



1 Allora & Calzadilla, *Contract (AOC I)*, 2014, Paris, Galerie Chantal Crousel

Vera-Simone Schulz

Toxische Landschaften und Spuren kolonialer und ökologischer Gewalt in Werken von Allora & Calzadilla, Sandra Gamarra Heshiki und Fabrice Monteiro

In ihrer in Vieques, Puerto Rico entstandenen Werkreihe *Contract* widmen sich Allora & Calzadilla der dortigen Rolle von Palmen als vegetabilen Indikatoren für gefährliche Müllablagerungen (Abb. 1). Während der jahrzehntelangen Besetzung Puerto Ricos durch das US-Militär wurden gezielt Palmenhaine gepflanzt, um Gebiete zu markieren, in denen Munition und Industrieabfälle deponiert worden waren. Bemerkenswerterweise werden diese Palmenhaine heute vom Fish and Wildlife Service unter der Klassifizierung „Naturschutzgebiete“ verwaltet.¹ Diese paradoxe Bezeichnung verschleiert die zugrunde liegenden Umwelt- und Gesundheitsrisiken, die mit den Deponien einhergehen. Diese wurden als derart toxisch eingestuft, dass sie 2005 in die Superfund National Priorities List der US-Umweltschutzbehörde aufgenommen wurden.² In Tourismusbrochüren als pittoreske Hintergründe für Reisen in die Karibik vermarktet,³ zeigen Allora & Calzadilla, wie Palmenhaine in Puerto Rico tatsächlich auf die ökologischen und gesundheitlichen Belastungen der Bevölkerung durch die Folgen kolonialer Umweltzerstörung und Gewalt verweisen.

Der folgende Beitrag setzt künstlerische Positionen von Allora & Calzadilla, Sandra Gamarra Heshiki und Fabrice Monteiro in einen Dialog mit Blick auf zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Ökozid. Ausgangspunkt ist, dass ökologische Zerstörung heute nicht isoliert als Umweltphänomen verhandelt werden kann, sondern stets im Kontext historischer und struktureller Gewaltverhältnisse erscheint.⁴ Die künstlerischen Arbeiten reflektieren dabei nicht nur die materiellen Spuren extraktivistischer Praktiken, sondern thematisieren auch die epistemischen und ästhetischen Rahmungen, durch die Natur zur verwertbaren Ressource, Landschaft zur kolonialen Projektionsfläche und das Bild selbst zum Instrument der Herrschaft wurde.⁵

Im Zentrum steht die Frage nach der Sichtbarkeit ökologischer Gewalt. Die hier versammelten Positionen operieren mit unterschiedlichen ästhetischen Strategien, um jene Spuren freizulegen, die sich in verseuchten Böden, verwüsteten Territorien, kolonialen Archiven und musealen Ordnungssystemen sedimentiert haben. Der Beitrag fragt danach, wie zeitgenössische Kunst solche Spuren sichtbar machen kann, ohne sie in neue Narrative der Kontrolle zu überführen. Analysiert wird das Sprengen des Rahmens, in dem Natur als Ware und Zerstörung als Bild gefasst werden.

Von der Landschaftsmalerei zum anklagenden Bild in Sandra Gamarra Heshikis *Pinacoteca Migrante*

Sandra Gamarra Heshikis Projekt *Pinacoteca Migrante* behandelt den Umstand, dass Landschaften keine idyllischen Projektionen sind, sondern Archive ökologischer Zerstörung und Ausbeutung darstellen können. Ihre auf der 60. Biennale von Venedig gezeigten Arbeiten setzen Rahmungen von Landschaften und Landschaften als Rahmung ins Bild und zeigen dabei nicht zuletzt die Komplizenschaft der Kunstgeschichte in Kontexten kolonialer Gewalt und andauernder Kolonialität (Abb. 2-3).



2 Sandra Gamarra Heshiki, *Pinacoteca Migrante*, Spanischer Pavillon der 60. Biennale in Venedig 2024

Als Künstlerin aus Peru, die seit vielen Jahren in Europa lebt und arbeitet, nimmt sie die koloniale Tradition der Landschaftsmalerei als Ausgangspunkt für eine kritische Revision. Ihre Gemälde und Installationen spiegeln nicht die vermeintliche ‚Unschuld‘ der Natur wider, sondern legen frei, wie Landschaften historisch mit territorialer Aneignung, ökonomischer Ausnutzung und ökologischen Verwüstungen verwoben sind.⁶ Der Begriff der toxischen Landschaft eignet sich hier, um eine doppelte Belastung sichtbar zu machen: die materielle Vergiftung von Böden, Flüssen und Wäldern durch extraktivistische Praktiken ebenso wie die epistemische Vergiftung durch koloniale Bild- und Wissensordnungen, die Natur zum Besitzobjekt und zum Ressourcendepot reduzierten.

Eine großformatige Arbeit von Gamarra Heshiki zeigt eine Landschaftsdarstellung (Abb. 2), die horizontal über das Bild folgende Textpassage in Schreibschrift trägt: „Obwohl die Hemisphäre dicht besiedelt war, zogen es europäische Siedler:innen – und Künstler:innen mit europäischen Wurzeln – vor, das Land als unbewohnt und verfügbar zu sehen, gemäß einer Doktrin, die als *terra nullius* oder ‚leeres Land‘ bekannt ist.⁷ In Darstellungen, die das Land als kultiviert und fruchtbar zeigen, ist das Fehlen von Arbeiter:innen – die größtenteils versklavte Afrikaner:innen oder indigene Amerikaner:innen waren – ebenfalls eine subtile Form von Propaganda. Die üppigen Plantagen Südamerikas werden so dargestellt, als seien sie ohne das Leiden, die harte Arbeit und die Enteignung der indigenen Bevölkerung geschaffen und erhalten worden.“⁸ Die Schriftart verweist auf handschriftlich geschriebene Texte, vergleichbar jenen, die von Europäer:innen auf Reisen verfasst wurden und südamerikanische Landschaften in einen Text zwingen und den Diskurs um diese dominieren wollten. Dabei verweist die Passage auch darauf, dass Landschaftsgemälde eine Konstruktion sind, die diese



3 Sandra Gamarra Heshiki, *Pinacoteca Migrante*, Spanischer Pavilion der 60. Biennale in Venedig 2024

Gegen-Inschrift zu entlarven versucht. Gleichzeitig spielt Gamarra Heshiki mit Referenzen auf europäische Landschaftsmaler:innen, die künstlerische und wissenschaftliche Eroberung der Amerikas im Bild und die Komplizenschaft der Kunst(geschichte) an.

Nimmt die Landschaftsdarstellung in dieser Komposition noch den größten Raum ein und wird nur teilweise von der Schrift überdeckt, findet sie sich in einer anderen Arbeit Gamarra Heshikis flächenmäßig reduziert an den Rand gedrängt (Abb. 3). Hier bestimmt ein metallisch schimmernder, das Licht reflektierender Goldgrund das Gemälde. Dieser referiert nicht nur auf die Geschichte der westlichen Malerei mit ihren Goldgrundpartien europäischer Tafelbilder und die Anfänge der Landschaftsmalerei in Konkurrenz zum Goldgrund, sondern auch auf die Materialien, die als Ressourcen aus den Amerikas angesehen und in den Künsten seit der Frühen Neuzeit bald weltweit verwendet wurden: Gold aus Peru, Silber aus Bolivien, wobei die Erde selbst als deren Hervorbringerin angesehen, diese wie die Menschen ausgebeutet, beraubt und verletzt wurde.⁹ Die *Pinacoteca Migrante* versammelt in diesem Sinne Bilder, die das scheinbar Vertraute – die Kunstgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei – destabilisieren, indem sie sie mit Perspektiven aus der südlichen Hemisphäre konfrontieren. Migration wird hier nicht allein als biografische Erfahrung verhandelt, sondern auch als Bewegung von Bildern, Materialien, Motiven und Blickregimen. So werden die ‚schönen‘ Landschaften als toxische Hinterlassenschaften erkennbar, deren Folgen bis in die Gegenwart reichen – in Form ökologischer Krisen, aber auch in Form kultureller Amnesien und unaufgearbeiteter kolonialer Schuld.

Indem Gamarra Heshiki ihre *Pinacoteca* als ‚wandernde Sammlung‘ konzipiert, entzieht sie sich überdies der Logik fester Institutionen und nationaler Kanonisierungen. Die toxische Landschaft wird



4 Sandra Gamarra Heshiki, *Pinacoteca Migrante*, Spanischer Pavillon der 60. Biennale in Venedig 2024

hier nicht musealisiert, sondern in Bewegung versetzt: ein Erinnerungsraum, der gleichzeitig aufzeigt, wie Kolonialität und Toxizität, ökologische Zerstörung und globale Ungleichheit, aber auch die Rolle der Künste und der Museen, die sich die *cultural belongings* anderer Kontinente einverleibt haben und – nicht zuletzt in Form von zeitgenössischer Kunst – weiter einverleiben, miteinander verbunden sind. Gleichzeitig verweist sie auf die Auswirkungen von Kolonialismus und Kolonialität auf die Umwelt, wenn sie Landschaften als konflikthafte, kontaminierte Schauplätze in den Fokus rückt wie in einem weiteren Werk, in dem eine historische Landschaftskonstruktion, die Aneignung des Raumes als Karte und die Topografie als Müllablagerungsstätte als übereinander geschichtete Rahmungen erscheinen (Abb. 4).

Ästhetiken der Kontamination, Spuren der Zerstörung: Kolonialität, Ökologie und Bildkritik bei Fabrice Monteiro

Mülldeponien bilden auch das Setting zahlreicher Arbeiten Fabrice Monteiros. Seine Praxis kreist um die Frage, wie Landschaften im Zeichen globaler Umweltzerstörung zu Spiegeln von toxischen Verflechtungen werden. Besonders in seiner Werkreihe *The Prophecy* inszeniert er Fotografien, in denen mythisch anmutende Figuren inmitten von verseuchten, vermüllten oder ausgebeuteten Landschaften auftreten (Abb. 5, 6). Diese Szenarien verknüpfen westafrikanische visuelle Traditionen und spirituelle Bildwelten mit einer dokumentarischen Ästhetik, die die Dringlichkeit ökologischer Krisen unterstreicht. Toxische Landschaften zeigen sich hier als doppelt aufgeladener Raum. Sie sind einerseits



5 Fabrice Monteiro, *The Prophecy #1*, 2013, ADAGP

das Resultat von extraktivistischen Ökonomien, Kolonialismus und globalisierter Konsumkultur, andererseits aber auch ein Bildraum, in dem sich kulturelle und spirituelle Gegenkräfte artikulieren.

Monteiro versteht Landschaft nicht als Kulisse, sondern als Akteurin. Seine Fotografien verdeutlichen, dass toxische Landschaften nicht nur durch Müllhalden, Ölverschmutzungen oder Brände markiert sind, sondern auch durch koloniale und postkoloniale Kontexte, die diese Umweltkatastrophen zur Folge hatten.¹⁰ Die Geisterfiguren, die in seinen Bildern auftreten, verkörpern eine Form von Widerstand und Erinnerung (Abb. 7). Die Forschung zu heiligen Hainen – *sacred groves* – hat in den letzten Jahrzehnten interdisziplinäre Aufmerksamkeit erfahren, da diese Orte zentrale Schnittstellen zwischen Ökologie, Religion, sozialer Organisation und kulturellem Gedächtnis darstellen.¹¹ In Westafrika, wo heilige Haine als Räume der spirituellen Präsenz, des Schutzes und der rituellen Handlung teils bis in die Gegenwart fortbestehen, verbinden sich lokale Epistemologien von Umwelt und Kosmologie mit materiellen und sozialen Praktiken der Sorge und Erinnerung. Frühere ethnologische Studien beschrieben sie vornehmlich als Relikte vormoderner Religionen, während neuere Forschungen sie zunehmend als dynamische, sozial und politisch verhandelte Räume begreifen. In der Umweltanthropologie und den kritischen Kulturerbe-Forschungen werden sie als Formen indigener Wissenssysteme des Bewahrens und Pflegens sowie des biokulturellen Erbes und ökologischer Nachhaltigkeit verstanden.¹² Zugleich zeigen postkoloniale und dekoloniale Ansätze, dass heilige Haine nicht nur spirituelle Orte, sondern auch Archive kolonialer Eingriffe sind.¹³ Als Räume, in denen sich Handlungen und Geschichten in die Vegetation einschreiben, können sie somit zugleich als Spuren kolonialer



6 Fabrice Monteiro, *Prophecy #6*, 2014, ADAGP

Macht und ihrer fortwirkenden Überschreibungen wie auch als lebendige Gegenarchive zu kolonialen Wissensordnungen fungieren.

Monteiro bringt in seinen Arbeiten das Motiv der verseuchten Landschaften mit Figuren zusammen, die die Erinnerung an die Bedeutung heiliger Haine und alternativer Umgänge mit der (gebauten) Umwelt wachrufen. Monteiros Figuren lassen sich dabei als Verkörperungen ökologischer Trauer lesen, zugleich aber auch als Mahnerinnen, die die Zukunft offenhalten. Damit bewegen sich seine Werke zwischen apokalyptischen Visionen und utopischen Potenzialen. Seine Landschaftsdarstellungen sind nicht nur Dokumente der Zerstörung, sondern auch Aufforderungen zu einem Umdenken. Sie eröffnen Bildräume, in denen Spiritualität, künstlerische Imagination und ökologische Kritik zusammengedacht werden können. Monteiro zeigt, dass Landschaften nicht neutral zu denken sind, sondern kontaminierte Räume darstellen, die sowohl die Spuren von kolonialer Gewalt und Kolonialität als auch die Möglichkeit einer anderen, nicht-toxischen Zukunft in sich tragen.

Zwischen Palimpsest und ökologischem Archiv: Landschaften in transkultureller Perspektive

Die Arbeiten von Fabrice Monteiro waren eine zentrale Fallstudie für Cajetan Ihekas Studie *African Ecomedia*, die Kunst als Medium versteht, in dem ökologische Krisen und koloniale Geschichte verknüpft werden.¹⁴ Obwohl Monteiro seine Figuren wie auf einer Bühne inszeniert, werden Landschaften dabei nicht als neutrale Kulissen, sondern als Archive von Gewalt, Ressourcenausbeutung und



7 Fabrice Monteiro, *Prophecy #15*, 2020, Paris, In Camera Galerie

Widerstand begriffen. Iheka argumentiert, dass *Ecomedia* die ökologischen Spuren, die menschliches Handeln in Landschaften hinterlässt, sichtbar machen und zugleich ästhetisch übersetzen.

Gamarra Heshikis *Pinacoteca Migrante* bringt diese Überlegungen in eine transkulturelle Perspektive mit historischer Tiefenschärfe. Die Sammlung wandernder Bildfragmente aus europäischen Museen markiert die Spuren kolonialer Bildpolitik in der Geschichte musealer Praktiken wie auch heutiger globaler Kunstsysteme. Die Spur tritt hier auf mehreren Ebenen auf: als ästhetisches Fragment, das historische Gewalt im Bild konserviert; als Transfer von Motiven und Spuren transkultureller Dynamiken, die in andere Kontexte eingeschrieben werden; und als materielle Präsenz der Bilder selbst, die Migration, Verlust und Transformation in den Vordergrund rückt. Die *Pinacoteca* macht überdies sichtbar, wie koloniale Landschaftsdarstellungen und deren ästhetische Codierungen toxische Spuren hinterlassen, die weit über ihre ursprünglichen Kontexte hinauswirken.

Monteiros *The Prophecy* wiederum inszeniert Landschaft als Schauplatz physischer und metaphorischer Kontamination. Plastikmüll, Rauch, erodierte Böden und mythisch-spirituelle Figuren werden zu Träger:innen ökologischer Spuren von Umweltverschmutzung, die nicht dokumentiert, sondern in ästhetische, narrative und spirituelle Formen übertragen werden, die zugleich die kolonialen und globalen Ursachen der Zerstörung sichtbar machen. Dabei weisen auch Monteiros Arbeiten historische Referenzen auf. Heilige Haine werden in Westafrika seit Langem auch archäologisch untersucht. Von Relevanz ist auch die Geschichte der Kunstgeschichte. Monteiro selbst nannte Caravaggio als einen der Künstler:innen, mit deren Werken er sich auseinandersetzt.¹⁵ Doch auch die jüngere Geschichte spielt für seine Fotografien eine Rolle, wie etwa Mbebeuss für *The Prophecy*, das, außerhalb

von Dakar gelegen, seit den späten 1960er Jahren eine der wichtigsten Müllhalden der senegalesischen Hauptstadt darstellte.¹⁶ Hier lagern nicht zuletzt auch die Spuren künstlerischer Produktion, ihrer Präsentation und der Aufenthalte von Besucher:innen aus aller Welt, nachdem Dakar 1966 Schauplatz des First World Festival of Black Arts (FESMAN) gewesen war und ein Zentrum westafrikanischer Kunstproduktion und panafrikanischer Bemühungen darstellte.¹⁷ Eintrittskarten, Programme, Flyers und andere Materialien des Festivals finden sich nicht nur in privaten und institutionellen Archiven weltweit, sondern lagern auch in den Tiefen und Schichtungen von Mbebeuss. In Gamarra Heshikis und Monteiros Werken werden die Überlagerungen historischer Aneignungen, kolonialer Codierungen und ökologischer Eingriffe deutlich. Gleichzeitig treten nichtmenschliche Akteur:innen – Tiere, Pflanzen, Mikroorganismen, Böden oder Wasserläufe – in den Vordergrund, deren Zeitlichkeiten sich nur teilweise in menschlichen Kategorien fassen lassen. Darüber hinaus verweist die Einbeziehung spiritueller Kräfte auf mehr-als-menschliche Dimensionen. Das besondere Spannungsverhältnis der Verflechtungen von Ökologie und Geschichte, das in ihren Werken bereits sichtbar wird, zeigt sich allerdings noch klarer im Zusammenspiel mit den Arbeiten von Allora & Calzadilla, die auch der Rolle der Verwaltung und dem juristischen Bereich explizit Rechnung tragen.

Die Verwaltung der Versehrung: Allora & Calzadillas Archäologie toxischer Territorien

Allora & Calzadillas in Puerto Rico entstandenes Werk *Contract* führt paradigmatisch vor Augen, wie künstlerische Praktiken toxische Landschaften als Schnittstellen von Recht, Ökonomie und Ökologie freilegen (Abb. 1). Der Titel verweist auf die Bezeichnung „Solid Waste Management Unit 10“, eine bürokratisch-technische Nomenklatur für die Altlastenflächen, die das konkrete Leiden von Territorium, Ökosystem und Bevölkerung in eine abstrakte Verwaltungskategorie überführt.¹⁸ Indem Allora & Calzadilla diesen Begriff in ihr Werk einschreiben, entlarven sie die Entfremdung und Verschleierung, die institutionelle Sprache über die toxische Realität legt.

„Contract“ verweist zugleich auf die juristische Dimension: auf Verträge, die Eigentum, Haftung und Nutzung regeln, zugleich aber auch auf den unausgesprochenen „Gesellschaftsvertrag“, der die Verteilung von Risiken und die Externalisierung ökologischer Kosten legitimiert.¹⁹ In diesem doppelten Sinn von Vertrag und Verpflichtung reflektiert das Werk die rechtlich kodierte Gewalt, durch die Umweltzerstörung in Verwaltungsakte übersetzt und in bürokratische Formeln überführt wird. Puerto Rico wird so zum paradigmatischen Schauplatz für die globalen Verflechtungen von Militär, extraktivistischer Ökonomie und kolonialer Abhängigkeit. Allora & Calzadilla zeigen, wie Altlasten nicht nur materielle, sondern auch epistemische Kontaminationen hinterlassen: wie koloniale und ökologische Gewalt mit technokratischer Sprache verschleiert, in politischen Akten verschwiegen oder in juristischen Prozeduren neutralisiert werden. Kunst wird hier zu einer Gegen-Archäologie dieser verdeckten Ökologien, indem sie das Unsichtbare sichtbar macht und die Sprache des Verwaltungsakts in eine Ästhetik der Konfrontation überträgt. *Contract* steht somit exemplarisch für eine künstlerische Praxis, die toxische Landschaften nicht einfach darstellt, sondern als komplexe Konfiguration von kolonialer Geschichte, ökologischer Gewalt und politischer Verantwortung neu lesbar macht.

Die juristische Dimension dieser Arbeiten ist dabei besonders aufschlussreich. Indem *Contract* das Vokabular des Rechts – Verträge, Haftung, Eigentum – auf die ökologische Krise überträgt, wird das Recht selbst als Teil der Landschaftsarchäologie sichtbar.²⁰ Die Sprache der Verwaltung wird zu einem Medium, das ökologische Zerstörung nicht nur reguliert, sondern auch strukturell ermöglicht.²¹ Im Kontrast dazu steht die in den letzten Jahrzehnten zunehmend diskutierte Idee der „Rechte der

Natur“, die versucht, das juristische Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt neu zu denken.²² Während diese Rechtskonzepte – etwa in Ecuador, Bolivien oder in amerikanischen indigenen Kontexten – Natur als Rechtssubjekt anerkennen, legt *Contract* offen, wie koloniale und militärische Verträge die Landschaft weiterhin als Ressource und Deponie behandeln.

In dieser Spannung zwischen juristischer Abstraktion und ökologischer Realität entsteht ein Reflektionsraum, in dem auch Fragen von Verantwortung und Restitution verhandelt werden. Die Schwärzungen der Bildoberflächen – jene Schichten schwarzen Siebdrucks, die Allora & Calzadilla über tropische Landschaftsdarstellungen legen – fungieren als visuelle Metapher für die juristische und politische Verdunkelung, durch die Gewalt und Versehrung unsichtbar gemacht werden. Zugleich bilden sie ein materielles Gegengedächtnis, das die verdrängten Spuren von Umwelt und Geschichte zurück in den Blick zwingt. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der Begriff der Restitution neu denken. Restitution meint hier nicht nur die Rückgabe von *cultural belongings* aus europäischen Museen oder die juristische Wiederaneignung von Land, sondern auch eine ökologische Form der Wiederherstellung und Anerkennung: die Restitution von Lebensräumen, Stoffkreisläufen und ökologischen Beziehungen, die durch Kolonialismus, Extraktivismus und militärische Nutzung zerstört wurden.

Gegen das tropische Auge: Vegetation als Spur und künstlerische Konfigurationen toxischer Territorien

Landschaften und Bilder von Landschaften fungieren seit der Kolonialzeit als konsumierbare Güter. Krista A. Thompson hat eindringlich gezeigt, wie etwa die koloniale und postkoloniale Bildproduktion der Karibik – von Postkarten über touristische Fotografien bis hin zu Werbematerialien – ein ästhetisches Regime des Pittoresken etablierte.²³ Dieses „tropische Auge“ formte die Region als Paradieskulisse.²⁴ Die Bilder schufen eine touristische Ökonomie des Blicks, die die Karibik als konsumierbares Landschaftsbild rahmte und zugleich soziale Konflikte, ökologische Krisen und koloniale Altlasten ausblendete. Thompson hat aber auch die historische Dimension dieser Bildpolitik deutlich gemacht. So ging die Konstruktion des Pittoresken nicht nur mit einer Ästhetik der Kaschierung einher, sondern reichte auch bis in die frühe Neuzeit zurück und war eng mit der Rolle der Künste verbunden.²⁵ Einerseits war die romantisierte Darstellung der versklavten Bevölkerung ein wesentlicher Bestandteil der moralischen Imperative des Pittoresken, andererseits galt dies auch für die Inszenierung der Plantage und die Darstellung der karibischen Landschaft allgemein.²⁶ Thompson arbeitete etwa heraus, wie William Beckford – dessen Reichtum auch auf der Ausbeutung versklavter Menschen auf Plantagen in Jamaica beruhte – damit prahlte, dass die Landschaft Jamaicas von Natur aus pittoresker sei als die Vorbilder des Pittoresken selbst – europäische Gemälde.²⁷ So schrieb Beckford zum Beispiel, dass in Jamaica „die Ufer der Flüsse mit allem bewachsen sind, was ein Maler sich wünschen würde, um den anmutigen Teil einer Landschaft zu gestalten, und dass jene Uferpartien, die Claude Lorrain, Poussin und Salvator Rosa offenbar mit so viel Freude und Mühe darstellten, dort von der Hand der Natur allein übertroffen werden.“²⁸

Gamarra Heshiki setzt sich in ihren Arbeiten direkt mit der Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei und eurozentristischen Wissensordnungen auseinander. In ihrer *Pinacoteca Migrante* treten Spuren in Form von Bildzitaten, malerischen Übertragungen und kunsthistorischen Fragmenten hervor. Indem sie diese Bilder reinszeniert und verfremdet, legt sie die Relikte der Kolonialherrschaft und andauernder Kolonialität im scheinbar neutralen Genre der Landschaftsmalerei offen – Spuren, die nicht einfach gelöscht werden können, sondern als sedimentierte Erinnerungen wei-

terwirken. Gamarra Heshiki zeigt, dass toxische Landschaften nicht nur ökologisch, sondern auch epistemisch entstehen: durch Blickregime, die Natur in Besitz verwandeln und Wissen in Eigentum überführen.

Während Gamarra Heshiki in ihren Werken bis weit in die Vergangenheit zurückgeht, fokussiert sich die künstlerische Position von Allora & Calzadilla auf eine kritische Auseinandersetzung mit der touristischen Bildsprache des 20. und 21. Jahrhunderts.²⁹ Gleichzeitig dekonstruieren sie die Sprache der Verwaltung, indem sie zeigen, wie die Kontamination des Bodens in technokratische Kürzel und bürokratische Kategorien übersetzt wird, die die konkrete Erfahrung von Versehrung verschleiern. Gerade indem das Künstler:innenduo diese Begriffe in den ästhetischen Raum überführt, machen sie sichtbar, dass auch das Verschwinden von Spuren eine Form der Spur ist – die Spur einer systematischen Auslöschung, die ökologische Zerstörung in Aktenordnern neutralisiert. Sie entlarven damit eine spezifisch juristisch-administrative Poetik des Verschwindens, in der Landschaft in Dokumente, Codes und Eigentumsverhältnisse aufgelöst wird.

Monteiro dagegen verhandelt toxische Landschaften als mythisch-apokalyptische Schauplätze, in denen sich Müll und Spiritualität, Krise und Widerstand überschneiden. Seine Geistergestalten verkörpern die Unruhe einer kontaminierten Gegenwart, die uns mit den physischen Spuren ökologischer Verwüstung – Plastikmüll, Rauch, Ölflecken, erodierten Böden – konfrontiert. Gleichzeitig gibt es Gegennarrative. So verschränken sich etwa in den von Geisterwesen bevölkerten Mangrovenlandschaften, die Monteiro thematisiert, ökologische Regeneration und soziale Verantwortung (Abb. 7). In diesem Zusammenhang sind auch aktuelle Umweltschutzmaßnahmen wie das Mangroven-Restaurierungsprogramm der senegalesischen Regierung zu nennen.³⁰ Mangroven können – im Anschluss an Édouard Glissants *Poétique de la Relation* – als Metapher für ein Denken der Verwobenheit gelesen werden: als Orte des Übergangs, der Durchlässigkeit, der Erinnerung.³¹ In ihrer Rhizomatik verbinden sie Erdreich, Wasser, Luft und Abfall zu einem relationalen Archiv, in dem sich metabolische und soziale Prozesse der Reparatur vollziehen.

In diesem Zusammenhang rückt auch Vegetation selbst als Spur in den Vordergrund. Pflanzen können als „Indikatorinnen mit Gedächtnis“ gelesen werden.³² Mit ihrem Zeugniswert fungieren sie als lebendige Archive, als Zeuginnen ökologischer und historischer Prozesse. Ihre Körper speichern Zeit, Klima, Kontamination und Fürsorge über Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende hinweg.³³ In den Werken Allora & Calzadillas, Gamarra Heshikis und Monteiros verbindet sich das Thema vegetabler Zeugenschaft mit der öko-ethischen Dimension von *care*: der Idee einer Fürsorge, die nicht anthropozentrisch, sondern relational und mehr-als-menschlich gedacht ist.³⁴ Über alle drei Positionen hinweg wird so eine kritische Poetik der Landschaft ausgelotet. In der Ästhetik des Kontaminierten zeigt sich eine Spurensuche, die nicht auf Wiederherstellung, sondern auf eine Rekonfiguration der Beziehung zwischen Geschichte, Gegenwart und Zukunft zielt. Das Sprengen des Rahmens bedeutet dabei eine radikale Infragestellung jener epistemischen, institutionellen und ästhetischen Systeme, die Landschaft seit der Kolonialzeit gefasst haben. In dieser Neuverhandlung wird Kunst – und mit ihr die Kunstgeschichte – in die Verantwortung gerufen. Gleichzeitig entwerfen die künstlerischen Positionen jenseits eurozentristischer Rahmungen Ansätze, Landschaften ökologisch und ethisch mit Blick auf die Zukunft neu zu denken.

Endnoten

- 1 Ausst.-Kat. *Tropical is Political: Caribbean Art under the Visitor Economy Regime*, San Juan (Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico) 2022, S. 36.
- 2 Ibidem; Marina Reyes Franco: „Tropical is Political: Caribbean Art under the Visitor Economy Regime“, in: Ausst.-Kat. *Tropical is Political: Caribbean Art under the Visitor Economy Regime*, San Juan (Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico) 2022, S. 17–33; Isaac Huxtable, „A New Exhibition Highlights the Links between Race, Colonialism, and Climate Change“, in: *British Journal of Photography*, online review, <https://www.1854.photography/2021/10/a-new-exhibition-highlights-the-links-between-race-colonialism-and-climate-change/> (last access: 14.06.2026, 13.07).
- 3 Krista A. Thompson: *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Durham 2007; Ian Gregory Strachan: *Paradise and Plantation: Tourism and Culture in the Anglophone Caribbean*, Charlottesville 2002; Angélique V. Nixon: *Resisting Paradise: Tourism, Diaspora, and Sexuality in Caribbean Culture*, Jackson 2017.
- 4 Dipesh Chakrabarty: *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago 2021; Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2018.
- 5 Malcolm Ferdinand: *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*, London 2021; Macarena Gómez-Barris: *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham 2017; Daniela Bleichmar: *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago 2012.
- 6 Daniela Bleichmar: *Visual Voyages: Images of Latin America from Columbus to Darwin*, New Haven 2017; Anna Arabindan-Kesson: *Black Bodies, White Gold: Art, Cotton, and Commerce in the Atlantic World*, Durham 2021.
- 7 Aileen Moreton-Robinson: *The White Possessive: Property, Power, and Indigenous Sovereignty*, Minneapolis 2015.
- 8 Die englische Originalinschrift auf dem Gemälde lautet: „Although the hemisphere was widely populated, European settlers – and artists with European roots – preferred to see the land as uninhabited and available, a doctrine known as terra nullius, or “empty land.” In scenes that depicted the land as cultivated and bearing fruit, the absence of laborers – who were largely enslaved Africans or Indigenous Americans – is also a subtle propaganda. The lush plantations of South America are pictured as if they were created and maintained without the suffering, hard work, and dispossession of Indigenous people.”
- 9 Kris Lane: *Potosí: The Silver City that Changed the World*, Los Angeles 2021; Ananda Cohen-Aponte: „Reimagining Lost Visual Archives of Black and Indigenous Resistance“, in: *Selva: A Journal of the History of Art* 3 (2021), S. 157–174.
- 10 Ausst.-Kat. *A World in Common: Contemporary African Photography*, London (Tate) 2024; T. J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, London 2016.
- 11 Gérard Chouin: „Sacred Groves in History: Pathways to the Social Shaping of Forest Landscapes in Coastal Ghana“, in: *IDS Bulletin* 33.1 (2002), S. 39–46; Dominique Juhé-Beaulaton: „Arbres et bois sacrés: Lieux de mémoire de l'ancienne Côte des Escalves“, in: *Histoire d'Afrique: Enjeux de mémoire*, hg. von Jean-Pierre Chrétien und Jean-Louis Triaud, Paris 1999, S. 1–13.
- 12 Ndidzulafhi Innocent Sinthumule: „Sacred Forests as Repositories of Local Biodiversity in Africa: A Systematic Review“, in: *Forest Science and Technology* 20 (2024), S. 337–348.
- 13 Akinwumi Ogundiran und Adisa Ogunfolakan: „Colonial Modernity, Rituals and Feasting in Odùduwà Grove, Ilé-Ife (Nigeria)“, in: *Journal of African Archaeology* 1 (2017), S. 77–103.
- 14 Cajetan Iheka: *African Ecomedia: Network Forms, Planetary Politics*, Durham 2021.
- 15 Iheka, *African Ecomedia*, S. 44.
- 16 Laura Rimoldi, „Being a Boudioumane in Mbeubeuss: An Ethnographic Perspective on Waste in Contemporary Senegal“, in: *DADA* 2 (2020), S. 125–142.
- 17 Ugochukwu-Smooth Nzewi: „Dak'Art: Global Black Cultural Politics in the Twentieth Century“, in: *Nka: Journal of Contemporary African Art* 42-43 (2018), S. 96–109; Ugochukwu-Smooth Nzewi und Thomas Fillitz (Hg.): *Dak'Art: The Biennale of Dakar and the Making of Contemporary African Art*, London 2020.
- 18 Marc Tadaki und Jill Lindsey Harrison: „Critical Geographies of Discretion in the Environmental Bureaucracy“, in: *Progress in Environmental Geography* 4:3 (2025), S. 277–297.
- 19 Bruno Latour: *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, übersetzt von Catherine Porter, London 2017.
- 20 Christoph Knill und Yves Steinebach: „Bureaucracy and Environmental Policy“, in: *Routledge Handbook of Environmental Policy*, hg. von Helge Jörgens, Christoph Knill und Yves Steinebach, London 2023, S. 108–121.
- 21 Dorceta E. Taylor: *Toxic Communities: Environmental Racism, Industrial Pollution, and Residential Mobility*, New York 2014; Robert D. Bullard: *The Quest for Environmental Justice: Human Rights and the Politics of Pollution*, London 2005; Denise Ferreira da Silva, „No-Bodies: Law, Raciality, and Violence“, in: *Griffith Law Review* 18.2 (2009), S. 212–236; Sylvia Wynter: „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument“, in: *CR: The New Centennial Review* 3.3 (2003), S. 257–337.
- 22 Christiana Ochoa: „Nature's Rights“, in: *Michigan Journal of Environmental and Administrative Law* 11:1 (2021), S. 39–86.
- 23 Thompson, *An Eye for the Tropics*.
- 24 Ibidem.
- 25 Bleichmar, *Visible Empire*.
- 26 Strachan, *Paradise and Plantation*.

- 27 Thompson, *An Eye for the Tropics*, S. 37.
- 28 William Beckford: *A Descriptive Account of the Island of Jamaica*, London 1790, S. 11; Thompson, *An Eye for the Tropics*, S. 312, Fn. 16.
- 29 Tatiana Flores und Michelle Ann Stephens: *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago*, Long Beach 2017; María Elena Ortiz und Marsha Pearce: *The Other Side of Now: Foresight in Contemporary Caribbean Art*, Miami 2019.
- 30 Livelihoods: *Senegal, the Largest Mangrove Restoration Programme in the World*, <https://livelihoods.eu/portfolio/oceanium-senegal/> (online access: 12.03.2026, 10:27).
- 31 Édouard Glissant: *Poetics of Relation*, übersetzt von Betsy Wing, Ann Arbor 2010.
- 32 Moritz von der Lippe: „Vegetation as Testimony: Botanical Traces of the Urban Past“, in: *The Botanical City*, hg. von Matthew Gandy und Sandra Jasper, Berlin 2020, S. 46–53; Monika Wulf: „Plant Species als Indicators of Ancient Woodland in Northwestern Germany“, in: *Journal of Vegetation Science* 8.5 (1997), S. 635–642; Klaus von Krosigk: „Wiesen-, Rasen- und Blumenflächen in landschaftlichen Anlagen“, in: *Gartendenkmalpflege*, hg. von Dieter Hennebo, Stuttgart 1985, S. 205–253.
- 33 Robin Wall Kimmerer: *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teaching of Plants*, Minneapolis 2013; Emanuele Coccia: *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*, Cambridge 2019; Vera-Simone Schulz: „Ecologies of Recovery: Mónica de Miranda's As If the World Had No West“, in: *Art Review Oxford* 12 (2025), S. 30–37. Siehe auch den Film *L'Arbre de l'Authenticité* von Sammy Baloji (2025).
- 34 Maria Puig de la Bellacasa: *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minnesota 2017.