

Naturwissenschaftliche Darstellungsmodelle in der zeitgenössischen Kunst.

Prof. Dr. Hugo Fortes
Universität von São Paulo

In seinem bekannten Text "Das Auge und der Geist" kritisiert Merleau-Ponty die Übermacht der Wissenschaft im 20. Jahrhundert und plädiert für eine erneute Möglichkeit der Kunst als Wissen:

"Die Wissenschaft manipuliert die Dinge und verzichtet darauf, sie zu bewohnen. Sie macht sich eigene Modelle von ihnen, nimmt nach diesen Indizes oder Variablen die durch ihre Definition ermöglichten Umformungen vor und dringt dabei nur hin und wieder zur wirklichen Welt durch. Sie ist und war stets ein erstaunlich aktives, einfallreiches und unbefangenes Denken, eine Entschlossenheit, jedes Seiende "als Objekt schlechthin" zu behandeln, das heißt, gleichzeitig so, als wenn es für uns nichts bedeutete und dennoch für unsere Manipulationen prädestiniert wäre."² [Übers. v. Hans Werner Arndt]

Die Wahrnehmung der Distanzierung zwischen wissenschaftlichem Denken und dem Kern der sensiblen Welt, wie uns Merleau-Ponty zeigt, spiegelt sich auch in der Arbeit zeitgenössischer bildender Künstler wider. In einer vom wissenschaftlichen Rationalismus geprägten Welt, in der der Mensch auf distanzierte Weise mit der Naturwelt interagiert, anhand von Modellen und Theorien, ist es Aufgabe des Künstlers, dem Menschen einen sensibleren Kontakt zur Natur zu ermöglichen, nicht mehr in naiver und grundlegendere Form, sondern unter Berücksichtigung der historisch-wissenschaftlichen Veränderungen und in poetischer Interaktion mit ihnen.

Die Popularisierung der Wissenschaft im Laufe des 20. Jahrhunderts erlaubte es, dass die Künstler Zugang zu ihren Dokumenten und Verfahren hatten und anfangen, sie absichtlich bei der Gestaltung ihrer Werke zu benutzen, sei es, um sie zu kritisieren oder um ihre technologischen und rationalisierenden

Qualitäten zu nutzen. Parallel hierzu hat die Entwicklung der Ökologie und der Genetik dem Menschen neue ethische Fragestellungen gebracht im Bezug auf seine Beziehung zur Natur und auf den bewußten Umgang mit ihr. Der Begriff der Natur selbst ist immer wieder einer Revision unterzogen worden, wobei er sich immer weiter von dem Gedanken eines unabänderlichen und determinierenden Ursprungs entfernte und sich in etwas Manipulierbares, Provisorisches und sogar Virtuelles verwandelte. Die Originalnatur, die dem Menschen als Zuflucht diente, oder gegen die er ankämpfen musste, weicht jetzt einer manipulierten und angeblich bewältigten Natur, in der es möglich ist, dass synthetische, virtuelle, transgenetische und hybride Wesen leben.

Die Natur ist heute von der Wissenschaft eingerastert worden und wird immer künstlicher. Die Produktion des Bildes der zeitgenössischen Landschaft bekommt nicht nur Informationen von der ganzen historischen Kunstproduktion die ihr vorangeht, sondern sie übernimmt Konzepte und Modelle, die aus der Biologie, der Architektur und dem Bauwesen, der Physik, der Meteorologie und der verschiedensten Wissenschaften stammen. Der zeitgenössische Künstler hat Zugang zu diesen wissenschaftlichen Modellen und Begriffen und seine Weltanschauung ist schon von ihnen kontaminiert.

Viele jüngere Werke weisen eine kritische Haltung gegenüber den Beziehungen zwischen Natur und Wissenschaft auf. Diese Arbeiten, obwohl nicht immer ökologisch engagiert, versuchen die Manipulation der Natur durch die Wissenschaft zu offenbaren, wie auch die Entfernung zwischen Mensch und Natur. In vielen von ihnen wird die Möglichkeit der Existenz einer realen Welt negiert, unter Hervorhebung der konstruierten Künstlichkeit des zeitgenössischen Ambiente. Andere wiederum bedienen sich wissenschaftlicher Prozesse zur Kreation ungewöhnlicher poetischer Situationen, indem sie Daten der Sensibilität in ein Feld einfügen, welches vom distanzierten Rationalismus geprägt ist.

Der amerikanische Künstler **Mark Dion**, zum Beispiel, entwickelt eine sehr konsistente Arbeit im Bezug auf die kritische Wahrnehmung des

wissenschaftlichen Rationalismus und die historisierenden Methoden der museografischen Katalogisierungen. Verschiedene seiner Arbeiten bestehen aus Installationen, in denen er *Fossilien, ausgestopfte oder in Formol eingelegte Tiere, Mikroskope, Reagenzgläser und andere Materialien* organisiert, die oft auf die *Wunderkammern* des 16. Jahrhunderts oder auf veraltete wissenschaftliche Labors zurückführen. Er verschiebt den Gedanken des naturgeschichtlichen Museums in das Ambiente der zeitgenössischen Kunst, indem er versucht, den angeblich objektiven Autoritarismus zu zeigen, den man in der museografischen Ausstellung von Spezies der Naturwelt sieht.

Obwohl die Darstellung seiner Arbeiten an eine Ausstellung von naturgeschichtlichen Museen erinnert, fügt der Künstler häufig Elemente ein, die die angeblich rationale Organisation stören, und so eine gewisse Distopie bei der Wahrnehmung des Werkes verursachen. Steine von angeblich wissenschaftlichem Interesse werden zusammen mit Ziegelsteinen und Zementblöcken in Schaukästen gezeigt, als ob alle Materialien, seien es natürliche oder kulturelle, dieselbe Bedeutung für die Wissenschaft hätten. In einer anderen Arbeit wird ein Wolf auf einem Transport-Anhänger gezeigt, was die Künstlichkeit der Szene noch deutlicher werden lässt. Obwohl die Szenerie, in der das Tier sich befindet, ein stabiles Naturambiente mit einer typischen geografischen Verortung zeigen sollte, wie in einem Diorama, kann es frei von einem Ort zum anderen transportiert werden und zeigt sich demnach als transitorische Instanz, die künstlich aufgebaut wurde.

Eine weitere Installation des Künstlers zeigt uns einen ausgestopften Bären, der in einer Metallschüssel sitzt, die wiederum auf einer Transportkiste steht. Der Bär hat einen großen gelben Kassettenspieler im Maul. Die Zusammenfügung von vollkommen disparaten Elementen führt zur Wahrnehmung des unumgänglichen Eingriffs des Menschen in die zeitgenössische Naturwelt, was eine Friktion zwischen den herkömmlichen Begriffen von Natur und Kultur verursacht. Indem Dion uns aufmerksam macht auf unsere Distanzierung von der Natur, zeigt er uns gleichzeitig auch, dass unsere Annäherung an sie nur durch unsere eigene menschliche

Subjektivität geschieht und dass der Anspruch auf Neutralität des wissenschaftlichen Zugangs bloß relativ ist.

Die von Mark Dion präsentierte Wissenschaft hat etwas Anachronisches. Die wissenschaftlichen Labors und Studienräume, die der Autor in seinen Installationen inszeniert, scheinen antiquiert und überholt und erinnern wenig an die futuristische Vision, die so oft von der zeitgenössischen Wissenschaft verbreitet wird. Diese Alterung der Wissenschaft, die im Werk des Künstlers gezeigt wird, denotiert die Fragilität und das Provisorische des rein rationalen Denkens, das so häufig auf heroische Art und rein affirmativ vom zeitgenössischen Menschen gesehen wird.

Unter den brasilianischen Künstlern, die auf dem Gebiet der Kritik an der wissenschaftlichen Auffassung der Natur aktiv sind, ist einer der interessantesten **Walmor Correa**. Inspiriert von der Perspektive der europäischen Künstler auf Reisen, die seit dem 18. Und 19. Jahrhundert Spezies in den Kolonien entdeckten und dokumentierten, entwickelt Walmor Correa Zeichnungen, Malereien und Installationen, in denen er imaginäre Wesen darstellt, mit anatomischen Details und pseudo-wissenschaftlichen Informationen. Zu Beginn seiner Karriere zeichnete der Künstler ausgedachte Insekten, die in einer Art Taxonomie vorgestellt wurden, mit Namen auf Latein und Deutsch, was zur wissenschaftlichen Atmosphäre beiträgt, dessen Anschein seine Arbeiten beabsichtigen. In einer Reihe späterer Arbeiten zeigt der Künstler fantastische Wesen aus der brasilianischen Volksfolklore, wie die Undine (Meeresjungfrau), der Curupipra, die Ipupiara, unter anderen, indem er Details ihrer biologischen Anatomie zeigt, die durch die Texte erklärt werden, die die Zeichnungen begleiten. Später stellt der Künstler auch Superhelden dar, beispielsweise Spider-Man oder die Bösen der Fantasie, wie der Pinguin aus Batman. Die Sanftheit, mit der er diese Wesen darstellt, ist jedoch dieselbe und der Künstler scheint den fantastischen Wesen ein reales Leben geben zu wollen. Seine Darstellung auf weißem Hintergrund, mit delikaten Aufzeichnungen erklärender Texte und der Vergrößerung bestimmter Details erinnert sehr an die visuelle Sprache der

wissenschaftlichen Illustrationen. Die Arbeiten beschreiben in präziser Weise die Anatomie der Innenorgane der Wesen, wodurch die Fantasie den Anschein der wissenschaftlichen Wahrscheinlichkeit erhält.

Später beginnt Walmor Correa ausgestopfte Tiere verschiedener Spezies zu benutzen, die zusammengeführt werden, um neue hybride Wesen zu produzieren, welche dann in Dioramen präsentiert werden. In seinem Werk *Memento Mori*, von 2007, stellt Correa nun seine imaginären Tiere als dreidimensionale Skelette vor. Er kreiert kleine Vogelskelette, die aufgrund von Knochen montiert werden, die er in Biologielabors gefunden hat. Diese Spezimen werden unter Glasglocken gestellt, die wie Musikkästchen funktionieren, und in denen sie ständig tanzen. Die Arbeit beinhaltet auch eine Kuckucksuhr, bei der anstelle des traditionellen Vogels zur vollen Stunde nur sein Skelett herausspringt. Durch einen angeblich wissenschaftlichen Schein etabliert Correa eine traumähnliche Reflexion über den Tod und das unumgängliche Verstreichen der Zeit, wodurch er uns die Grenzen des irdischen Lebens zeigt.

So wie Mark Dion, hinterfragt Walmor Correa die Grenzen der Wissenschaft in unserer Beziehung zur Naturwelt. Seine Produktion unterscheidet sich jedoch von derjenigen Dions, denn obwohl sie eine gewisse Ironie aufweist, ist sie doch kontaminiert von der Fantasie und vom Misteriösen, womit er folgendes aussagt: Wissenschaft und Rationalismus mögen sich noch so anstrengen; es bleibt immer etwas Unerklärliches zurück. Sein historischer Ansatz des Phänomens der reisenden Künstler bringt auch eine interessante Kritik gegenüber dem eurozentrischen System mit sich, das die Wissenschaft jahrhundertlang dominiert hat. Tatsächlich ist es möglich, unter den piktorischen Repräsentationen der Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts fantastische Wesen zu finden, die nur in der Phantasie der Künstler existierten, aber die in Europa als real existierende Tiere in den wilden kolonisierten Kontinenten vorgestellt wurden. Indem Walmor Correa bewußt fantastische Wesen kreiert, als ob sie real wären, aktualisiert er diese Tradition, jedoch indem er von einer postkolonialen Perspektive ausgeht, deren erklärtes Ziel es ist, die Unbenachrichtigten zu täuschen und sich mit

der Naivität der vor dem Unbekannten erschrockenen Europäer zu amüsieren.

Außerdem nimmt die Arbeit von Walmor Correa wieder die Diskussionen um die Begriffe Natur und Kultur auf, indem er *Tabula rasa* macht mit der Gegenüberstellung zwischen dem, was als wissenschaftlich belegt und erklärbar gilt und dem, was nur in unserer Imagination möglich ist. Die imaginäre Welt wird nicht als zweitrangig gesehen, sondern sie ist im Gegenteil der Zentralpunkt der künstlerischen Arbeit und umfasst Instanzen, die die Wissenschaft nicht erreichen kann.

Während Dion und Corrêa die Modernität der Wissenschaft bezweifeln, bedient sich der Brasilianer Eduardo Kac der entwickeltsten Gentechnologien zur Durchführung seiner künstlerischen Experimente. Indem er sich auf Gentechnologien stützt, greift der Künstler in die Schöpfung von Bakterien, Pflanzen und Tieren ein mit dem Ziel, hybride Wesen zu produzieren, die Gene aufnehmen, welche ihnen nicht ursprünglich angehören. In der Arbeit GFP Bunny aus dem Jahr 2000, zum Beispiel, produzierte er mittels des Gen-Engineering ein Hasenweibchen, das in seinen Genen ein grün fluoreszierendes Protein besitzt. Unter Blaulicht emittiert das Hasenweibchen grünes Licht. Diese Arbeit rief intensive Diskussionen über die ethischen Fragen hervor, die sich stellen, wenn man das genetische Material eines Lebewesens aus rein künstlerischen Gründen ändert. Den Erklärungen des Künstlers zufolge war das Hasenweibchen gesund, und es lebte unter der Obhut seiner Familie. Die polemischen Einstellungen von Eduardo Kac jedoch bewirkten gleichzeitig Bewunderung und Argwohn sowohl seitens der wissenschaftlichen Community als auch seitens des künstlerischen Milieus.

In einer 1997 durchgeführten Aktion in der Casa das Rosas, in São Paulo, Brasilien, hat der Künstler das Werk "Time Capsule" kreiert, in dem er einen Mikrochip in seine eigene Ferse implantierte. Der Künstler wollte auf diese Weise die Grenzen der wissenschaftlichen des wissenschaftlichen Eingriffs in

Lebewesen diskutieren. Die Einpflanzung von Mikrochips ist bei Haustieren normal geworden, mit der Absicht, sie zu identifizieren und sie sogar über Satelliten zu finden. In einigen Ländern ist dies schon zur Pflicht geworden. Indem er jedoch ein Mikrochip in seinen eigenen Körper implantiert, will der Künstler die Diskussionen um die ethischen Fragen des wissenschaftlichen Monitorings und der Kreation transgenetischer Wesen erweitern. Zwischen 2003 und 2008 hat Eduardo Kac noch die Kreation einer Blume entwickelt, in deren genetischem Code ein Gen des Künstlers eingefügt wurde. Die Blume erhielt den Namen "Edunia", geformt aus der Zusammenfügung des Künstlernamens und der Blume Petunia, woraus sie entsprang. In ihren Blütenblättern kann man rote Adern sehen, die die Einfügung der DNA des Künstlers ausdrücken sollen. Die Blume ist also ein Hybrides zwischen Tier und Pflanze.

Um über das Werk Eduardo Kacs zu reflektieren, können wir uns auf den Begriff des Post-Humanen beziehen. Der Post-Humanismus ist angeblich ein Begriff, der nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist aufgrund des Interesses für die Informations- und Kontrollprozesse, die der wissenschaftlichen Aktivität eigen sind. Das Post-Humane wäre demnach die Integration von Mensch und Maschine oder von Mensch und Tier derart, dass hybride Wesen kreiert werden, die höhere Formen des Überlebens erreichen. Die Möglichkeit der Wissenschaft, Prothesen und Apparate oder Tierorgane zu produzieren, die in den menschlichen Körper eingepflanzt werden mit dem Ziel, seinen Gesundheitszustand zu verbessern oder sogar superentwickelte Cyborgs zu kreieren, generierte die Gedanken bezüglich der Bedingungen des Post-Humanismus. Die Arbeiten von Eduardo Kac schlagen polemische Diskussionen über die ethischen Grenzen des Eingriffes der Kunst und der Wissenschaft in die Naturwelt vor. Einige Kommentatoren behaupten, dass Kacs Arbeit die Kunst als Vorwand zur Durchführung von Experimenten benutzt, die in der Wissenschaft keinen Widerhall finden, oder dass sein Werk nichts weiter ist als eine falsche Inszenierung, die von dem von der Gutgläubigkeit des Beobachters abhängt, um sich zu konkretisieren. In diesem Beitrag beabsichtige ich nicht, diesbezüglich eine definitive Antwort zu

finden, da meines Erachtens die Kunst nicht dazu dient, Schlussfolgerungen zu liefern, sondern die Entstehung von Diskussionen und von verschiedenen Interpretationen zu ermöglichen.

In meiner eigenen Arbeit als Künstler versuche ich, die Kontaktmöglichkeiten zwischen Mensch und Naturwelt in einer Epoche zu diskutieren, die von der Wissenschaft moderiert wird, jedoch unter Berücksichtigung der affektiven Beziehungen zwischen dem Menschen und der Welt, die ihn umgibt. Am Anfang meiner künstlerischen Laufbahn habe ich verschiedene Aquarien kreiert, in denen aus Paraffin gefertigte Skulpturen waren, die den physich-chemischen Prozessen des aquatischen Milieus ausgesetzt waren. Die Aquarien waren einen Art Labor, in denen Mikro-Landschaften gezeigt wurden, die sich im Laufe der Zeit veränderten. Die Fluktuation, die Transparenz, die Spiegelung und die optische Distortion zu untersuchen waren einige der Ziele dieser Arbeiten, die auf schmelzende Eisberge oder auf Landschaften des Erhabenen zurückführten.

Später habe ich eine große Menge an Aquarien angesammelt, die gefüllt waren mit Wasser, Ton, Paraffin und anderen Materialien, die einen Bezug zu Flüssen verschiedener Orte herstellten. Die Installationen sind wie Flüsse, die nicht mehr fließen, verschluckt von der Architektur der Großstädte und durch die Verschmutzung kontaminiert. Die Werke versuchen, eine Reflexion über den urbanen Menschen herzustellen und seine Distanzierung von der Naturlandschaft, die in der realen Natur als reduziertes Modell präsentiert wird.

Nach der Durchführung verschiedener Arbeiten dieser Reihe habe ich mich auch für die Beziehungen zwischen Menschen und Tieren interessiert, in denen ich versuchte, das Tier nicht mehr als Forschungsgegenstand der Wissenschaft zu verstehen, sondern als ein Wesen, das über Subjektivität und Individualität verfügt. Die Modi der wissenschaftlichen Beobachtung von Tieren werden jedoch in diesen Werken thematisiert, indem versucht wird, die

Grenzen zwischen Rationalität und Affektivität zu verstehen, die in unserer Beziehung zu anderen Spezies mitspielen.

Ein Beispiel dafür sind meine Werke der Serie/reihe "Libellen". Seit einiger Zeit erarbeite ich verschiedene Werke, in denen es um Libellen geht; anfangs, indem ich sie als abstrakte Repräsentation vorstelle und später unter Hinzuziehung der Kollaboration der Libellen bei der Durchführung des Werkes. Zu einem bestimmten Zeitpunkt habe ich eine Skulptur kreiert, die aus Kupferrohren bestand, welche die Libellenflügel darstellten. Diese Skulptur war viele Monate lang in meinem Innenhof und eines Tages konnte ich beobachten, dass drei reale Libellen an den Flügeln der Skulptur hingen. Dies hat sich viele Tage lang wiederholt, manchmal mit einer einzigen Libelle, manchmal mit vielen. Ich habe begonnen, diesen Prozess zu dokumentieren, indem ich eine Reihe von Fotografien produziert habe. Ich fragte mich, ob es eine irgend mögliche Kommunikation zwischen den Libellen und der Skulptur gab, und so absurd dieser Gedanke scheinen mochte, könnte er doch eine wissenschaftliche Forschung suggerieren oder wenigstens meiner künstlerischen Arbeit als poetische Inspiration dienen. Diese Fotoreihe, die Skulptur und einen poetischen Text, der dieses Geschehnis erzählt, habe ich 2012 als Libellenanzieher vorgestellt.

Wenn die Libellen um die Skulptur herum flogen, habe ich versucht, sie zu beobachten und manchmal habe ich die Flügel toter Libellen gefunden, die schon Teil einer Sammlung zu künstlerischen Zwecken sind. Auch habe ich zwei Videofilme mit Libellen produziert, die ich an demselben Ort gefunden habe. Im Video "Morse" nimmt eine statische Kamera eine fast unbewegliche Libelle auf, die kurz vor dem Sterben zu sehen ist. Der angeblich neutrale und entfernte Blick der Kamera, der sich an die Filme wissenschaftlicher Dokumentation anlehnt, wird der sensiblen Tatsache gegenübergestellt, dass die Libelle kurz vor dem Sterben steht und sich bewegt, als ob sie sich mit dem Beobachter durch einen Morse-Code verständigen wollte. Die Szene ist ziemlich langsam, fast eine Fotografie. Indem wir die Bewegungen der Libelle und ihre Ähnlichkeit zu jemandem, der einen Morse-Code tippt, beobachten,

sehen wir gleichzeitig auch das Vergehen des Lebens der Libelle. Die scheinbare Ironie, die der Titel suggeriert, wird später demontiert wenn wir merken, dass der Film die letzten Lebensminuten des Tieres dokumentiert. Die Arbeit versucht, eine Reflexion über die Vergänglichkeit des Lebens, die Isolierung und die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen dem Menschen und der Natur oder zwischen dem Menschen und seinen Artsgenossen anzubieten.

Im Videofilm "Desmedida" [etwas wie "Unmaß" oder "Ver-messung (mit Bindestrich)"] wiederum wird das Bild eines Libellenflügels in ein Raster mit Linien eingefügt, die den Anschein erwecken, alle Formen der Äderchen im Flügel messen zu wollen. Die Maße, die vom Computer produziert werden, bewegen sich auf mechanische Art und besitzen charakteristische Töne von elektronischen Geräten. Die Unmöglichkeit, die sensible Sanftheit eines Libellenflügels zu messen, wird in dieser Arbeit thematisiert. Objektivität und Sensibilität werden gegenübergestellt und führen zurück auf den Gedanken des Konfliktes zwischen Kunst und Wissenschaft bei der Wahrnehmung der Naturwelt. Der Produktionsprozess dieser Arbeit reflektiert ebenfalls diese Frage. Der Libellenflügel wurde von mir eingesammelt, gescannt, am Computer bearbeitet, von wo aus er gefilmt wurde und später einer videografischen Edition unterzogen wurde. Dieser Prozess, der von der Naturwelt ausgeht und aus ihr den indiziellen Charakter extrahiert, ermöglicht auch eine Änderung im Bild der Libelle, die nun rein virtuell ist und Elemente des elektronischen Bildes aufnimmt. Diese Videos versuchen, in fiktiver Form die rationalisierenden Beobachtungsprozesse der Wissenschaft zu inszenieren, die das Tier in einen zu beobachtenden Gegenstand verwandeln, ohne jedoch seine Schönheit oder seine poetische und symbolische Repräsentation für die menschliche Sensibilität zu verstehen.

In dem jüngsten Videofilm "Evolutionen in Drei Lektionen" bin ich auch daran interessiert, Prozesse der Beobachtung von Tieren und von Landschaft, die Grenzen der objektiven Wissenschaft und ihre symbolischen, historischen und politischen Bedeutungen zu diskutieren. Der Film wurde in England und

Argentinien gedreht und zeigt Bilder von drei verschiedenen Wesen, die durch ihre Geschichten miteinander verbunden sind. Die Arbeit wirft drei unterschiedliche Fragen auf: die Beziehungen zwischen den weißen europäischen Menschen und den Tieren aufgrund ihrer Traditionen; die in Feuerland, Argentinien, ansässigen Indianer und ihre Kolonisierung und die Tiere, die derzeit an diesem geografischen Ort leben, einige davon vom Aussterben bedroht.

Das erste Kapitel des Videofilms zeigt Raben, die jahrhundertlang im Tower of London gelebt haben und denen heute die Flügel gestutzt wurden wegen des volkstümlichen Aberglaubens, dass eine Flucht dieser Vögel das Ende des Vereinigten Königreichs bedeuten würde. Die Tiere werden hier nicht als wissenschaftlicher Gegenstand gezeigt, sondern als Wesen, die über-rationale Mächte besitzen.

Der zweite Teil des Videos zeigt die heute ausgestorbenen Fueguino-Indianer, die in der Vergangenheit von Darwin nach seiner Reise nach Feuerland, Argentinien, als wild beschrieben wurden. Während seiner Durchreise durch Patagonien nimmt die Expedition von Darwin drei indigene Kinder mit nach England, damit sie dort leben und die englischen Bräuche lernen und bringt sie danach zurück, damit sie ihren Stämmen die europäische Kultur beibringen könnten. Nur einer der Indianer überlebt die Überfahrt und kurz nach der Rückkehr in sein Heimatland lebt er wieder den Gebräuchen seines Stammes entsprechend. Für Darwin war dies ein Zeichen dafür, dass seine Evolutionstheorien auch auf die menschliche Spezies angewandt werden konnten, die entwickeltere und weniger entwickelte Rassen besäße.

Der dritte Teil des Videos zeigt Pelzrobben, die bis heute im argentinischen Patagonien leben, aber die bald wegen des Zivilisationsfortschritts verschwinden können. In der Vergangenheit dienten die Pelzrobben als Nahrungsmittel für die Indianer aus Feuerland, aber obwohl diese Indianer schon durch den Kontakt mit dem weißen Menschen ausgestorben sind, verbleiben die Pelzrobben dort, als eine Art Zeugen der Geschichte.

Die drei Kapitel des Videos verschränken sich miteinander durch eine sich wiederholende Narration, unter Hervorhebung der Schwierigkeiten der Beziehung zwischen dem Menschen und denjenigen, die er als anders bewertet, seien es die eigenen menschlichen Brüder anderer Rassen oder die Tiere, die ihn umgeben. Indem ich all diese Geschichten verbinde, versuche ich, die ethischen Aspekte zu diskutieren, die in unserer Beziehung zum Anderen mitspielen, der nicht als einfaches Objekt gesehen werden soll, sondern als jemand, der eine Subjektivität und eine Individualität besitzt. Auch werden die Grenzen des wissenschaftlichen Rationalismus diskutiert und die politischen, gesellschaftlichen und historischen Konnotationen in einer Aktivität, die sich in einer angeblich neutralen und objektiven Form präsentiert.

Kunst und Wissenschaft sind unterschiedliche Formen, die Naturwelt zu verstehen, die nicht hierarchisch eingestuft werden sollen, als ob eine wichtiger als die andere wäre. In der heutigen technologischen Gesellschaft kann die Natur nicht mehr in naiver Weise beobachtet werden, lediglich als Darstellungsmodell für die Kunst oder als reduziertes Objekt für den wissenschaftlichen Rationalismus.

Die Wissenschaft produziert Modelle zum Verständnis der Naturwelt, die nicht ganz frei von Subjektivität oder politischem Engagement sind. Die zeitgenössische Kunst kann, selbst wenn sie sich oft dieser Modelle selbst bedient, um sich der Natur anzunähern, Wege zur sensiblen Wahrnehmung und zur ethischen und philosophischen Diskussion einleiten.

Die hier angeführten Künstler weisen zwar eine eigene Poetik und vergleichsweise unterschiedliche Haltungen auf, haben jedoch alle bedeutende Fragen zur Diskussion über die Beziehungen von Naturwelt und Wissenschaft aufgeworfen. Erst wenn der Mensch sich seiner Rolle der Umwelt gegenüber bewußt ist und dessen, dass er selbst Teil der Naturwelt ist – trotz seiner Eigenheiten und predatorischen Praktiken – erst dann kann er an machbare und nachhaltige ökologische Politiken denken, bei denen die

Technologie und die Wissenschaft als Mitspieler mitwirken. Das Bewußtsein im Bezug auf die Natur zu erweitern, wobei Natur hier nicht als idyllischer und idealisierter Ort gesehen wird, sondern als ein Ambiente, das die Anwesenheit des Menschen auf verantwortliche Weise miteinbezieht, selbst wenn dies durch distanzierte und antinaturliche Werke geschieht, ist das Ziel vieler der hier gezeigten künstlerischen Werke. Meine These ist dabei, dass über die kritische Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Weltbildern die Kunst selbst eine gewichtigere Rolle in der Bestimmung der Beziehung des Menschen zur Natur beansprucht.