue „grüne Arbeitsplätze“ geschaffen, aber diese Maßnahmen hatten nicht denselben Ehrgeiz, andere, miteinander verwobene Probleme wie die Einkommensungleichheit anzugehen.

Die leitende Metapher von *Metamorphosis* ist die Entwicklungsgeschichte einer Raupe,

die sich verpuppt und zum Schmetterling wird. Was uns an dieser Metapher besonders anspricht, ist die Tatsache, dass die Raupe, die Puppe und der Schmetterling diese Verwandlung selbst vollziehen: Die Veränderung kommt von innen. Da wir uns in einer ausweglosen Situation wie der aktuellen Klimakrise befinden, in welcher der politische Wille zum politischen Wandel im großen Stil fehlt, suchen wir bei den Insekten Rat und beginnen vielleicht mit der Veränderung dessen, worauf wir Einfluss haben: uns selbst und unsere zwischenmenschlichen Beziehungen.

Dabei können wir uns an Bewegungen orientieren, die in queeren Räumen oder in ihrem Umfeld existieren – oder an jeder anderen Basisbewegung, die sich für den Aufbau von Netzwerken zur gegenseitigen Unterstützung oder für alternative Ökonomien wie „Time Banking“ oder Wissensvermittlung einsetzt, wo Menschen Zeit und Fähigkeiten statt Geld tauschen. Das Spannende an diesen „exzentrischen Ökonomien“ ist, dass sie durch den direkten Austausch von Energie funktionieren und nicht durch physische und unpersönliche Vermittler wie Kapital oder materielle Güter.

CN Lasst uns noch einmal kurz in diesem Zusammenhang auf Beuys zurückzukommen. Beuys hat zunehmend für sich festgestellt, dass es keine gesellschaftliche Transformation ohne monetäre oder wirtschaftliche Transformation geben kann. Er erkannte nach und nach die Notwendigkeit, ökologische und ökonomische Fragen nicht voneinander zu trennen. Ab Mitte der 1970er Jahre plädierte er immer wieder dafür, die Rolle des Geldes in der Gesellschaft zu überdenken. Zum Beispiel sagte er in dem 1974 veröffentlichten Interview „I put me on this train“ (Ich habe mich auf diesen Zug gesetzt), es sei seine Mission, „die soziale Ordnung zu verändern. Vor allem das Geldsystem zu ändern, das ist das Wichtigste, das Geldsystem. Das Geld und der Staat sind heutzutage die einzigen unterdrückenden Mächte“.

Beuys war natürlich keinesfalls der Einzige, der sich auf die Suche nach einem dritten Weg zwischen Kapitalismus und Sozialismus begeben hatte. In den 1960er und 1970er Jahren kursierte in der Kunst eine Vielzahl von wirtschaftsbezogenen Ideen, die Beuys vermutlich rezipierte. Damals, quasi auf dem Höhepunkt des Konsumkapitalismus der Nachkriegszeit, wurde die Kunst zu einer Art Laboratorium, in dem das Wirtschaftsleben gründlich erforscht wurde. Die Kunst von Marcel Duchamp ist dafür ein gutes Beispiel. In den 1960er Jahren kreiste er erneut um wirtschaftlichen Fragen, die er mit seinen Readymades bereits Anfang des 20. Jahrhunderts aufgeworfen hatte. Zu diesem Zeitpunkt brachte er Repliken der Readymades auf den Markt und kehrte zugleich zu seinen Experimenten mit Schecks und Anleihen als künstlerische Medien zurück. Damit formulierte er die Frage neu, inwiefern es möglich sei, „Werke zu machen, die keine Kunst sind“. Zudem untersuchte er die Kontinuität von künstlerischem und monetärem Wert innerhalb sozialer Tauschverhältnisse. Yves Klein wäre ein weiteres einschlägiges Beispiel. Sein Glaube an das mittelalterliche Konzept des intrinsischen Wertes und der gerechten Preise bewegte ihn dazu, das Kunstwerk als neuen Tauschstandard vorzuschlagen. Wie der Goldstandard, der immer wieder als Grundlage des internationalen Währungssystems diente, sollte dieses Kunstwerk „das Maß, das Absolutum für allen Wert und jeden Tausch“ werden. Und dann noch mein Lieblingsbeispiel: der Fluxus-Künstler Robert Filliou, der gelernter Ökonom war. Seit 1966, dem Jahr, in dem er seine *Principes d'économie poétique* formulierte und veröffentlichte, widmete er sich der Umwertung des Wertes. Was er sich genau darunter vorstellte, war die Verwandlung der politischen Ökonomie, die durch Entfremdung und Ausbeutung geprägt ist, in eine poetische Ökonomie, in der kreative Strategien „gegen das menschliche Unglück und das Elend des Alltags in der modernen Welt zum Einsatz kommen könnten“.

Beuys selbst fühlte sich zu den Ideen von Karl Marx stark hingezogen. Er behauptete sogar, Marx mehr als die vielen Menschen zu lieben, die nur an ihn glaubten. Gleichwohl war er fest davon überzeugt, dass Marx es versäumt hatte, jeden Menschen als Künstler:in – und die Kunst als einzige transformative Kraft – anzuerkennen. Inwiefern Beuys' Kritik an Marx zutrifft, sei zunächst einmal dahin gestellt. Seine Versuche, die radikale Transformation von Kapital, Geld und Wert mit seiner Plastischen Theorie zu untermauern, kamen nicht so richtig an. Liest man das Transkript der Podiumsdiskussion *Was ist Geld?*, in der Beuys im Austausch mit führenden Ökonomen der Zeit auf eine Demokratisierung des Geldes beharrt, merkt man, dass er – nicht anders als seine Mitstreiter aus der Wirtschaft – sich auf wackeligem theoretischen Boden bewegt, was er ja auch selbst zu merken scheint.

IQECO Was meinst Du mit wackeligem theoretischen Boden? Was ist daran wackelig?

CN Nun, Beuys verfolgte einen synkretistischen Ansatz im Hinblick auf die Wirtschaft. Letztlich ging er bei der Entwicklung der „Methodologie“ seiner Plastischen Theorie genauso vor. Sie war zwar universell angelegt, aber, zumindest den Reaktionen der Menschen nach zu urteilen, nicht sonderlich leicht zu vermitteln. Es handelt sich um einen Ansatz, der Marx' Kritik am Geld als Ware beziehungsweise als ein Wert, der sich verwertet, mit der Wirtschaftstheorie anthroposophischer Denker, darunter Rudolf Steiner und sein Schüler Wilhelm Schmundt, verbindet. Diese beiden verknüpft er wiederum mit der Kunst beziehungsweise mit der menschlichen Kreativität, die er sich als treibende Kraft des Wandels vorstellt. Ausgehend von Steiners Einteilung der Gesellschaft in drei autonome Sphären – die ökonomische Sphäre, die Sphäre der Politik und des Rechts und die kulturelle Sphäre – plädiert Beuys dafür, das Geld von seiner Rolle als Ware aus der ökonomischen Sphäre zu lösen und es zum Rechtsdokument

zu erklären. Dem Geld schreibt er eine regulierende Rolle in der Sphäre der Politik und des Rechts zu. Die Verteilung des Einkommens, die mit menschlicher Arbeit und Würde zu tun haben, sei demzufolge ein rechtlicher und kein wirtschaftlicher Prozess.

Mir fällt es zugegebenermaßen erheblich leichter, seiner Kritik an der Geldpolitik und den heutigen Wertesystemen als seinen Lösungsvorschlägen zu folgen. Wo ich Beuys auf jeden Fall folge, ist seine Überzeugung, dass die Menschen ihre ganze Kreativität werden einsetzen müssen, um „phantasievolle Konzepte für die zukünftige Gestaltung der Gesellschaft zu entwickeln“. Seine Bereitschaft, „täglich das Denk-LABOR zu betreten“, wie er es ausdrückt, finde ich ebenfalls nachahmenswert. Doch unabhängig davon, inwieweit man den einzelnen Aspekten seiner Theorien zustimmen kann, bietet sein Ansatz viele, viele Möglichkeiten zum „Unruhig bleiben“, um es mit Donna Haraway zu sagen. Er erinnert mich schon stark an Haraways Beharren darauf, dass das Kapitalozän – ein von ihr geprägter Begriff für das Zeitalter, in dem wir leben – irdisch ist. Wie sie in *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene* (2016) feststellt, muss es nicht „die letzte biodiverse geologische Epoche sein, die auch unsere Spezies umfasst. Es gibt noch so viele gute Geschichten zu erzählen, so viele Tragetaschen zu knüpfen, und das nicht nur von Menschen“. Ähnlich wie Beuys, wenn er seine Liebe zu Marx bekennt, merkt Haraway an, dass die Geschichte des Kapitalozäns stets „in der Sprache des fundamentalistischen Marxismus mit all seinen Fallen der Modernität, des Fortschritts und der Geschichte erzählt wird“. Damit erweise man Marx' eigenen komplexen Erzählweisen einen schlechten Dienst. Wenn wir mit Haraway anerkennen, dass „das Kapitalozän relational aufgebaut worden ist, und nicht durch einen säkularen, gottähnlichen Anthropos, nicht durch das Gesetz der Geschichte, durch die Maschine selbst oder einen Dämon namens Moderne“, dann folgt daraus, dass es relational auch wieder abgebaut werden muss.

IQECO Wow, ja, ganz genau. Wir haben viel über diesen Abbau nachgedacht, vor allem in unserem Film *Hysteria* aus dem Jahr 2023. Wir hatten Jack Halberstam gelesen und über sein Beharren auf dem inhärenten Kolonialismus der Weltgestaltung nachgedacht. Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass dem Aufbau einer neuen Welt der Abbau der alten vorausgehen muss, da sonst die Annahmen, Muster und Strukturen der alten Welt in die neue wandern. In *Wild Things* sagt Halberstam: „Wildheit ist weder eine Utopie noch eine Dystopie; sie ist eine Kraft, mit der wir leben, und eine Seinsweise, die wir aus der Existenz heraus gestalten. Wenn uns das Wilde etwas zu sagen hat, dann dies: Baue die Welt ab, in der du lebst, entbinde sie von der unerbittlichen Verpflichtung zum Gleichen, höre nicht auf die Rufe nach mehr und lasse dich auf das Wilde ein, akzeptiere das Wilde, gib dich dem Wilden hin und schwimme oder ertrinke in seiner Umarmung.“ Dieser Abbau der Welt ist von einer Unordnung und Wildheit geprägt, die wir am Beispiel des Phänomens der Tanzplagen erforscht haben. Die Wildheit, die sich im Tanz verkörpert, wird in solchen Zuständen zu einer vereinigenden Kraft, die gesellschaftliche Transgression, queeren und feministischen Widerstand sowie ökologische Trauer hervorbringt.

Der Weltabbau ist anarchisch; er hat einen starken anti-assimilatorischen Kern. In *Metamorphosis* fordern wir ausdrücklich die Demontage und Diskreditierung der extraktiven Industrialisierung und der ausbeuterischen Modernisierung des globalen Kapitalismus, damit neue (queere, biodiverse) Welten erträumt werden können und neue Erfahrungen möglich sind. Diese queere, postnatürliche Wildheit, die uns in Halberstams Werk so deutlich vor Augen tritt, ist zum Teil aus ökofeministischen Werken wie Carolyn Merchants Buch *The Death of Nature* hervorgegangen. Es handelt von der finanziellen Unterwerfung der lebenden, vibrierenden, mehr-als-menschlichen Welt. Für Merchant „hatte das Bild der Erde als lebender Organismus und nährende Mutter die Rolle eines kulturellen

Zwanges erfüllt, der das menschliche Handeln einschränkte. Man tötet nicht ohne Weiteres eine Mutter, gräbt in ihren Eingeweiden nach Gold oder verstümmelt ihren Körper, auch wenn die Geschäfte des Bergbaus bald dazu zwingen. Solange der Erde Leben und Empfindung zugesprochen wurden, konnte das zerstörerische Handeln gegen sie als eine Verletzung der menschlichen Ethik gelten.“ Nicht-extraktive Beziehungen zur Erde mussten ebenso buchstäblich wie im übertragenen Sinne niedergerissen werden, um die zahllosen ökologischen Zerstörungen zu rechtfertigen, die zur Gegenwart geführt haben. Die Natur musste sterben, damit der Kapitalismus entstehen konnte; die globale Erwärmung muss geleugnet werden, damit der Kapitalismus fortbestehen kann. Und um uns eine Welt vorzustellen zu können, die der unsrigen entgegengesetzt ist, müssen wir zuerst unsere Welt abbauen, die aus der Gewalt gegen alles Nicht-Menschliche und Andere entstanden ist.

CN Dieser Wille zur Überwindung des binären Denkens, das in einen Kreislauf postpolitischer Resignation zu münden neigt, führt uns zurück zum Horizont der Queerness, der Plastizität und Fluidität. Bei allen Bemühungen von Beuys, Dualismen wie Rationalität und Spiritualität, männlich und weiblich, Kälte und Wärme, Positives und Negatives, Leben und Tod zu überwinden, bei all seinem Engagement für die Bildung zwischenmenschlicher und artenübergreifender Koalitionen frage ich mich, ob und inwiefern er sich Eurer Ansicht nach mit der für die queere Ökologie zentralen binären Opposition auseinandergesetzt hat: dem Gegensatz zwischen dem (wie auch immer konstruierten) Natürlichen und dem (wie auch immer konstruierten) Unnatürlichen. Als Fan von Beth Stephens und Annie Sprinkle und ihren ausgelassenen Abenteuern in Sachen Ökosexualität, wollte ich Euch zudem fragen, ob Ihr bei Euren tiefgreifenden, weitläufigen Erkundungen des Beuys-Archivs und der Beuys-Sammlung in Moyland Beispiele für Queerness, wie wir sie

hier definiert haben, gefunden habt, Beispiele für ein queeres Begehren, für eine artenübergreifende Zugehörigkeit, für das, was Ellen Meloy in *A Field Guide to Brazen Harlotry* (2003) als eine „zutiefst biophile Verbindung zu allem Leben“ bezeichnet. Meint Ihr, dass Beuys' Ökologie möglicherweise etwas von Beth und Annie's „Grüner Hochzeit mit der Erde“ hat, oder würdet Ihr sie, so heterogen sie auch immer gewesen sein mag, vielmehr fest in der politischen Bewegung der 1970er Jahre situieren, aus der die deutschen Grünen hervorgegangen sind?

IQECO Lustig, dass Du auf ihre Arbeiten zu sprechen kommst, denn an dem Wochenende, an dem wir unsere Ausstellung im Museum Schloss Moyland eröffneten, waren Beth und Annie in Düsseldorf und präsentierten ein Projekt unter dem Titel „Exploring the Park as Lover“. An diesem Wochenende muss sich ein kleiner ökoqueerer Wirbel über dem Niederrhein aufgetan haben!

Was Beth und Annie in ihrer Arbeit so gut gelingt, ist ihre Einladung, uns in die Welt zu verlieben, und zwar auf eine Weise, die uns mahnt, Sorge für sie zu tragen. Wenn sie einen Park, einen Fluss oder sogar die ganze Erde heiraten, erinnern sie uns daran, dass wir alle bereits in einer intimen, verschlungenen Beziehung zu diesen Gebilden stehen, die unser Leben ausmachen – dass wir für sie Sorge tragen müssen und im Gegenzug ihre Fürsorge erhalten. Wir stehen in einer wechselseitigen Beziehung, ob wir es wollen oder nicht, also sollten wir diese Verbindung erkennen, oder wir verlieren sie. Aber das ist vielleicht eine sanftere Art des Weltabbaus, um die von Carolyn Merchant beschriebene Gewalt gegen die Welt rückgängig zu machen.

Was Beuys anbelangt, so ist sein Archiv so tief und reichhaltig, dass es eine kritische Masse erzeugt, die Verbindungen hervorbringt, sobald man anfängt, nach ihnen zu suchen. Wir wüssten also sehr gerne, was Beuys zu all diesen Worten über queere Ökologie

sagen würde. Als wir uns auf die Suche nach queeren ökologischen Themen in seinem Werk gemacht haben, sind wir jedenfalls auf Spuren gestoßen. Wir haben uns sehr über die Möglichkeit gefreut, im Rahmen dieser Ausstellung mit seinem Archiv zu arbeiten, und haben von Anfang bis Ende viele wunderbare und überraschende Verbindungen zwischen Dingen entdeckt, die uns beschäftigen. Eine davon schien uns jedoch wirklich wundersam, weshalb wir unser Gespräch vielleicht damit beenden.

Gemeinsam mit dem Künstler und Botaniker Sixto-Juan Zavala arbeiteten wir für die Ausstellung an einem neuen Werk mit dem Titel *A Garden of Queer Delights*. Es handelt sich um ein Terrarium mit lebenden Pflanzen, die alle eine einzigartige biologische und / oder kulturelle Queerness aufweisen; zusammen repräsentieren diese Pflanzen eine Vielzahl von queeren Erfahrungen und Seinsweisen. Unter den von uns aufgenommenen Arten finden sich auch Veilchen. Im begleitenden Text behandeln wir ihre Verwendung als Symbol lesbischer Liebe durch die Dichterin Sappho, die Entwicklung dieser Tradition bis heute (wo das gegenseitige Überreichen von Veilchen zwischen zwei Frauen zur heimlichen Botschaft romantischer Liebe werden kann) und die bisexuelle (oder „perfekte“) Anatomie der Veilchenblüten. In der gesamten Ausstellung repräsentieren die nach Blumen benannten Violettöne – Veilchen, Lavendel, Orchideen – verschiedene Aspekte der Idee von Queerness, aber die Veilchen warten am Eingang und heißen alle Besucher:innen der Ausstellung willkommen.

Am Tag der Eröffnung, lange nach der Planung und Fertigstellung des Terrariums, sahen wir uns im Museumsshop nach Postkarten um, die wir nach Hause schicken wollten, und stießen auf eine schlichte Karte mit einem Werk von Beuys: Zu sehen war darauf nur ein Satz, den er hinter eine kleine Blumenabbildung gekritzelt hatte: „Laßt Blumen sprechen“ – und bei den Blumen handelte es sich natürlich um Veilchen.



Joseph Beuys vor dem Plakat „Kunst = Kapital“, Vernissage der Zeitschrift Capital, Galerie Hans Mayer / Denise René, Düsseldorf, 1979
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Foto: Ulrich Baatz

The Institute of Queer Ecology We wanted to begin by asking you: What elements of Beuys’s work and ways of working do you think could be understood as queer?

Catherine Nichols I guess it depends a lot on how you define queer, on how you articulate queerness in philosophical, theoretical or experiential terms. Pavlos Ioannides, a young Berlin-based artist from Nicosia, mentioned something about queerness to me the other day that really stuck in my mind. What Pavlos said was that, for him, queerness is an ideality, a “then and there” as opposed to a “here and now.” He sees his abstract charcoal drawings on canvas as embodiments of this ideality. They have a potentiality about them, a futurity. They’re a palpable invocation of something not yet here, something yet to come. Like José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Pavlos seems to be drawing on Ernst Bloch’s *Principle of Hope* to conceive of queerness as a horizon. Indeed, to cite Muñoz, he seems to be imagining queerness as “a longing that propels us onward, beyond romances of the negative and toiling in the present,” as “a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present,” as “a thing that lets us feel that this world is not enough”. What resonates with me about this definition of queerness, especially when I think of the utopian impulse in the work of Joseph Beuys, is its insistence on performativity, on practice and action. Queerness, according to this approach, isn’t simply a mode of being but of “doing for and toward the future.”

It reminds me a lot of the way Beuys spoke about democracy, art, revolution or even humans: as things not yet here, as phenomena yet to evolve, to come into being. He would often say things like “the democracy people stand for is not yet a democracy, that it must first be realized,” or “there has never been a true revolutionary,” or “both man and art must first come into being, because they do not yet exist.”

To me, this open-ended, process-based understanding of utopia is one of the most compelling aspects of Beuys’s thinking. Even though he really liked to speak in terms of totalities and totalized concepts of art, I think the utopia Beuys envisaged wasn’t the static, authoritarian brand of utopia you find in Plato’s *Republic* or Tommaso Campanella’s *Civitas Solis*. It was more like what Miguel Abensour calls a persistent utopia: a realm of social practices for imagining an otherwise as opposed to another world, an elsewhere. I guess you could best describe it as a constant impulse, a persistently recurring urge for freedom and justice, a kind of infinite “towards” that would prevail in even the most catastrophic conditions.

This kind of thinking manifests itself in Beuys’s call for the radical-democratic participation of every single member of society, a call that manifested itself most clearly in his three participatory documenta works—the *Office for Direct Democracy by Referendum* in 1972, the *Free International University* in 1977 and *7000 Oaks* in 1982. By exchanging the image of an ideal society for a sculpture that is forever being collectively shaped, that is forever becoming, Beuys kept things incontrovertibly open, plural, plurivocal.

IQECO We love this through-line you’ve made connecting Muñoz’s and Beuys’s ideas on the processes of becoming. Many of our projects have been influenced by Muñoz’s framework for queerness as a way of becoming that’s principally concerned with the future, with transformation from the present into something “otherwise”. We’ve enjoyed working with Beuys’s archive and seeing this echoed in the fluidity with which he presents himself, both professionally and artistically. He seems to have been comfortable inhabiting many different identities, which reflects his lifelong resistance to categorization and the rigidity that comes with it. In our own work, we often describe queerness, when experienced on an individual or personal level, as a way of being

that invites mutability. Queerness in this way teaches us that we can move past rigidity and categorization—in ourselves and in the ways we are perceived by others—by embracing transformation. In a similar way, Beuys’s art and his ways of working challenged the art world to broaden its interpretation of what an artist could—or should—be. Maybe his biggest challenge to the art world was his belief that “everyone is an artist”. Beuys insisted on a radically inclusive approach to art by affirming that everyone living and moving through the world is engaged in a creative process—an interpretation he offered without judgment or hierarchy.

CN It’s a fortuitous coincidence that you mention mutability at this point. Just a moment ago, when I started speaking about queerness being a horizon, about it being what is not yet here, I recalled a definition of queerness I stumbled across in your writings a while back, one that centers on precisely that, mutability. It turns up in a text you wrote to promote a conversation you were planning to have with A. L. Steiner last year on the occasion of her solo exhibition at New York University. There you talk about queerness as both mutability and mutualism. You make a point of differentiating between the scale of the individual and that of the collective, between the organism and the ecosystem. At the scale of the individual, you characterize queerness as mutability, defining it as “the power of transformation; of shape-shifting, fluency, and the freedom to move from form to form; of code-switching, mimicry, flamboyance, delight; of subtlety, grace, and the embrace of fluidity.” At the scale of the collective, on the other hand, you consider queerness to be all about mutualism. For you, it’s “symbiotic, in-contact, relational; it is a space of eccentric economies and mutual support; a world shaped by cooperation.”

While Beuys himself wasn’t operating according to the tenets of queer theory, though he may well have been influenced by its

poststructuralist forerunners, I think there’s much about his theory of social sculpture that harmonizes with the ideas you articulate. You can trace the centrality of mutability in Beuys’s thinking at least as far back as 1958. That was the year he claimed to have had his epiphany that everything was sculpture: *Plastik = Alles*. The sentence can be found in the fourth of the four notebooks comprising *4 Bücher aus: Projekt Westmensch*, 1958 (1958–1965). It’s there among the many drawings, lists of materials, notes, short sentences, and formulae that fill the notebooks. Beuys considered the books his first manifesto, a new biography, the fragmentary beginning of his long-term research project on social transformation which, as you mention, revolved around the idea that everyone is an artist. By means of their innate creativity, so the idea goes, all human beings shape their identity and life, their environment and society.

For me, the most captivating exploration of this mutability in Beuys’s work occurs in the actions he performed from the mid-1960s to the mid-1970s. I mean actions like *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1964), *Eurasienstab* (1967), *Dillinger* (1974) or *I like America and America likes Me* (1974). It remains a point of contention how effectively he achieved the personal transformation he set his sights on. Nonetheless, it’s in the actions that you can most clearly witness his investigation of the transformation of matter, whether animate or inanimate. You see him in the role of the shaman or the scientist, say, the gardener or the gangster, exploring the potential of each to engender a new social imaginary. And then there’s the fat of course: the fat chair, the fat corners, the fat blobs and blocks that permeate his entire oeuvre as a metaphor for the emergence of form from chaos, for the transformation of cold sculptures into warm ones ...

IQECO From up close, Beuys’s many performances and actions can seem disjointed. One day, he’s forming a political party; the next,

he’s living in a gallery with a live coyote. He made so much work in his lifetime, his work almost asks you to zoom out and begin mapping connections between his many ways of working before you can begin to understand that everything he did was in the service of art, and that his art was in the service of transforming society. Figuratively, yes, he wore many hats—artist, shaman, teacher, politician, celebrity—and each persona was a tactical maneuver in the pursuit of his larger goals, which we think can be best understood through his framework of social sculpture. His unchanging uniform, then, with the same iconic, literal hat, is appropriate, because Beuys himself was able to bring together and unify all these personae in the pursuit of these larger goals.

CN What I feel Beuys contributes with his many hats, as you put it, is a highly evocative imagery and a model for social engagement. It’s an imagery—or rather an imaginary—that dwells not on the detritus and destruction but on its collective public transformation into a recuperative, life-giving entity, into an embodiment of ongoingness that calls for widespread involvement. As you know, it’s not as if you’d only find this kind of imagery and practice in the artworld. To the contrary, participatory ecological practices are widespread. In many cultures they’ve been passed down for decades, centuries, even millennia. Still, there is no doubt that *7000 Oaks*, Beuys’s contribution to documenta 7 in Kassel in 1982, managed to touch an inordinate number of people across the world.

Like Agnes Denes’s *Wheatfield in Lower Manhattan* or Mierle Laderman Ukeles’s slow transformation of New York’s largest landfill into an idyllic park, *7000 Oaks* was a work that truly succeeded in moving beyond the boundaries of the artworld. And it was by far the most legible manifestation of Beuys’s theory of social sculpture, which really called on people to think about the intricate interrelationships between all living species and their habitats and—from the late 1970s onwards—to examine how these

are affected by the flows of capital. I guess you could say that Beuys helped to amplify the alarm that had already been well and truly sounded by the Club of Rome’s 1972 report *The Limits to Growth* or by people like Rachel Carson whose 1962 publication *The Silent Spring* had already overtly demonstrated the devastating nexus between capitalism, global politics and environmental destruction – and been read by millions of people worldwide.

IQECO Speaking of capital, Beuys had a notion that there must be an economic transformation in order to bring about social or environmental or political transformation, that capitalism is, to quote a line from our work *Metamorphosis*, “directly at odds with the continued existence of a biodiverse earth,” and must be dissolved (liquidated) before any essential transformation can take place. What do we do with that knowledge?

CN I think that’s one of the most—if not *the* most—challenging questions we’re facing right now. How do you answer the question in *Metamorphosis*?

IQECO Well, it’s a topic that has become more widely discussed in recent years, as evidenced by policy change proposals in the United States like the Green New Deal (GND), which aims to address climate change issues and economic inequality simultaneously. But the GND was branded “too socialist”, and discussions about its implementation have largely evaporated since 2019. We had significant climate investments under Joe Biden, creating new “green jobs”, but these policies didn’t have the same ambition for tackling other, entangled issues like income inequality.

In *Metamorphosis*, the metaphor that animates our film is structured on the life history of a caterpillar as it becomes first a chrysalis, then a butterfly. Something that particularly rings true to us about this metaphor is that the caterpillar-chrysalis-butterfly accomplishes

these transformations on its own: the change comes from within. So when we encounter an impasse, like the current climate crisis, in a situation without the political will for large-scale policy change, we look to the insects for advice and perhaps begin by transforming what we can control: ourselves, and our interpersonal relationships.

We can look at movements in and around queer spaces—or any grassroots movement working to establish mutual support networks or alternative economies—like “time banking” or skill shares, where people exchange time and skills rather than money. What’s really exciting about these “eccentric economies” is that they operate by exchanging energy directly, rather than through material and impersonal intermediaries like capital or material goods.

CN Going back to Beuys for a moment, what you find is both a clear recognition of the fact that there can be no social transformation without monetary or economic transformation, and an acknowledgement of the need to treat ecological and economic issues as interdependent. From the mid-1970s onwards he spoke incessantly of the need to rethink the role of money. In his 1974 interview “I put me on this train,” he said it was his mission “to change the social order. To change the money system mostly, that’s the most important thing, the money system. Money and the state are the only oppressive powers in the present time.”

Of course, Beuys wasn’t at all alone in this quest to find a third way between capitalism and socialism. There were many such artistic strategies emerging in the 1960s and 1970s that influenced him. It was an era when, at the height of post-war consumer capitalism, art seems to have become something of a laboratory for investigating economic life. There was Marcel Duchamp, for example, who spent the 1960s circling around the economic questions he had raised with his readymades in the early twentieth century. He brought replicas of the readymades onto the market while

simultaneously returning to his experimentation with cheques and bonds as artistic media. By doing that he both rearticulated the question of whether it is possible to “make works which are not ‘of art’” and explored the contingency of artistic and monetary value upon social exchange. Yves Klein is another pertinent example. His belief in the mediaeval concept of intrinsic value and just prices saw him propose the work of art as a new standard of exchange. Much like the gold standard, used ever and again as the basis of the international monetary system, this work of art would become “the measure, the absolute for all value and all exchange.” And then there was one of my favorites, the Fluxus artist Robert Filliou, who was actually a trained economist. He dedicated his artistic practice to a rearticulation of value from 1966 onwards, the year he formulated and published his *Principles of Poetical Economy*. He imagined the transformation of the political economy, defined by alienation and exploitation, into a poetical economy, a set of creative strategies that “could be used to contest human misfortune and the misery of everyday life in the modern world.”

Beuys himself had a strong sympathy for the ideas of Karl Marx, claiming to love Marx more than the many people who only believed in him. But he was convinced that Marx had stopped short of recognizing everyone as an artist and art as the sole transformative force. However astute Beuys’s critique of Marx may or may not be, his attempts to theorize the radical transformation of capital, money and value never really landed. If you read the transcript of the debate *What Is Money?*, in which he doggedly champions the democratization of money in conversation with leading economists of the day, you can see that he’s moving on shaky theoretical ground—as for that matter are the economists—and he knows it.

IQECO What do you mean by shaky ground? What’s shaky about it?

CN Well, he takes a syncretistic approach towards economics in much the same way as he does with the “methodology” he developed for his theory of social sculpture, which is universal in scope and, judging by people’s responses, rather difficult to communicate. It’s an approach that fuses Marx’s criticism of money as a commodity or tradable asset anthroposophical thinkers like Rudolf Steiner and his student Wilhelm Schmundt and posits art or human creativity as the motor of change. Based on Steiner’s division of society into three autonomous spheres—the economic sphere, the sphere of politics and rights, and the cultural sphere—Beuys argues that money should be freed from its role as a commodity in the economic sphere to become a regulating factor in the sphere of politics and rights. The distribution of income, he contends, which has to do with human labor and dignity, should be treated as a fundamental process of rights not of economics.

I admit that I personally find his critique of monetary policy and contemporary systems of value a lot easier to follow than any of his proposed solutions. What does resonate with me, though, is his conviction that people will have to use all their creativity to “develop imaginative concepts of the future shape of society”—as does his willingness “to enter the thinking LABORATORY on a daily basis,” as he puts it. Whatever you might think about the specifics of his concept, his approach is certainly one of “staying with the trouble,” to cite Donna Haraway. It reminds me a little bit of Haraway’s insistence that the Capitalocene—a term she proposes for the age we’re living in—is terran. As she points out in *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene* (2016), it doesn’t have to be “the last biodiverse geological epoch that includes our species too. There are so many good stories yet to tell, so many netbags yet to string, and not just by human beings.” Much in the same vein as Beuys, when he professes his love for Marx, Haraway suggests that the

story of the Capitalocene is always told “in the idiom of fundamentalist Marxism, with all its trappings of Modernity, Progress, and History,” which does Marx’s own complex modes of storytelling a disservice. If, with Haraway, we acknowledge that “the Capitalocene was relationally made, and not by a secular godlike anthropos, a law of history, the machine itself, or a demon called Modernity,” it follows that it must be relationally unmade.

IQECO Wow, yes, exactly. We’ve been thinking a lot about unmaking, especially in our 2023 film *Hysteria*. We had been reading Jack Halberstam and thinking about his insistence on the inherent colonialism of world-making. An oversimplification might be that before a new world can be built, the old one has to be unmade, or the assumptions, patterns, and structures of the old world will be carried over into the new. In *Wild Things*, Halberstam says “Wildness is neither utopia nor dystopia; it is a force we live with and a way of being that we are organizing out of existence. If the wild has anything to tell us, it is this: unbuild the world you inhabit, unmake its relentless commitment to the same, ignore the calls for more, and agree to be with the wild, accept the wild, give yourself to the wild, and float or drown in its embrace.” There’s a disorder and a wildness in this world-unmaking that we explored through the phenomenon of dancing plagues, where wildness embodied through dance became a unifying force for social transgression, queer and feminist resistance, and ecological grief.

World unmaking is anarchic; it has a strong anti-assimilationist core. In *Metamorphosis*, we call explicitly for the dismantling and discrediting of extractionary industrialization and the exploitative modernization of global capitalism, so that new (queer, biodiverse) worlds can be dreamt up and new experiences lived. This queer, postnatural wildness that we see so clearly in Halberstam’s writing has grown in part out of ecofeminist writing like Carolyn Merchant’s *The Death of Nature*, which

investigates the financial subsumption of the living, vibrant, more-than-human world. For Merchant, “the image of the earth as a living organism and nurturing mother had served as a cultural constraint restricting the actions of human beings. One does not readily slay a mother, dig into her entrails for gold or mutilate her body, although commercial mining would soon require that. As long as the earth was considered to be alive and sensitive, it could be considered a breach of human ethical behavior to carry out destructive acts against it.” Non-extractive relationships with the Earth had to be literally and figuratively bulldozed to justify the myriad ecological destructions that have led to the present. Nature had to die for capitalism to be born; global warming must be denied for capitalism to continue. And in order to imagine a world counter to the one we’re in, we have to first unmake the world that was built out of violence toward everything non-human, toward the other.

CN This urge to overcome the binary thinking that can really get you stuck in cycles of post-political resignation takes us back to the horizon of queerness, of plasticity and fluidity. For all the measures Beuys undertook in his practice to overcome dualisms like rationality and spirituality, masculine and feminine, cold and warmth, positive and negative, life and death, for all his engagement in interhuman and interspecies coalition building, I’ve been wondering how effectively you think he tackled the binary central to queer ecology: the opposition of (some kind of construction of) the natural to (some kind of construction of) the unnatural. And, being a huge fan of Beth Stephens and Annie Sprinkle and their rambunctious adventures in ecosexuality, I wanted to ask you whether, in your extensive exploration with the Beuys archive and collection at Moyland, you might perhaps have found instances of queer desire, of affiliation across species, of what Ellen Meloy, in *A Field Guide to Brazen Harlotry* (2003), calls “that deeply biophilic connection to all life.” I mean, do you think there’s anything of Beth and Annie’s

“Green Wedding to the Earth” about Beuys’s ecology, or would you situate it firmly within the 1970s political movement that gave rise to the German Greens, however heterogeneous it might have been?

IQECO Funny you mention their work, because the weekend we opened our exhibition at Museum Schloss Moyland, Beth and Annie were in Düsseldorf presenting a project called “Exploring the Park as Lover”. A little ecoqueer vortex must have opened over the Lower Rhine that weekend!

What Beth and Annie do so well in their work is that they invite us to fall in love with the world in a way that demands that we care about it. When they marry a park or a river or the Earth herself, it’s a reminder that all of us are already in an intimate, entangled relationship with these entities that make up our lives—that we must care for them, and receive their care in return. We’re reciprocally relational, whether we want it or not, so we’d best recognize the connection or lose it. But this is maybe a more tender way of unmaking the world, of undoing the violence against the world Carolyn Merchant described.

As far as Beuys is concerned, his archive is so deep and rich, it’s as if it generates a critical mass that forms connections as soon as you begin looking for them. That’s to say that we would love to know what Beuys would think about all this queer ecology talk, but when we went looking for queer ecological threads in his work, we found traces of them. We were delighted by the opportunity to work with his archive for this exhibition, and from start to finish found so many wonderful and surprising connections between things we’d been thinking, but one of these felt really miraculous, so maybe we’ll finish off our conversation with it.

We worked on a new piece for the exhibition called *A Garden of Queer Delights* with the artist botanist Sixto-Juan Zavala. It’s a terrarium with living plants, each with a unique biological and/or cultural queerness; together, these plants represent a plurality of queer experiences and ways of being. Violets are one of the

species we included, and write about how the poet Sappho used violets to represent love between women, how that tradition has developed into more modern times (where the exchange of violets between two women can surreptitiously carry the message of romantic love), and about the bisexual (or “perfect”) anatomy of the violet’s flowers. Throughout the exhibition, shades of purple named for flowers—violet, lavender, orchid—represent different shades of understanding queerness, but the violets live at the entrance and welcome all visitors into the exhibition.

On the day of the opening, long after the terrarium had been planned and finished, we were looking through the gift shop at the museum for some postcards to send back home, and we stumbled across a simple card with a work of Beuys printed on it: it was just his handwriting scrawled after a small illustration of flowers. The text said: “Laßt Blumen sprechen”—“let flowers speak”—and the flowers, of course, were violets.

Wir sind
Teil der
Biosphäre
und nicht
ihr Zentrum

/ We are
Part of the
Biosphere
and Not its
Center

Timo Skrandies im Gespräch mit dem
Institute of Queer Ecology über Gemeinsam-
keiten und Unterschiede im Werk von
Beuys und dem IQECO / Timo Skrandies
in Dialogue with the Institute of Queer
Ecology about Similarities and Differences
in the Work of Beuys and IQECO

Timo Skrandies In Euren Ausstellungen arbeitet Ihr zum einen mit natürlichen, lebenden Materialien, mit Pflanzen, Samen und Tieren, zum anderen mit digitalen Medien, Filmen und virtueller Realität. Seht Ihr darin eine Spannung oder gar einen Widerspruch?

Lee Pivnik Ich weiß nicht, ob ich es als eine Spannung sehen würde, denn wir arbeiten mit allen möglichen Medien – wir haben auch Textilien, Fotografien und Skulpturen verwendet –, aber für uns besteht eine besonders starke Beziehung zwischen neuen Medien, digitalen Netzwerken und Queerness. In den letzten Jahrzehnten verstärkten sie sich gegenseitig. Die LGBTQ+-Bewegung hat zum Beispiel durch digitale Netzwerke, die neue Formen der Verbindung und Zugehörigkeit ermöglichen, an Fahrt aufgenommen. Dank des Internets hat sich die Kluft zwischen Stadt und Land verringert.

Nicolas Baird Als ich ein Teenager war und mir zum ersten Mal bewusst wurde, dass ich queer bin, musste ich erst von zu Hause fortgehen, bevor ich imstande war, mich zu outen. Ich bin in einem sehr ländlichen Ort aufgewachsen, und sogar als ich zurückkam, kannte ich die einzigen anderen queeren Menschen nur über den Computer.

LP Und natürlich ist das Netz durch und durch ökologisch.

NB Nicht-hierarchisch.

TS Wenn wir im Zusammenhang mit Eurem Konzept der Ökologie über Agency bzw. Handlungsmacht sprechen, dann sprechen wir wie selbstverständlich über Menschen, Tiere, Pflanzen und Bakterien. Und vielleicht sogar über Gebäude. Würdet Ihr sagen, auch ein Algorithmus, ein Roboter oder ganz allgemein eine KI könne ein ökologischer Akteur mit eigener Agency sein?

NB Wir arbeiten gerne mit Definitionen, die offen und inklusiv sind, und wenn etwas in seiner Interaktion mit der Welt über diese Art von relationaler Handlungsmacht verfügt, sehe ich keinen Grund, warum wir es nicht als ökologisch betrachten sollten.

LP Ja, natürlich. Ich denke dabei an die Soundscapes in *Yesterday, Today, Tomorrow*, unserer Arbeit mit den drei Gartenbeeten, die während der Dauer der Ausstellung wachsen und zu Wildblumenbeeten werden, während sich die Skulpturen auflösen. Bewegt man sich zwischen den Beeten und durch den Gang hindurch, wandert man durch die Zeit. Jede der im Raum verteilten Tonaufnahmen tut auch etwas anderes mit der Zeit.

NB Ja, die Tonspur von „Yesterday“ ist eine Mischung aus der fernen, tiefen Vergangenheit und einer viel jüngeren Vergangenheit, aber auf beiden Ebenen denken wir über Präsenz, Verlust und die der Vergangenheit innewohnende Spannung nach: dass sie fort dauert, obwohl sie verschwunden und nicht länger anwesend ist.

Die Klangkulisse auf dieser Tonspur besteht aus dem Summen des Urknalls, der kosmischen Mikrowellenhintergrundstrahlung, die noch heute im ganzen Universum nachhallt. Mittendrin hört man den Gesang von Vögeln, die im letzten halben Jahrhundert ausgestorben sind. Wir stellen also ein Milliarden Jahre altes Echo, das immer noch da ist, das wir mittels Technologie übersetzen und hören können, diesen Aufnahmen von Vögeln und Ökosystemen gegenüber, die mittlerweile verschwunden sind, aber erst vor Kurzem, innerhalb eines Menschenlebens. Was wir veranschaulichen wollen, ist diese Spannung zwischen Verlust und Anwesenheit in der Vergangenheit.

Die „Today“-Tonspur gründet dagegen fest in der Gegenwart. In unserer Unterkunft in der Nähe des Museums Schloss Moyland haben wir Musik auf Instrumenten aufgenommen; es ist der einzige Moment in der Installation, in dem man die menschliche Stimme hört.

LP Und Melodien.

NB Ja, es gibt darin auch eine menschliche Formgebung. Auf der „Future“-Tonspur haben wir uns den Spaß erlaubt, das Urknall-Summen von „Yesterday“ durch einen langen, vollen Synthesizerklang zu spiegeln. Er dauert etwa acht oder neun Minuten; es handelt sich um eine in die Länge gezogene Version des macOS-Start-Sounds. Wir mischten Aufnahmen von Tierlauten darunter – die Klicklaute von Pottwalen und Laubheuschrecken –, wobei wir über die nicht-menschliche Sprache nachdachten und darüber, wie wir heute vermitteln und übersetzen und wie wir es in Zukunft tun werden. Wir haben die jüngsten Fortschritte der KI-Analyse von Sprachstrukturen bei Pottwalen und anderen Tierarten verfolgt – und das mit großer Spannung.

TS Diese technischen, von Algorithmen oder technologischer Hardware erzeugten Klänge sind also nicht Eure Widersacher. Und es ist nicht nur ein technisches Gerät, das Ihr verwendet, sondern die Agency, die diesen technischen Geräten eignet, liefert vielmehr die Möglichkeit, etwas zu übersetzen, zum Beispiel den Klang der Zukunft und was aus der Zukunft auf uns zukommt, bevor es hier ist. Wenn Ihr diese technischen Geräte benutzt und sie diese Klänge erzeugen lässt, ist das eine Art Übersetzung. Und das bringt uns in eine verflochtene Beziehung zur Zukunft. Würdet Ihr dem zustimmen?

NB Ja, und ich denke, das ist besser formuliert, als ich es hätte tun können. Aber wie bei allen Wahrsagemethoden erreichen uns die Einblicke, die wir in die Zukunft haben, zwangsläufig verzerrt; sie erreichen uns in abgehackter, gedehnter Form, wie es nicht anders sein kann, da wir nicht wissen können, was kommen wird.

TS Wenn ich Euch richtig verstehe, dann geht es in der Ökologie nicht nur um Beziehungen in der Gegenwart, sie ist auch eine temporale Beziehung zur Vergangenheit – zur Tiefenzeit der Galaxie – und eine temporale Beziehung zur Zukunft. Zeit ist eine ökologische Beziehung.

LP Ökologie ist ohne Zeit nicht möglich. Denken wir nur an irgendeinen Austausch zwischen zwei Lebewesen in einem System: Je weiter sie voneinander entfernt sind, desto länger dauert es, bis etwas vom einen zum anderen gelangt. Der Schmetterlingseffekt kommt einem in den Sinn: Der Flügelschlag eines Schmetterlings an einem Ort erzeugt an einem anderen eine Spirale von Ereignissen. Das alles ist untrennbar mit der Zeit verbunden.

TS Da wir hier über Joseph Beuys sprechen, möchte ich einen Unterschied zwischen Euch und ihm diskutieren, der mir wesentlich erscheint. Nehmen wir zum Beispiel einen Text wie „Aufruf zur Alternative“, der 1978 für die *Frankfurter Rundschau* geschrieben wurde; Beuys listet darin eine Reihe von Maßnahmen auf, die für die künftige Gesellschaft notwendig sind. Er beginnt jedoch mit vier Krisensymptomen seiner Zeit: die Gefahr der Verbreitung von Kernwaffen, die ökologische Katastrophe, die ökonomische Krise und schließlich das, was er eine Krise des Bewusstseins oder der Seele nannte. Überall herrscht also Krise; das ist der Ausgangspunkt.

In Euren Filmen liefert Ihr eine intensive Analyse der heutigen Krise. Doch zugleich zeigt Ihr Möglichkeiten auf, einen anderen Blick auf das Geschehen in der Welt und seine Zusammenhänge zu werfen. Darin liegt für mich eine Art von Positivität.

NB Diese Krisen, die Beuys thematisiert, begleiten uns natürlich noch immer. Wir versuchen jedoch, in unseren Projekten mit einer Liebe zur Welt zu beginnen, die in der Ehrfurcht vor dem Verlorenen und der Schönheit des noch Vorhandenen wurzelt. Dieser Verlust und diese Schönheit sind miteinander verwoben, aber wir beginnen mit der Schönheit, bevor wir uns dem Verlust zuwenden, erst dann versuchen wir, einen Ausweg zu finden. Aber mit der Krise, mit dem Verlust zu beginnen, ist so trostlos.

LP In unserem Film *Metamorphosis* fällt ein Satz, der sich unmittelbar auf diese Frage bezieht: „Die Klimakrise ist die größte Chance, die wir je hatten, um eine Koalition gegen die Oligarchie zu schmieden“. Aber sie schafft auch eine Gelegenheit für viele Arten politischer Zusammenschlüsse. Beuys begann mit der Krise, aber jeder weiß, dass wir bereits in der Krise stecken, also lasst uns über die Chancen sprechen, die sich daraus ergeben können. Beuys und andere wie er sprachen schon seit Jahren über die Klimakrise, auch wenn es damals eher um Umweltzerstörung und -verschmutzung als um Treibhausgase ging. Die Umweltpolitik prägt seit Jahrzehnten das kulturelle Mainstream-Bewusstsein. Befänden wir uns jetzt noch immer im Krisenmodus, wir hätten keine Hoffnung, aus der Krise herauszufinden.

Um noch einmal auf die Idee zurückzukommen, durch die Kunst einen Blick in die Zukunft zu erhaschen: Es geht nicht nur darum, zu verstehen, wie die Zukunft aussehen könnte, sondern auch darum, sie bis zu einem gewissen Grad zu gestalten. Das findet natürlich auch im Werk von Beuys einen Ausdruck.

TS Es kommt darauf an, die Zukunft nicht nur durch Mittel der Imagination zu ermöglichen, sondern auch durch die Kultivierung der spezifischen Einsicht, dass wir außerstande sind, die Zukunft zu kennen. Die Mächtigen aus Politik und Wirtschaft verhalten sich so, als könnten sie die Zukunft vorhersagen.

NB In gewisser Weise können sie es allerdings, vor allem wenn Macht und Ressourcen im Spiel sind, um eine bestimmte Version der Zukunft zu verwirklichen. Worauf wir hinauswollen, ist, dass wir uns zunächst *verschiedene* Zukünfte vorstellen müssen – ich denke, das ist eine Übung in Kreativität, die als künstlerische Praxis gelten darf –, und sodann müssen wir herausfinden, wie wir diese Zukünfte verwirklichen können. Und jeden dieser Schritte kann man mit Pessimismus, Optimismus oder etwas dazwischen angehen. Wir selbst verlieren rasch an Fahrt, wenn wir den pessimistischen Ansatz wählen.

TS Bei unserem letzten Treffen sprachen wir bereits über einige Widersprüche bei Beuys. Einer davon betrifft seine Kunstauffassung. Die wichtigste Strategie, die Beuys benutzte, war sein erweiterter Kunstbegriff. „Jeder Mensch ist ein Künstler, alles ist Kunst.“ Sein Ziel war es, dass sich die Gesellschaft durch all diese skulpturalen oder künstlerischen Prozesse verändert und dass sich die Kunst, so wie wir sie kennen, in der alltäglichen Lebenspraxis auflöst.

Aber natürlich, und darin liegt der Widerspruch, konnte er das nur innerhalb des Kunstsystems sagen. Ich habe den Eindruck, dass es für Euch kein Problem ist, dass es ein Kunstsystem gibt und dass Ihr innerhalb dieses Systems arbeitet.

NB Ich denke, das Institut ist genau dort, wo es beim derzeitigen Zustand der Welt zu sein hat. Wir interessieren uns für queeres ökologisches Denken, das Wissenschaft und Kunst, Theorie und Gestaltung, spekulativen Futurismus und Aktivismus und all diese verschiedenen Dinge miteinander verbindet ...

LP – auch Lehren und Lernen!

NB Und es ist schwer, einen Bereich zum Arbeiten zu finden oder eine Institution, mit der man sich zusammenschließen kann, wo all diese Dinge nahtlos im selben Raum geschehen können. Aber die

zeitgenössische Kunst bietet einen gewissen Raum für Unordnung, deshalb sind wir dort. Vielleicht ist es eine Einschränkung, an ein Kunstsystem gebunden zu sein, aber es ist nicht unbedingt ein Problem. Fänden wir einen Raum, der es uns zum Beispiel auf dieselbe Weise erlauben würde, Disziplinengrenzen zu verwischen und aufzulösen, würden wir auch dort arbeiten. Aber im Moment sind wir in der Kunst, und ich glaube nicht, dass sich das in naher Zukunft ändern wird, auch wenn ich es mir erhoffe.

LP Was uns und Beuys voneinander unterscheidet, zumindest hinsichtlich der Arbeitsweise, ist vielleicht die Menge der physischen Kunstwerke, die er produziert hat. Er besaß die goldene Hand des Midas und konnte Dinge in Kunstwerke verwandeln, indem er sie einfach signierte. Seine Projekte sind so umfassend und die Welten so groß, die er um sie herum errichtet hat, dass sie diese Art von kritischer Masse erlangen, die es ihm erlaubt, alles durch eine Berührung in Gold zu verwandeln; viele unserer Projekte sind dagegen von flüchtiger Dauer oder digital. In den letzten sieben Jahren schufen wir viele Kunstwerke, aber nicht viele Kunstobjekte, die sich leicht auf dem Kunstmarkt verkaufen ließen.

Selbstverständlich gibt es viele Kunstwelten, und wir haben selten in einem kommerziellen Rahmen gearbeitet, sondern mit Fördermitteln und innerhalb institutioneller Kooperationen.

Vielleicht besteht für uns eine Spannung darin, angesichts einer nach dem Vorbild der Finanzmärkte modellierten, auf den Handel ausgerichteten Kunstwelt unseren kollaborativen Geist zu bewahren. Selbst wenn wir Projekte gestalten, die in Objekte münden, zum Beispiel eine Serie von Fotografien, die wir auf Strandtücher gedruckt haben, ist die Urheberschaft am Werk unklar: An diesem Projekt hatten 25 verschiedene Künstler:innen zusammengearbeitet.

Wollten wir am Kunstmarkt teilnehmen, müssten wir für jedes Projekt individuelle Gewinnbeteiligungsmodelle entwickeln. Während

wir also große Freude daran haben, gemeinsam Kunst zu machen, empfinden wir eine gewisse Spannung im Umgang mit den finanziellen Strukturen, die der zeitgenössischen Kunstwelt zugrunde liegen.

TS Die Tatsache, dass Ihr eines Eurer Werke als eine Art Gruppenarbeit bezeichnet und dass Ihr nicht sagen könnt, wer bekommt das Geld und wer ist der Autor oder die Autorin, markiert einen weiteren wichtigen Unterschied zu Beuys, der solch ein Superstar sein musste, solch ein „starker Mann“ und Mensch im Sinne von „anthropos“. Er stand im Zentrum seines Werks.

Jane Bennett sagt, „the locus of agency is always a human-nonhuman working group“, was ja heißt, dass Handlungsmacht stets in einer menschlich-nichtmenschlichen Kollaboration situiert ist. Mir scheint, das könnte niemals ein Satz von Beuys sein, aber der Satz könnte sehr wohl beschreiben, was Ihr tut.

NB Absolut.

LP Wir stimmen mit vielem in Beuys' Werk überein, aber dies war die größte Kluft, auf die wir bei der Durchsicht seines Archivs gestoßen sind. Dieser Mythos des individuellen Genies – auf den er sich berief, um seiner Praxis Kohärenz zu verleihen – entspricht einer Arbeitsweise, die unser Projekt entschieden ablehnt und zu der es einen Gegenentwurf bildet.

NB Und selbst das Wort „anthropos“, das Du gerade benutzt hast, um Beuys zu beschreiben, steht für eine Perspektive, die einer queeren ökologischen Denkweise diametral entgegengesetzt ist. Es ist eine Art zu sagen: „Wir sind der Mensch, der Anthropos, die Menschheit, und das zählt, denn wir sind etwas Besonderes“.

Alle unsere Arbeiten stehen in einem buchstäblichen Dialog mit anderen, nicht-menschlichen Wesen – zum Beispiel Wildblumen und unser *Garden of Queer Delights* in dieser Aus-

stellung –, aber sie berühren auch unsere Erinnerungen, etwa an die Eichen in Miami und Arizona, und unsere Verbindungen zu Lebewesen, die uns zu dem gemacht haben, was wir sind. Nur in der Beziehung zu diesen anderen Wesen können wir das Leben verstehen. Sie nicht anzuerkennen, hieße, ihnen einen schlechten Dienst zu erweisen, es wäre ein Versagen als Künstler:in und Mensch.

TS Für Beuys gründete die Ökologie in einer Dichotomie zwischen Natur und Gesellschaft. Die Natur musste verteidigt werden. Bei all seiner Wichtigkeit war es ein binäres Denken, im Sinne von: Wir leben in der Gesellschaft und müssen für die Natur Sorge tragen. In dieser Hinsicht ist Eure Arbeit völlig anders.

Bei Euch geht es vielmehr um das, was Donna Haraway „Sympoiesis“ nennt. Es geht um diesen Prozess der Herstellung von Welt, der sich nicht allein auf den Anthropos stützt, sondern der Anthropos ist darin nur ein Teil. Deshalb versucht Ihr und versuchen ich und andere, nicht den Begriff „Natur“ zu verwenden, sondern Begriffe wie „Ökologie“ oder „Gaia“ oder „Biosphäre“ oder „Kritische Zone“ oder „Anthropozän“, um diese sehr komplexen Beziehungen zu beschreiben, deren Teil wir nur sind – und nicht deren Zentrum.

NB Lee und ich führten kürzlich ein wunderbares Gespräch über die verschiedenen Arten, die Wörter „earth“ und „Earth“ zu verwenden, das diese Frage berührt. Ich denke, „Earth“ beinhaltet auch diese Dinge. Diese nicht-hierarchische, verflochtene, gemeinschaftliche Realität, die die Welt ausmacht, in der wir leben, können wir mit vielen Namen bezeichnen.

LP Das deutsche Wort „Umwelt“ kommt mir in den Sinn, es bezieht sich auf die einzigartige Art und Weise, in der ein Organismus seine Umgebung durch sich verändernde sensorischer Unterschiede erlebt. Das Schönste am Menschsein – diesen Gedanken entnehme ich Ed Yongs Buch

An Immense World – ist vielleicht, dass wir uns durch die Erweiterung unserer empathischen Vorstellungskraft in die Sichtweise aller anderen Wesen auf diesem Planeten versetzen können.

NB Oder wir können es versuchen.

LP Wir können es immer nur versuchen, und dabei erweitern wir zugleich unsere eigene Wahrnehmung. Wenn wir über mögliche Zukünfte nachdenken, entwerfen wir neue Welten, und es ist wichtig, dass wir zusammenarbeiten und dem Anthropozentrismus widerstehen, so gut wir können. Zusammenarbeit ist, über die Künste und unsere Spezies hinaus, die erfolgreichste Methode, die wir gefunden haben, um ein sinnerfülltes Leben in einer oft sinnlosen Welt zu führen.

TS Wir können versuchen, uns selbst zu verstehen, indem wir einfach Teil eines sympoetischen Feldes oder einer Erde sind. Eine andere Realität scheint auf, je nachdem, ob wir sie auf Eure Weise oder in Form einer binären oder dichotomischen Struktur beschreiben. Ihr würdet wohl kaum über Ost und West oder Natur und Gesellschaft oder Seele und Ratio sprechen. Ihr würdet nicht in binären Strukturen sprechen, wie Beuys es tat.

Nehmen wir nur Eure Installation über dem Haupteingang von Schloss Moyland, dieses Gedicht: „The body of a stone / The body of a flower / The body of a bug / The body of an hour ...“ Alles ist zugleich da und austauschbar. Dies hat eine tiefe Wirkung auf das, was wir Identität nennen könnten. Unser Körper selbst ist alle drei bis sieben Jahre ein anderer. Und wir leben zusammen mit Milliarden von Bakterien. Ich würde sterben, wären sie nicht ein Teil meines Körpers.

Man muss nur dastehen, Eure Gedicht-Installation lesen und eine Weile warten, dann wird man spüren, wie sich der eigene Körper verändert, und zwar ständig: Das ist der wesentliche Punkt,

zumindest war es das für mich. Ich verändere mich ohne Unterlass, so wie die Wörter über dem Schlosseingang rotieren.

LP Sie umkreisen sich gegenseitig, und man kann immer nur ein paar Wörter auf einmal sehen.

Ich finde es großartig, dass Du gerade diese beiden zentralen Erfahrungen erwähnt hast, die für uns so wichtig sind. Wenn wir über Queerness sprechen, sprechen wir über Weisen von Gegenseitigkeit, die wir in der queeren Community finden: Wir können über das Menschliche hinausgehen, indem wir über die gegenseitigen Beziehungen zwischen uns und unseren Mikrobiomen nachdenken.

Und wir sprechen auch über Wandelbarkeit, über Veränderung, über die Fähigkeit, uns diese Wandelbarkeit zu eigen zu machen. Dabei kann es sich um eine Art Fluidität in Bezug auf soziales Geschlecht und Sexualität handeln, aber auch darum, wie wir uns mit Anmut durch eine sich verändernde Welt bewegen. Wir sehen darin Strategien, die verkörperten queeren Erfahrungen entspringen, aber wir hoffen, dass sie auch bei Menschen mit ganz unterschiedlichen Identitäten Anklang finden.

NB Das passt zu dem, was wir gerade über die Wahrnehmung sagten. Wenn man durch die Krise als Linse blickt, dann sieht man auch eine Welt in der Krise. Und wenn man diese binären Oppositionen zwischen Ost und West, Kunst und Nicht-Kunst, dem Menschlichen und dem Nicht-

Menschlichen kreiert, dann ist das die Welt, die man sieht. Und was für eine traurige Welt das ist: das Ich gegen das Andere, eine Grenze zwischen diesem und jenem, ohne Verbindungen. Es gibt so viele – womöglich unendlich viele – Bereiche im Universum, wo die Dinge nicht in der Krise stecken, wo sie blühen und lieben, wo die Materie in voller Blüte steht, und diese Bereiche sind genauso real und lebendig wie die krisen- und schmerz erfüllten Bereiche direkt daneben. Das eine oder das andere zu ignorieren wäre kurzsichtig.

LP Wer in seiner Arbeit immer nur auf Krisen reagiert, wird immer reaktionär bleiben. Und reaktionär zu sein, ist ein schlechter Weg. Wenn man sich die Welt, in der man leben will, vorstellen kann, so kann man sie zu entwerfen beginnen, indem man sie aus eigenem Antrieb gemeinsam gestaltet.

NB Die Idee, nur die Spezies Mensch verfüge über Handlungsmacht, muss so eine einsame Weise sein, die Welt zu sehen. Das ist einer der Gründe, warum wir gerne als Kollektiv arbeiten. Es liegt etwas so Menschliches darin, wenn wir uns gemeinsam unseren Weg bahnen, auch wenn wir diese Verbindungen mit der mehrals-menschlichen Welt erforschen.

TS Und wenn ich so sagen darf, es funktioniert. Seit Ihr mich gebeten habt, in diesen Dialog mit Eurem Projekt zu treten, habe ich das Gefühl, weniger allein zu sein.

```

start  end  text
0      6000  Testing.
6000   7000  Testing.
7000   8000  Testing.
8000   9000  Great.
10000  12000 Great.
34000  36000 The surveillance tape is live.
39000  40000 Hi.
40000  41000 Hi.
41000  42000 How's it going?
42000  43000 Yeah.
43000  44000 I'm recording in progress.
44000  45000 I heard it already.
45000  49000 We are recording on my phone, on the computer, and then directly in Zoom as well.
49000  52000 So if we lose it this time, it's something cosmic.
52000  55000 It's a meteor or something.
55000  56000 How are you doing?
56000  57000 Long day of meetings.
57000  62000 Yeah, it's mainly, today it's mainly administration things.
62000  69000 And I mean, it's already, if we three are talking in my mind, it's already an ecological
69000  74000 problem that we have here, the faculty.
74000  75000 And so, yeah.
75000  76000 Yeah.
76000  77000 Yeah.
77000  78000 Yeah.
78000  79000 Yeah.
79000  80000 Yeah.
80000  81000 Yeah.
81000  88000 In my mind, it's already an ecological problem that we have here, the faculty.
88000  94000 Because I don't know how this is in the United States, but here is a long tradition of
94000  100000 professorship.
100000 100000 So one professor is the chief person, and then it's a strong hierarchy, and with some

```

Timo Skrandies In your exhibitions, you work, on the one hand, with natural, living materials, with plants, seeds, and animals, and, on the other, with digital media, film screenings, and virtual reality. Do you see a tension in this, or a contradiction?

Lee Pivnik I don't know if I view it as a tension, because we're working with all kinds of media—we've used textiles, photography, and sculpture, too, but we do see a particularly strong relationship between new media, digital networks, and queerness. In the past couple of decades, they've amplified each other. For example, the LGBTQ+ rights movement has accelerated through digital networks that have allowed new forms of connection and belonging. The urban-rural divide has narrowed thanks to the internet.

Nicolas Baird When I was a teenager, realizing for the first time that I was queer, I had to leave home before I was able to come out. I grew up in a very rural place, so still, when I came back, the only other queer people I knew were through the computer.

LP And of course the network is totally ecological.

NB Non-hierarchical.

TS Talking about agency, in the context of your concept of ecology, it is quite clear that we talk about humans, animals, plants, and bacteria. And maybe even about buildings. Would you say that algorithms, robots, or artificial intelligence more generally can also be ecological actors with their own agencies?

NB We like working with definitions that are loose and inclusive, and if something has this sort of relational agency in its interaction with the world, I don't see a reason why we shouldn't consider it ecological.

LP Yeah, of course. I'm thinking of the soundscape in our work *Yesterday, Today, Tomorrow* with the three garden beds that are growing over the duration of the exhibition and blooming into these beds of wildflowers as the sculptures dissolve. As you move among them and through the hallway, you're moving through time. Each of the sound recordings in the room does different things in time as well.

NB Yeah, the "yesterday" sound channel is a mix of the distant, deep past and the much more recent past, but in both modes we're thinking about presence and loss and the tension of the past that stays with us, despite being lost, no longer here.

The backdrop of sounds in this channel is the hum of the Big Bang that's still reverberating all around the universe today, the cosmic microwave background. In the middle of this, you can hear songs from birds that have gone extinct in the last half-century. So we have this billions-of-years-old echo that is still here, present with us today, that we can translate and hear through technology, alongside these recordings of birds and ecosystems that now are gone, but only recently, within a human lifetime. We're trying to draw out this tension between loss and presence in the past.

The "today" channel, on the other hand, was rooted firmly in the present. We recorded music on instruments in the apartment we were staying at near Museum Schloss Moyland, and it's the only moment in the installation that includes the human voice.

LP And melody.

NB Yeah, there's some human structure there, too. In the "future" channel, we had a bit of fun mirroring the Big Bang hum from the "yesterday" track with this long, full synth. It's about eight or nine minutes long; it's a stretched-out version of the macOS start-up sound. We folded in recordings of animal vocalizations—sperm whale clicks and katydids—thinking about more-than-human language and how we mediate and

translate now and how we might in the future. We've been following the recent advancements in AI analyses of language structures in sperm whales and other species—it's really exciting to us.

TS That means these technical sounds produced by algorithms or technological hardware are not an opponent of yours. And it's not only a technical device that you use, but the agency that these technical devices have is the possibility to translate something, for example, the sound of the future, to translate what comes to us from the future before it is here. When you use these technical devices and let them create these sounds, it's kind of a translation. And that puts us into an intertwined relation with the future. Would you agree?

NB Yes, and I think that's a better articulation than I could have made. But I think, like all divination methods, the glimpses we have of the future necessarily come through to us distorted, they come through chopped and stretched, as they must, because we can't know what's to come.

TS So if I understand you right, ecology is not only about relations now in the present, it's also a temporal relation to the past—to the deep-time history of the galaxy—and a temporal relation to the future. Time is an ecological relation.

LP Ecology is not possible without time. Think of any exchange between two beings in the system: the farther apart they are, the longer it's going to take for something from one to reach the other. The butterfly effect comes to mind: the flapping of the butterfly's wings in one place creates this spiral of events elsewhere. It's all inextricable from time.

TS Since we are talking about Joseph Beuys here, I'd like to discuss a difference between you and him that seems essential to me. Let's take for example, a text like "Aufruf zur Alternative" ("Call for an alter-

native"), written in 1978 for the German newspaper *Frankfurter Rundschau*, in which Beuys lists a series of measures that are necessary for the future society. However, he starts with four symptoms of the crisis of his time: the danger of nuclear proliferation, the ecological catastrophe, the economic crisis, and, finally, what he called a crisis of consciousness or the crisis of the soul. So everywhere is a crisis; that's the starting point.

In your films, you deliver a highly intense analysis of the crisis of nowadays. But at the same time, you show alternatives to what is happening in the world and how everything is connected. For me, there's a kind of positivity in this.

NB These crises that Beuys brings up are all still with us, of course. But in our projects, we try to begin with a love of the world that's rooted in reverence for what has been lost and the beauty of what's still here. That loss and that beauty are entangled, but we start with the beauty before moving through the loss, and then we try to find a way out. But it's such a bleak way to go, to start with the crisis, with the loss.

LP There's a line in our film *Metamorphosis* that touches directly on this: "the climate crisis is the greatest opportunity we've had to build a coalition against oligarchy". But it also creates an opportunity for many kinds of organizing. Beuys started with the crisis, but everybody knows we're in crisis already, so let's talk about the opportunities that can come from it. Beuys and others like him have been speaking for years about the climate crisis, although the focus then was more about environmental degradation and contamination than about greenhouse gasses. Environmental politics have been in the mainstream cultural consciousness for decades. If we were still stuck in crisis mode at this point, then we have no hope of getting out of it.

So, back to the idea of glimpsing the future through art, it's not only to understand what the future could be but to shape it to some extent.

That, of course, is coming through in Beuys's work, too.

TS It is crucial to make the future possible not only by means of imagination, but also by cultivating the specific understanding that the future is something we cannot know. All these people that have a certain economic or political power behave as if they could predict the future.

NB In some ways they can, though, especially when a lot of power and resources are used to make a certain version of the future real. What we're getting at is that we first have to imagine *different* futures—and I think this is an exercise in creativity; we can frame it as an artistic practice—and then we have to figure out how to make those futures real. And you can approach either of those steps with pessimism, optimism, or something in between. We personally lose steam pretty quickly when we take the pessimistic approach.

TS Last time we met we talked about some of Beuys's contradictions. One of these concerns his concept of art. Perhaps the most important strategy that Beuys used was his expanded notion of art: "Everyone is an artist, everything is art." His goal was that society would be changed by all these sculptural or artistic processes, that art as we know it would disperse into everyday life practices.

But of course, and this is the contradiction, he could only say that within the system of art. My impression is that for you it's not a problem that there is an art system and that you are working within that system.

NB I think the Institute is right where it must be in the world as it is. We are interested in queer ecological thinking that blends science and art and theory and making and speculative futurism and activism and all these different things...

LP —and teaching and learning!—

NB And it's hard to find a field to work in or an institution to align with where all of those things can happen fluidly in the same room. But contemporary art spaces do hold some room for messiness, so we find ourselves there. Maybe it's a limitation to be bound to an art system, but it's not necessarily a problem. If we found a space that is as willing to blend and blur boundaries in the sciences, for example, we might work there, too. But we're in the arts for now, and I don't see that changing in the near future, although I have my hopes.

LP Maybe a difference between us and Beuys, at least in the way we've been operating, is the amount of physical artworks he produced. He has this kind of Midas touch, as if he could turn things into artworks simply by signing them. His projects are so expansive, and he built such big worlds around them that they have this kind of critical mass where a form of that Midas touch can actually happen, whereas many of our projects are ephemeral or digital. Over the last seven years we've made a lot of artworks, but not many art objects that can be easily commodified by the art world.

Of course, there are many art worlds, and we've been working not so much in a commercial mode, but more through grant funding and institutional collaborations.

Maybe there is a tension for us in the art world in trying to maintain our spirit of collaboration in the face of a financialized art world that's been built for commodity trading. Even when we produce more object-based projects, like when we printed a series of photographs onto beach towels, the authorship of the work is blurry: that project was a collaboration between 25 different artists working together.

If we wanted to participate in the art market, we'd need to devise individual profit-sharing models as a part of each project. So while we find great joy in the process of collaborative art-making, we do feel some tension navigating the financial structures that undergird the contemporary art world.

TS The fact that you refer to many of your works as a kind of group work, that you can't say precisely who authored what, marks another important difference from Beuys, who had to be such a superstar, such a "strong man" and human being in the sense of "*anthropos*". He was at the center of his oeuvre.

Jane Bennett says that "the locus of agency is always a human-nonhuman working group". I'd say this could never be a sentence by Beuys, but it could be a sentence that describes what you are doing.

NB Absolutely.

LP We resonate with a lot of Beuys's work, but this was the biggest divide we found while looking through his archive. This myth of the individual genius—which he relied on to cohere his practice—is a way of working that our project actively rejects and was born in opposition to.

NB And even the word that you just used to describe Beuys, "*anthropos*", represents a perspective that's diametrically opposed to a queer ecological way of thinking. It's a way of saying "we're the human, the *anthropos*, mankind, and that's what matters, because we're special".

All of the work we make is in literal dialogue with other, nonhuman beings—wildflowers and the *Garden of Queer Delights* in this exhibition, for example—but it also speaks to our memories, of oaks in Miami and Arizona, for example, and our connections with living beings that have made us who we are. The only way that we can understand living is in relation with these other beings. Not acknowledging them feels like a disservice and a failure as artists and humans.

TS For Beuys, ecology was based on a dichotomy between nature and society. Nature had to

be defended. As important as it was, it was a form of binary thinking: we live in society and we have to care for nature. In this regard, your work is completely different.

For you it's more about what Donna Haraway calls "sympoiesis". It's more this process of world-building that doesn't rely only on the *anthropos*, but the *anthropos* is just one part of it. Therefore, you and I and others try not to use the term "nature", but terms like "ecology" or "Gaia" or "biosphere" or "the critical zone" or "Anthropocene" to describe these complex relations of which we are just one part, but not the center.

NB Lee and I recently had a wonderful conversation about different ways of using the words "earth" and "Earth" that speaks to this. I think "Earth" encompasses these things, too. There's this non-hierarchical, entangled community-reality that makes up the world we live in, and we can call it by many names.

LP The German word "Umwelt" comes to mind, which refers to the unique way in which an organism experiences its environment through evolved sensory differences. Maybe then, the most beautiful thing about being human—and I have to attribute this thought to Ed Yong's book *An Immense World*—is that by stretching our empathic imagination, we can put ourselves into the point of view of all other beings on this planet.

NB Or we can try.

LP We can only ever try, and in doing so there's this kind of expansion of our own perception. As we're thinking about any of these futures, we're engaging in world-building projects, and it's critical that we remain collaborative and resist anthropocentrism as best we can. Collaborating with each other, beyond the arts, beyond our species, is the most successful methodology we've found for making a life that makes sense in a world that often doesn't.

TS We can try to understand ourselves as part of a sympoetic field or Earth. We experience different realities depending on whether we describe them in your way or in terms of a binary or dichotomous structure. I think you wouldn't talk about East and West or nature and society or soul and reason. You wouldn't talk in binary structures as Beuys did.

Just take your piece installed above the main entrance of Schloss Moyland, this rotating neon poem: "The body of a bug/The body of a flower/The body of a stone/The body of an hour ...". Everything is there at the same time and is interchangeable. This has a deep impact on what we could call identity. Our body itself changes every three to seven years. And we are living together with billions of bacteria. I would die if they weren't a part of my body.

You just have to stand there and read your poem-installation and wait a while, and you'll feel how your body is changing, and it's constantly changing. This is the main point, at least for me. I'm constantly changing, just as the words are constantly rotating above the entrance of the castle.

LP They kind of orbit each other, and you can only see a few words at a time.

I love that you just brought up these two core experiences that are so important for us. When we talk about queerness, we talk about the kinds of mutualisms that we find in the queer community: we can expand beyond the human by thinking about our mutualisms with our microbiomes.

And we also talk about mutability, about change, about being able to embrace that transformative capability within ourselves. And that can be a kind of fluidity regarding gender and sexuality, but it can also refer to how we move with grace through a changing world. We discuss these as strategies gained through

embodied queer experience, but we hope they also resonate with people of all kinds of different identities.

NB This ties in with our thread about perception earlier, too. When crisis is your lens, you see a world in crisis. And when you create those binaries between East and West, art and non-art, the human and the non-human, that's the world you see. And what a sad world that is, the self versus the other, the barrier between this and that, without connections. There are so many—maybe infinite—pockets in the universe where things aren't in crisis, where there's flourishing and loving and matter in full bloom, and those pockets are as real and alive as the pockets right next to them that are full of crisis and pain. To ignore either is myopic.

LP If you are always working in response to crisis, you'll always be reactionary. And to be reactionary is a bad foot to be on. If you can envision the kind of world you want to be in, you can begin planning for it by proactively designing it together.

NB It must be such a lonely way of seeing the world, to think that humans are the only species with agency. This is part of why we like working as a collective. There's something so human about navigating it all together, even as we're exploring these connections with the more-than-human world.

TS And, if I may say so, it works. Since you asked me if I would like to join this dialogue with your project, I've had the feeling that I'm less alone.

Nothing is
Queerer
than Nature
/ Nichts
ist queerer
als die Natur

Sentiido im Gespräch mit /
in Conversation with Brigitte Baptiste

Für Brigitte Baptiste, Biologin, ehemalige Direktorin des kolumbianischen Forschungsinstituts für biologische Ressourcen Alexander von Humboldt und Rektorin der Universität EAN, tickt die Natur nicht wie ein starres Uhrwerk. Vielmehr lehre sie uns, „das Eigenartige“ in Schutz zu nehmen, um sich an Herausforderungen wie den Klimawandel anpassen zu können.

In der Welt der Wissenschaft und Forschung wird Brigitte Baptiste als eine der kompetentesten Biologinnen des Landes auf dem Gebiet der Biodiversität geschätzt. Außerdem ist sie transsexuell und bewegt sich wie ein Fisch im Wasser zwischen den Feldern der Wissenschaft, Nachhaltigkeit und Kultur. Baptiste hat sich mit dem Verhältnis der Natur zum Queeren beschäftigt, einer Theorie, die scheinbar unerschütterliche Gesellschaftsnormen wie den Zwang zur Heterosexualität – auch „Heteronormativität“ genannt – oder das monogame Leben in Frage stellt.

Das Queere, im Sinne des „Eigenartigen“, „Verqueren“ oder „Sonderbaren“, zieht auch Identitätskategorien wie „gay“, „trans“, „heterosexuell“, „Mann“ oder „Frau“ in Zweifel, da sie eher zur Regulierung und Kontrolle auferlegt würden, als zu befreien. Die Queer-Theorie ist, so Baptiste, ein Wissensraum, der im Augenwinkel oder zwischen den Schatten der Gewissheiten aufscheint.

Frau Baptiste, was ist für Sie „Natur“?

Nichts ist queerer als die Natur, weil sie ständig Unterschiede erzeugt, ja sie unterstützt sogar das Auftauchen des Sonderbaren oder des Anomalen und experimentiert die ganze Zeit. Es gibt einzigartige Verhaltensweisen und außergewöhnliche Phänomene unter der Vielfalt an Vögeln, Pflanzen und Lebewesen, die wir gar nicht bemerken, weil wir sie durch die Brille der Normalität, der Ähnlichkeit, der Homogenität betrachten.

Die Queer-Theorie regt dazu an, nicht mehr davon auszugehen, die Welt sei „normal“,

„Natur“ ist alles. Genauso wie Alexander von Humboldt denke ich, dass das Universum Natur ist und wir ein Teil dieses lebendigen Ganzen sind, das uns existieren lässt. Dazu gehört auch die Kultur. Alles ist miteinander verbunden.

Auf der TEDx-Konferenz in Rio de la Plata 2018 sagten Sie: „Nichts ist queerer als die Natur.“ Was meinten Sie damit?

sondern zu begreifen, dass sie in der Tat sonderbar ist, damit wir uns an Herausforderungen wie den Klimawandel anpassen können. Das Wichtigste, was uns die Natur lehrt, ist, das Anomale in Schutz zu nehmen, weil die Evolution genau dadurch Antworten gefunden hat.

Welchen Ansatz verfolgt die queere Ökologie?

Queer ist alles, was sich nicht als „normal“ einordnen lässt. Es ist der Punkt, an dem jeder wählt, zu existieren und sich mit der Welt in Beziehung zu setzen. Eigentlich ist jede Ökologie queer, weil immer eine Position in der Welt definiert werden muss. Die Idee einer „queeren Ökologie“, die lustvoll Abweichungen zulässt und weniger strenge Darstellungen bietet, kommt aus der Literaturtheorie und legt besonderen Wert auf künstlerische Innovation und Kreativität. Sie vermischt die organischen Identitäten von Tieren und Pflanzen mit der Konstruktion kultureller oder persönlicher Identitäten, wo Beziehungen eine grundlegende Rolle spielen: Veränderung kommt von der Fähigkeit, Beziehungen aufzubauen.

Manche sprechen von „Männchen“ und „Weibchen“ als feste Kategorien und wissen gar nicht, dass Spezies wie der Clownfisch, wenn es zu viele Männchen oder Weibchen gibt, das andere Geschlecht annehmen können. Wie häufig kommt so ein Diversitätsspiel in der Natur vor?

Die Natur spielt überall mit der Diversität. Pflanzen zum Beispiel sind entweder Zwitter oder wechseln das Geschlecht oder bestäuben sich selbst. Die sexuelle Rekombination ist wahrscheinlich die beste Erfindung der Natur, um Anpassungsfähigkeit zu ermöglichen. Ohne diese Fähigkeit, die Gene zu mischen, um neue Modelle herzustellen, wäre das Leben längst ausgelöscht oder sehr einfach.

Die Möglichkeit, männlich oder weiblich zu sein, wird durch eine Reihe von Genen

reguliert, die, wie beim Clownfisch, erkennen können, dass es zu viele Weibchen oder Männchen gibt und dass einer die andere Rolle spielen muss. Es liegt etwas in der Luft oder es werden Hormone ausgestoßen, die anzeigen: „Werde vom Männchen zum Weibchen und aktiviere die Organe, die schon angelegt sind, um diese Rolle zu spielen.“ Solche Spannungen im Umfeld nehmen auch Menschen wahr. Deshalb können wir, auch wenn wir genetische Anlagen in uns tragen, die uns irgendwie definieren, durch unsere Beziehung zur Welt unser Verhalten ändern.

Die Queer-Theorie möchte von dem Gedanken abkommen, dass die Welt wie ein starres Uhrwerk funktioniert. Ein Beweis ist der Klimawandel. Was für Auswirkungen hat die Annahme, die Welt sei queer, auf die Natur und auf unsere Beziehung zu ihr?

Die Welt wandelt sich stets zu etwas Neuartigem oder Unerwartetem. Das ist die Evolution. Aus den Fischen haben sich Amphibien entwickelt, aus den Amphibien Reptilien und aus den Reptilien Säugetiere. Ohne Zweifel war die jeweils nächste Entwicklungsstufe für jede dieser Arten anomal. Stellen wir uns ein Gespräch unter Fischen vor, die versuchen zu verstehen, wie es bloß einen Frosch geben kann. Dabei ist er nichts Anomales, das beseitigt werden muss. Im Gegenteil, solche Veränderungen haben die Welt zu dem gemacht, was sie ist. Seltsam ist, wenn man denkt, die Welt verändere sich nicht.

Was in der Natur als „seltsam“ angesehen werden kann, ist notwendig, um den Zusammenbruch ganzer Systeme zu verhindern. Inwiefern trägt die Diversität zum Überleben der Lebewesen bei?

Vor allem trägt sie mit Information und innovativen Strategien dazu bei. Individuen, die vom Durchschnitt oder der Norm abweichen, sind Träger überlebensnotwendiger Codes, wenn sich

die Umweltbedingungen verändern. Durchschnittliche Eigenschaften sind nicht formbar genug, um sich einer drastischen Umweltveränderung anzupassen. Was die Evolution am wenigsten interessiert, ist „Normalität“, weil es da nicht ums Überleben geht, wie etwa bei immer weiter ansteigenden Temperaturen im Sommer und immer weiter sinkenden Temperaturen im Winter. Anomalien ermöglichen die Evolution. Das Eigenartige muss ins „Normale“ eingefügt werden, um Stabilität zu gewinnen und die Systeme vor dem Zusammenbruch zu bewahren. Das Ökosystem passt sich den Veränderungen an. Die Natur ist queer, sie tickt nicht wie ein starres Uhrwerk, sondern legt lauter Frühstarts hin.

Viele Menschen halten die Diversität für eine Gefahr und nicht das Verharren im Machismus und im Zwang zur Heterosexualität. Wie bedeutend ist die Diversität für den stetigen Wandel der Welt?

Jeder evolutive oder transformative Schritt des Bestehenden schafft neue Unterschiede. Und diese Unterschiede fügen sich zum Gedächtnis der gesamten Evolutionsgeschichte, die uns Hinweise liefert, wie wir den Klimawandel überleben, den wir selbst verursachen. Die Diversität der Denk- und Ausdrucksweisen ist grundlegend, damit wir uns an historische Veränderungen anpassen können. Die Diversität ist ein Raum, in dem der stetige Wandel der Welt Anerkennung findet, und ein Beispiel dafür, wie sich das Leben immer erneuern muss, um eine Zukunft zu haben.

Gegner der LGTBI-Rechte behaupten, Homosexualität und Transsexualität seien unnatürlich. Wie sollten wir das Wort „natürlich“ verstehen?

Homosexualität und andere Verhaltensweisen, die manche für unnormal halten, kommen bei allen Arten vor. Einige Exemplare der Wachspalme, des Nationalbaums von Kolumbien, sind

transsexuell. Trotzdem sprechen viele Menschen von „Unnatürlichkeit“, um die Existenz von LGBTI-Menschen in Frage zu stellen. Dabei müsste man zurückfragen: Wie natürlich ist es denn, Kleidung zu tragen, auf einer Straße zu laufen, aus Dosen zu essen oder zölibatär zu leben?

April 2019

Sentiido ist eine kolumbianische Organisation, die sich auf die Vermittlung von Wissen und Informationen über Genderthemen, sexuelle Vielfalt und sozialen Wandel spezialisiert hat: www.sentiido.com.

Dieses Interview ist ursprünglich auf Spanisch und Deutsch im Online-Magazin HUMBOLDT des Goethe-Instituts erschienen: <https://www.goethe.de/prj/hum/de/dos/250/21528411.html>

For Brigitte Baptiste, a biologist, former director of the Colombian Alexander von Humboldt Biological Resources Research Institute and rector of the EAN University, nature does not tick like a rigid clockwork. Rather, it teaches us to protect “the peculiar” in order to be able to adapt to challenges such as climate change.

In the world of science and research, Brigitte Baptiste is held in great esteem as one of the country’s most competent biologists in the field of biodiversity. She is also transsexual and moves like a fish in water between the fields of science, sustainability, and culture. Baptiste has explored the relationship of nature to the queer, a theory that questions seemingly unshakeable social norms such as the compulsion to heterosexuality—also called “heteronormativity”—or monogamous living.

The queer, in the sense of the “peculiar”, “weird” or “odd”, also calls into doubt identity categories such as “gay”, “trans”, “heterosexual”, “man” or “woman”, as they would rather be imposed for regulation and control than to liberate. The queer theory is, according to Baptiste, a space of knowledge that appears in the corner of the eye or between the shadows of certainties.

Ms. Baptiste, what is “nature” for you?

“Nature” is everything. Just like Alexander von Humboldt, I hold the opinion that the universe is nature, and we are part of this living whole that allows us to exist. This also includes culture. Everything is interconnected.

At the TEDx conference in Rio de la Plata 2018, you said: “Nothing is queerer than nature.” What did you mean by that?

Nothing is queerer than nature because it constantly creates differences; yes it even supports the emergence of the strange or the anomalous and experiments all the time. There are unique behaviors and extraordinary phenomena among the diversity of birds, plants, and creatures that we do not even notice because we look at them through the lens of normality, similarity, and homogeneity.

The queer theory encourages us to no longer assume that the world is “normal”, but to understand that it is indeed strange, so that we

can adapt to challenges such as climate change. The most important thing that nature teaches us is to protect the anomalous, because it is precisely through this that evolution has found answers.

What approach does queer ecology pursue?

Queer is everything that cannot be classified as “normal”. It is the point at which everyone chooses to exist and to relate to the world. Actually, every ecology is queer because a position in the world always has to be defined. The idea of a “queer ecology”, which joyfully allows deviations and offers less strict representations, comes from literary theory and places special emphasis on artistic innovation and creativity. It mixes the organic identities of animals and plants with the construction of cultural or personal identities, where relationships play a fundamental role: change comes from the capability to build relationships.

Some speak of “males” and “females” as fixed categories and do not even know that species like the clownfish, when there are too many males or females, can take on the other sex. How often does such a diversity game occur in nature?

Everywhere, nature plays with diversity. Plants, for example, are either hermaphrodites or change their sex or self-pollinate. Sexual recombination is probably nature’s best invention for enabling adaptability. Without this ability to mix genes to create new models, life would have long been wiped out or very simple.

The possibility of being male or female is regulated by a series of genes that, as in the clownfish, can recognize that there are too many females or males and that one must play the other role. There is something in the air or hormones are released that indicate: “Change from male to female and activate the organs that are already inherent to play this role.” Such tensions

in the environment are also perceived by humans. Therefore, even if we carry genetic predispositions within us that somehow define us, we can change our behavior through our relationship with the world.

Queer theory wants to move away from the idea that the world works like a rigid clockwork. Climate change is one proof of this. What effects does the assumption that the world is queer have on nature and our relationship to it?

The world is constantly changing into something new or unexpected. This is evolution. Fish have evolved into amphibians, amphibians into reptiles, and reptiles into mammals. Without a doubt, the next stage of development for each of these species was anomalous. Let’s imagine a conversation among fish trying to understand how there can possibly be a frog. But it is not something anomalous that needs to be eliminated. On the contrary, such changes have made the world what it is. It is strange to think that the world does not transform itself.

What can be interpreted as “strange” in nature is necessary to prevent the collapse of entire systems. To what extent does diversity contribute to the survival of living beings?

Above all, it contributes with information and innovative strategies. Individuals who deviate from the average or the norm are carriers of codes that are essential for survival when environmental conditions change. Average properties are not malleable enough to adapt to a drastic environmental change. What evolution is least interested in is “normality,” because it is not about survival, such as with ever-increasing temperatures in summer and ever-decreasing temperatures in winter. Anomalies enable evolution. The peculiar must be incorporated into the “normal” in order to gain stability and preserve systems from collapse. The ecosystem

adapts to the changes. Nature is queer, it does not tick like a rigid clockwork, but makes a lot of early starts.

Many people consider diversity to be a danger, and not the persistence in machismo and the compulsion to heterosexuality. How significant is diversity for the constant change of the world?

Every evolutionary or transformative step of the existing creates new differences. And these differences add to the memory of the entire history of evolution, which will provide us with clues on how to survive the climate change that we ourselves are causing. The diversity of ways of thinking and expressing oneself is fundamental to our ability to adapt to historical changes. Diversity is a space where the constant change of the world is recognized, and an example of how life must always renew itself to have a future.

Opponents of LGBTBI rights claim that homosexuality and transsexuality are unnatural. How should we understand the word “natural”?

Homosexuality and other behaviors that some consider abnormal occur in all species. Some specimens of the wax palm, the national tree of Colombia, are transsexual. Yet many people speak of “unnaturalness” to question the existence of LGBTBI people. Instead, one should ask in return: How natural is it to wear clothes, walk on a street, eat from cans, or live a celibate life?

April 2019

Sentiido is a Colombian organization specializing in the dissemination of knowledge and information about gender issues, sexual diversity, and social change: www.sentiido.com.

This interview was originally published in Spanish and German in the online magazine HUMBOLDT of the Goethe-Institute: <https://www.goethe.de/prj/hum/de/dos/250/21528411.html>

Die Pink
Panthers
schlagen zu.
Tatort
Friedrichs-
platz,
Kassel /

The Pink
Panthers
Strike. The
Scene of the
Crime,
Friedrichs-
platz, Kassel

Birgitta Coers

In den frühen Morgenstunden des Eröffnungstages der siebten documenta, am 18. Juni 1982, kaperte eine Gruppe junger Aktionskünstler, die Pink Panthers, eines der spektakulärsten Kunstwerke der Ausstellung.¹ Mit Farbe bewaffnet und in pinkfarbene Overalls gekleidet, tünchten fünf Aktivisten die 7000 schwarzgrauen Basaltsteine auf dem Kasseler Friedrichsplatz rosarot. Die keilförmig geschichteten Stelen besetzten seit dem Frühjahr, in unmittelbarer Nähe zum Museum Fridericianum und zur Portikus des Roten Palais, das alte, wieder hergerichtete Herzstück der einstigen nordhessischen Residenzstadt. Das Ergebnis hatte Effekt, und die Farbe Pink war Programm: Aus dem Monument wurde ein poppiger, undefinierter Steinhaufen, dem die Aura eines ebenso vergeistigten wie sozialpolitischen Gesamtkunstwerks für einen Moment abhanden gekommen war. Sein Initiator Joseph Beuys schäumte.²

Seit 1964 nahm Beuys regelmäßig an der documenta teil. Dieses Mal hatte er seine Präsenz an die Bedingung geknüpft, ein Projekt zu realisieren, das unmittelbar in den Lebensraum von Kassels Bewohner:innen eingreifen sollte. Rudi Fuchs, der künstlerische Leiter, sah sich gezwungen, seine documenta, anders als geplant, in den Außenraum zu erweitern. Zähneknirschend soll er, der traditionelle Gattungsbegriffe reaktivieren und die Kunst zurück ins Museum beordern wollte, der ebenso visionären wie legendären Begründungsaktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* zugestimmt haben.³ Heute zählt sie zu den wichtigsten Interventionen des Künstlers. Ziel war es, Kassels unwirtliche Wohn- und Arbeitsquartiere in lebenswerten Stadtraum zu verwandeln, die inhumanen Insignien autogerechter Urbanität durch begründete, baumbestandene Plätze, Straßenzüge oder Verkehrsinseln abzumildern. Beuys selbst verstand seine räumlich wie zeitlich offene Arbeit als Initial, den „Vertotungsprozess“ industrialisierter Gesellschaften zu stoppen – ein ehrgeiziger Anspruch, der konkrete soziopolitische Intentionen mit utopistischen Vorstellungen und innovativen Ansätzen künstlerischer Partizipation verband. Bis dahin unbekannte Formen der Bürger:innenbeteiligung waren Ausdruck seines

erweiterten Kunstbegriffs. Der Clou bestand darin, die längerfristige Finanzierung der Pflanzaktion über Plakatverkäufe, Spenden und Patenschaften zu sichern. Zugleich sollte mit jeder neuen Eiche, mit jedem Ahorn oder jeder Esche ein Basaltstein vom Friedrichsplatz verschwinden und in der Tradition von Opfersteinen jene Bäume markieren, die auf die *7000 Eichen-Aktion* zurückgehen.⁴

Die Stadtgesellschaft hatte es also gewissermaßen selbst in der Hand, wie lange die Basaltsteine auf dem Friedrichsplatz die eigentliche documenta Ausstellung überdauern. Schon als die ersten Transporte aus dem nahegelegenen Steinbruch in Landsburg eintrafen, formierte sich Widerstand gegen die Plastik. Davon zeugen zahllose Gegenreaktionen und Leser:innenbriefe in der Lokalpresse; Bürger:inneninitiativen organisierten Demonstrationen, mit der Forderung, die erwartete jahrelange „Verschandelung“ des Friedrichsplatzes zu stoppen.⁵ Auslöser für die Proteste waren zum einen die vom Anblick der Skulptur geweckten Erinnerungen an die Kasseler Trümmerlandschaft der Nachkriegsjahre, zum anderen die Dimensionen des Steinhaufens: Er sprengte alles, was bis dahin als plastisches Werk im urbanen Außenraum gelten konnte, konterkarierte also selbst dort die Seherwartungen, wo mit einem durch die documenta abgehärteten Publikum zu rechnen war. Unabhängig davon stießen künstlerische Interventionen im städtischen Umfeld der documenta Schauplätze zwischen Fridericianum, Orangerie und Neuer Galerie stets auf Kritik.

Die Pink Panthers dürfen insofern als Trittbrettfahrer gelten, da sie sich die aufgeheizte Stimmung zu eigen machten und ihrerseits die anstößige Monumentalität der Großplastik ins semantische Zentrum der Aktion rückten. Die Bemalung konnte gleichsam als Zeichen gegen das vermeintliche Denkmal gelesen werden, das sich der von den Medien zum prominentesten Künstler Deutschlands gekürte Joseph Beuys in den Augen seiner Kritiker:innen gesetzt hatte – und das in unmittelbarer Nähe zur historischen Statue des Landgrafen Friedrich II., zumal der Basalt in Kassel untrennbar mit fürstlicher Repräsentation verknüpft war.

Zugleich ironisierte das infantile Pink, die Farbe von Barbie-Puppen, Kinderspielzeug, Schlauchbooten und Comic-Figuren, die fundamentalen ästhetischen, zutiefst spirituellen und kosmologischen Prämissen, die der Paarung aus Basalt und Baum vorhergingen. Ihre Spannung bezog die Formation aus scheinbar gegenläufigen Eigenschaften von Kunst und Natur; hier die künstlich gebändigte Form, dort das Freie und Ungebrems-te, hier der erstarrte Vulkanit, dort drängendes Wachstum; Kontraste bilden nicht zuletzt unterschiedliche Texturen und Oberflächen. Auf der anderen Seite profitieren die Bäume von den geologischen Qualitäten des Basalts, der im Laufe der Jahrhunderte wertvolle Mineralien an seine Umgebung abgibt. Nach und nach bemächtigen sich Stamm und Wurzelwerk der Stele. Beuys beschäftigt sich immer wieder mit den am Material sichtbar gemachten Dimensionen entgrenzter Zeitlichkeit, der Veranschaulichung physikalischer und biochemischer Prozesse.

Der Abstand zu den gleichnamigen *Pink-Panther*-Kultfilmen mit Peter Sellers in der Hauptrolle, auf die die fünfköpfige Gruppe referierte, könnte größer kaum sein. Schneller, auf den humoristischen Effekt hin entwickelter Klamauk, wie er für die Spielfilme mit ihrem durch und durch ironisch gezeichneten Protagonisten und die gleichnamige Comicfigur charakteristisch war, bildete eine Art anarchisches Gegenmodell zum gleichsam messianischen Anspruch der Stadtverwaltungsaktion. Allesamt Beuys-Hüte auf dem Kopf, ließen sich die Mitglieder der Gruppe in Slapstick-Posen auf dem rosaroten Keil ablichten. Ins Visier geriet dabei nicht zuletzt der Habitus der charismatischen Kunstfigur Beuys selbst. Dieser reagierte in der Tat humorlos, als es noch während der Aktion zur Konfrontation kam, und orderte auf Kosten der documenta GmbH eine Reinigungsfirma, die seine Doubles mit Wasser-schläuchen von den Steinen fegte und den Basalt binnen weniger Stunden von seinem Farbüberzug befreite.⁶

Die Pink Panthers tauchten entgegen eigenen Ankündigungen ab. Als Künstlergruppe sind sie seitdem nicht mehr in Erscheinung getreten. Die Stelen auf dem Friedrichsplatz aber waren immer wieder Ziel vandalistischer Sprühaktionen.

1 Am 18. 6. 1982 öffnete die Kunstschau für die Pressevertreter:innen und die geladenen Gäste. Die lokale Presse berichtete am Folgetag über die Störaktion der namentlich bekannten „jungen Männer“ Roland Scheurer, Georges Koch, Klaus Schöter, Wolfgang Clement und Henry Maj Koch, siehe: documenta archiv, Pressesammlung, Hessische Allgemeine Zeitung (HNA), 19. 6. 1982, Nr. 138, „Attentat“ in Rosa auf die 7000 Beuys-Basalt-Brocken.

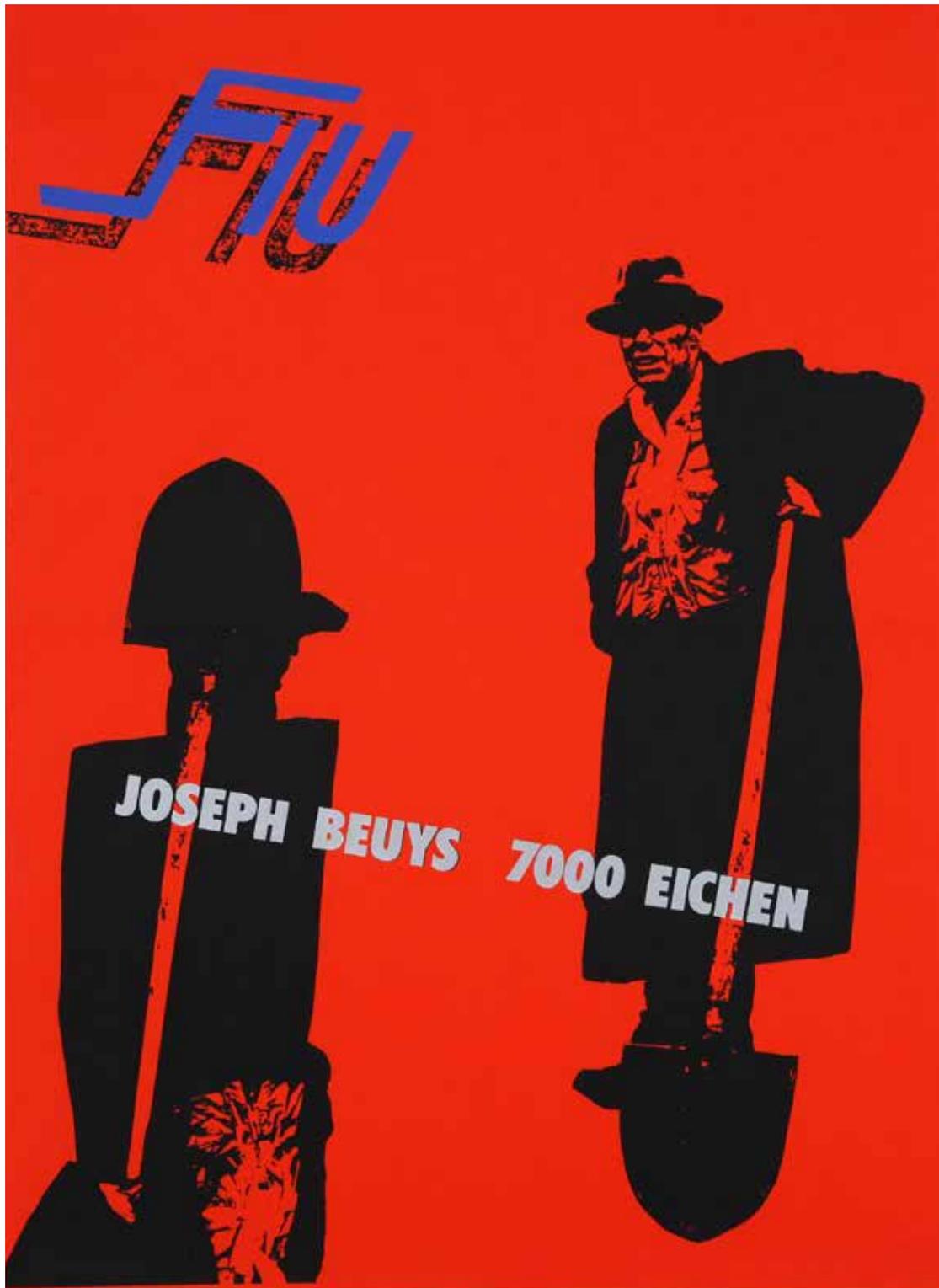
2 Die Reaktionen von Joseph Beuys sind mehrfach belegt. Siehe beispielsweise das Interview mit Henry Koch, in: documenta archiv, Pressesammlung, ExtraTip, 24. 6. 1982, Beuys ja, Steyne nein.

3 Das führte schließlich so weit, dass Rudi Fuchs den documenta Katalog mit Goethes Text „Über den Granit“ einleitete. Vgl. documenta 7, Ausst.-Kat. documenta 7, Bd. 1, hg. v. Rudi Fuchs, Kassel 1982, S. XVII f.

4 Aus der Vielzahl der Publikationen über die *7000 Eichen* seien stellvertretend genannt: Groener, Fernando / Kandler, Rosa-Maria (Hg.): *7000 Eichen – Joseph Beuys*, Köln 1987; zuletzt: Groh, Martin: *Joseph Beuys, die 7000 Eichen und die documenta. Chronik eines Kunstwerks in Kassel von 1983 bis 2012 – „Beuys ist ja da in Kassel“*, in: Hessische Kulturstiftung (Hg.): *Beuys in Hessen*, Köln 2023, S. 196–215, zusammenfassend auch: Vinzenz, Alexandra: *Vision Gesamtkunstwerk. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Berlin 2018, S. 319–324 sowie Ursprung, Philipp: *Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution*, München 2021, S. 281–289.

5 Neben den oben genannten Zeitungsartikeln siehe etwa: In Beuys' Schmelztiegel kochte auch Volkes Zorn, Hessische Allgemeine Zeitung (HNA), 1. 7. 1982, Nr. 148, documenta archiv, Pressesammlung.

6 Siehe auch Lena Kühnel: *Pink Panthers vs. Beuys, docArt* des Monats, Online-Veröffentlichung vom 4. 1. 2021, documenta archiv, mit Verweis auf Fotografien der Wasser-schlacht, siehe: Sign. 130157 10041 1363, documenta archiv / Foto: Klaus Küpper, sowie: Sign. 130519 100 40466, documenta archiv / Foto: Renate Lehnig. Zur Mythenbildung um Beuys als Kunstfigur siehe: Lange, Barbara: *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin 1999.



Johannes Stüttgen,
Joseph Beuys – 7000 Eichen, 1982
Für die Arbeit von Joseph Beuys:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Foto: Willi Kraus



Gunter Schmidt,
*Pink-Panther-Protestaktion gegen
Joseph Beuys' 7000 Eichen*
auf der documenta 7, 1982
Wallpaper
Courtesy: Gunter Schmidt



Gunter Schmidt,
Pink-Panther-Protestaktion gegen Joseph Beuys' 7000 Eichen auf der documenta 7, 1982
Courtesy: Gunter Schmidt

In the early morning hours of the opening day of the seventh documenta, on June 18, 1982, a group of young performance artists, the Pink Panthers, hijacked one of the most spectacular works of art of the upcoming exhibition.¹

Armed with spray cans and clad in pink overalls, five activists enveloped the 7,000 black-grey basalt stones on Kassel's Friedrichsplatz in a pink mist. Since the spring, the wedge-shaped stacked steles had occupied a position near the Fridericianum Museum and the portico of the Red Palace, the old, restored heart of the former North Hessian residence city. The result was effective, and the color pink was programmatic: the monument became a poppy, undefined pile of stones, momentarily stripped of its aura as a spiritual and socio-political Gesamtkunstwerk. Its initiator, Joseph Beuys, fumed.²

Since 1964, Beuys had participated regularly in the documenta. This time, he had made his presence contingent on the condition of realizing a project that would directly intervene in the living environment of Kassel's inhabitants. Rudi Fuchs, the artistic director, was forced to expand his documenta beyond the planned scope into the outdoor space. Gritting his teeth, he is said to have agreed to the equally visionary and legendary greening project *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration*, who wanted to reactivate traditional genre concepts and order art back into the museum.³ Today, it is considered one of the artist's most important interventions. The aim was to transform Kassel's inhospitable residential and working quarters into livable urban spaces, to mitigate the inhuman insignia of car-friendly urbanity through green, tree-lined squares, streets, or traffic islands. Beuys himself understood his spatially and temporally open work as an initiative to stop the "process of becoming dead" of industrialized societies—an ambitious claim that combined concrete socio-political intentions with utopian ideas and innovative approaches to artistic participation. Until then unknown forms of citizen participation were an expression of his expanded concept of art. The highlight was to secure the long-term financing of the planting campaign through poster sales, donations, and sponsor-

ships. At the same time, with each new oak, maple, or ash tree, a basalt stone was to disappear from Friedrichsplatz and, in the tradition of sacrificial stones, mark those trees that could be traced back to the *7000 Oaks* project.⁴

Thus, it was, so to speak, up to the city society itself to decide how long the basalt stones on Friedrichsplatz would outlast the actual documenta exhibition. With the first deliveries of stone from a nearby quarry in Landsburg, resistance formed against the sculpture. This is evidenced by countless counter-reactions and letters to the editor in the local press; citizens' initiatives called for demonstrations, demanding an end to the expected years of "disfigurement" of Friedrichsplatz.⁵ The triggers for the protests lay in the resurfacing memories of the Kassel rubble landscape of the post-war years and in the dimensions of the pile of stones: it burst everything that had previously been considered a sculptural work in the urban outdoor space, thus counteracting even there the expectations of viewers who could be expected to be hardened by the documenta. Regardless, artistic interventions in the urban environment of the documenta venues between the Fridericianum, Orangerie, and Neue Galerie were always accompanied by criticism.

The Pink Panthers can be regarded as free riders to a certain extent, as they exploited the heated atmosphere and in turn moved the offensive monumentality of the large sculpture into the semantic center of their action. The painting could be read as a sign against the alleged monument that Joseph Beuys, who had been crowned by the media as Germany's most prominent artist, had erected for himself in the eyes of his critics, especially in the immediate vicinity of the historical statue of Landgrave Friedrich II, all the more so since basalt in Kassel is inextricably linked to absolutist ruler representation.

At the same time, the infantile pink, the color of Barbie dolls, children's toys, inflatable boats, and comic figures, ironically undermined fundamental aesthetic and deeply spiritual, cosmological premises that preceded the pairing of basalt and tree. The formation drew tension

from seemingly opposing properties of art and nature; here the artificially tamed form, there the free and unrestrained, here the solidified volcanic rock, there the pressing growth; contrasts are formed not least by different textures and surfaces. On the other hand, natural woods benefit from the geological qualities of basalt, which over the centuries releases valuable minerals into its surroundings. Gradually, the trunk and roots take over the stele. Beuys repeatedly dealt with the dimensions of boundless temporality made visible in the material, with the visualisation of physical and biochemical processes.

The distance to the eponymous *Pink Panther* cult films starring Peter Sellers, to which the eight-member group referred, could hardly be greater. Fast-paced slapstick developed for the humorous effect, as it was characteristic of the films with their thoroughly ironic protagonist and the comic figure of the same name, formed a kind of anarchic counter-model to the almost messianic claim of the city forestation action. All wearing Beuys hats, the members of the group had themselves photographed in slapstick poses on the pink wedge. The focus was not least on the habitus of the charismatic art figure Beuys himself. Indeed, he reacted humorlessly when it came to confrontation during the action and, at the expense of the documenta GmbH, ordered a cleaning company to sweep his doubles off the stones with water cannons and free the basalt from its paint coating within a few hours.⁶

Contrary to their own announcements, the Pink Panthers disappeared. They have not appeared as an artist group since. However, the steles on Friedrichsplatz have been the target of repeated acts of vandalism.

- 1 On 18 June 1982, the art exhibition opened its doors to the press and invited guests. The local press reported the following day on the disruption by the named "young men" Roland Scheurer, Georges Koch, Klaus Schöter, Wolfgang Clement, and Henry Maj Koch, see documenta archive, press collection, Hessische Allgemeine Zeitung (HNA), 19 June 1982, no. 138, "Attentat" in Rosa auf die 7000 Beuys-Basalt-Brocken.
- 2 Joseph Beuys' reactions are documented in several places. See, for example, the interview with Henry Koch in: documenta archive, press collection, ExtraTip, 24 June 1982, Beuyme ja, Steyne nein.
- 3 This ultimately led Rudi Fuchs to introduce the documenta catalog with Goethe's text "Über den Granit" (On Granite). Cf. documenta 7, exhibition catalog documenta 7, vol. 1, ed. by Rudi Fuchs, Kassel 1982, pp. XVI–XVII.
- 4 From the multitude of publications about the *7000 Oaks*, the following are exemplary: Groener, Fernando / Kandler, Rosa-Maria (eds.), *7000 Eichen – Joseph Beuys, Cologne 1987*; most recently: Groh, Martin, *Joseph Beuys, die 7000 Eichen und die documenta. Chronik eines Kunstwerks in Kassel von 1983 bis 2012 – "Beuys ist ja da in Kassel"*, in: Hessische Kulturstiftung (ed.), *Beuys in Hessen, Cologne 2023*, pp. 196–215, also summarizing: Vinzenz, Alexandra, *Vision Gesamtkunstwerk. Performative Interaktion als Künstlerische Form, Berlin 2018*, pp. 319–324, as well as Ursprung, Philipp: *Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution, Munich 2021*, pp. 281–289.
- 5 In addition to the aforementioned newspaper articles, see for example In Beuys' Schmelztiegel kochte auch Volkes Zorn, Hessische Allgemeine Zeitung (HNA), 1. 7. 1982, no. 148, documenta archive, press collection.
- 6 See also Lena Kühnel, *Pink Panthers vs. Beuys*, docArt des Monats, online publication of 4 January 2021, documenta archive, with reference to photographs of the water battle, see Sign. 130157 10041 1363, documenta archive / photo: Klaus Küpper, as well as Sign. 130519 100 40466, documenta archive / photo: Renate Lehnig. On the myth-making around Beuys as an art figure, see Lange, Barbara, *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999*.

The Author
of the
Acacia
Seeds /

and Other Extracts from
the *Journal of the Association
of Therolinguistics*

Die
Verfasserin
der Akazien-
samen

und weitere Auszüge aus der
*Zeitschrift der Gesellschaft für
Therolinguistik*

Ursula K. Le Guin

Die hier neu übersetzte Erzählung erschien zuerst 1974, zu einer Zeit, als Ursula K. Le Guin sich in ihrem Schreiben mehr und mehr dem eigenen Planeten zuwandte.

In dem Band *The Compass Rose* (1982) steht die Erzählung an erster Stelle und bildet zusammen mit der letzten Geschichte, „Sur“, über eine Antarktisexpedition unter Frauen, den Rahmen des Ganzen: zwei Texte, die Vorgehensweise und Ziele von Wissenschaft spielerisch revolutionieren.

Die panlinguistische Fabel karikiert liebevoll den Duktus akademischen Schreibens und führt in die Welt von Sprachen, die zu erforschen

MANUSKRIFT, GEFUNDEN IN EINEM AMEISENHAUFEN

Die mit Absonderungen aus Berührungsdrüsen auf entkeimte Akaziensamen verfassten Botschaften wurden, in Reihen angeordnet, am Ende eines schmalen, verschlungenen Ganges gefunden, der von einer der tieferen Ebenen der Kolonie abging. Das, was die Aufmerksamkeit der Forscherin als Erstes erregte, war die ordentliche Aufreihung der Samen.

Die Botschaften sind fragmentarisch, die Übersetzung ist grob und in hohem Maße interpretierend; aber der Text erscheint schon allein deshalb von Interesse, weil er keinerlei Ähnlichkeit mit anderen uns bekannten Ameisentexten aufweist.

Samen 1–13

[Ich werde] Fühler nicht berühren. [Ich werde] nicht streichen. [Ich werde meiner] Seele Süße trockenen Samen spenden. Sollen andere [sie] finden, wenn [ich] tot [bin]. Klopf auf dieses trockene Holz! [Ich] rufe! [Ich bin] hier!

Wahlweise kann diese Passage auch gelesen werden:

[Du sollst] keine Fühler berühren. [Du sollst] nicht streichen. Spende [deiner] Seele Süße trockenen Samen. [Andere] mögen

seinerzeit noch ganz unüblich war. Während heute, fünfzig Jahre später, immerhin schon gefragt wird, ob Delfine mit ihren Jungen eine eigene Babysprache pflegen oder wie Bäume untereinander kommunizieren, bleibt das Grundproblem, mit dem Ursula K. Le Guin in den drei Abschnitten spielt, bestehen: Neben Sprache, Schrift, Literatur und Übersetzung geht es ihr um die Hürden, die Menschen zu überwinden haben, wenn sie Unbekanntes aus sich heraus verstehen wollen, statt sie der gewohnten Perspektive zu unterwerfen: Um die Kunst, das Andere in seinem Anderssein zu begreifen.

sie finden, wenn [du] tot [bist]. Klopf auf dieses trockene Holz! Rufe: [Ich bin] hier! Kein bekannter Ameisendialekt verwendet andere personalisierte Verbformen als die dritte Person Singular und Plural und die erste Person Plural. In diesem Text werden nur die Grundformen der Verben verwendet, sodass keine Möglichkeit besteht zu entscheiden, ob die Passage autobiographisch oder als Proklamation gedacht ist.

Samen 14–22

Lang sind die Gänge. Länger die Nicht-Gänge. Kein Gang reicht bis ans Ende der Nicht-Gänge. Die Nicht-Gänge führen weiter, als wir in zehn Tagen gehen können [d. h. unendlich]. Lob!

Das mit „Lob!“ übersetzte Zeichen ist der Anfang des üblichen Grußes „Lob der Königin“ oder „Lange lebe die Königin!“ oder „Heiße der Königin!“ – aber das Wort/Zeichen für „Königin“ fehlt.

Samen 23–29

Wie die Ameise unter fremden, feindlichen Ameisen getötet wird, so stirbt die Ameise ohne Ameisen, aber ohne

Ameisen zu sein ist süß wie Honigtau.

Eine Ameise, die in eine Kolonie eindringt, die nicht ihre eigene ist, wird üblicherweise getötet. Von anderen Ameisen isoliert, stirbt sie unweigerlich binnen ein oder zwei Tagen. Die Schwierigkeit in diesem Abschnitt ist das Wort/Zeichen „ohne Ameisen“, welches wir als „allein“ verstehen — ein Konzept, für das es im Ameisischen kein Wort/Zeichen gibt.

Samen 30–31

Fresst die Eier! Hoch lebe die Königin!

Über die Interpretation des Satzes auf Samen 31 ist bereits viel debattiert worden. Die Angelegenheit ist wichtig, da alle vorherigen Samen nur im Licht dieses letzten Ausrufs gänzlich zu verstehen sein werden. Dr. Rosbone argumentiert scharfsinnig, dass die Verfasserin sich als flügellose, geschlechtslose Arbeiterin ohne Hoffnung danach sehnt, ein geflügeltes Männchen zu sein und eine neue Kolonie zu gründen: im Hochzeitsflug mit einer neuen Königin aufwärts zu fliegen. Obwohl der Text gewiss eine solche Lesart zulässt, sind wir der Überzeugung, dass sie durch nichts im Text gestützt wird — am allerwenigsten durch den Text auf dem unmittelbar vorhergehenden Samen, Nr. 30: „Fresst die Eier!“ Die Lesart dieses Ausrufs ist zwar erschreckend, aber über jeden Zweifel erhaben.

Wir erlauben uns die Vermutung, dass die Konfusion um den Samen 31 von einer ethnozentrischen Deutung des Wortes „hoch“ („aufwärts“,

„oben“) herrühren könnte. Für uns ist „hoch“ eine gute Richtung. Nicht, beziehungsweise nicht notwendigerweise jedoch für eine Ameise. Gewiss, die Nahrung kommt von oben, aber Sicherheit, Frieden und Heimat sind unten zu finden. Oben, das ist die brennende Sonne; die eiskalte Nacht; kein Schutz in den geliebten Gängen; Exil; Tod. Daher möchten wir die Ansicht äußern, dass diese seltsame Autorin in der Einsamkeit ihres abgeschiedenen Ganges mit den ihr verfügbaren Ausdrucksmitteln die ultimative Blaspheemie gewählt hat, die für eine Ameise vorstellbar ist, und dass die korrekte Lesart der Samen 30–31 nach menschlichem Begriff lautet:

Fresst die Eier! Nieder mit der Königin!

Bei der Entdeckung des Manuskripts wurde neben dem Samen 31 der verdorrte Körper einer kleinen Arbeiterin gefunden. Der Kopf war vom Leib getrennt worden, wahrscheinlich durch einen Soldaten der Kolonie. Die Samen, sorgfältig zu einem Muster angeordnet, das einem Notensystem ähnelt, waren nicht angetastet worden. (Ameisen der Soldatenkaste sind Analphabeten, daher hatte sich der Soldat vermutlich nicht für die Sammlung nutzloser Samen interessiert, denen die essbaren Keime entnommen worden waren.) In der Kolonie waren keine lebenden Ameisen übrig; sie wurde irgendwann nach dem Tod der Verfasserin der Akaziensamen in einem Krieg mit dem benachbarten Ameisenhaufen zerstört.

— G. D'Arbay, T.R. Bardol

BEKANNTGABE EINER FORSCHUNGSREISE¹

Die außerordentliche Schwierigkeit, Pinguinisch zu lesen, ist durch die Verwendung der Unterwasser-Filmkamera wesentlich verringert worden. Auf Film ist es wenigstens möglich, die fließenden Textsequenzen mehrmals abzuspielen und so zu verlangsamen, dass sich durch ständige Wiederholung und geduldiges Hinschauen viele Elemente dieser

höchst eleganten und lebendigen Literatur erfassen lassen, auch wenn uns die Feinheiten und womöglich auch die Essenz immer verborgen bleiben werden.

Professor Duby und seinem Hinweis auf die entfernte Verwandtschaft der Schrift mit dem Niedergraugänsischen haben wir ein erstes, vorläufiges Glossar des Pinguinischen zu

verdanken. Die bis dato angewandten Analogien zum Delphinischen haben sich niemals als nützlich, sondern vielmehr häufig als irreführend erwiesen.

Es wirkte zunächst befremdlich, dass sich eine fast gänzlich flügel-, hals- und luftbasierte Schrift als Schlüssel zur Dichtung von kurzhalsigen, flossenflügeligen Wasserschreibern erweisen sollte. Doch wäre es uns weniger befremdlich erschienen, hätten wir bedacht, dass Pinguine, allem gegenteiligen Anschein zum Trotz, Vögel sind.

Wir hätten nie, nur weil ihre Schrift dem Delphinischen der Form nach ähnelt, auf inhaltliche Ähnlichkeit schließen dürfen. Diese besteht nicht. Auch Pinguinisch ist selbstverständlich außerordentlich geistreich, stellenweise von schrägem Humor, erfinderisch und von unachahmlichem Liebreiz. Von den tausenden Literaturen des Fischkorpus enthalten nur wenige überhaupt Humor, und wenn, dann gewöhnlich von recht schlichter, primitiver Art; und die unübertreffliche Eleganz des Haianischen oder Tarpunischen unterscheidet sich grundlegend von der erquicklichen Kraft aller Meeressäuger. Das Herzerquickende, die Kraft und der Humor finden sich auch bei pinguinischen Autoren — und ebenso bei raffinierteren Robben-Literaten. Die Temperatur ihres Blutes verbindet sie. Doch Hirnaufbau und Fortpflanzungstrakt bilden eine Schranke! Delphine legen keine Eier. In dieser simplen Tatsache liegt ein himmelweiter Unterschied.

Erst als Professor Duby uns daran erinnerte, dass Pinguine Vögel sind, dass sie im Wasser nicht schwimmen, sondern fliegen, erst da konnten Therolinguisten beginnen, sich der Meeresliteratur der Pinguine mit Verständnis zu nähern; erst da konnten die meilenlangen Aufzeichnungen erneut analysiert und endlich gewürdigt werden.

Was uns bleibt, ist das Problem der Übersetzung. Für das Adélienesische gibt es bereits verheißungsvolle Anfänge. In einem stürmischen, erbsensuppendick mit Plankton angereicherten Ozean knapp unter dem Gefrierpunkt eine kinetische Gruppendarbietung zu filmen stellt

eine beträchtliche Herausforderung dar; aber der Literaturkreis Ross Eisschelf ist durch solche Passagen wie „Unter dem Eisberg“ aus dem Herbstlied vollauf für seine Beharrlichkeit belohnt worden — ist sie doch inzwischen in der Interpretation durch Anna Serebryakova vom Leningrader Ballett zu Weltruhm gelangt. Keine verbale Wiedergabe vermag auch nur annähernd an die Schönheit der Interpretation von Mademoiselle Serebryakova heranzukommen. Denn es ist schlichtweg unmöglich, die in höchstem Maße bedeutsame Vielstimmigkeit des Originaltextes, wie sie vom gesamten Corps der Leningrader Ballettcompagnie getanzt wurde, in Schrift zu reproduzieren.

Denn unsere sogenannten „Übersetzungen“ aus dem Adélienesischen — oder jedem gruppenkinetischen Text — sind, um es offen zu sagen, bloße Noten — Libretti ohne Oper. Die Ballettversion ist die wahre Übersetzung. Nichts aus Worten kann vollständig sein.

Demzufolge möchte ich, auch wenn dem möglicherweise mit wütendem Stirnrunzeln oder schallendem Gelächter begegnet wird, behaupten, dass die kinetischen Meeresschriften der Pinguine für Therolinguisten — anders als für Künstler und Amateure — das am wenigsten aussichtsreiche Forschungsfeld sind: und des Weiteren, dass die Sprache der Adélie, trotz ihres Charmes und ihrer relativen Einfachheit ein weniger aussichtsreiches Feld bietet als die Sprache der Kaiserpinguine.

Kaiserisch! Ich höre schon die Reaktion meiner Kollegenschaft auf dieses Ansinnen. Kaiserisch! Der schwierigste, abseitigste aller Pinguin-Dialekte. Die Sprache, von der Professor Duby selbst gesagt hat: „Die Literatur des Kaiserpinguins ist so unergründlich, so unzugänglich wie das gefrorene Herz der Antarktis selbst. Ihre Schönheiten mögen überirdisch sein, doch sind sie nicht für uns.“

Mag sein. Ich unterschätze die Schwierigkeiten nicht: schon gar nicht das kaiserliche Temperament, so viel verschlossener und unnahbarer als das aller anderen Pinguine. Aber paradoxerweise setze ich meine Hoffnung just auf diese Reserviertheit. Der Kaiser ist kein

Einzelgänger, sondern ein geselliger Vogel, der während der Brutzeit an Land in Kolonien lebt wie die Adélie. Die Bindungen zwischen den Bewohnern einer Kaiserkolonie sind eher persönlich als sozial. Der Kaiser ist ein Individualist. Daher gehe ich fast mit Gewissheit davon aus, dass sich die Literatur der Kaiser als eine von Einzelvögeln verfasste und keineswegs chorische erweisen wird; und dass sie sich demzufolge in die menschliche Sprache übersetzen lassen wird. Es wird eine kinetische Literatur sein, doch wie anders als die räumlich extensiven, schnellen Multiplex-Chöre der Meeresliteratur! Genaue Analyse und getreue Transkription werden endlich möglich werden.

Was!, werden meine Kritiker rufen: Sollen wir packen und nach Kap Crozier fahren, in die Dunkelheit, die Schneestürme, die Kälte von minus sechzig Grad, in der bloßen Hoffnung, die fragwürdige Dichtung einiger seltsamer Vögel aufzunehmen, die dort in der Mittwinterdunkelheit sitzen, in den Schneestürmen, bei minus sechzig Grad Kälte, auf dem ewigen Eis, mit einem Ei auf den Füßen?

Und meine Antwort lautet: Ja. Denn wie Professor Duby sagt mir mein Instinkt, dass die Schönheit dieser Dichtung das Überirdischste ist, was wir je auf Erden finden werden.

Zu jenen unter meinen Kolleginnen und

Kollegen, die einen ausgeprägten Sinn für wissenschaftliche Neugier und ästhetische Abenteuer besitzen, sage ich: Stellen Sie es sich vor. Das Eis, den schneidenden Schnee, die Dunkelheit, das unablässige Heulen und Schreien des Windes. In dieser schwarzen Ödnis hockt eine kleine Schar von Dichtern. Sie hungern; sie werden wochenlang nicht essen. Auf den Füßen eines jeden, unter den warmen Bauchfedern, liegt ein großes Ei, vor der tödlichen Berührung mit dem Eis geschützt. Die Dichter können einander nicht hören; sie können einander nicht sehen, sie können nur die Wärme der andern spüren. Das ist ihre Dichtung, das ist ihre Kunst. Wie alle kinetischen Literaturen ist sie lautlos; im Unterschied zu allen anderen kinetischen Literaturen ist sie fast unbewegt, unbeschreiblich subtil. Das Sträuben einer Feder; das Schütteln eines Flügels; die Berührung, die leichte, warme Berührung des Vogels neben dir. In unsagbarer, elender, schwarzer Einsamkeit ein Zuspruch. In Abwesenheit Anwesenheit. Im Tod das Leben.

Ich habe einen beträchtlichen Zuschuss von der UNESCO erhalten und eine Forschungsreise organisiert. Noch sind vier Plätze frei. Wir brechen Donnerstag in die Antarktis auf. Wer mit möchte, sei willkommen!

— D. Petri

GELEITWORT DER PRÄSIDENTIN DER GESELLSCHAFT FÜR THEROLINGUISTIK

Was ist Sprache?

Diese für die Wissenschaft der Therolinguistik zentrale Frage ist durch die bloße Existenz der Wissenschaft bereits — heuristisch — beantwortet. Sprache ist Kommunikation. Das ist das Axiom, auf dem unsere gesamte Theorie und Forschung basiert und von dem unsere sämtlichen Entdeckungen ausgehen; der Erfolg der Entdeckungen belegt die Richtigkeit des Axioms. Noch keine befriedigende Antwort haben wir allerdings auf die verwandte, aber nicht identische Frage gegeben: Was ist Kunst?

Tolstoi hat sie in dem Buch, das im Titel die nämliche Frage stellt, entschieden und klar beantwortet: Auch Kunst ist Kommunikation. Meinem Eindruck nach haben die Therolinguisten diese Antwort ohne Prüfung oder Kritik übernommen. Denn warum zum Beispiel beschränken sie sich auf die Erforschung von Tieren?

Nun, weil Pflanzen nicht kommunizieren. Pflanzen kommunizieren nicht; das ist eine Tatsache.² Daher haben Pflanzen keine Sprache; schön, das folgt aus unserem Grundaxiom.

Daher haben Pflanzen auch keine Kunst. Doch halt! Das folgt mitnichten aus dem Grundaxiom, sondern nur aus der unüberprüften Schlussfolgerung Tolstojs.

Doch was ist, wenn Kunst nicht kommunikativ ist?

Oder wenn manche Kunst kommunikativ und manche Kunst nicht kommunikativ ist?

Wir, die wir selbst Tiere sind, aktiv, Raubtiere, suchen (quasi per naturam) nach aktiven, räuberischen, kommunikativen Formen der Kunst; und wenn wir sie finden, erkennen wir sie. Dass wir diese Erkenntniskraft sowie die Fähigkeit, das Erkannte zu würdigen, entwickelt haben, ist neu und stellt einen großartigen Erfolg dar.

Doch ich behaupte, dass wir trotz der immensen Fortschritte der Therolinguistik in den letzten Jahrzehnten heute erst am Anfang der Entdeckungsphase stehen. Wir dürfen uns nicht zu Sklaven der von uns selbst aufgestellten Axiome machen. Wir haben den Blick noch nicht zu den weiteren Horizonten erhoben, die vor uns liegen. Wir haben uns noch nicht der geradezu ungeheuerlichen Herausforderung der Pflanze gestellt.

Wenn es eine nicht-kommunikative, vegetative Kunst gibt, müssen wir die grundlegenden Elemente unserer Wissenschaft überdenken und vollkommen neue Methoden erlernen.

Denn es ist schlicht nicht möglich, das für Wieselkrimis oder Froschlurcherotika oder die Tunnelsagas der Regenwürmer geeignete Handwerkszeug auf die Kunst der Mammutbäume oder Zucchini zu übertragen.

Das zeigt sich eindeutig an dem Scheitern — dem ehrenwerten Scheitern — der Bemühungen von Dr. Scrivas in Kalkutta, mithilfe von Zeitrafferaufnahmen den Wortschatz der Sonnenblume zu erfassen. Sein Versuch war gewagt, aber zum Scheitern verurteilt. Denn sein Ansatz war kinetisch — ein Ansatz, der für die kommunikativen Künste der Schildkröte, der Auster und des Faultiers geeignet ist. Für ihn war die extreme Langsamkeit der Pflanzen, und nur diese, das zu lösende Problem.

Aber das Problem war weit größer. Die Kunst, die er zu erforschen suchte, ist, so es sie denn gibt, eine nicht-kommunikative Kunst. Es ist gut möglich, dass die Zeit — die Matrix, das essentielle Element und Maß aller tierischen Kunst — für die vegetabile Kunst ohne jegliche Bedeutung ist. Womöglich gilt den Pflanzen die Ewigkeit als Maß. Wir wissen es nicht.

Wir wissen es nicht. Wir können nur mutmaßen, dass die hypothetische Kunst der Pflanzen sich grundlegend von der Kunst der Tiere unterscheidet. Worin sie besteht, vermögen wir nicht zu sagen; wir haben sie noch nicht entdeckt. Doch ich möchte mit einiger Sicherheit postulieren, dass es sie gibt und dass sie sich, wenn wir sie finden, nicht als Aktion, sondern als Reaktion erweisen wird: nicht als Kommunikation, sondern als Rezeption. Sie wird das exakte Gegenteil der Kunst sein, die wir kennen und wahrnehmen. Sie wird die erste uns bekannte passive Kunst sein.

Werden wir sie verstehen? Werden wir sie je begreifen?

Es wird unendlich schwierig sein. So viel ist klar. Aber wir sollten nicht verzweifeln. Denken Sie daran, dass noch zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts die meisten Wissenschaftler und viele Künstler nicht glaubten, dass Delphine jemals für Menschenhirne zu verstehen sein würden — oder es wert wären, verstanden zu werden! Wenn ein weiteres Jahrhundert vergangen ist, werden wir vielleicht genauso lächerlich erscheinen. „Ist Ihnen klar“, wird die Phytolinguistin zum Kunstkritiker sagen, „dass man damals nicht einmal Auberginisch zu lesen verstand?“ Und sie werden unsere Unwissenheit belächeln, während sie nach ihren Rucksäcken greifen und weiter bergan wandern, um die frisch entzifferten Verse der Flechten an der Nordwand von Pike's Peak zu lesen.

Und womöglich wird mit ihnen oder nach ihnen jene noch kühnere Abenteurerin kommen — die erste Geolinguistin, die die zarte, vergängliche Lyrik der Flechten übergeht, um unter ihnen die noch weniger kommunikative, noch passivere, vollkommen atemporale, kalte, vulkanische

Dichtung der Steine zu lesen: jeder für sich ein Wort, gesprochen vor wer weiß wie langer Zeit von der Erde selbst, in der unermesslichen Einsamkeit, der noch unermesslicheren Gemeinschaft des Alls.

Aus dem Englischen von Karen Nölle

- 1 Die Übersetzerin dankt den Teilnehmer:innen des Workshops „Ganze Welten aus Worten“ anlässlich der Jahrestagung des VdÜ 2023 für die guten Ideen zur Übersetzung dieses Abschnitts, insbesondere Alexandra Berlina, Desz Debreceeni, Kathrin Hettrich, Karin Hielscher, Veronika Kallus, Anna Kuntze, Marco Mewes, Miranda Nicholas-Zaar, Liliana Ozeryanska, Wiebke Pilz, Nadine Püschel, Regina Rawlinson, Johanna Ruhl, Désirée Schneider und Viktoria Wenker. A. d. Ü.
- 2 2014 merkte Ursula K. Le Guin in ihrem Vortrag „Anthropocene – Arts of Living on a Damaged Planet“ an: Auch wenn dieser Theorie noch immer viele Wissenschaftler:innen anhängen, ist sie heute nicht mehr zu halten. A. d. Ü.

MS. FOUND IN AN ANTHILL

The messages were found written in touch-gland exudation on degerminated acacia seeds laid in rows at the end of a narrow, erratic tunnel leading off from one of the deeper levels of the colony. It was the orderly arrangement of the seeds that first drew the investigator's attention.

The messages are fragmentary, and the translation approximate and highly interpretative; but the text seems worthy of interest if only for its striking lack of resemblance to any other Ant texts known to us.

Seeds 1—13

[I will] not touch feelers. [I will] not stroke. [I will] spend on dry seeds [my] soul's sweetness. It may be found when [I am] dead. Touch this dry wood! [I] call! [I am] here!

Alternatively, this passage may be read; [Do] not touch feelers. [Do] not stroke. Spend on dry seeds [your] soul's sweetness. [Others] may find it when [you are] dead. Touch this dry wood! Call: [I am] here!

No known dialect of Ant employs any verbal person except the third person singular and plural and the first person plural. In this text, only the root forms of the verbs are used; so there is no way to decide whether the passage was intended to be an autobiography or a manifesto.

Seeds 14—22

Long are the tunnels. Longer is the untunneled. No tunnel reaches the end of the untunneled. The untunneled goes on farther than we can go in ten days _[i.e., forever]. Praise!

The mark translated "Praise!" is half of the customary salutation "Praise the Queen!" or "Long live the Queen!" or "Huzza for the Queen!"—but the word/mark signifying "Queen" has been omitted.

Seeds 23—29

As the ant among foreign-enemy ants is killed, so the ant without ants dies, but being without ants is as sweet as honeydew.

An ant intruding in a colony not its own is usually killed. Isolated from other ants, it invariably dies within a day or so. The difficulty in this passage is the word/mark "without ants," which we take to mean "alone"—a concept for which no word/mark exists in Ant.

Seeds 30—31

Eat the eggs! Up with the Queen!

There has already been considerable dispute over the interpretation of the phrase on Seed 31. It is an important question, since all the preceding seeds can be fully understood only in the light cast by this ultimate exhortation. Dr. Rosbone ingeniously argues that the author, a wingless neuter-female worker, yearns hopelessly to be a winged male, and to found a new colony, flying upward in the nuptial flight with a new Queen. Though the text certainly permits such a reading, our conviction is that nothing in the text *supports* it—least of all the text of the immediately preceding seed, No. 30: "Eat the eggs!" This reading, though shocking, is beyond disputation.

We venture to suggest that the confusion over Seed 31 may result from an ethnocentric interpretation of the word "up." To us, "up" is a "good" direction. Not so, or not necessarily so, to an ant. "Up" is where the food comes from, to be sure; but "down" is where security, peace, and home are to be found. "Up" is the scorching sun; the freezing night; no shelter in the beloved tunnels; exile; death. Therefore we suggest that this strange author, in the solitude of her lonely tunnel, sought with what means she had to express the ultimate blasphemy conceivable to an ant, and that the correct reading of Seeds 30-31, in human terms, is:

Eat the eggs! Down with the Queen!

The desiccated body of a small worker was found beside Seed 31 when the manuscript was discovered. The head had been severed from the thorax, probably by the jaws of a soldier of the colony. The seeds, carefully arranged in a pattern resembling a musical stave, had not been disturbed. (Ants of the soldier caste are

illiterate; thus the soldier was presumably not interested in the collection of useless seeds from which the edible germs had been removed.) No living ants were left in the colony, which was destroyed in a war with a neighboring anthill at some time subsequent to the death of the Author of the Acacia Seeds.

—G. D'Axbay, T. R. Bardol

ANNOUNCEMENT OF AN EXPEDITION

The extreme difficulty of reading Penguin has been very much lessened by the use of the underwater motion-picture camera. On film it is at least possible to repeat, and to slow down, the fluid sequences of the script, to the point where, by constant repetition and patient study, many elements of this most elegant and lively literature may be grasped, though the nuances, and perhaps the essence, must forever elude us.

It was Professor Duby who, by pointing out the remote affiliation of the script with Low Greylag, made possible the first tentative glossary of Penguin. The analogies with Dolphin which had been employed up to that time never proved very useful, and were often quite misleading.

Indeed it seemed strange that a script written almost entirely in wings, neck, and air should prove the key to the poetry of short-necked, flipper-winged water-writers. But we should not have found it so strange if we had kept in mind the fact that penguins are, despite all evidence to the contrary, birds.

Because their script resembles Dolphin in *form*, we should never have assumed that it must resemble Dolphin in *content*. And indeed it does not. There is, of course, the same extraordinary wit, the flashes of crazy humor, the inventiveness, and the inimitable grace. In all the thousands of literatures of the Fish stock, only a few show any humor at all, and that usually of a rather simple, primitive sort; and the superb gracefulness of Shark or Tarpon is utterly different from the joyous vigor of all Cetacean scripts. The joy, the vigor, and the humor are all

shared by Penguin authors; and, indeed, by many of the finer Seal *auteurs*. The temperature of the blood is a bond. But the construction of the brain, and of the womb, makes a barrier! Dolphins do not lay eggs. A world of difference lies in that simple fact.

Only when Professor Duby reminded us that penguins are birds, that they do not swim but *fly in water*, only then could the therolin-guist begin to approach the sea literature of the penguin with understanding; only then could the miles of recordings already on film be restudied and, finally, appreciated.

But the difficulty of translation is still with us. A satisfying degree of promise has already been made in Adélie. The difficulties of recording a group kinetic performance in a stormy ocean as thick as pea soup with plankton at a temperature of 31° Fahrenheit are considerable; but the perseverance of the Ross Ice Barrier Literary Circle has been fully rewarded with such passages as "Under the Iceberg," from the *Autumn Song*—a passage now world famous in the rendition by Anna Serebryakova of the Leningrad Ballet. No verbal rendering can approach the felicity of Miss Serebryakova's version. For, quite simply, there is no way to reproduce in writing the all-important *multiplicity* of the original text, so beautifully rendered by the full chorus of the Leningrad Ballet company.

Indeed, what we call "translations" from the Adélie—or from any group kinetic text—are, to put it bluntly, mere notes—libretto without the opera. The ballet version is the true translation. Nothing in words can be complete.

I therefore suggest, though the suggestion may well be greeted with frowns of anger or with hoots of laughter, that *for the therolinguist*—as opposed to the artist and the amateur—the kinetic sea writings of Penguin are the *least* promising field of study: and, further, that Adélie, for all its charm and relative simplicity, is a less promising field of study than is Emperor.

Emperor!—I anticipate my colleagues' response to this suggestion. Emperor! The most difficult, the most remote, of all the dialects of Penguin! The language of which Professor Duby himself remarked, "The literature of the emperor penguin is as forbidding, as inaccessible, as the frozen heart of Antarctica itself. Its beauties may be unearthly, but they are not for us."

Maybe. I do not underestimate the difficulties: not least of which is the imperial temperament, so much more reserved and aloof than that of any other penguin. But, paradoxically, it is just in this reserve that I place my hope. The emperor is not a solitary, but a social bird, and while on land for the breeding season dwells in colonies, as does the Adélie; but these colonies are very much smaller and very much quieter than those of the Adélie. The bonds between the members of an emperor colony are rather personal than social. The emperor is an individualist. Therefore I think it almost certain that the literature of the emperor will prove to be composed by single authors, instead of chorally; and therefore it will be translatable into human speech. It will be a kinetic literature, but how different from the spatially extensive, rapid, multiplex choruses of sea writing! Close analysis, and genuine transcription, will at last be possible.

EDITORIAL. BY THE PRESIDENT OF THE THEROLINGUISTICS ASSOCIATION

What is Language?

This question, central to the science of therolinguistics, has been answered—heuristically—by the very existence of the science. Language is communication. That is the axiom on which all our theory and research rest, and from which all our discoveries derive; and

What! say my critics—Should we pack up and go to Cape Crozier, to the dark, to the blizzards, to the -60° cold, in the mere hope of recording the problematic poetry of a few strange birds who sit there, in the mid-winter dark, in the blizzards, in the -60° cold, on the eternal ice, with an egg on their feet?

And my reply is, Yes. For, like Professor Duby, my instinct tells me that the beauty of that poetry is as unearthly as anything we shall ever find on earth.

To those of my colleagues in whom the spirit of scientific curiosity and aesthetic risk is strong, I say, Imagine it: the ice, the scouring snow, the darkness, the ceaseless whine and scream of wind. In that black desolation a little band of poets crouches. They are starving; they will not eat for weeks. On the feet of each one, under the warm belly feathers, rests one large egg, thus preserved from the mortal touch of the ice. The poets cannot hear each other; they cannot see each other. They can only feel the other's *warmth*. That is their poetry, that is their art. Like all kinetic literatures, it is silent; unlike other kinetic literatures, it is all but immobile, ineffably subtle. The ruffling of a feather; the shifting of a wing; the touch, the slight, faint, warm touch of the one beside you. In unutterable, miserable, black solitude, the affirmation. In absence, presence. In death, life.

I have obtained a sizable grant from UNESCO and have stocked an expedition. There are still four places open. We leave for Antarctica on Thursday. If anyone wants to come along, welcome!

—D. Petri

the success of the discoveries testifies to the validity of the axiom. But to the related, yet not identical question, What is Art? we have not yet given a satisfactory answer.

Tolstoy, in the book whose title is that very question, answered it firmly and clearly: Art, too, is communication. This answer has,

I believe, been accepted without examination or criticism by therolinguistics. For example: Why do therolinguists study only animals?

Why, because plants do not communicate.

Plants do not communicate; that is a fact. Therefore plants have no language; very well; that follows from our basic axiom. Therefore, also, plants have no art. But stay! That does *not* follow from the basic axiom, but only from the unexamined Tolstoyan corollary.

What if art is not communicative?

Or, what if some art is communicative, and some art is not?

Ourselves animals, active, predators, we look (naturally enough) for an active, predatory, communicative art; and when we find it, we recognise it. The development of this power of recognition and the skills of appreciation is a recent and glorious achievement.

But I submit that, for all the tremendous advances made by therolinguistics during the last decades, we are only at the beginning of our age of discovery. We must not become slaves to our own axioms. We have not yet lifted our eyes to the vaster horizons before us. We have not faced the almost terrifying challenge of the Plant.

If a non-communicative, vegetative art exists, we must rethink the very elements of our science, and learn a whole new set of techniques.

For it is simply not possible to bring the critical and technical skills appropriate to the study of Weasel murder mysteries, or Batrachian erotica, or the tunnel sagas of the earthworm, to bear on the art of the redwood or the zucchini.

This is proved conclusively by the failure—a noble failure—of the efforts of Dr. Srivas, in Calcutta, using time-lapse photography, to produce a lexicon of Sunflower. His attempt was daring, but doomed to failure. For his approach was kinetic—a method appropriate to the *communicative* arts of the tortoise, the oyster, and the sloth. He saw the extreme slowness of the kinesis of plants, and only that, as the problem to be solved.

But the problem was far greater. The art he sought, if it exists, is a non-communicative art: and probably a non-kinetic one. It is possible that Time, the essential element, matrix, and measure of all known animal art, does not enter into vegetable art at all. The plants may use the meter of eternity. We do not know.

We do not know. All we can guess is that the putative Art of the Plant is *entirely different* from the Art of the Animal. What it is, we cannot say; we have not yet discovered it. Yet I predict with some certainty that it exists, and that when it is found it will prove to be, not an action, but a reaction: not a communication, but a reception. It will be exactly the opposite of the art we know and recognise. It will be the first passive art known to us.

Can we in fact know it? Can we ever understand it?

It will be immensely difficult. That is clear. But we should not despair. Remember that so late as the mid-twentieth century, most scientists, and many artists, did not believe that even Dolphin would ever be comprehensible to the human brain—or worth comprehending! Let another century pass, and we may seem equally laughable. "Do you realise," the phytolinguist will say to the aesthetic critic, "that they couldn't even read Eggplant?" And they will smile at our ignorance, as they pick up their rucksacks and hike on up to read the newly deciphered lyrics of the lichen on the north face of Pike's Peak.

And with them, or after them, may there not come that even bolder adventurer—the first geolinguist, who, ignoring the delicate, transient lyrics of the lichen, will read beneath it the still less communicative, still more passive, wholly atemporal, cold, volcanic poetry of the rocks: each one a word spoken, how long ago, by the earth itself, in the immense solitude, the immenser community, of space.

First published in Terry Carr (ed.):
Fellowship of the Stars, New York:
Simon and Schuster, 1974.

IQECO,
Queer
Ecology
Glossary,
2024



DEVIANT

Abweichend Eine abweichende Handlung verstößt gegen akzeptierte Maßstäbe (gegen die Norm), vor allem in Bezug auf soziales oder sexuelles Verhalten. Viele Formen von Queerness wurden in der Vergangenheit als abweichend bezeichnet und verurteilt. Im jüdisch-christlichen Denken, wo Licht und Dunkelheit Metaphern für Gut und Böse sind, hat sich der Abweichende vom Guten, vom Licht entfernt. Doch wir sahen Sternbilder und nachtblühende Kakteen. Wir wissen, dass in der Dunkelheit Schönes geschieht. Die Evolution selbst ist buchstäblich ein Prozess der Abweichung: Im Laufe ihres Lebens kommen Arten mit neuen Landschaften in Berührung, stoßen auf neue Hindernisse und begegnen neuen Partnern. Sie mutieren, überleben und bringen seltsame neue DNS-Stränge hervor. Irgendwann entsteht aus diesen Mutationen eine neue Art. Aus der Dunkelheit taucht neues Leben auf – ein Wesen, das von allem zuvor Existierenden abweicht.

Deviant A deviant act is one that goes against accepted standards (against the norm), especially in regards to social or sexual behavior. Many forms of queerness have historically been labeled and criticized as deviant. In the Judeo-Christian framework, where light and dark are metaphors for good and evil, the deviant has strayed from the good, away from the light. But we've seen constellations and the night-blooming cereus. We know beautiful things happen in the dark. Evolution itself is literally a deviant process: as species move through their lives, they come into contact with new landscapes, face new obstacles, meet new partners. They mutate, survive, and bring strange new strands of DNA into the world. Eventually, a species is born from these mutations. Out of the darkness, new life emerges—a way of being that deviates from everything that's come before.



NORMATIVE

Normativität bezeichnet die sozialen Maßstäbe und Erwartungen, die festlegen, was als typisch oder akzeptabel gilt. Das Normative ist der Status quo, und er ist oft unsichtbar. Zur Aufrechterhaltung der Normativität schreibt eine Gesellschaft der Identität und dem Verhalten starre Grenzen vor. Dabei unterdrückt sie die natürliche Vielfalt menschlicher Erfahrungen. Diese unausgesprochenen Regeln festigen die herrschenden Strukturen der Gesellschaft und betreffen Menschen mit unterschiedlichem Hintergrund. Die Heteronormativität hält beispielsweise die gesellschaftlichen Erwartungen in Bezug auf Heirat, Kinder und Geschlechterrollen aufrecht. Selbst innerhalb der queeren Erfahrung kann die Normativität fortbestehen: In der Spielart der Homonormativität könnten sich etwa schwule Paare einem ähnlichen Druck beugen, indem sie ihrerseits Normen entsprechen, anstatt über sie hinauszugehen. Queerness stellt normative Rollen in Frage, die wir für selbstverständlich hielten – soziales Geschlecht, Sexualität, die sexuelle Orientierung und ihren Ausdruck sowie die Art und Weise unseres Miteinanders. Sie fordert uns auf, darüber nachzudenken, wie wir auf eine Weise leben können, die sowohl die individuelle Freiheit als auch die Differenz respektiert.

Normativity refers to the social standards and expectations that define what is considered typical or acceptable. The normative is the status quo, and it is often invisible. To perpetuate normativity, a society enforces rigid boundaries on identity and behavior, suppressing the natural diversity of human experiences. These unspoken rules fortify dominant structures in society, and impact people of all different backgrounds. Heteronormativity, for example, perpetuates social expectations around marriage, having children, and gender roles for partners. Even within queer experience, normativity can persist: in the phenomenon of homonormativity, gay couples might conform to these same pressures in a manner that assimilates into the norm instead of moving beyond it. Queerness challenges normative roles—of gender, sexuality, sexual orientation and expression, and ways of relating with each other—that we have taken for granted and asks us to reconsider how to live in a way with respect for both individual freedom and difference.



MIMICRY

Mimikry bezeichnet eine Reihe von biologischen und kulturellen Phänomenen, bei denen ein Wesen wie ein anderes aussieht oder sich wie es verhält. Der Nachahmende lernt vom Nachgeahmten und profitiert von diesem Verhalten, indem er sich zum Beispiel durch Tarnung vor Raubtieren schützt. Mimikry als Verteidigung kann eine vertraute Überlebensstrategie für einige queere Menschen sein, die schon früh im Leben lernen mussten, von einem Code in einen anderen zu wechseln, sich anzupassen oder zurückzutreten, um zu überleben. Aber Mimikry ist nicht ausschließlich ein Mittel strategischer Unsichtbarkeit: Mimikry kann auch spielerisch und schillernd sein. Durch Spiel, überschwängliche Performance, Stolz und Drag kann uns queere Mimikry lehren, uns weiterzuentwickeln und uns eine ausgefallenerere Zukunft vorzustellen.

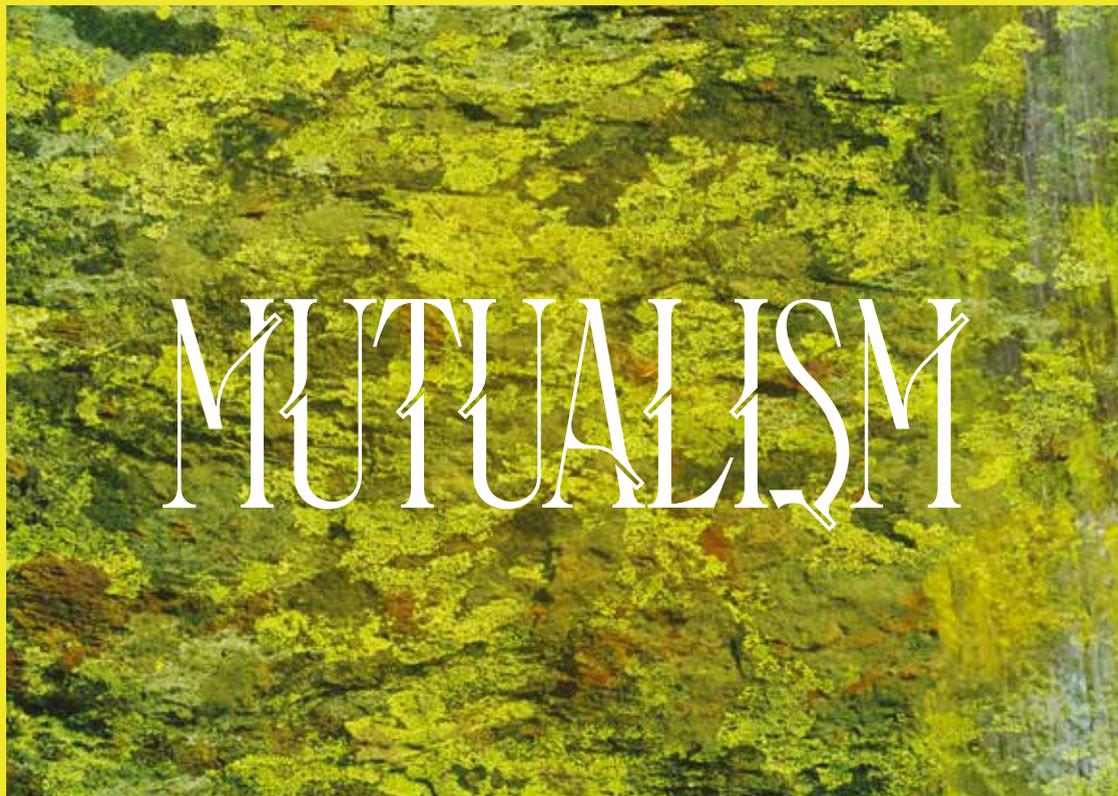
Mimicry is a set of biological and cultural phenomena in which one being looks or behaves like another. The mimicker learns from and evolves in response to the mimicked and often benefits from this performance, protected, for example, from predation through camouflage. Mimicry as defense can be a familiar survival strategy for some queer folks, who had to learn early in life how to code-switch, blend in, or pass to survive. But mimicry is not exclusively a tool for strategic invisibility: mimicry can also be playful, dazzling. Through play, exuberant performance, pride, and drag, queer mimicry can help us learn, evolve, and envision more flamboyant futures.



(BIO)DIVERSITY

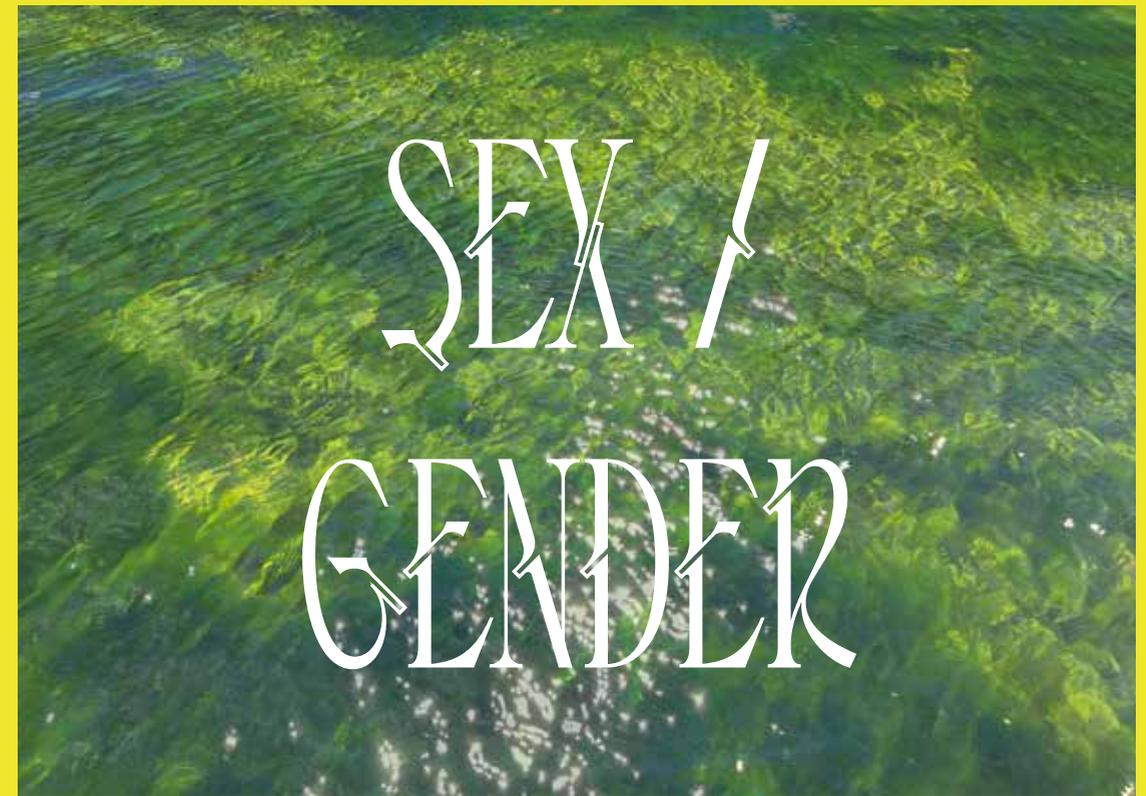
(Bio-)Diversität Biodiversität bezeichnet die Vielfalt und Veränderlichkeit des Lebens auf der Erde, sie umfasst die Unterschiede innerhalb der Arten, zwischen ihnen und in ganzen Ökosystemen. Wir schreiben (Bio-)Diversität, um das Wunder des biologischen Reichtums, die vielfältigen – menschlichen und andersartigen – Weisen des Seins ebenso wie die Verflechtung des Menschen mit der mehr-als-menschlichen Gemeinschaft, der wir angehören, hervorzuheben. Indem wir uns dieser (Bio-)Diversität zuwenden, können wir von jedem Organismus, der den Planeten mit uns teilt, etwas darüber lernen, wie wir uns einen Weg durch die Welt bahnen. Als Mensch die Augen offen zu halten, heißt, über die lebendige und pulsierende Welt nachzudenken und sich von ihr bewegen zu lassen. Jedes komplexe Ökosystem auf der Welt befindet sich jedoch im Niedergang, und wir laufen Gefahr, unsere Verwandten zu verlieren. Ohne diese Vielfalt, ohne ihr Überleben und ihr Wachstum ist die Zukunft eine riesige, reizlose Ödnis. Deshalb feiern und kultivieren wir die (bio-)diverse Welt; wir bevorzugen eine andere Vision der Zukunft.

(Bio)diversity refers to the variety and variability of life on Earth, encompassing differences within and among species and across ecosystems. We stylize it here as (bio)diversity to highlight both the wonder of biological abundance, the abundant ways of being—human and otherwise—and the entanglement of humans with the more-than-human community we're part of. Through attention to this (bio)diversity, we can learn something about navigating the world from every organism that shares the planet with us. To be human with eyes open is to reflect upon and allow ourselves to be moved by the living and vibrant world. Yet with every complex ecological system in the world in decline, we risk losing our kin. Without this diversity, without its survival and growth, the future is a vast, homogeneous wasteland. So we celebrate and cultivate the (bio)-diverse world; we prefer a different vision of the future.



Mutualismus ist eine Form der Symbiose – eine Beziehung zwischen zwei Arten, die in engem, dauerhaftem Kontakt miteinander leben. Beim Mutualismus zieht jede der beiden Arten ihren Nutzen aus dieser Beziehung. Berühmte Beispiele dafür sind Korallenriffe, die Beziehungen zwischen Blumen und Bestäuber:innen sowie zwischen Bäumen und den Pilzen in ihren Wurzeln. Aber auch in unserem Körper blüht der Mutualismus. 40 Billionen Bakterienzellen leben mit und in uns, nichtmenschliche Wesen, die unser Mikrobiom bilden und unsere Physiologie, unsere Gesundheit und unser Verhalten beeinflussen. Wir haben uns über Millionen von Jahren so entwickelt, dass wir mit unserem Mikrobiom in einer Wechselbeziehung leben. Die Zahl der Bakterienzellen in unserem Körper übersteigt die Zahl unserer menschlichen Zellen. Wir begreifen diese Symbiosen – sowohl im Kontext der Ökologie als auch in dem der Queerness – als Formen gegenseitiger Hilfe. Queere Menschen, die sich historisch gesehen in Ermangelung konventioneller Strukturen sozialer Unterstützung wie Familie, Staat oder organisierter Religion zusammenschlossen, mussten füreinander exzentrische Ökonomien und Netzwerke gegenseitiger Unterstützung schaffen. Jeder von uns ist eine lebende, atmende, artenübergreifende Gemeinschaft, die auf ihre Symbionten und auf gegenseitige Unterstützung angewiesen ist.

Mutualism is a form of symbiosis—the relationship between two species who live in close, sustained contact with another. In mutualism, each species benefits from this relationship. Famous mutualisms include coral reefs, the relationships between flowers and pollinators, and trees and the fungi in their roots, but mutualism blooms even in our own bodies. 40 trillion bacterial cells live with and within us, nonhuman beings that make up our microbiomes and influence our physiology, health, and behavior. We have evolved to live in mutualism with our microbiomes for millions of years, and the number of bacterial cells in our bodies outnumber our human cells. We recognize these symbioses—in the contexts of both ecology and queerness—as forms of mutual aid. Queer folks, historically organizing in the absence of conventional structures of social support like the family, state, or organized religion, have had to create eccentric economies and mutual support networks for each other. Each of us is a living, breathing, multispecies community, dependent on our symbionts and on each other for mutual support.



Sex / Gender Sex (biologisches Geschlecht) und Gender (soziales Geschlecht) sind zwei verwandte, aber voneinander unabhängige Phänomene, die aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden können. Bei vielen sich geschlechtlich fortpflanzenden Arten kombinieren die Keimzellen – spezialisierte Geschlechtszellen – zweier Individuen ihre DNS, um die erste Zelle eines neuen Nachkommen zu bilden. Einige Biolog:innen definieren in diesem Zusammenhang Männchen und Weibchen anhand der Größe ihrer Geschlechtszellen: Das Individuum mit kleinen Geschlechtszellen ist männlich, das mit großen weiblich. Aber die Welt ist nun einmal chaotisch, und Lebewesen neigen dazu, die ihnen gesetzten Grenzen zu überschreiten. Einige Pilze vermehren sich auf eine Weise, die diese Grenzen verwischt, mit mehreren tausend verschiedenen Paarungstypen anstelle zweier männlich-weiblicher Geschlechtszellen. Gender hingegen ist eher (aber nicht ausschließlich) ein menschliches Phänomen, das in spezifischen sozialen, kulturellen und historischen Kontexten existiert und auf diese reagiert. Sowohl soziales als auch biologisches Geschlecht haben Entsprechungen bei nicht-menschlichen Arten. Überall, wo eine Definition aufgestellt wird, scheint etwas die Regeln zu brechen. Die einzige Verallgemeinerung, die wir uns erlauben wollen, ist vielleicht die, dass das soziale und das biologische Geschlecht fließend und unglaublich vielfältig sind; in Räumen, in denen der Ausdruck und die Erfahrung sexueller und geschlechtlicher Vielfalt gefördert werden, kann die ihnen innewohnende Verspieltheit zum Vorschein kommen.

Sex and gender represent two related but independent phenomena that can be understood through a range of perspectives including the social and the biological. In many sexually reproducing species, gametes—specialized sex cells—from two individuals combine their DNA to form the first cell of a new offspring. Some biologists define male and female in this context by the size of their gametes: the individual with small gametes is male, while the one with large gametes is female. But the world, of course, is messy, and living things have a way of expanding beyond the confines drawn around them. Some fungi reproduce in ways that blur these boundaries, with several thousand different mating types instead of two male / female gametes. Gender, on the other hand, is more of (but not entirely) a human phenomenon that exists within and in response to specific social, cultural, and historical contexts. Both gender and sex have counterparts in nonhuman species, and everywhere a definition is drawn, something seems to break the rules. Perhaps the only generalization we can make is that sex and gender are fluid, incredibly diverse, and, in spaces where the expression and experience of diversity in sex and gender are encouraged, their inherent playfulness can emerge.



BINARY

Binär Binäres Denken ist ein kognitiver Rahmen, der komplexe Situationen oder Konzepte grob vereinfacht, indem er sie auf zwei gegensätzliche Kategorien oder Perspektiven reduziert. Diesen binären Vergleichen (Gut gegen Böse, Natur gegen Unnatur, Mann gegen Frau) fehlt es an Nuancen, sie führen zu dualistischem Denken und zur Polarisierung. Binäre Sichtweisen reduzieren die Vielfalt möglicher Perspektiven auf ein „Dies-oder-das“, wo doch Queerness – und so viele Aspekte der Komplexität des Lebendig-Seins – oft ein nuanciertes, ganzheitliches Denken erfordern. Die reduzierende Einfachheit binärer Sichtweisen macht sie unfähig, die subtile Vielschichtigkeit unserer selbst und der Welt angemessen zu verstehen.

Binary thinking is a cognitive framework that oversimplifies complex situations or concepts by reducing them to only two opposing categories or perspectives. These binary comparisons (good versus bad, natural versus unnatural, male versus female) lack nuance and result in dualistic thinking and polarization. Binaries reduce the diversity of possible perspectives to “this or that”, where queerness—and, indeed, so much of the complexity of being alive—often requires nuanced, full-spectrum thinking. The reductionary simplicity of binaries makes them incapable of truthfully understanding the subtle complexity of ourselves and the world.



MUTABILITY

Wandelbarkeit Wir leben in einer sich schnell verändernden Welt, in einem Universum, in dem die einzige Konstante der Wandel ist. Dennoch können sich unsere gesellschaftlichen Grundsätze starr und unverrückbar anfühlen. Denken wir nur an die (geschriebenen und ungeschriebenen) Regeln, die uns vorschreiben, dem uns bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht zu entsprechen, es ein Leben lang darzustellen und seine Last zu tragen. Die Fähigkeit, wandelbar zu sein, dem Fluss des Wandels zu folgen, ist eine inhärente Eigenschaft von Lebewesen. Bei Menschen kann sie sich unter anderem durch die Fluidität von Queerness manifestieren. Vom Schmetterling, der sich in seiner Puppe auflöst und seinen Körper in der Metamorphose vollständig umgestaltet, bis zum Papageiefisch, der im Alter sein Geschlecht wechselt, leben wir unter Gestaltwandler:innen, die die Kunst der Verwandlung beherrschen. Wenn wir die Illusion der Beständigkeit unseres Menschseins ablegen und uns die Wandelbarkeit um uns herum zu eigen machen, so können wir uns vielleicht an unseren sich verändernden Planeten anpassen, indem wir uns mit ihm verändern.

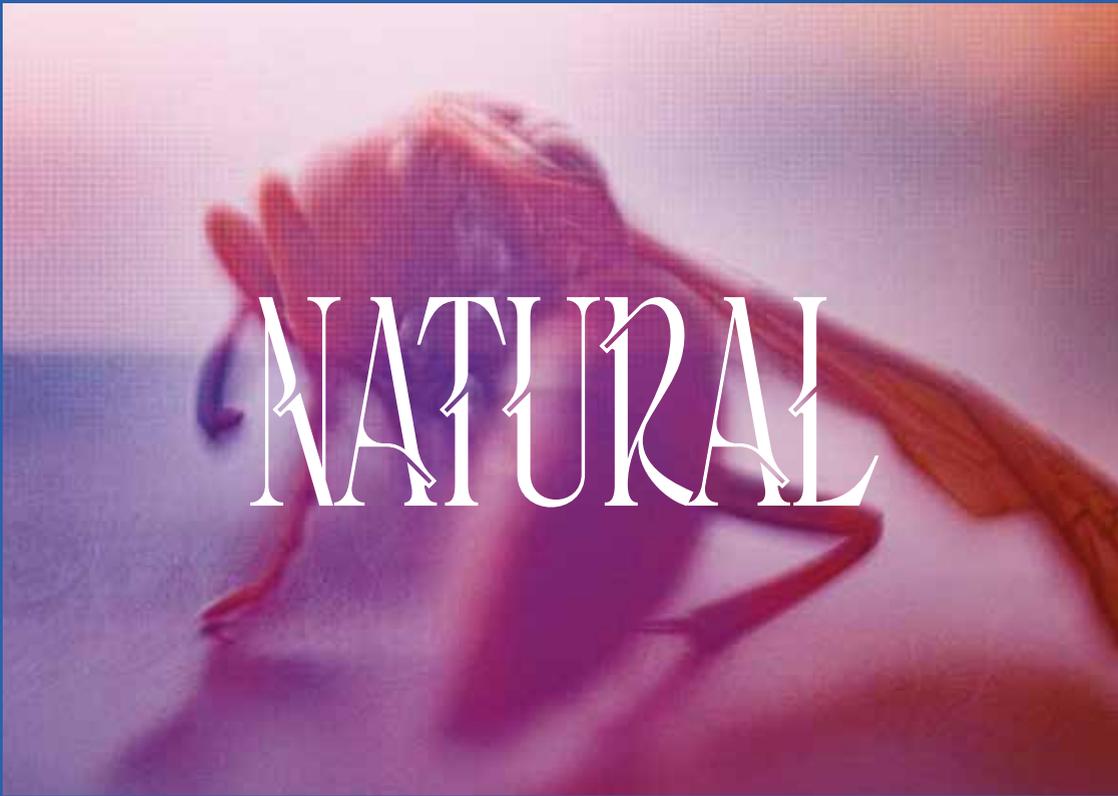
Mutability We live in a rapidly changing world and a universe in which the only constant is change. Yet our social doctrines can feel static and rigid. Consider the rules (both written and unwritten) that tell us to conform to a gender assigned at birth and to perform that gender through our whole lives, with all its baggage. The ability to be mutable, to flow with change, is an inherent quality of living beings, and, in humans, one way it can manifest is through the fluidity of queerness. From butterflies that dissolve inside the chrysalis and completely reconstruct their bodies in metamorphosis to parrotfish that change their sex as they age, we live among shapeshifters that have mastered the art of transformation. If we can shed the illusion of stability in our humanness and embrace the mutability in our kind all around us, perhaps we can adapt to our changing planet by changing with it.



UTOPIA

Utopie Die Herkunft des Wortes erklärt am besten, warum es uns anzieht: „Utopie“ bedeutet zugleich „kein Ort“ und „guter Ort“. Eine Utopie ist eine vollkommene Welt, die niemals vollständig real sein wird. In seinem Buch *Cruising Utopia* erklärt José Esteban Muñoz, Queerness sei „nichts anderes als die Ablehnung des Hier und Jetzt, das Beharren auf der Möglichkeit einer anderen Welt“. Wie die utopische Sehnsucht ist auch die Queerness ein unaufhörliches Werden, das nie zu einem Ende kommt. Wir begreifen dieses unerreichbare Ziel als Herausforderung: Können wir zusammenleben, Samen säen und Welt(en) entstehen lassen, in denen wir leben wollen, die wir hinterlassen wollen, wenn wir gehen? Eine queere Utopie ist vielleicht kein Ort von Dauer, aber vielleicht ist sie, wie alle Utopien, etwas, das plötzlich entstehen kann. Unsere Arbeit besteht darin, diese plötzlichen Ereignisse häufiger und regelmäßiger zu machen, so dass sie oft ins Sein treten und aus ihm verschwinden, wie Jahreszeiten, wie Wildblumen, wie Atem.

Utopia The root of the word is the best way to understand our attraction to it: “utopia” simultaneously means “no place” and “good place”. A utopia is a perfect world that can never be fully realized. In his book *Cruising Utopia*, José Esteban Muñoz affirms that “queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality for another world.” So queerness, too, is a process, like utopian yearning, of constantly becoming but never arriving at the end. We interpret this unreachable destination as a challenge: can we live together, plant seeds, and grow the world/s we want to live in and leave behind when we go? A queer utopia may not be a place of permanence, but, like all utopias, maybe it is something that can happen in bursts. Our work is to make these bursts more frequent, more regular, so that they come and go often, in and out of being, like seasons, like wildflowers, like breath.



NATURAL

Natürlich Der Mythos einer in sich geschlossenen „Natur“ präsentiert eine Welt, die einst ebenso ursprünglich wie ortlos war, eine grüne Fiktion unberührter Wildnis, in der die Menschen das Ökosystem nicht mit Kultur, Technologie, Absichten oder Wünschen berührt haben. Aber bedenken Sie: Wenn wir einen Baum fällen, sein Holz zu Papier verarbeiten und es mit Wörtern bedrucken, in welchem Stadium verliert der Baum dann seine Natürlichkeit? Was ist mit dem Metall, das wir aus der Erde gewinnen, um Werkzeuge zu schmieden? Oder mit dem Kunststoff, der aus fossilen Ölvorkommen hergestellt wird, die einst lebendige Algen in den Urmeeren waren? Wenn alles, was wir herstellen und verwenden, aus natürlichen Ressourcen – aus der „Natur“ – stammt, was negiert dann seine Natürlichkeit? Ist es die Tatsache, dass ein Mensch (ein Tier) es berührt hat? Machen wir die Dinge unnatürlich? Dieses Gefühl des „Unnatürlichen“ ist vielen queeren Menschen vertraut: Das „Natürliche“ diente lange Zeit der Rechtfertigung moralischer Gesetze, und bestimmte Verhaltensweisen als „unnatürlich“ zu bezeichnen, ist ein mächtiges Instrument, um sie zu kontrollieren. Aber Queerness als unnatürlich zu bezeichnen, heißt, die unglaublich vielfältigen Verhaltensweisen – sexuelle und andere – auszulöschen, die wir in anderen Lebewesen als uns selbst gefunden haben. In der „Natur“ gibt es unzählige Möglichkeiten, sich fortzupflanzen, intime Beziehungen einzugehen, Familien großzuziehen, zu leben und in der Welt zu sein. Homo- und transsexuelles Verhalten hat man bei Hunderten von Arten beobachtet, Homo- und Transphobie jedoch nur bei einer einzigen.

Natural The myth of a coherent “nature” presents a world that was once both pristine and placeless, a green fiction of untouched wilderness, where people have not touched the ecosystem with culture, technology, designs, or desires. But consider: when we fell a tree, process its wood into paper, and print words on it, at what stage does the tree lose its naturalness? What about metal mined from the earth to forge tools? Or plastic created from fossil oil deposits, which were once vibrant algae in ancient seas? If everything we make and use comes from natural resources—from “nature”—what negates its naturalness? Is it that a human (an animal) has touched it? Do we make things unnatural? This feeling of the “unnatural” is familiar to many queer people: the “natural” has long been used to justify moral law, and labeling certain behaviors “unnatural” is a powerful tool to police them. But to call queerness unnatural is erasure of the incredibly diverse behaviors—sexual and otherwise—we have found in organisms other than ourselves. In “nature”, there are countless ways to reproduce, build intimate connections, raise families, live and be in the world. Homosexual and transgender behavior has been observed in hundreds of species, but homophobia and transphobia have only been observed in one.



QUEER

Queer Das „Queere“ gilt oft als Gegenteil des „Normalen“. Wir verstehen Queerness stattdessen als ein seltsames, schönes und tiefes Verlangen nach Intimität und Verbundenheit. Diese Intimität kann mitunter romantische oder sexuelle Formen annehmen, aber sie erscheint auch auf eine diffusere Weise, die Foucault „Freundschaft als Lebensform“ nannte. Queerness ist relational – sie wird im Verhältnis zu anderen Wesen und anderen Identitäten konstruiert –, doch anstatt auf normative, starre Lebensweisen zu reagieren, bekräftigt sie das solidarische Miteinander und schafft einzigartige Räume der Zugehörigkeit. Anders als das Wort „gay“, das im Englischen zugleich „fröhlich“ bedeutet, ist „queer“ mit dem Fremden und Ungewöhnlichen verbunden. Indem sie sich dem Aufgehen im Status quo entzieht, bringt Queerness eine Welt der Vielfalt hervor, in der viele Arten von Wesen gedeihen.

Queer What is “queer” is often framed in contrast to what is “normal”, but we understand queerness instead as a strange, beautiful, and profound desire for intimacy and connectivity. This intimacy can sometimes take romantic or sexual forms, but it also manifests more diffusely as what Foucault called “friendship as a way of life”. Queerness is relational—it is constructed in relation to other beings and other identities—but rather than reacting to normative, rigid ways of living, it affirms solidarity, creates unique spaces of belonging. In contrast to the word “gay”, which (in English) holds the homonym “happy”, the meaning of “queer” connects it to the strange and unusual. By avoiding assimilation into the status quo, queerness constructs a diverse world in which many kinds of beings thrive.



ECOLOGY

Ökologie Die Ökologie ist die Wissenschaft von den Beziehungen zwischen den Lebewesen untereinander und zu ihrer Umwelt. Die Ökologie befasst sich weniger mit einzelnen Lebewesen in einem Ökosystem als vielmehr mit der Art und Weise, wie sie miteinander interagieren, einander berühren, verändern und gegenseitig gestalten. In der Ökologie kann das Leben also nur durch seine Verbindungen und Kooperationen verstanden werden. Wir meinen, dass dies der Ökologie das Potenzial verleiht, eine der subversivsten Wissenschaften zu sein, denn sie setzt nicht auf Individualismus, sondern auf Kollektivismus. Die Ökologie ist allerdings nicht die einzige Art der Wissensgewinnung, die uns diese Sichtweise bietet: Die gegenseitige Verwobenheit aller Lebewesen und unbelebten Dinge war und ist ein integraler Aspekt vieler indigener Kosmologien, der Weltreligionen und des Volksglaubens. Deshalb betrachten wir die Ökologie als eine Wissenschaft der Intimität, die die Beziehungen der Umwelt prägt. Derart wird sie zu einem natürlichen Gefährten für andere queere, merkwürdige, vielfältige Arten des Weltverständnisses.

Ecology is the science of relationships among organisms and between organisms and their environments. Ecology is concerned less with the individual organisms in an ecosystem and more with the ways they relate with, touch, change, shape one another. Thus, in ecology, life can only be understood through its connections and collaborations. We believe this gives ecology the potential to be one of the most subversive of the sciences, as it focuses not on individualism but collectivism. Ecological science is not the only way of knowledge-making that offers us this lens, of course: the interconnectivity of all things biotic and abiotic is an integral aspect of many Indigenous cosmologies and major and folk religions, past and present. Thus, we consider ecology a science of intimacy in environmental relations, which makes it a natural companion to other queer, strange, diverse ways of understanding the world.

Abbildungsverzeichnis / List of Figures

S./pp. 2–3, 26–27

The Institute of Queer Ecology, *The Body of —*, 2024
LED-Leuchten, Plexiglas, Aluminiumträger, Motor / LED lights, plexiglass, aluminum support, Motor
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 28–29

The Institute of Queer Ecology, *A Garden of Queer Delights*, 2024
Verschiedene Pflanzen, Erde, Gewächshauslampe, Keramik / Various plants, soil, grow light, ceramic
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 40–41

The Institute of Queer Ecology, *Yesterday, Today, Tomorrow*, 2024
Ungebrannter Ton gemischt mit Wild- und Sonnenblumensamen, Erde, Blumenbeete, Gewächshauslampen, getönte Fenster, Dreikanal Sound, glasierte Keramik, Wasser / Unfired clay mixed with wildflower and sunflower seeds, earth, flower beds, grow lights, tinted window treatment, three-channel sound, glazed ceramics, water
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 42–43

The Institute of Queer Ecology, *Yesterday, Today, Tomorrow*, 2024
Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 45, 46–47

The Institute of Queer Ecology, *The End of the World and the Beginning of a New One*, 2024
Drei handgefärbte Jumpsuits (Klein, Mittel, Groß), Aufnäher, Erde, Äste, Holzarmatur / Three hand-dyed jumpsuits (small, medium, and large), patches, earth, branches, wooden armature
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 54–55

The Institute of Queer Ecology, *Home is a Dying Oak (Diptych)*, 2024
Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Nicolas Baird

S./pp. 56–57

The Institute of Queer Ecology, *Home is a Dying Oak (Diptych)*, 2024
Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Lee Pivnik

S./p. 65

Ute Klophaus, Tafel mit der Aufschrift „Nur noch 2272 Tage bis zum Ende des Kapitalismus“, FIU-Büro, Kunstakademie Düsseldorf, 1980
Schwarzweißfotografie / Black and white photography
Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

S./pp. 66–67

The Institute of Queer Ecology, *Consumer/Producer Relationships in Queer Cultural Ecology (Detail)*, 2020
Tintenstrahl-Fotografie / Inkjet photograph
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

S./pp. 70–71

The Institute of Queer Ecology, *Utopia in Bursts*, 2024
Wild- und Sonnenblumensamen (begrenzte Menge) / Wildflower and sunflower seeds (finite supply)
Courtesy: The Institute of Queer Ecology, Foto: Judith Waldmann / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./p. 72

Anonym, Joseph Beuys, *Difesa della natura, Bolognano*, 1983
Farboffset, Edizioni Lucrezia De Domizio
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

S./p. 73

Joseph Beuys, *Vino F.I.U.*, 1981/1983
Etiketten auf Weinflaschen / Labels on wine bottles, Edizioni Lucrezia De Domizio, Pescara, Stiftung Museum Schloss Moyland
Foto: Maurice Dorren / Stiftung Museum Schloss Moyland,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

S./pp. 74–75

THE EARTH DOES NOT NEED US. *The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys / The Institute of Queer Ecology in Dialogue with Joseph Beuys*
Ausstellungsansicht / Exhibition View
Foto: FOTO: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./p. 76

Ute Klophaus, Joseph Beuys, *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Aktion zur Eröffnung der Ausstellung „...irgend ein Strang...“, Galerie Schmela, Düsseldorf, 26.11.1965
Schwarzweißfotografie / Black and white photography, Stiftung Museum Schloss Moyland,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

S./p. 77

Anonym, Joseph Beuys, *I like America and America likes Me*, Aktion in der René Block Gallery, New York, 1974
Schwarzweißfotografie / Black and white photography
Stiftung Museum Schloss Moyland,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

S./p. 79

The Institute of Queer Ecology, *Room for the People*, 2024
Vinyl-Toilettenschild / Vinyl bathroom sign
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

S./p. 80

The Institute of Queer Ecology, *Für eine Grüne, Demokratische, Artenreiche Welt*, 2024
Offsetdruck / Offset Print
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

S./p. 81

Dietmar Schneider, Joseph Beuys während einer Wahlkampfveranstaltung der Partei *Die Grünen*, Köln-Mühlheim 1979
Schwarzweißfotografie / Black and white photography
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

S./pp. 82–83

Gemeinschaftliche Pflanzaktion im Schlosspark / Community Planting Event in the Park, 2024
Foto: Nils Müller / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./p. 85

The Institute of Queer Ecology, *DASMAXIMUM, BESUCHER:INNEN / VISITORS*, Eichenpflanzung zu Ehren von Joseph Beuys / Oak Planting in Honor of Joseph Beuys, 2024
Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 86–87

THE EARTH DOES NOT NEED US. *The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys / The Institute of Queer Ecology in Dialogue with Joseph Beuys*
Ausstellungsansicht / Exhibition View
Foto: Johannes Hüffmeier / Stiftung Museum Schloss Moyland

S./pp. 93–95

The Institute of Queer Ecology, Stills from the film series *Metamorphosis*, 2020
Courtesy: The Institute of Queer Ecology and DIS

S./pp. 108–109

The Institute of Queer Ecology, *Form Follows Foreplay*, 2019
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

S./p. 110

The Institute of Queer Ecology, Einige der früheren Mitarbeiter:innen des Institute of Queer Ecology / Some of the past collaborators that comprise the Institute of Queer Ecology
Courtesy: The Institute of Queer Ecology.

S./p. 128

Joseph Beuys vor dem Plakat „Kunst = Kapital“, Vernissage der Zeitschrift *Capital*, Galerie Hans Mayer / Denise René, Düsseldorf, 1979
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024,
Foto: Ulrich Baatz

S./p. 144

Excerpt from the raw transcript of “We are Part of the Biosphere and Not its Center”, 2024
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

S./p. 162

Johannes Stüttgen, *Joseph Beuys – 7000 Eichen*, 1982
Für die Arbeit von Joseph Beuys: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Foto: Willi Kraus

S./pp. 163, 164–165

Gunter Schmidt, *Pink-Panther-Protestaktion gegen Joseph Beuys’ 7000 Eichen* auf der documenta 7, 1982
Wallpaper
Courtesy: Gunter Schmidt

S./pp. 182–193

The Institute of Queer Ecology, *Queer Ecology Glossary*, 2024
Postkarten, Holzregal / Postcards, wooden shelf
Courtesy: The Institute of Queer Ecology

Impressum / Imprint

THE EARTH DOES NOT NEED US

The Institute of Queer Ecology im Dialog
mit Joseph Beuys / The Institute of Queer
Ecology in Dialogue with Joseph Beuys
23.6.2024–9.3.2025
Stiftung Museum Schloss Moyland

museum
schloss
moyland

Am Schloss 4
47751 Bedburg-Hau
www.moyland.de

Kuratiert von / Curated by
Judith Waldmann

Herausgegeben von / Edited by
Judith Waldmann für die Stiftung Museum
Schloss Moyland Sammlung van der Grinten,
Joseph Beuys Archiv des Landes
Nordrhein-Westfalen

Konzept und Redaktion / Concept & Editorial
Judith Waldmann

Texte und Interviews / Texts and Interviews

Alex. A. Jones, Antje-Britt Mählmann,
Birgitta Coers, Brigitte Baptiste,
Catherine Nichols, Hans Ulrich Obrist,
Judith Waldmann, Lee Pivnik, Nicolas Baird,
Sentiido, Timo Skrandies, Ursula K. Le Guin

Fotografien / Photographs

Johannes Hüffmeier, Nils Müller,
Stiftung Museum Schloss Moyland

Übersetzung / Translation

Maximilian Gilleßen (Englisch – Deutsch),
Uli Nickel (German – English)

Lektorat / Proofreading

Maximilian Gilleßen

Lektorat / Proofreading Museum Schloss Moyland

Sarah Lampe

Gestaltung / Design

Torsten Illner, Tobias Jacob

Herstellung / Production

Druckerei Kettler

Die Geltendmachung der Ansprüche gem.
§ 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen
der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch
die VG Bild-Kunst.

ISBN 978-3-935166-69-0

STIFTUNG MUSEUM SCHLOSS MOYLAND

Künstlerische Direktorin / Artistic Director

Antje-Britt Mählmann

Stellv. Geschäftsführung / Deputy management

Birgit Heuvelmann

Kuratorin der Ausstellung / Curator of the exhibition

Judith Waldmann

Direktionsassistent / Assistance

Oliver Kretschmann-Tück

Produktionsassistent / Production Assistant

Nils Müller

Registrierin / Registrar

Reggy Havekes-van Creij

Restaurator / Restoration

Krzysztof Nast

Leitung Schloss & Park / Directorate Castle & Park

Christian Willemsen

Parkpflege / Park Maintenance

Lukas Krieger

Ausstellungsaufbau / Exhibition Setup

Jürgen Ahrens, Klaus Ebbers,
Bernd Hübbers, Lothar Janßen

Technik & IT / Technology & IT

Markus Bongers, Stefan de Loryn, Karsten Müller,
Rainer Steegmann, Rainer Ulrichs

Bildung & Vermittlung / Education

Sarah Lampe, Kim Rettig, Angela Steffen

Presse & Marketing / Press & Marketing

Isabell Kluge, Paula Thiel, Sofia Tuchard

Besucher:innen-Service & Museumsshop / Visitor Service & Museum Shop

Ann-Christin Schneeweiß-Baatsch,
Svenja Karst

Veranstaltung / Events

Roswitha Albrecht, Julia Kanthak

Ein besonderer Dank geht an / Special thanks to

Anwyn Howarth, Eneas Garau Waldmann,
Hernán D. Caro, Imo Baird & Selina Littler,
Lothar Müller, Dr. Maria Schindelegger, Paula &
Roberto Garau, Rodolfo Garau, Rosemarie &
Helmut Waldmann, Sue & Ross Pivnik.

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



N Kreis
Kleve
...mehr als niederhein



