



1 Abraham Cruzvillegas, *Empty Lot*, 2015, Fotografie: Joe Humphrys, The Tate Modern, London (courtesy of the artist and Tate Modern, London)

Peter Krieger

Müll als Markenzeichen? – Ökologische und soziale Parameter im Werk des mexikanischen Künstlers Abraham Cruzvillegas

1. Ökologische Aspekte: Müll als Material der Kunst

Der Versuch, durch das Medium Kunst ökologische Fragen zu behandeln und sogar ein Umdenken der nichtnachhaltigen Produktionsweise zu provozieren, hat sich in den vergangenen Jahrzehnten in einer Vielzahl von Konzepten und Werken manifestiert. In diesem weiten Spektrum, welches thematisch besonders auf die Debatten über die von der internationalen Stratigraphie-Kommission immer noch nicht offiziell anerkannte geochronologische Epoche des Anthropozäns bezogen ist,¹ kann auch das Werk von Abraham Cruzvillegas eingeordnet werden, so etwa die 2015 in der Londoner Tate Modern angefertigte Installation *Empty Lot*. [Abb. 1] Hier verfrachtete der Künstler Erde Londoner Gärten, Parks und Gemeinflächen, den *commons*, in den Museumssaal, wo er sie in schlichte, dreieckig zugeschnittene Holzelemente aufschichten ließ. Im Lauf der sechsmonatigen Ausstellungszeit sprossen dann Pflanzen auf diesem Mutterboden – also ein autopoietischer Pflanzenwuchs, der zum einen die anarchische Raumtaktik des Guerilla Gardening² aufnimmt, der die ornamentale, repressive Stadtvegetation durch frei wachsende autochthone Vegetation konterkariert und zum anderen das inzwischen in den urbanen Mittelschichtvierteln in Mode gekommene Urban Gardening kommentiert, eine kleinmaßstäbliche und nachhaltige Alternative zu der agroindustriellen, chemisch behandelten Gemüseproduktion.³

Dennoch überwiegt im kollektiven Habitus, in vielen Kulturen und Regionen der Welt, die Auffassung, wilde und eigenständig wachsende Vegetation als Unkraut, also als Abfallprodukt der anthropogen zugerichteten Natur zu entwerten.⁴ Dies hatte sich auch im Projekt *Agua dulce* artikuliert, das der Künstler 2020 während der Pandemie am Bass Museum of Art in Miami realisierte [Abb. 2]: Da der Ausstellungssaal in dieser Zeit geschlossen blieb, wick der Künstler auf den öffentlich zugänglichen Vorplatz aus, wo er auf einem abgesteckten Areal wilde Vegetation in eben diesem für die gefährdete Artenvielfalt so wichtigen Modus eines Ökosystems gedeihen ließ. Allerdings musste dieses Biokunstwerk aufgrund von Anrainer- und Besucherprotesten nach zwei Jahren wieder entfernt werden, denn es galt als Schandfleck gegenüber dem Kunsttempel und seiner ornamentalen Palmen-Promenade, als wertloser Vegetations-Müll, den nur ökologisch geschulte Experten – und Künstler – als autopoietische Naturform zu schätzen wissen.

Die Idee, Vegetation sich frei im oder wie in Miami außerhalb des Ausstellungsraums entfalten zu lassen, hat konzeptuelle Vorläufer in Hans Haackes New Yorker Installationen *Grass Grows* (1967–1969) und *Bowery Seeds* (1970). Gleichfalls stand hier Walter de Marias *Earth Room* (1977) Pate sowie Robert Smithsons *Floating Island* (1970, realisiert erst 2005).⁵ Eine herausragende gegenwärtige Interpretation dieses ökologischen Motivs ist Luis Carrera-Mauls 2022 im mexikanischen Museum der Naturwissenschaft und Kunst (Museo Universitario de Ciencias y Arte [MUCA], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]) geschaffene Installation *STRATUM*, [Abb. 3] wo im Laufe von vierzehn Ausstellungswochen in der Museumshalle, inmitten von angehäuften und zu

Clustern gruppiertem Keramik-Müll, ein Biotop eigenständig wachsender Vegetation entstand, in der sich sogar die entsprechende Fauna entwickelte, Spinnen, Käfer und andere Insekten.⁶

Abraham Cruzvillegas' *Empty Lot* steht also in einem konzeptuellen Kontinuum der künstlerischen Verarbeitung eines in den gegenwärtigen urbanistischen Debatten immer wichtiger werdenden Topos: der Kohabitation von Menschen, Tieren und Pflanzen in der Stadt, das heißt, die vom Homo sapiens und Homo faber als maximales Zivilisationsprodukt geschaffene Stadt muss in Zeiten schwerwiegender ökologischer Krisen wie dem Klimawandel und dem Artensterben anders organisiert werden. Der Fauna, die in den Städten oft bessere Überlebensnischen findet als in der Stadt, und auch der wilden Vegetation soll ein größerer, vom Menschen respektierter Entfaltungsraum zugestanden werden.⁷ Kunst katalysiert also eine Gegenwartsdebatte der Stadtökologie und provoziert ein anderes Nachdenken über dieses Thema jenseits der universitären Diskurse und administrativen, ordnungspolitischen Maßnahmen.

Aber *Empty Lot* hatte noch eine andere inhärente Botschaft, die nur wenigen Besuchern der Londoner Ausstellung bewusst geworden ist, nämlich dass die mit Erde angefüllten Setzkästen zugleich eine gängige Praxis in den Selbstbauvierteln der Megastädte des Globalen Südens sind. Sie stehen als Zeichen für die Selbstversorgung vieler Slumbewohner, die in den Patios ihrer informellen Häuser oft Gemüse anpflanzen. Zudem sprießt in diesen Mikroorten der Slums eine anarchische Vielfalt von nicht gesäter Vegetation. Das sind ungeplante Mikrokosmen der Biodiversität inmitten einer nichtnachhaltigen und unkontrollierten Stadtentwicklung.

Sicherlich war von dieser kreativen Vielfalt und auch Verschmutzung im aseptischen Ausstellungsraum der Tate Modern nichts zu sehen, aber das Zeichen konnte erkannt werden. In allen Installationen von Abraham Cruzvillegas sind immer wieder explizite und implizite Referenzen an die oft mit recycelten Abfallstoffen generierten Selbstbaukulturen in den Städten des Globalen Südens auszumachen.



2 Abraham Cruzvillegas, *Agua dulce*, 2020, Fotografie: Zaire Kacz, The Bass Museum of Art, Miami Beach (courtesy The Bass, Miami Beach)Humphrys, The Tate Modern, London (courtesy of the artist and Tate Modern, London)



3 Luis Carrera-Maul, *STRATUM – una intervención geo-estética de Luis Carrera-Maul*, 2022, Fotografie: Peter Krieger, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexiko-Stadt



4 Abraham Cruzvillegas, *Müllmauer*, 2015/2016, Fotografie: Peter Krieger, Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Mexiko-Stadt

villegas diese absurde Situation als Anlass für eine provokative Intervention: Er schlug vor, diese Mauer mit dem vor Ort vorgefundenen Müll weiterzubauen. Zusammen mit seinen Mitarbeitern sammelte der Künstler Bauschutt, Autoreifen, Kondome, Bierdosen und vieles mehr auf und ließ diesen Abfall, überwacht von einem Statiker und Architekten, in einen neu aufgebauten Mauerabschnitt einfügen.



5 Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Fotografie: Archiv der Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Mexiko-Stadt

Allein schon durch seinen prominenten Ort, die Londoner Tate Modern, ist *Empty Lot* auch über die engen Fachkreise der Gegenwartskunstkritik bekannt geworden. Daher möchte ich in diesem Text ein weitgehend unbekanntes Werk vorstellen, das noch deutlicher die Kritik an der nichtnachhaltigen und selbstzerstörerischen Bewirtschaftung der Erde thematisiert: die 2015/2016 realisierte *Müll-Mauer* im ökologischen Reservat REPSA (Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel),⁸ das mitten in der hochverdichteten mexikanischen Megastadt liegt und Teil der Universitätsstadt (Ciudad Universitaria) ist.

[Abb. 4] Das Werk besteht in der Vollendung eines Mauerfragments mit zementgebundenem Müll. Die etwa zehn Meter hohe Mauer wurde in den 1950er-Jahren als Begrenzung der inzwischen als Weltkulturerbe von der UNESCO geschützten Ciudad Universitaria, dem Sitz der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko (UNAM), konstruiert. Als jedoch ein topografischer Vermessungsfehler entdeckt wurde, ließ man sie unfertig stehen. Es war ein nicht entsorgtes, einfach stehen gelassenes und vergessenes Abfallprodukt der Inkompetenz des Homo faber.

Sechs Dekaden danach nahm Abraham Cruzvillegas diese absurde Situation als Anlass für eine provokative Intervention: Er schlug vor, diese Mauer mit dem vor Ort vorgefundenen Müll weiterzubauen. Zusammen mit seinen Mitarbeitern sammelte der Künstler Bauschutt, Autoreifen, Kondome, Bierdosen und vieles mehr auf und ließ diesen Abfall, überwacht von einem Statiker und Architekten, in einen neu aufgebauten Mauerabschnitt einfügen. Die Müllelemente bleiben seitlich sichtbar, werden nicht durch Putz überdeckt.

Aufgrund von Finanzierungsproblemen blieb das Projekt unvollendet. 270 Meter dieser Müllmauer sollen noch errichtet werden, mit etwa ein-tausend Tonnen Material. Aber für dieses Werk ist die Vollendung nicht ausschlaggebend, sondern der punktuelle baulich-räumliche Impuls einer alternativen Ästhetik, deren prozessualer Charakter an die Bedingungen des ökologischen Reservegebiets REPSA zurückgekoppelt wird.

[Abb. 5] Die REPSA ist ein 1983 von der Nationaluniversität (UNAM) unter Schutz gestellt



6 Müll in der Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Fotografie: Archiv der Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Mexiko-Stadt

tes, 237 Hektar großes Reservat, in dem sich die ortstypische Vegetation frei entwickeln kann. Dieses Terrain entspricht etwa sieben Prozent der ehemaligen Steinwüste (*Pedregal*), die nach dem Ausbruch des nahe gelegenen monogenetischen Vulkans Xitle im dritten Jahrhundert durch eine biologische Sekundärsukzession entstanden ist.⁹ Es ist der letzte Rest eines im Verlauf der Hyperurbanisierung¹⁰ durch Asphalt und Beton versiegelten einzigartigen Ökosystems mit der höchsten Biodiversität in Mexiko. Die REPSA ist weltweit einzigartig, singuläres Beispiel eines derartigen Reservats wilder Natur in einer Megastadt.

Aber – und das ist das Thema von Abraham Cruzvillegas – diese durch menschlichen Willen erhaltene und durch die universitäre Gesetzgebung geschützte Zone wilder Natur wird als Mülldeponie missbraucht.¹¹ [Abb. 6] Alle Anrainer, die Oberstufenschüler, die Bewohner einer angrenzenden Villengegend sowie eines Selbstbauviertels, aber auch externe Bauschuttunternehmen laden dort illegal Müll ab. Denn nicht nur in Mexiko, sondern in vielen Kulturen der Welt gilt wilde Natur nicht als Wert, sondern nur als Nicht-Ort (Marc Augé), an dem sich die Ausscheidungen der Konsumgesellschaft akkumulieren.

Die grüne Enklave REPSA, ein ökologischer Ausgleichsort der mexikanischen Megalopolis, wird durch das nichtnachhaltige System Stadt, das in großen Mengen Müll produziert und ablagert, vergiftet. Abfall bedeckt in der REPSA die wilde Vegetation und dringt in die Lavagesteinsspalten ein. Illegal abgeladener Bauschutt nivelliert das unregelmäßige geomorphologische Profil der Steinwüste – ein klarer Ausdruck der Anthropozän-These von Bruno Latour, dass der Mensch zur geologischen

Kraft geworden ist.¹² Überdies dringt die Müllsubstanz mit ihren langsamen biochemischen Zersetzungsprozessen in die Nahrungskette der ortstypischen Fauna ein, erzeugt also ein hybrides Ökosystem, wie es etwa von den in den Ozeanen treibenden Plastikmüll-Kontinenten bekannt ist, wo sich Vogelarten von Plastikpartikeln ernähren. Oder es fusionieren weggeworfene und angeschwemmte Plastikteile mit Lavagestein zu einer hybriden, menschengemachten geologischen Substanz, den »Plastiglomeraten«,¹³ wie es eine künstlerisch-geologische Forschung auf Hawaii aufgezeigt hat.

Diese Debatte nimmt Abraham Cruzvillegas auf und präsentiert seinen künstlerischen Beitrag, der in einem historischen Kontext steht, aber neue ökoästhetische Akzente setzt. Seine Intervention benutzt Müll als Material der Kunst, um eine alternative Umweltlehre ins Werk zu setzen. Seine ästhetische Reflexion und künstlerische Verarbeitung verwandelt Müll in eine Substanz der Provokation – ein physischer Recyclingprozess, eine konzeptuelle Transformation, die Kunst als ökologische Forschung profiliert. Zudem ist die Müllmauer ein Objekt, das immer wieder neues Material zur Verfügung gestellt bekommt, denn das illegale Abladen in dieser hochwertigen Biosphäre geht weiter. So wirkt die Dialektik von Schutz und Verschmutzung eines ausgegrenzten Reservats als epistemischer Motor für eine künstlerische Intervention.

Abraham Cruzvillegas' *Müll-Mauer* stellt die kollektive mentale Ausgrenzung des Müllproblems in der Wegwerfgesellschaft infrage. Der freie Abwurf von Müll in der Natur ist eine kulturpsychologische Konstante über die Jahrtausende der Siedlungsgeschichte seit der neolithischen Revolution. Aber erst im Kontext der ökologischen Debatten und Aktionen seit den 1970er-Jahren ist das zum gesellschafts- und umweltpolitischen Thema geworden, das dann auch von der bildenden Kunst aufgegriffen und verarbeitet wurde.

So lassen sich zahlreiche Vorläufer der mexikanischen Müllmauer aufzählen, in denen Abfallmaterial einen künstlerischen und diskursiv-politischen Mehrwert bekommen hat. Ohne Anspruch, eine komplette Genealogie der *Müll-Mauer* zu rekonstruieren, sollen einige Schlüsselwerke erwähnt werden, an erster Stelle Gordon Matta-Clarks im April 1970 während einer Drei-Tage-Performance im East Village von Manhattan an der Außenmauer der St.-Mark's-Kirche aufgestellte *Garbage Wall*. Dieses ephemere Werk war ein künstlerisches Statement zur damaligen New Yorker Müllkrise und im erweiterten Sinn zur umweltverschmutzenden US-Wegwerfgesellschaft.¹⁴ Er komprimierte Geröll, Schutt und andere Müllelemente zu einem Wandelement von 1,80 Meter Höhe, 3 Meter Länge und 50 Zentimeter Stärke.¹⁵ Nach Ablauf der Performance ließ der Künstler diese Mauer in einem Container entsorgen – eine Abfolge der Aggregatzustände von Produktherstellung, Entsorgung, künstlerischem Recycling und Rückführung in den Modus weggeworfener Materie. Eine Rekonstruktion des Werks anlässlich der Matta-Clark-Retrospektive im mexikanischen Tamayo Museum¹⁶ im Jahr 2003 zeigte allerdings, wie verlorene Werke durch Reproduktionen wiedergewonnen und inhaltlich wiederbelebt werden können: Auch in seinem neuen Kontext diente die *Garbage Wall* der Kritik an den seither noch mehr anschwellenden, unkontrollierbaren Müllmassen in der Konsumgesellschaft. Eben dieser Ökokritik, welche den Müll als neue Schicht des Anthropozäns charakterisiert,¹⁷ verleiht Abraham Cruzvillegas' *Müll-Mauer* Dauerhaftigkeit, einen Zustand permanenter Provokation über umweltethische Verantwortlichkeit.

Eine weitere konzeptuelle Anregung für die mexikanische *Müll-Mauer* ist im Werk von Robert Rauschenberg aufzuspüren, einem Künstler, der dieses Thema bereits vor Matta-Clark in die autonome, oft hermetisch abgeschottete Sphäre der Gegenwartskunst eingebracht hatte. Sein Interesse an den Abfällen der Industriegesellschaft wurde angeregt durch einen Aushilfsjob bei einer Baufirma in den 1950er-Jahren. Die »discarded matter of the urban environment«, den Alltagsmüll, den Rau-

schenberg in den verwehrten Abrissgrundstücken von New York City vorfand, diente als künstlerisches Material, mit dem er produktive Provokationen in der selbstgefälligen und nichtnachhaltigen US-Wegwerfgesellschaft schuf.

Ähnlich wie später Abraham Cruzvillegas nahm Rauschenberg keine qualitative Bewertung des vorgefundenen Mülls vor, aber im künstlerischen Gestaltungsakt kamen dann doch ästhetische Muster zum Zuge.¹⁸ Der künstlerische Mehrwert musste also durch die *inventio*¹⁹ hergestellt werden. Erst durch den Geist und die Hand des Künstlers kann eine Aufwertung des Mülls erfolgen, die weit über den Rohstoffwert (des Recyclingprozesses) hinausgeht.

In der umfangreichen, hier nur cursorisch dargestellten Konzeptgeschichte von Abraham Cruzvillegas' *Müll-Mauer* ist die 1975 von Tony Cragg geschaffene und in der Londoner Tate Modern aufbewahrte Skulptur *Stack* von Bedeutung. Der britische Künstler presste Hausmüll, der sich aus Steinen, Holz, Teppichresten, Büchern und Zeitungen zusammensetzte, in einen Kubus, also in eine abstrakte, aber wiedererkennbare Form, im Prinzip einer Mauer vergleichbar. Allerdings bestand Craggs Absicht eher darin, das Museumspublikum mit dem Phänomen der überwältigenden Objektproduktion und -kultur zu konfrontieren, dies zu einer Zeit, als es nur wenige kritische Stimmen zur industriellen Überproduktion und ihrer Verbrauchs- und Entwertungszyklen gab.²⁰ Dagegen setzt Abraham Cruzvillegas auf das Zurschaustellen des Müllproblems am öffentlichen Ort, also in den für das allgemeine Publikum zugänglichen Bereiche der ansonsten nur für Naturwissenschaftler reservierten REPSA.

In der Westkunst der 1970er-Jahre standen weitere Werke Pate, so etwa Hans Haackes *Monument to the beach pollution* von 1970, eine pyramidale Aufsichtung von Müll, der aus den Weltmeeren an die Küsten und Strände angeschwemmt wird.

In neuerer Zeit ist das konfliktgeladene Thema Müll von Thomas Hirschhorn²¹ aufgegriffen worden, vor allem in seiner Installation von 2010, *Too too-much Much*, in der er den Boden der Ausstellungsräume des belgischen Museums Dhondt-Dhaenens komplett mit Müll überdeckte und diese Müllmasse sogar aus dem Eingang in den Museumsvorplatz überborden ließ. Im Gegensatz zur komprimierten Form der Müllmauer wird hier also die unkontrollierte Dissemination des toxischen Abfalls künstlerisch dargestellt.

Schließlich gibt es mit Francis Alÿs' 2004 produziertem, 6:36 Minuten langen Videowerk *Barrenderos* auch ein mexikanisches Referenzwerk für die künstlerische Verarbeitung von Müll, in dem er Straßenkehrer filmte, die einen Müllberg vor sich hinschieben, aber aufgrund der aufgetürmten Menge daran scheitern – was als Allegorie der ineffizienten Müllpolitik in Mexiko-Stadt verstanden werden kann, wo eine Schattenwirtschaft mit mafösen Strukturen das immense Abfallproblem eher verlagert als löst.²²

Im Kontext der mexikanischen Videokunst wird das Müllproblem zudem von Minerva Cuevas aufgegriffen. In ihren Werken tauchen die trostlosen Szenarien der (legalen und illegalen) Mülldeponien auf, als Schauplätze, an denen sich die destruktive Dissonanz zwischen menschlicher Intervention und autonomen Ökosystemen artikuliert. Zudem sind die von Cuevas dargestellten Deponien eine Bühne für die Sozialkritik, denn an diesen Orten hausen die ärmsten Stadtbewohner, zumeist indigener Herkunft.²³

Im Kontrast zu diesen bewegten Bildern suchte Abraham Cruzvillegas das statische Element der Mauer als materielle Basis für die künstlerische Verarbeitung dieses grundlegenden Menschheitsproblems, das sich in der mexikanischen Megalopole extrem manifestiert. Allerdings bietet der Künstler weder einen lamentierenden noch einen fatalistischen Zugang zu dieser ökologischen Problematik, sondern einen provokativen. Ein Objekt wie die *Müll-Mauer* prangert nicht nur an, in welcher schnellen



7 Abraham Cruzvillegas, *Autoreconstrucción: Detritus*, 2018, Fotografie: Abigail Enzaldo, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexiko-Stadt (courtesy of the artist)

Zyklen sich die Produkte kapitalistischer Wirtschaft zu Müll verwandeln, um die Herstellung und den Konsum zu steigern, sondern es zeigt auch auf, wie Müll kreativ weiterverwertet werden kann, zum Beispiel als Baumaterial.²⁴

Überdies integriert sich die *Müll-Mauer* in eine langjährige Tradition künstlerischer Verarbeitung und Aufwertung der Steinwüste Pedregal, eines Ökosystems, das über Jahrhunderte als »malpaís«, also Ödland disqualifiziert wurde, als Zone, in der weder Landwirtschaft noch Besiedlung möglich war. Seit den 1920er-Jahren wurde dieses abseitige, unwirtliche Gebiet durch mexikanische Künstler wie Diego Rivera, Gerardo Murillo (alias Dr. Atl), Fotografen wie Armando Salas Portugal und vor allem durch den Landschaftsarchitekten und ehemaligen Pritzker-Preisträger Luis Barragán als Ausdruck geomorphologischer Identität aufgewertet. Denn Mexiko ist durch eine sich zwischen den beiden Ozeanen hinziehende Kette von etwa zehntausend Vulkanen geprägt, zu denen auch der erloschene Xitle und seine einstmals ausgedehnten Lavafelder gehören. Vulkanisches Gestein ist prägend für die Landschaft und es besitzt zudem eine eigene bizarre Schönheit, die von den Künstlern und Fotografen visuell interpretiert wurde. In diesem künstlerischen und medialen Kontext brachte Abraham Cruzvillegas eine Innovation: keine ästhetische Sublimierung dieser Landschaft in

den konventionellen Formaten Ölmalerei und Fotografie, sondern ein konzeptuelles Kunstwerk, das durch Kritik und Provokation auf die immer noch weitgehend unverstandene autonome Ästhetik der wilden Natur und der unregelmäßigen Lavaformationen hinweist – sowie den Zivilisationsimpact, der dieses Ökosystem zerstört.

Die Anregung, sich mit dieser Natur- und Kulturgeschichte der Steinwüste Pedregal auseinanderzusetzen, erhielt Abraham Cruzvillegas von Elena Álvarez-Buylla, Julia Carabias und weiteren Kommiliton:innen der Biologie an der UNAM. Es sollte eine Kunstausstellung in dem der REPSA benachbarten Botanischen Garten der Nationaluniversität realisiert werden, aber Abraham Cruzvillegas interessierte sich nicht für ein autonomes Kunstwerk, das in einer Ausstellungshalle auf- und abgestellt wird. Er bat stattdessen um einen fachlich fundierten Rundgang im Reservat.²⁵ Dabei zeigte ihm der spätere Exekutivsekretär der REPSA, der Biologe und Stadtökologe Luis Zambrano, das Mauerfragment, das dann zum Interventionsobjekt wurde. Es ging Abraham Cruzvillegas also nicht um eine aseptische, isolierte Skulptur im geschützten Display einer temporären Ausstellungshalle, sondern um eine provokative Intervention in situ. So erarbeitete er den Vorschlag einer Müllmauer.

Die *Müll-Mauer* fungiert als Katalysator der Rekodierung der Steinwüste Pedregal, deren Reste eine kompensatorische Funktion in der mexikanischen Megastadt haben. Das in diesem Werk angesprochene ökologische Problem des allgegenwärtigen Mülls, der Naturorte, aber auch Besiedlungszonen bedeckt, ist dann vom Künstler 2018 in der kollektiven Ausstellung *Autoreconstrucción: detritus* im MUCA [Abb. 7], dem mexikanischen Museum der Naturwissenschaft und Kunst, thematisiert worden, allerdings mit einem stärkeren Fokus auf dem konstruktiven und kreativen Umgang mit dem

Müll.²⁶ In den Megastädten des Globalen Südens ist Müll eine wichtige Materialressource, ein Fundus für Konstruktionen unter den Bedingungen der Armutsoökonomie. Müll ist Material und Metapher des *junk space*, der zum prägenden Konzept und Markenzeichen von Abraham Cruzvillegas' Œuvre wurde.

2. Soziale Aspekte: Probleme und Potenzial des Selbstbaus mit Abfallmaterialien in den Megastädten des Global South

Für Abraham Cruzvillegas ist die Megastadt eine stimulierende Substanz für die ab 2007 in verschiedenen Varianten konfigurierte Ausstellungsserie *Autoconstrucción* (Selbstbau). Der Künstler kann dabei auf eigene Erfahrungen aufbauen, denn er wuchs in einem sich seit 1971²⁷ außerhalb des formellen Katasters der Stadt entwickelnden und konsolidierenden Slum auf, der relativ in der Nähe der späteren Müllmauer liegt, der auf vulkanischem Boden erbauten Colonia Ajusco.²⁸ Diese Siedlung, auf Spanisch »colonia«, also ein Instrument der Kolonisierung, ist Teil eines gigantischen Siedlungsteppichs von Selbstbauten, in denen etwa sechzig Prozent der 22 Millionen Einwohner von Mexiko-Stadt leben – auf einer Fläche, die etwa dem Großraum von Berlin entspricht, also in hoher Verdichtung. Diese ohne Stadt- und Bauplanung, ohne Genehmigungsverfahren gebauten »colonias populares« expandieren auch in die Hügel und Berge. Es ist wie Magma, das in entgegengesetzter Richtung sich auf die Vulkankuppen hinbewegt, ausbreitet und dabei das ursprüngliche Ökosystem zerstört.

Abraham Cruzvillegas hat über viele Jahre von Kindheit und Adoleszenz authentische Erfahrungen in der informellen Selbstbausiedlung Ajusco sammeln können, wohin viele rurale Migrant:innen zogen, von denen viele als Maurer auf formellen Baustellen arbeiteten und dann nach Feierabend an den eigenen Häusern.²⁹ [Abb. 8] Dort erfuhr er, wie eine Mangelökonomie funktioniert: Nicht nur der örtliche Tuffstein, sondern alle kostenlos oder kostengünstig verfügbaren Materialien, vor allem Müll, alte Autoreifen, Schutt, Metallreste usw. werden als Baumaterial wiederverwertet. Ein baulich-ästhetisches Collageprinzip, das unterschiedlichste Materialien und Oberflächenerscheinungen kombiniert: rau, abstoßend, aber zum Teil auch dekoriert mit neobarocken Balustraden – wenn die günstig zu bekommen waren oder von einer Villenbaustelle entwendet werden konnten.

Die informellen Siedlungen sind nicht nur ein Ausdruck urbaner Degeneration, Zeichen des Scheiterns staatlicher und städtischer Planungshoheit, sondern auch ein Experimentierfeld für alternative Kreativitätsformen, welche Abraham Cruzvillegas künstlerisch in skulpturale Konfigurationen transformiert. Der Künstler sieht die Selbstbausiedlungen als Mega-skulptur,³⁰ deren Fraktale er dann in seiner Installationsserie *Autoconstrucción* in immer neuen Konfigurationen interpretierte. Dieser Transformationsprozess wurde wesentlich durch Gordon Matta-Clarks *anarchitecture*³¹ angeregt, konkret gespeist durch Abraham Cruzvillegas' seit 2001 erstellte Fotodokumentation der Colonia Ajusco, in der er aufgewachsen ist.³² In diesem Rohmaterial für seine Konzeptkunst wird



8 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción* (HD Video, in Farbe, 1:03:00), 2019, Still des Films, Mexiko-Stadt, Colonia Ajusco (courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City / New York)



9 Abraham Cruzvillegas, *Autoreconstrucción: Detritus*, 2018, Fotografie: Abigail Enzaldo, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexiko-Stadt (courtesy of the artist)

sichtbar, wie die Bewohner:innen die raue, von Kakteen durchzogene und von Schlangen, Ratten, Taranteln und Skorpionen bevölkerte Lavagesteinslandschaft mit ihren Bauten und Anlagen »überschrieben«.³³ Die extreme gestalterische Überformung der Geomorphologie dieser Zone in einem invasiven Urbanisierungsakt wird von Abraham Cruzvillegas als Kulturleistung beschrieben und in einem weiteren Schritt als Kunstwerk konzeptualisiert.³⁴

Der Künstler ist sich der offenbaren Widersprüche zwischen Naturzerstörung und alternativem Siedlungsbau bewusst. Aber dieses Problem

beschränkt sich nicht nur auf den informellen Sektor, sondern auch in den Zonen formeller Stadtentwicklung ist dieses Prinzip der extremen Nivellierung des geomorphologischen Profils und der Zerstörung von komplexen Ökosystemen manifest. Immerhin blieb im Selbstbauviertel Ajusco die monumentale Präsenz der Lavaformationen teilweise erhalten, entweder als Felsmassiv, an das ein Haus angebaut wurde, oder als sichtbares, zum Teil auch ornamental eingesetztes Baumaterial in den Fassaden.³⁵ Der Künstler versteht die oft absurde Kombinationen von porösem Tuffstein, stabilisierenden Zementpfosten, abgrenzenden Ausmauerungen, improvisierten Holzplatten- und fragmentierten Aluminiumverkleidungen als einen Modus des Instinktentwurfs, in dem sich »der visuelle Wille, die Notwendigkeit des Komforts, die funktionale Erfindungskraft und die Knappheit der Geldmittel« kreuzen.³⁶

In einer Selbstbeschreibung der empirischen Ursprünge der *Autoconstrucción*-Serie fokussiert Abraham Cruzvillegas diese Ästhetik des »Kunstwollens« (im Sinne der Wiener Schule um Alois Riegl) und der Improvisation auf das eigene Elternhaus, ein wachsendes Haus, das auf einer Zementplatte mit grauen Blockbausteinen gebaut, von einer absurden, »neo-kolonialen« Fassadenstilcollage überzogen und von verzinkten Blechlamellen bedeckt war.³⁷

Alle diese Kombinationen von plumpen Bauelementen und ornamentalen Applikationen,³⁸ die »produktive Spannungen« zwischen »Kollaps und Vitalität« erzeugen und die zu einem Bild der Instabilität gerinnen,³⁹ werden im kreativen Prozess zu konstitutiven Elementen von Abraham Cruzvillegas' Installationen. Vor allem die metamorphen Gestaltungsprozesse, die komplexen Materialtransformationen und -kombinationen⁴⁰ der Selbstbauten, die sich den Betrachter:innen wie eine ästhetisch nicht beabsichtigte, aber faktisch sich manifestierende Bricolage anzeigen, versucht Abraham Cruzvillegas in seinen skulpturalen Interpretationen aufzunehmen und zu gestalten. [Abb. 9] Die künstlerisch-konzeptuell aufgearbeiteten permanenten Baustellen der Colonia Ajusco, die nie endenden Bauarbeiten inmitten des kreativen Chaos der permanenten Umgestaltung erzeugen eine zerstückelte, widersprüchliche Ästhetik,⁴¹ die zum intellektuellen Substrat der Kreativität im Werk Abraham Cruzvillegas' werden.

Hier zeigt sich ein Motiv, das beim Bau der REPSA-Müllmauer inhärent ist: Die Kraft des Konzeptes wird nicht durch dessen unvollendete Realisierung vermindert. Dabei sind die fragmentierten, im Kunstwerk inhärenten »Schichten der Erfahrung«⁴² keine Repräsentation des Selbstbauviertels, sondern eine »Reproduktion von dessen konstruktiver Dynamik«⁴³ und seiner unvollendeten Improvisationen an Ort und Stelle, welche laut Selbstaussage des Künstlers eine stimulierende »ästhetische Promiskuität« erzeugen.⁴⁴ Bei der oft absurden Kombination der vorgefundenen Materialien – von Bauwerk und Kunstwerk – werden die jeweils vor Ort aufgefundenen Materialien verarbeitet, das heißt, es kommt nie zu formalen Wiederholungen,⁴⁵ sondern immer wieder zu unerwarteten Variationen des Werks, welche die Eigenlogik der Dinge und ihrer Zusammensetzungen offensichtlich machen.⁴⁶

In diesem kreativen Prozess reklamiert der Künstler das avantgardistische, im Bereich der Musik von John Cage angewandte oder in der Gegenwartskunst von Joseph Beuys inszenierte Prinzip der »Unbestimmtheit und des Zufalls«, das einerseits einen antikapitalistischen, antiindustriellen Impetus erzeugen, andererseits aber, laut Selbstaussage von Abraham Cruzvillegas, keine Signifikation der collagierten Objekte anzeigen soll.⁴⁷

Der potenzielle antikapitalistische Impact liegt in der Tatsache begründet, dass die Ausscheidungen der Konsumgesellschaft mit ihrer systemischen Überproduktion als Werkstoff wiederverwertet werden können. In Bezug auf eine These von Arjun Appadurai definiert Abraham Cruzvillegas die bauliche und künstlerische Nutzung der durch Überproduktion erzeugten Müllmengen als eine »Rebellion der Dinge«.⁴⁸

Nicht der neu produzierte, einen gewaltigen ökologischen Fußabdruck hinterlassende Baustoff wird eingesetzt, sondern dessen sich in einem Verfallzustand befindlichen Reste. Dieses Prinzip übernimmt Abraham Cruzvillegas in seinen Installationen. So fühlt er sich nicht als Lumpensammler, »scavenger« (wörtlich übersetzt Aasgeier, übertragen: Müllsammler), sondern als Gestalter – ebenso wie die Konstrukteure der Selbstbauten.⁴⁹ Er vermeidet auch das Wort Müll, denn Abfall ist für ihn eine Materialressource: »I never think about the idea of detritus in my work. I think instead, I can use things people discard. I can use things people think are garbage. I can use things that are forgotten«.⁵⁰

Der gesammelte Müll, der zum Teil auch von Assistent:innen und von Bewohner:innen der Städte, an denen die Installationen realisiert werden, herbeigeschafft wird, inspiriert das künstlerische Nachdenken über die Produktionszyklen, über die verschiedenen Phasen der Objekte, mit ihren jeweiligen Werten, die dann im Modus der Kunstwerks nochmals aufgeladen werden – und notabene zu Wertsteigerungen auf dem Kunstmarkt führen.

Im Prinzip der Selektion und Kollision der aufgefundenen und zusammengetragenen Abfallmaterialien probiert der Künstler die verschiedensten Zusammenstellungen aus, ohne etwas auszusortieren, denn alles ist in irgendeiner Weise wertvoll. Diese Haltung beruht auf den eigenen biografischen Erfahrungen in der Selbstbausiedlung. Auch die Materialität seiner Installationen ist davon angeregt worden. Als Material seiner ersten Installationen, welche den Charakter seines Elternhauses darstellen sollten, benutzte er Baumwolle, Schafkot, Pappe, Steine, Kräuter, Haare und vieles andere mehr. Seine Bricolagen sind gedacht als Ausdruck der improvisierten, widersprüchlichen und nie vollendeten Konstruktionsprozesse, in denen alles noch so Kaputte und Verschmutzte verwertet wird. Der Selbstbau dokumentiert das Wachstum und ökonomische Potenzial der jeweiligen Bewohner:innen, er ist bildhafter Beweis einer Armutsökonomie, in der der Mensch – und hier paraphrasiere ich Karl Marx aus der »Deutschen Ideologie«⁵¹ – als Resultat seiner eigenen Arbeit begriffen wird.



10 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción: Fragments*, 2007, Fotografie: Jack Tilton Gallery, New York (courtesy of the artist and Jack Tilton Gallery, New York)

In der künstlerischen Verarbeitung dieser ökonomischen und sozialpsychologischen Determination kondensierte Abraham Cruzvillegas ab 2007 ein Konzept, das sich zu seinem Erkennungszeichen, zu seiner Marke auf dem internationalen Kunstmarkt konfigurierte: die bis heute fortgeführte, aber immer wieder modifizierte Ausstellungsserie *Autoconstrucción*. In einer konzeptuellen Krisensituation dieses Jahres 2007, als Abraham Cruzvillegas mit seinen bis dahin angefertigten Werkassemblagen nicht mehr zufrieden war, besann er sich just auf seine sozialräumlichen Ursprünge und konstruierte sein autobiografisches Narrativ der Improvisation, Veränderung, des

Community-Building und auch der anarchischen Kreativität im Umgang mit Abfallmaterialien, das zum Leitgedanken seiner Serie wurde.⁵² Vermittelt durch den mexikanischen Kurator und Museumsdirektor Carlos Ashida, erhielt Abraham Cruzvillegas in jenem Jahr die Möglichkeit, den *Autoconstrucción*-Zyklus in der New Yorker Tilton Gallery zu initiieren. [Abb. 10] Diese im Umfeld des ehemaligen Whitney Museums (des Breuer-Baus) gelegenen Privatgalerie sammelte Abraham Cruzvillegas Wohlstandsmüll auf, den er zu einem Objekt verarbeitete, welches die konstruktiven und ästhetischen Prinzipien des von seinem Vater erbauten familiären Wohnhauses repräsentieren sollte – als Allegorie einer ständig sich verändernden baulich-räumlichen Identität.⁵³

Seine »site-specific sculptural investigation« zur Slumästhetik sollte als eine Erkundung universaler Ikonografien urbaner Armut gelten.⁵⁴ Diese Suche konkretisierte und verdichtete sich während eines Aufenthalts am Pariser Sitz der Calder Foundation, von 2005 bis 2009. Danach vermittelte ihm die mexikanische Künstlerfreundin Minerva Cuevas – die selbst in ihren Videoinstallationen das Thema Müll verarbeitet hat – den Kontakt zu Francis MacKee, dem damaligen Leiter des Centre for Contemporary Arts in Glasgow (CCA), wo er schließlich als Residential Fellow eingeladen wurde.⁵⁵ Im Umkreis seines im ländlichen Einzugsgebiet von Glasgow gelegenen Gastatelier sammelte Abraham Cruzvillegas weggeworfenes Holz und anderen Abfall, selbst den Kot von Tieren auf, die er im CCA zu einer Installation komponierte. Damit gelang ihm der internationale Durchbruch und die Etablierung seiner Marke *Autoconstrucción*, die ihm dann in der Folgezeit Einladungen an die großen Weltmuseen in London, Paris, Berlin, Seoul, Los Angeles, San Francisco, Tokyo, Melbourne einbrachte.⁵⁶

Ein relevantes Beispiel für die topografische Übertragung dieses Konzepts und seiner ortstypischen Anpassungen, Interpretationen ist Abraham Cruzvillegas' Installation von 2014 in Seoul, wo er Abfallmaterial von einer Neubaubzone aufsammlte, das er zu einer Skulptur komponierte, welche die materielle Erinnerung an die verwahrlosten und dann vom Immobilienbusiness plattgewalzten Armenquartiere der südkoreanischen Hauptstadt interpretierte.⁵⁷ [Abb. 11] In diesem Fall ging es um die Folgen einer brutalen Gentrifizierung: Die Slums, prekäre Selbstbauten der 1960er-Jahre, mussten neuen

Luxuswohnhochhäusern weichen, sie wurden zu einem Abfallprodukt der kommerziellen, nicht sozial verpflichteten Stadtentwicklung. Für die Besucher der Installation war das ein Realitätsschock;⁵⁸ durch die Sprache der konzeptuellen Kunst erkannten sie die drastische Umwandlung ihrer Stadt. Für die Ausstellung *Autoconstrucción 8: Sinbyeong* (*Autoconstrucción 8: Enfermedad divina*, 2015)⁵⁹ entwarf Abraham Cruzvillegas eine alternative Form der Kritik an der sozialräumlichen Segregation, eine ästhetische Stadtsoziologie in der Tradition von Friedrich Engels' Schrift zu den Ausgrenzungs- und Repressionsmechanismen erzkapitalistischer Stadtentwicklung.⁶⁰



11 Abraham Cruzvillegas, *Autodestrucción 8: Sinbyeong*, 2015, Fotografie: Kim Taedong, Seoul (courtesy of the artist and Art Sonje Center, Seoul)

Die das Publikum zumeist verstörende Fragmentarität, sogar die Erzeugung von visuellem und manchmal sogar olfaktorischem Ekel gegenüber dem eingesetzten Müllmaterial reflektiert eine stadträumliche Charakteristik, die schon Walter Benjamin in den 1920er-Jahren in den vitalen, aber zerfallenden Armenvierteln von Neapel diagnostizierte: das Poröse.⁶¹ Während Benjamin solche Situationen nur als Besucher, als Flaneur registrierte, kultivierte Abraham Cruzvillegas die biografischen und topografischen Verflechtungen einer porösen Stadtszenerie. Beide Ambiente, die neapolitanischen Unterschichtenquartiere der 1920er-Jahre und die mexikanische Selbstbausiedlung der 1960er-Jahre, haben aber gemeinsam, dass die soziale Porosität mit der geologischen Porosität vulkanischen Gesteins korrespondiert.

Und das verbindende vulkanische Element drückt sich auch in den nichtbürgerlichen Sexualpraktiken aus, die Benjamin nur zwischen den Zeilen andeutet, die Abraham Cruzvillegas aber in einem anderen Kunstformat, dem Künstler-Autorenfilm, explizit macht. Sein von der Disney Corporation in Los Angeles gesponserter und von einer Galerie als Kunstprodukt vermarkteter Film *Autoconstrucción*⁶² kombiniert langsam gefilmte Bildstrecken des Stadtbilds der Colonia Ajusco mit vier heterosexuellen Kopulationsakten von den Bewohner:innen dieses Viertels. Jenseits eines scheinbar pornografischen Sensationalismus versucht Abraham Cruzvillegas damit zwei soziokulturelle Aspekte zu verknüpfen, einerseits die Auseinandersetzung mit der Pornoindustrie im San Fernando Valley von Los Angeles, der Stadt, wo der Film finanziert wurde, und andererseits die Erinnerung an die Wahrnehmung des Geschlechtsverkehrs der Eltern in den prekären, nicht durch Schallisolierung geschützten eigenen Wohnräumen. Es ist im Film wie in der persönlichen Erinnerung des Künstlers eine Interaktion, Kopulation von Materialien und von Körpern, aber ohne narrative Logik, sondern eine Facette des Alltagslebens im Selbstbauviertel präsentierend.⁶³ Dadurch beabsichtigt Abraham Cruzvillegas, ein nichtlineares Verständnis der Realität im baulichen Chaos der vitalen Selbstbauviertel anzuregen.

Aus männlich einseitiger Sicht setzt er sogar die Energie der Ejakulation mit der Eruption des Vulkans Xitle in Verbindung,⁶⁴ dessen Material, der Tuffstein, die Grundlage der Colonia Ajusco ist.

Explizit ist aber dieser Film keine »pnomiseria«, also keine obszöne Bloßstellung der Armutsmisere in einem Slumviertel, so wie es bereits eine kommerzielle Praxis in den Favelas von Rio de Janeiro geworden ist, wo Rundgänge für sensationsgierige Tourist:innen angeboten werden.⁶⁵ Der Film *Autoconstrucción* setzt sich auch klar gegenüber den Favela-Klischees ab, die in viele kommerziellen Actionfilmen eingesetzt werden. Eher bezieht sich Abraham Cruzvillegas' »pnomiseria« auf die von den kolumbianischen Künstlern und Filmemachern Carlos Mayola & Luis Ospina Anfang der 1970er-Jahre produzierten Hardcore-Dokumentationsfilme der Selbstbauviertel ihrer Heimatstadt Cali.⁶⁶ Hier wird der Begriff der Pornografie zur Exposition von sozialräumlichen Missständen interpretiert. Im Fall von Abraham Cruzvillegas geschieht dies zudem mit einer politischen Intention: Sowohl der Film als auch seine Installationen, die auf langjährigen eigenen, authentischen Erfahrungen im Selbstbauviertel basieren – und nicht auf Stippvisiten von etablierten Künstler:innen, die sich nur kurz dem Thrill eines Slumbesuchs aussetzen –, sollen eine Grundfrage provozieren: »How did conditions of inequality continue for so long, and what structure allowed these conditions to perpetuate? And can art constitute a poetic form of creative resistance to marginalization?«⁶⁷

3. Das Markenzeichen von Abraham Cruzvillegas: *Autoconstrucción* als Müllrecycling

Diese politische Manifestation hat sich im Verlauf der facettenreichen und immer wieder variierten Ausarbeitung der *Autoconstrucción*-Serie zum ideologischen Kern der künstlerischen Markenentwicklung von Abraham Cruzvillegas' Kunstschaffen entwickelt. Die erwähnten Produkte, *Empty Lot*, die Müllmauer, der Künstlerfilm *Autoconstrucción* sowie die Installationen in New York und Seoul, markieren Etappen einer Karriere, die Abraham Cruzvillegas in die hohen und kommerziell erfolgreichen Sphären des Kunstmarkts gebracht haben – und zwar durch die künstlerische Verarbeitung urbaner, sozialräumlicher und ökologischer Probleme in einer Megastadt des Globalen Südens, fokussiert auf den Topos des Abfalls, der zum gestalterischen Material wird.

Exemplarisch für die diskursive Verfestigung von Abraham Cruzvillegas' erfolgreicher Entwicklung eines Markenzeichens ist der Kommentar des ehemaligen Direktors der Londoner Tate Modern, Chris Dercon, zur *Autoconstrucción*-Serie: »[it] implies an approach to sculpture involving improvisation and instability, and a constant process of learning: about materials, people and himself«. ⁶⁸ Der hier angesprochene kontinuierliche Lernprozess begann in der bereits erwähnten biographischen Determination des Künstlers im Selbstbauambiente, und er setzte sich durch einen nichtlinearen Ausbildungsweg zum Künstler fort.

Ab 1985 studierte Abraham Cruzvillegas in der nahe gelegenen Autonomen Nationaluniversität Mexikos, der UNAM, Pädagogik, und zusätzlich belegte er Kurse in Geografie, Theater, Literatur⁶⁹ – aber nicht in Kunst, auch nicht in Kunstgeschichte. Gleichwohl behandelte seine Abschlussarbeit in Pädagogik ein Thema der Kunst, die soziale Plastik im Sinn von Joseph Beuys.⁷⁰ Seine genuinen künstlerischen Fähigkeiten entwickelte er zuerst in Zeichenkursen, und seine konzeptuelle Intelligenz konsolidierte sich in den sogenannten Freitag-Studios, zu denen ihn, in den Jahren 1987 bis 1991, der bereits etablierte mexikanische Gegenwartskünstler Gabriel Orozco einlud. Es handelt sich also nicht um eine typische Künstlersozialisierung der Ober- und Mittelschichten, wo die Eltern ihren Kindern einen Aufenthalt an einer ausländischen Kunstakademie finanzieren, sondern das künstlerische Substrat war seine Unterschichtenerfahrung. Und diese Authentizität konzeptualisierte und ver-

mittelte Abraham Cruzvillegas zu Beginn seiner Laufbahn in den Gegenwartskunstszenen von Mexiko-Stadt, Glasgow und auch London, wo er in der Thomas Dane Gallery, gelegen im vornehmen St.-James-Viertel, eine Installation realisierte, deren skulpturaler Collagecharakter an das 1921 von Alexander Rodtschenko präsentierte Laboratorium künstlerischer Objekte, an die frühen Arbeiten von Louise Bourgeois, auch an die 1972 von Robert Rauschenberg gefertigte »Venetian«-Serie, ja sogar an die Arte povera von Giovanni Anselmo oder Jannis Kourellis erinnert.⁷¹ [Abb. 12] Derartige kunsthistorische Kontextualisierungen und Assoziationen dienten als »Schmiermittel« für die künstlerische Transmission prekärer sozialer und katastrophaler ökologischer Zustände des Globalen Südens in die diskursbestimmenden Galerien des Globalen Nordens.

In gewisser Hinsicht handelt es sich hier um neokoloniale Rezeptionsbedingungen: Dem Künstler aus den Slums der Megastadt wurden die Türen zu den etablierten Kunstmuseen und -galerien geöffnet, um dem an Avantgarden und Modernismen geschulten, aber zugleich gelangweilten europäischen und US-amerikanischen Publikum einen ästhetischen und epistemischen Thrill zu präsentieren. Die Objets trouvés eines sozial und ökologisch dekomponierten Megastadtambientes, die Abraham Cruzvillegas in seinen Installationen neu zusammensetzt, profilieren ihn, im Sinn Hal Fosters,⁷² als Künstler-Ethnografen, der das Interesse der ehemaligen Kolonialmächte, wie etwa dem Vereinigten Königreich, an dem »Anderen« erregt. Zudem bietet Abraham Cruzvillegas im Modus des Kunstwerks ein alternatives und auch subversives Verständnis des oft mit Klischees beladenen Thema der globalen Hyperurbanisierung an, insbesondere der Tatsache, dass die Zahl der Menschen, die weltweit in den prekären Zuständen der der Selbstbauviertel wohnen, zunimmt.⁷³

In diesen medialen, diskursiven und ideologischen Kontexten gelang Abraham Cruzvillegas spätestens ab 1991, seitdem er regelmäßig Ausstellungen in wichtigen Museen und Galerien konzipierte und realisierte, der internationale Durchbruch. Die Megalopolis und ihre vermüllten, marginalisierten Bereiche, deren ebenso prekäre wie kreative Baukultur wurden für den Künstler zu einem Topos – also der Ort, an dem sich Vorstellungsbilder, Denkmodelle und argumentative Muster in der bildenden Kunst entfalten. Die Selbstbauviertel der mexikanischen Megastadt wurden für Abraham Cruzvillegas zum Erkundungsort der Frage, »ob Kunst eine poetische Form der kreativen Resistenz gegen die Marginalisierung« sein kann.⁷⁴ Und mit dem jüngeren Werk der Müllmauer weitete er dieses Nachdenken über das politische Potenzial auf ökologische Fragestellungen aus.



12 Abraham Cruzvillegas, *Autodestrucción 4: demolición*, 2009, Thomas Dane Gallery, London (courtesy of the artist and Thomas Dane Gallery, London / kurimanzutto, Mexico City / New York)

In der künstlerischen Markenbildung von Abraham Cruzvillegas, deren Strategie messbar erfolgreich ist durch die Vielzahl und Vielfalt internationaler Ausstellungen, wird das soziale Thema durch das ökologische erweitert. Tatsächlich sind viele Armenviertel im Global South auf Müllhalden erbaut, wo eben jene Menschen leben, die von den herrschenden politischen und ökonomischen Instanzen als Abfall entwertet werden – eine sozialräumliche Realität, die schon Friedrich Engels in seiner Gründungsschrift der kritischen und engagierten Stadtsoziologie Mitte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der englischen Industriestädte beschrieben hatte.⁷⁵ Müll ist also ein Markenzeichen mit ethischer Relevanz für die Organisation der Weltgesellschaften.

4. Politische Relevanz und diskursives Potenzial von Cruzvillegas' Gegenwartskunst

Zum Abschluss dieses Artikels bleibt jedoch die Frage nach der diskursiven Reichweite dieser künstlerischen Manifestationen und Wirkungen offen, also nach dem politischen Potenzial visueller Kommunikation von Kunstwerken. Spätestens seit Alexander von Humboldt ist das Prinzip, Kunst als Umweltlehre zu artikulieren, etabliert.⁷⁶ Mit dem Aufstieg der Umweltbewegung seit den 1980er-Jahren⁷⁷ haben auch viele Künstler:innen diese Tradition aufgegriffen und ökokritische Werke produziert. Aber deren Öffentlichkeit und Impact bleibt zumeist auf die engen Zirkel der Galerien und Museen beschränkt, während die populären Bildmedien, wie etwa Greenpeace-Kampagnen oder ökokritische TV- und Internet-Reportagen, eine weitaus breitere und auch einflussreichere mediale Wirksamkeit entfalten. Zudem gilt auch für die Gegenwartskunst das von Martin Warnke diagnostizierte Dilemma der Avantgarden und Modernismen der Kunst des 20. Jahrhunderts: Im Grunde genommen werden sie gar nicht mehr gebraucht, um politische Inhalte zu vermitteln, das erledigen die Maskenbildner des Fernsehens und die PR-Strateg:innen des kommerzialisierten Internets weitaus effizienter.⁷⁸ Die politische Ikonografie, die noch ein Goya oder Velázquez als Modus der Herrschaftskritik erzeugen konnte, scheint in vielen Gegenwartskunstwerken nur noch fragmentarisch und kraftlos auf. Dennoch entwickeln sich in diesem Nischendasein der Gegenwartskunst immer wieder interessante subversive Ansätze, wie etwa das Werk von Abraham Cruzvillegas, das ein dringendes Thema sozialräumlicher Organisation auf die politische Agenda setzt.

Abraham Cruzvillegas' künstlerischer Ansatz, Kunst als nichtlineare und provokative Sozialkritik zu artikulieren, erzeugt allerdings auch Zweifel, konkret: ob die Bewohner:innen der Colonia Ajusco nur als Objekte in seinen Werken auftauchen oder ob sie in den Prozess der künstlerischen Konzeptualisierung einbezogen werden. Mit Ausnahme der kopulierenden Paare im Film *Autoconstrucción* oder des Interviews der Eltern des Künstlers in einer seiner Installationen sind die eigentlichen Bricolage-Baumeister weitgehend abwesend in Abraham Cruzvillegas' Werk. So stellte sich die Frage, ob es sich in diesem Werk um Sozialvoyerismus handelt.⁷⁹ Dem entgegnet der Künstler, dass er sich mit einer virulenten und allgemeinen Problematik der Megastädte des Globalen Südens auseinandersetzt, zugleich mit seiner eigenen Geschichte, aber nicht mit der Gegenwart dieses Brennpunkts der Colonia Ajusco, in der er seit über drei Dekaden nicht mehr lebt. Auch hatte er nie die Absicht, in diesem Selbstbauviertel ein Werk zu verwirklichen, was er aber nicht als Missbrauch der Bewohner:innen sieht, sondern als persönliche künstlerische Entscheidung legitimiert.⁸⁰ Zumindest greift hier nicht die von Hal Foster artikulierte Kritik der Exotisierung des »Anderen«, weil Abraham Cruzvillegas selbst zu dieser Community gehörte und deren soziokulturellen Muster kannte und teilte.

Auch weist der Künstler die Interpretation zurück, dass es sich bei seiner Serie um die Wiederholung einer einmal etablierten und dann mechanisch reproduzierten »Marke« handelt, so wie das

bei vielen Künstler:innen der Fall, die auf dem Niveau einer ökonomisch verwertbaren Erkennbarkeit stagnieren. Und tatsächlich schuf der Künstler das Label *Autoconstrucción*, mit zwei Ausnahmen, ab. Die letzten Reflexe waren die Variationen »autoconfusion« (also die Selbstkonfusion) und »autodestrucción« (die Selbsterstörung),⁸¹ obwohl das *tema con variaciones* in den weiteren Ausstellungen von Abraham Cruzvillegas weitergeführt wird.

Wichtig ist, dass seine Werke eine weitgehend ignorierte urbane Sozialform und deren inhärente Kreativitätspotenziale in das kollektive Bewusstsein bringen. Die Werkreihe

Autoconstrucción ist eine Plattform für ortsgebundene skulpturale Improvisationen, welche die Instabilität der Lebensformen von Slumbewohner:innen im Globalen Süden reflektieren. Somit kann Abraham Cruzvillegas von dem Vorwurf der Selbsteidealisation als Pseudoethnolog mit Betroffenheitsspektive freigesprochen werden. Es handelt sich um eine Markenbildung, welche die neokolonialen Stereotype der Rezeption des westlichen Kunstpublikums im Globalen Norden aufbricht. Nach Schätzungen des Stadtsoziologen Mike Davis lebt etwa ein Drittel der Weltbevölkerung in Slums, aber deren visuelle Repräsentation in der Medienlandschaft ist zum großen Teil durch visuelle Klischees verstellt.⁸²

Das zumindest in den nächsten vier Dekaden noch unaufhaltsame Bevölkerungswachstum mit der damit einhergehenden Hyperurbanisierung ist ein zentrales Thema der Menschheit im Anthropozän. [Abb. 13] Ein Großteil dieser zunehmenden globalen Bodenversiegelung wird in den Zonen der Armutsökonomie des Globalen Südens stattfinden, also in den prekären Selbstbauvierteln. Und in diesen diskursiven urbanistischen, ökologischen und vor allem politischen Diskursen entstehen Systemroutinen des Nachdenkens und Handelns, die durch Kunst unterbrochen werden können. Durch die epistemische Kraft der Bilder – in diesem Fall der Kunstinterventionen – kann, nach einer Einsicht des Systemtheoretikers Niklas Luhmann, aus Irritation Erkenntnis werden, in einer freien, nichtlinearen Abfolge bei der Kunstrezeption durch das Publikum.⁸³ Kunst, so Luhmann, macht Ordnungsmöglichkeiten sichtbar, die sonst unsichtbar blieben;⁸⁴ konkret: Jeder Akt neokolonialer Ausbeutung der Welt-Community der Slumbewohner, der billigen Arbeitssklaven für die Kommodität der Konsumbürger:innen im Globalen Norden kann in der Konzeptualisierung und Ästhetik eines Kunstwerks zur Sprache gebracht werden. So verlöre die Kunst ihre »Stützfunktion für andere Funktionskreise«,⁸⁵ wie etwa die Weltbank und ihre repressive Entwicklungspolitik, und setze ihre kreative, anarchische Gestaltungsfreiheit zur radikalen Revision der Situation der zum Abfall entwerteten Slumbewohner:innen und ihres Kreativitätspotenzials frei.

Nach Tim Ingold und Elizabeth Hallam ist die Kreativität der Architektur – in unserem Fall die improvisierte, performative, ephemere, metamorphe, auch absurde Gestaltung des Selbstbaus durch



13 Selbstbauzonen in Mexiko-Stadt, Ortsteil Jalapa, Fotografie: Peter Krieger, Mexiko-Stadt



14 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción*, 2015, Fotografie: Omar Luis Olguín, Museo Jumex, Mexiko-Stadt (courtesy of the artist and Museo Jumex)

Müll, den Abraham Cruzvillegas in seinen Werken sublimiert [Abb. 14] – nicht nur in der Idee, sondern in der Ausführung zu ermitteln: »Improvisation and creativity [...] are intrinsic to the very processes of social and cultural life.«⁸⁶ Oder, nochmal in der Interpretation von Luhmann, Abraham Cruzvillegas' künstlerisches Markenzeichen des Abfalls könnte als Instrument verstanden werden, im Zerfall «genügend Möglichkeitsüberschüsse« freizusetzen⁸⁷ und neue Systembildungen im Nachdenken über das Menschheitsproblem extremer baulich-räumlicher Segregation anzuregen.

Postscriptum: Als ein Nebeneffekt von Abraham Cruzvillegas' künstlerischer Arbeit und seiner kunsthistorischen Analyse kann sich der Selbstbau in den Megastädten des Globalen Südens als Thema der Kunst-, Architektur- und Stadtgeschichte etablieren. Bisher wurde die *Autoconstrucción* als dominierende Form des Urbanismus im 21. Jahrhundert weitgehend von der Kunststhorik ignoriert. In diesem Sinne ist das geistesgegenwärtige Werk von Cruzvillegas eine willkommene Transferleistung.

Endnoten

- 1 Paul Crutzen: "Geology of Mankind": in: *Nature*, 415 (2002), S. 23; Jesús Muñoz Morcillo: *Anthropozän? Die ökologische Frage und der Mensch, der sie stellt*, mit einem Gastbeitrag von Götz Großklaus, Baden-Baden 2022; Bernd Scherer und Jürgen Renn (Hg.): *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*, Berlin 2015; Heather Davis und Etienne Turpin (Hg.): *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London 2015; Jan Zalasiewicz, Colin Waters und Mark Williams: *The Anthropocene as a Geological Time Unit. A Guide to the Scientific Evidence and Current Debate*, Cambridge 2019.
- 2 Richard Reynolds: *Guerilla Gardening – Ein botanisches Manifest*, Freiburg 2009.
- 3 Christa Müller (Hg.): *Urban Gardening. Über die Rückkehr der Gärten in die Stadt*, München 2011; Stacey Gravelle Lawrence (Hg.): *Carrot City: Creating Places for Urban Agriculture*, New York City 2011.

- 4 Peter Krieger: *Müll in der Natur. Eine Mikrostudie zur politischen Ikonographie, Ideengeschichte und Forensik des Anthropozäns*, Baden-Baden, 2024.
- 5 *Art*, 12 (2005), S. 10; Robert Smithson, Floating Island, aufrufbar unter: https://architizer-prod.imgix.net/media/1460398150538IMG_0021_2.JPG?q=60&auto=format,compress&cs=strip&w=1680, abgerufen am 12.09.2023).
- 6 Information, aufrufbar unter: <https://muca.unam.mx/stratum.html>, abgerufen am 27.01.2024; Peter Krieger: "Geo-estética, concepto de investigación interdisciplinaria y práctica artística: la exposición STRATUM en Ciudad de México", in: *Quaderni Culturali ILLA*, 4, (2022), S. 53-63.
- 7 Godela Unsel: *Wegerich und Schlangenhaut. Vom wilden Leben in den Städten*, Frankfurt/Main 2000; Cord Riechelmann: *Wilde Tiere in der Großstadt*, Berlin 2004; George Monbiot: *Feral. Rewilding the Land, Sea and Human Life*, London 2014; Robert Macfarlane: *Karte der Wildnis*, Berlin 2015.
- 8 Antonio Lot und Zenón Cano-Santana (Hg.): *Biodiversidad del ecosistema del Pedregal de San Ángel. Libro conmemorativo del 25 aniversario de la Reserva Ecológica de Ciudad Universitaria (1983-2008)*, Mexiko-Stadt 2009; Luis Zambrano und Zenón Cano-Santana (Hg.): *Historias que brotan de las rocas. Experiencias sobre el Pedregal de San Ángel y su Reserva Ecológica*, Mexiko-Stadt 2018; César Carrillo Trueba: *El pedregal de San Ángel*, Mexiko-Stadt 1995, 22 und 49; Rocío López de Juambelz und Alejandro Cabeza Pérez: »Ciudad Universitaria, un paisaje con identidad« und Amaya Larrucea Garritz: "La construcción cultural del paisaje del Pedregal de San Ángel", in: Salvador Lizárraga Sánchez und Cristina López Uribe (Hg.): *Habitar Ciudad Universitaria 60 años. 1954-2014*, Mexiko-Stadt 2014.
- 9 Claus Siebe, La erupción del volcán Xitle y las lavas del Pedregal hace 1670 +/- 35 años AP y sus implicaciones, in: *Ciudad de México: Biodiversidad del Pedregal de San Ángel, UNAM*, Mexiko-Stadt 2019, S. 43-49.
- 10 Zahlen können das veranschaulichen: um 1950 hatte Mexiko-Stadt ca. 3,5 Millionen Einwohner; gegenwärtig sind es, im Kernbereich und in den suburbanen Agglomerationen etwa 22 Millionen.
- 11 Krieger 2024 (wie Anm. 4).
- 12 Bruno Latour: *Das terrestrische Manifest* (Suhrkamp) Berlin 2018 (*Où atterrir? Comment s'orienter en politique*, Paris 2017).
- 13 Kirsty Robertson: „Plastiglomerate“, auf: *e-flux*, #78, December 2016, aufrufbar unter: <https://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/> https://architizer-prod.imgix.net/media/1460398150538IMG_0021_2.JPG?q=60&auto=format,compress&cs=strip&w=1680 (, abgerufen am 31.01.2024).
- 14 Pamela M. Lee: *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Massachusetts/ London, England, 2001, 201; Vgl. auch: Roman Köster: *Müll. Eine schmutzige Geschichte der Menschheit*, München 2023, 283.
- 15 Lee, 2001 (wie Anm.14), 198.
- 16 Beatriz Eugenia Mackenzie (Hg.): *Gordon Matta-Clark. Proyectos arquitectónicos*, Mexiko-Stadt 2004, 15.
- 17 Krieger, 2024 (wie Anm. 4).
- 18 John Scanlan: *On Garbage*, London 2005, 102-105.
- 19 Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008; *The Craftsman*, New Haven 2008.
- 20 Scanlan, 2005 (Wie Anm. 18), 115. Zur Ökobewegung der 1970er Jahre vgl. Joachim Radkau: *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*, München 2011, und die epochemachende Publikation: Dennis Meadows, et. al (Hg.): *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, Reinbek 1972 (*The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*).
- 21 Benjamin Buchloh: "Detrius and Decreptitude. The Sculpture of Thomas Hirschhorn", in: *Oxford Art Journal* 24 (2001), S. 48 y 55.
- 22 Franz Krähenbühl: *Depicting Mexico City. Eine Untersuchung zur Darstellung der Stadt*, Masterarbeit IKG, Universität Bern, 2010, 55.
- 23 Minerva Cuevas und Eduardo Abaroa: "Corporatocracy, Democracy and Social Change (in Mexico and Beyond)", in: *Third Text* 27 (2013), S. 163.
- 24 Jaime Soler Frost (Hg.): *Textos sobre la obra de Abraham Cruzvillegas*, Mexiko-Stadt, 2016, 523.
- 25 Peter Krieger: *Interview mit Abraham Cruzvillegas*, 19. Dezember 2023, Mexiko-Stadt, im Atelier des Künstlers.
- 26 *Autorreconstruction: Detritus*, MUCA (Ausst. Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México), Mexiko-Stadt, aufrufbar unter: <https://muca.unam.mx/archivo/archives/05-2018> , abgerufen am 27.01.2024.
- 27 In seiner Rede zur Lage der Nation hatte der damalige Präsident Luis Echeverría Verständnis für die illegalen Selbstbauquartiere artikuliert, die den extremen Wohnraumangel der ländlichen Migranten in Mexiko-Stadt wesentlich abgemildert haben. Dies wurde als Freibrief für die tolerierte Besiedlung von Naturzonen innerhalb und ausserhalb der Stadt verstanden. So entstand auch die Colonia Ajusco quasi über Nacht.
- 28 Soler Frost, 2016 (wie Anm. 25), 198-199; Ale Betán: "El Pedregal de Santo Domingo. La invasión de territorio más grande de América Latina", aufrufbar unter: https://savinarte.com/2019/01/17/el-pedregal-de-santo-domingo-la-invasion-de-territorio-mas-grande-de-america-latina/?fbclid=IwAR0EpnUXH2p6dJP6y7oxcex_vowvCqUo_SkZwfgO-8A-k5EJ8cTQrp0dY4E, abgerufen am 17.01.2019; Silvia Elvira Acosta González, "Micrópolis, Pedregal de Santo Domingo, Ciudad de México", Bach. diss., Universidad Nacional Autónoma de México, Mexiko-Stadt 2016, aufrufbar unter: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/207492>, abgerufen am 31.01.2024.

- 29 Soler Frost 2016, (wie Anm. 25), 49.
- 30 Mark Godfrey (Hg.): *Hyundai Commission. Abraham Cruzvillegas. Empty Lot*, London 2015, 157.
- 31 Godfrey 2015 (wie Anm. 30), 156.
- 32 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 174.
- 33 Abraham Cruzvillegas: *La voluntad de los objetos*, Mexiko-Stadt 2014, 16.
- 34 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 17-19.
- 35 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 21.
- 36 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 33: »se cruzan la voluntad visual, la urgencia del confort, el ingenio funcional y la escasez monetaria«, Übersetzung von Peter Krieger.
- 37 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 40.
- 38 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 50.
- 39 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 379.
- 40 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 11-14; 23 und 38.
- 41 Soler Frost 2016, (wie Anm. 24), 385.
- 42 Soler Frost 2016, (wie Anm. 24), 62.
- 43 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 6.
- 44 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 12.
- 45 Cruzvillegas 2014 (wie Anm. 33), 13.
- 46 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 400.
- 47 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 403; Krieger 2023 (wie Anm. 25).
- 48 Soler Frost 2016 (wie Anm. 25), 379 und 381.
- 49 Godfrey 2015 (wie Anm. 30), 26. Dazu auch: Eckhart Ribbeck: *Die Informelle Moderne - Spontanes Bauen in Mexiko-Stadt*, in Mitarbeit von Sergio Padilla und Fatima Dahman, Heidelberg 2002; Christian von Wessel: *Dwelling Urbanism. City Making through Corporeal Practice in Mexico City*, Basel 2019.
- 50 Godfrey 2015 (wie Anm. 30), 27.
- 51 Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.): *Karl Marx. Friedrich Engels. Werke*, Vol. 3, Berlin 1958, 21.
- 52 Godfrey 2015 (wie Anm. 30), 39-41.
- 53 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 238.
- 54 Godfrey 2015 (wie Anm. 30), 149.
- 55 Krieger 2023 (wie Anm. 25). Vgl. auch: Francis McKee: „Mutable y mutuo“, in: Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), S. 48-54; Cruzvillegas, 2014 (wie Anm. 33), 16-17.
- 56 Godfrey 2015 (wie Anm. 30), 52.
- 57 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 539.
- 58 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 546.
- 59 Soler Frost 2016 (wie Anm. 24), 541-546 und 477.
- 60 Friedrich Engels, „Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen, (1845)“: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Vol. 2, 1985 (wie Anm. 51); Peter Krieger, Las lecciones de *Cartolandia*. Sobre la actualidad de Friedrich Engels / The lessons of *Cartolandia*, in: *EJE* 1, Juni 2023, 30-39.
- 61 Dazu Martin Mittermaier: *Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*, München 2015; Benjamin Fellmann: *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins Neapel. Von der Architekturwahrnehmung zur kunstkritischen Medientheorie* (Lit. Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte 33), Berlin 2014.
- 62 Abraham Cruzvillegas (Dir.): *Autoconstrucción*, 2009, HDV Video, Farbfilm, 1 Std. 3 Min.
- 63 Krieger, 2023 (wie Anm. 25); Soler Frost 2016, (wie Anm. 24), 127.
- 64 Soler Frost, 2016 (wie Anm. 24), 125.
- 65 Soler Frost, 2016 (wie Anm. 24), 505.
- 66 Luis Ospina und Carlos Mayolo: „¿Qué es la pornomiseria?“, in: Lucian Lerner Jesse & Piazza (Hg.): *Ismo, ismo ismo. Cine experimental en América Latina*, 1978.
- 67 Chris Dercon, Foreword: in Godfrey, 2015 (wie Anm. 30), 152.
- 68 Dercon, 2015 (wie Anm. 67), 11.
- 69 Cruzvillegas, 2014 (wie Anm. 33), 61.
- 70 Barbara Lange, „Soziale Plastik“, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, herausgegeben von Hubertus Butin, Köln 2014, S. 276; Wolfgang Zumdick: *Joseph Beuys als Denker. PAN/XXX/ttt, Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie*, Stuttgart und Berlin 2002, 12.
- 71 Soler Frost, 2016 (wie Anm. 24), 65-67.
- 72 Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge/Mass. 1996, Kapitel: »The artist as Ethnographer«.

- 73 Mike Davis: *Planet of Slums*, 2007, 53-63; Peter Krieger: "Potencial ilustrativo y funciones epistémicas de la imagen en investigaciones multidisciplinares sobre el hábitat contemporáneo de la pobreza", in: *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales*, 31, 62 (2022), S. 131-154.
- 74 »¿puede el arte constituir una forma poética de la resistencia creativa a la marginación?«, Soler Frost, 2016, (wie Anm. 24), 507.
- 75 Engels, 1985 (wie Anm. 60); Krieger, 2023 (wie Anm. 60), 30-39.
- 76 Oliver Lubrich: *Humboldt oder Wie das Reisen das Denken verändert*, Berlin 2022.
- 77 Radkau 2011 (wie Anm. 20).
- 78 Martin Warnke: „Die zu sich selbst entlassene Kunst“, in: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 3 (1998).
- 79 Krähenbühl 2010 (wie Anm. 22).
- 80 Krieger 2023 (wie Anm. 25).
- 81 Abraham Cruzvillegas: *Autoconfusion*, 2015 in der Galerie DiabloRosso, Panama-Stadt, aufrufbar unter: <https://www.latempstead.mx/autoconfusion-abraham-cruzvillegas-diablo-rosso-autoconstruccion-artista-mexicano/>, abgerufen am 08.02.2024. *Autodestrucción* realisierte der Künstler seit 2012 in zahlreichen Varianten: *Autodestrucción 1*, 2012, Regen Projects, Los Angeles, aufrufbar unter: <https://www.regenprojects.com/exhibitions/abraham-cruzvillegas>, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 2. N19°26'0.402» W99°9'40.831*, 2013, Museum El Eco, Mexiko-Stadt, aufrufbar unter: <https://vorticidad.org/project-art/autodestruccion-2/>, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 3 : Avant et après le voyage de AA à la terre rouge*, 2013, Galerie Chantal Crousel, Paris, aufrufbar unter: <https://www.crousel.com/en/article/abraham-cruzvillegas-autodestruccion-3-avant-et-apres-le-voyage-de-aa-a-la-terre-rouge-2013/>, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 4: Demolición One More Time*, 2014, Thomas Dane Gallery, London, aufrufbar unter: <https://www.theartkey.com/event/4097/Abraham+Cruzy+illegas+autodestruccion%C3%B3n4%3A+demolicion%C3%B3n/Thomas+Dane+Gallery>, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 5: Netsukumogamishungaseppuku*, 2014, Rat Hole Gallery, Tokyo, aufrufbar unter: https://www.art-it.asia/en/u/admin_exph_e/h46r2ze5latovdwfhnic/, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 6: chichimecachubo: matzerath@s13*, 2016, Galerie Chantal Crousel, Paris, aufrufbar unter: <https://www.crousel.com/en/article/abraham-cruzvillegas-autodestruccion-6-chichimecachubo-2016/>, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 7. Deshaciendo el nudo*, 2015, Museo de Arte de Lima (MALI), aufrufbar unter: <https://artishockrevista.com/2015/01/27/abraham-cruzvillegas-autodestruccion-7-deshaciendo-nudo/>, abgerufen am 08.02.2024; *Autodestrucción 8: la guerra fría*, 2019, Museum Tamayo, Mexiko-Stadt, aufrufbar unter: <https://www.kurimanzutto.com/news/autodestruccion-8-by-abraham-cruzvillegas-in-la-guerra-fria>, abgerufen am 08.02.2024.
- 82 Krieger 2022 (wie Anm. 73), 131-154.
- 83 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main, 38.
- 84 Luhmann 1997 (wie Anm. 83), 157.
- 85 Luhmann 1997 (wie Anm. 83), 226.
- 86 Elizabeth Hallam & Ingold, Tim (Hg.): *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford / New York 2007, 19 und 1, 4.
- 87 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1998, 1140.

Abbildungsnachweise

- 1 Abraham Cruzvillegas, *Empty Lot*, 2015, Fotografie: Joe Humphrys, The Tate Modern, London (courtesy of the artist and Tate Modern, London)
- 2 Abraham Cruzvillegas, *Agua dulce*, 2020, Fotografie: Zaire Kacz, The Bass Museum of Art, Miami Beach (courtesy The Bass, Miami Beach)
- 3 Luis Carrera-Maul, *STRATUM – una intervención geo-estética de Luis Carrera-Maul*, 2022, Fotografie: Peter Krieger, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexiko-Stadt
- 4 Abraham Cruzvillegas, *Müllmauer*, 2015/2016, Fotografie: Peter Krieger, Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Mexiko-Stadt
- 5 *Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel* (REPSA, UNAM), Fotografie: Archiv der Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Mexiko-Stadt
- 6 *Müll in der Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel* (REPSA, UNAM), Fotografie: Archiv der Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA, UNAM), Mexiko-Stadt
- 7 Abraham Cruzvillegas, *Autoreconstrucción: Detritus*, 2018, Fotografie: Abigail Enzaldo, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexiko-Stadt (courtesy of the artist)
- 8 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción* (HD Video, in Farbe, 1:03:00), 2019, Still des Films, Mexiko-Stadt, Colonia Ajusco (courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City / New York)
- 9 Abraham Cruzvillegas, *Autoreconstrucción: Detritus*, 2018, Fotografie: Abigail Enzaldo, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexiko-Stadt (courtesy of the artist)

- 10 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción: Fragments*, 2007, Fotografie: Jack Tilton Gallery, New York (courtesy of the artist and Jack Tilton Gallery, New York)
- 11 Abraham Cruzvillegas, *Autodestrucción 8: Sinbyeong*, 2015, Fotografie: Kim Taedong, Seoul (courtesy of the artist and Art Sonje Center, Seoul)
- 12 Abraham Cruzvillegas, *Autodestrucción 4: demolición*, 2009, Thomas Dane Gallery, London (courtesy of the artist and Thomas Dane Gally, London / kurimanzutto, Mexico City / New York)
- 13 Selbstbauzonen in Mexiko-Stadt, Ortsteil Jalapa, Fotografie: Peter Krieger, Mexiko-Stadt
- 14 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción*, 2015, Fotografie: Omar Luis Olguín, Museo Jumex, Mexiko-Stadt (courtesy of the artist and Museo Jumex)

Ich danke Haru Heshiki, Assistentin von Abraham Cruzvillegas, für die Bereitstellung der Abbildungen der Werke des Künstlers.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/617/>