

Enter the Void
10/07–01/11/20

Lawrence Abu
Hamdan

Ursula Biemann

Forensic

Architecture

Paulo Tavares

*Gespräche/
Interviews*

Kunsthalle

Mainz

Lina Louisa Krämer: Die Werke, die in der Kunsthalle Mainz gezeigt werden, beginnen mit Zeug*innen-Interviews. Welche Bedeutung haben diese Begegnungen für Deine späteren Arbeiten und welche Rolle spielen dabei Beweise?

Lawrence Abu Hamdan: Der Beweis, das Offensichtliche, bezieht sich immer sehr stark auf das Sichtbare. Da meine Arbeiten auch die Welt der Geräusche einbeziehen, stehen sie oft im Konflikt mit den Methoden, mit denen Beweise gesammelt werden. Durch ihre materiellen Bedingungen sind Geräusche als Beweismaterial zwangsläufig problematisch, da sie sich oft nicht von ihren Resonanzräumen isolieren lassen. Anders als die Photonen des Lichts bewegen sich Schallwellen nicht durch das Medium, sondern verursachen einen Welleneffekt, durch den die Moleküle des Mediums in schnelle Bewegung versetzt werden. Der Schall bewegt sich nicht, sondern löst Bewegung aus. Die Schwingungen von Geräuschen sind daher eine Kollaboration zwischen den Molekülen einzelner Gegenstände. Daher ist es eine Herausforderung, Geräusche auf dieselbe Weise zu analysieren, mit der man üblicherweise mit Beweisstücken verfährt. Geräusche und die Vorstellung von Geräuschen stellen somit neue Rahmenbedingungen für das Sammeln von Beweisen sowie für das Erstellen und Lesen von Bildern dar, die die ungerichtete, undämbbare Fortpflanzung von Geräuschen innerhalb eines Gebäudes, der Grenzen eines Staates oder der Struktur der Erinnerung an sich widerspiegeln.

LLK: Was bedeuten die Begriffe „Leere“ und „Negativbeweis“ im Hinblick auf Deine Praxis im Allgemeinen und auf *Once Removed* und die Saydnaya-Thematik im Einzelnen?

LAH: Was *The Missing 19 db* betrifft, so messe ich dabei tatsächlich die Stille im Gefängnis. Bei unseren Recherchen zu Saydnaya schien es uns, dass die brutal erzwungene Stille nicht nur eine Rahmenbedingung war, unter der die Insassen*innen lebten, sondern im Grunde auch ein Foltermittel. Anders als die physischen Waffen, die in diesem Verbrechen eingesetzt wurden und auf die wir keinen Zugriff hatten, ließ sich die Stille reproduzieren. Indem wir sie nachspielten, konnten wir in gewisser Weise das Ausmaß der Gewalt und die Kraft des Verschwindens messen. Indem wir das Verschwinden der Stimmen maßen, konnten wir die Stimmen der Verschwundenen hören. So kann man durch das Betrachten von Negativbeweisen – wie eben der Stille – eine Politik der Verweigerung ergänzen, damit man nicht nur über und für unterdrückte Personen bzw. in deren Namen spricht. Stattdessen kann man dadurch eine zusätzliche Ebene des Widerstands schaffen, einen Widerstand, der sich nicht mit politischem Schweigen und Rückzug zufrieden gibt, sondern sogar Stille und unterdrückte Geräusche als materielle Beweismittel vorlegen kann. Diese Beweismittel können innerhalb der Grenzen der rechtlichen Hörbarkeit bleiben und gleichzeitig die Grenze zum rechtlich Verstummten überschreiten – zu den politischen Sammelklagen, für die die Gerichte nicht ausgerüstet sind. Durch dieses zweifache Hören kann eine Art Zuhören entstehen und gleichzeitig kann das kollektive Schweigen gemessen werden.

LLK: Wodurch unterscheiden sich – sowohl hinsichtlich der Entstehung als auch des Ergebnisses – Deine Kunstwerke von den Projekten, an denen Du als Forschungsstipendiat mit Forensic Architecture zusammengearbeitet hast?

LAH: Die Werke, die nach den Saydnaya-Interviews entstanden, unterscheiden sich von jenen, die ich für die Interviews und in deren Vorfeld geschaffen habe. Denn einerseits untersuche ich, was im Gefängnis geschah, und andererseits reflektiere ich, was ich in den Interviews mit den ehemaligen Insass*innen erfahren habe. Die eine Wissens Ebene betrifft jenen Ort und die Gewalttaten, die dort begangen wurden. In den Werken, die in den darauffolgenden zwei Jahren entstanden, wollte ich hingegen veranschaulichen und kommunizieren, auf welcher tiefen Weise die ehemaligen Inhaftierten meine Auffassung vom Verhältnis zwischen Geräusch und Gedächtnis, Architektur und Gewalt geprägt haben.

LLK: Du bezeichnest Dich als „Klangdetektiv“. Kannst Du diesen Begriff kurz erklären?

LAH: Das mit dem „Privatlauscher“ begann als schlechter Witz, ein Spiel mit dem Begriff „Klangdetektiv“. Mit der Zeit blieb der Spitzname hängen, denn er umfasst, wie ich meine, nicht nur den investigativen Aspekt meiner Tätigkeit, sondern auch das Gefühl, bei meinen Recherchen unabhängig zu sein, eigene Schlüsse ziehen und ein Umfeld entwickeln zu können, in dem man damit experimentieren kann, wie die Menschen ein Ereignis verstehen. Im Begriff „Klangdetektiv“ werden meiner Ansicht nach beide Praktiken zusammengefasst.

LLK: Wie findest Du die Objekte für Dein fortlaufendes *Earwitness Inventory*, ein Projekt, das 2014/15 mit dem *Earwitness Theatre* anging, das Du für den schwedischen Rundfunk realisiertest? Wie können diese Objekte helfen, mit den Aussagen von Ohrenzeug*innen umzugehen?

LAH: Zunächst trug ich diese Objekte dadurch zusammen, dass ich die Ohrenzeug*innen-Interviews selbst führte. Inzwischen aber bekomme ich sie aus Gerichtsprotokollen und anderen historischen Berichten, in denen Zeug*innen über gehörte Geräusche sprechen. Mein neuestes Objekt ist zum Beispiel ein Leinentuch, das in Swetlana Alexijewitschs Anthologie von Kindheitserinnerungen an den Krieg erwähnt wird:

„Plötzlich kamen kleine schwarze Flugzeuge von irgendwoher. Sie umkreisten unsere [Flugzeuge der Roten Armee] und irgendwas klapperte und dröhnte. Das eigenartige Geräusch drang bis zur Erde ... als würde jemand Wachstum oder Leinen zerreißen ... so laut! Ich wusste noch nicht, dass Maschinengewehrfeuer so klingt, wenn es aus großer Entfernung oder von hoch in der Luft kommt.“

Diese Beispiele bedeuten meines Erachtens, dass unsere Erfahrungen mit und Erinnerungen an akustische Gewalt völlig mit dem Erzeugen von Toneffekten verstrickt sind. Das geht so weit, dass Wassermelonen, Eier, Betonschalsteine, Lederhandtaschen, ein Regal voller Tablette oder ein Feuerzeug nicht nur Objekte sind, die ein Ereignis beschreiben, sondern – in Ermangelung eines akustischen Vokabulars, das wir noch nicht besitzen – selber Geräte darstellen, durch die Erinnerungen eingeschrieben, gespeichert, abgerufen und wiedergefunden werden.

Die Häufigkeit solcher fast harmloser Gegenstände in diesen Beschreibungen von Gewaltereignissen kann man nicht ignorieren. Denn obwohl uns das Leinentuch nicht helfen kann, mit forensischen Mitteln die Munition zu bestimmen, mit der jene Flugzeuge beschossen wurden usw., ist dieser Teil des Berichts dennoch für andere Arten der Auseinandersetzung von Zeug*innen mit dem Ereignis relevant. Dass diese sogar als sie schon wussten, dass sie Maschinengewehrfeuer gehört hatten, noch immer am akustischen Bild des zerreißenen Leinentuchs als zentrales Element ihrer Aussage festhielten – wollten sie damit eine Lücke füllen, die durch das Unvermögen der Sprache, ein Gewaltereignis zu beschreiben, entstanden war? Oder ist es vielmehr ein perfektes Beispiel für den Gebrauch der Sprache, um die Unmöglichkeit zu kommunizieren, das Gesehene kognitiv zu verarbeiten? Auch mir fehlen die Worte, um die Bedeutung dieser Objekte zu beschreiben. Mir fehlt das neurologische und psychologische Fachwissen für ein völliges Verständnis der Beziehung zwischen akustischem Gedächtnis und Gewalt. Bis eine gründliche wissenschaftliche Studie über die Reaktionen von Ohrenzeug*innen auf nichtsprachliche akustische Reize vorliegt, ist das Leinentuch für mich eines der vielen obengenannten Objekte, die auf ein Schema in unserem Hören und Speichern von Gewaltereignissen hindeuten – ein Schema, das ich nicht ignorieren kann.

URSULA BIEMANN & PAULO TAVARES IM GESPRÄCH MIT LINA LOUISA KRÄMER

Lina Louisa Krämer: Wie darf man sich eure Zusammenarbeit an dem Projekt *Forest Law* vorstellen?

Ursula Biemann: Als ich erstmals auf einen Auftrag des Broad Art Museum an der Michigan State University angesprochen wurde, schlug ich sofort ein gemeinsames Projekt mit Paulo Tavares vor. Wir hatten ja bereits an *World of Matter* zusammengearbeitet, einem kollektiven Projekt über Ressourcengeografien, bei dem er seine umfangreichen Recherchen über den Amazonas zur Verfügung gestellt und uns in die Thematik der Rechte nichtmenschlicher Wesen und dem Denken von Michel Serres eingeführt hatte. In *Forest Law* begann die Kooperation einfach als gemeinsame Exkursion. Weil aber die Inhalte des Videos und der Dokumente so stark mit Paulos Forschung verwoben waren, wurde die Zusammenarbeit nach und nach immer enger – man könnte sagen: Sie ist organisch gewachsen. Wir befassen uns beide schon sehr lange mit postkolonialer Kritik und interessieren uns für – wie soll ich sagen – nichtakademische Forschungspraktiken, die gleichermaßen aus theoretischen, aktivistischen und künstlerisch-literarischen Formen der Wissensaufzeichnung schöpfen. Eine Frage, die sich dabei stellte, war: Was passiert, wenn man Elemente autochthoner Kosmologie, die in der Forschung üblicherweise im Kontext der Anthropologie behandelt werden, in globale zukunftserschaffende Rechtsrahmen überführt und anstatt kulturelle Analysen einer örtlich begrenzten, angeblich „primitiven“ oder vormodernen Fantasie zu betreiben, sich lieber mit der globalen Dimension bindender rechtlicher Strukturen befasst? Dieser drastische Perspektivenwechsel erzeugt ein spekulatives Moment, das großes kreatives

Potenzial dafür birgt, die Aufmerksamkeit der Betrachtenden von einer Sichtweise auf eine radikal andere zu lenken. Die Kunst kann – wie auch andere kreative Schreibprozesse und visuelle Praktiken – eine Verlagerung dieser Art aktivieren. Während ich als Künstlerin natürlich mehr Freiheit habe, logische Brüche und Erzählliteratur zu schaffen, ging es bei den Verhandlungen in dieser Zusammenarbeit darum, wieviel erzählerische Freiheit im Kontext der Forschungsuniversität zulässig ist. Ein hybrides Format wie die Installation und Publikation *Forest Law* bildet ein interessantes Terrain für das Ausloten solcher grundlegenden Fragen der Praxis mithilfe einer nicht minder hybriden Kooperationsart.

LLK: Für *Forest Law* begabt ihr euch in Gebiete, die weit entfernt von unserer westlichen Zivilisation liegen. Habt ihr etwas gelernt aus der Reise?

UB: Wir konzentrierten uns auf Rechtsfälle im Zusammenhang mit den Wäldern Ecuadors, das als globales Epizentrum für diese Art von Umweltaktivismus gilt. Wir waren uns sehr bewusst, dass die westliche und die autochthone Welt in Amazonien stark miteinander verwoben sind. Durch die zahlreichen Begegnungen und Gespräche während dieser Exkursion konnten wir ein tieferes Verständnis der Dynamiken erlangen, die in diesen Gebieten von der verstärkten Rohstoffgewinnung ausgelöst werden. Diese ist lediglich die neueste Ausprägung einer langen Kolonialgeschichte. Wir waren bei einer Pressekonferenz auf dem Gebiet des Shuar-Volkes anlässlich des Mordes an einem einheimischen Aktivistin. Bei der Konferenz, die zufällig am Tag unserer Ankunft stattfand, sprachen zahlreiche Angehörige anderer autochthoner Stämme über ihre Erfahrungen mit fremden Mächten in ihrem Gebiet. Wir waren beeindruckt und bewegt von den Berichten der unmittelbar Betroffenen darüber, wie stark diese gewaltsamen Interventionen das Leben sowohl des Waldes als auch der Menschen bedrohen, die dort leben. Die rasche Fragmentierung und industrielle Lizenzierung der Gebiete droht, den Lebensraum unzähliger Arten zu zerschlagen. Die Einheimischen berichteten auch über die gewaltfreien Mittel, mit denen sie sich gegen diese Angriffe wehren. Letztlich ist es ein Konflikt zwischen der westlichen Kosmologie, in der die Erde als Ressource und Körperschaftseigentum begriffen wird, und der Kosmologie der autochthonen Menschen, die wissen, dass sie ein Teil dieser Ökologien sind und von ihnen abhängen.

LLK: Euer Ausgangspunkt war eine Feldstudie. Trotzdem besitzt der Film, der später daraus entstanden ist, eine mystische Qualität. Bild und Ton lassen eine geheimnisvolle Atmosphäre entstehen und bringen zum Ausdruck, dass hier etwas verhandelt wird, was dem (heutigen) westlichen Denken völlig fremd ist. Was hat es damit auf sich?

UB: *Forest Law* dokumentiert nicht nur politische Angelegenheiten, sondern befasst sich auch mit unserer Vorstellung davon, wie die Wirklichkeit konstituiert wird – in dem Projekt wird also das zugrundeliegende ontologische Forschen sichtbar. Im Video entfaltet sich eine Landschaft, in der eine Vielzahl fühlender Wesen lebt, die verschiedene Dimensionen der Realität bewohnen; es erörtert kosmopolitische Anliegen. José Gualinga, der Führer des Volkes der Sarayaku, bezeichnet den lebendigen Wald als Wald der Wesen, als einen Ort, wo Mikro- und Makroorganismen miteinander und

mit der Gemeinschaft kommunizieren. Es wäre sehr einfach, diese kosmologische Sichtweise als vormodern oder sogar mythisch abzuqualifizieren. Unsere eigentliche Aufgabe ist es, sie ernsthaft in unsere Gedankenwelt einzubinden, die noch immer zum Nachteil des Planeten und seiner Lebenssysteme von exklusionären Vernunftsschemata dominiert wird. Der lebende Wald der miteinander verbundenen Wesen wirft Schlaglichter auf eine Form der kollektiven Existenz, die sich nicht allein mithilfe eines materiellen historischen Berichts konstruieren lässt und auch nicht durch rein räumliche Praktiken und deren zahlreiche materialisierende Ausdrucksformen sichtbar wird. Somit reicht weder eine historische noch eine geografische Gliederung aus, um diese gelebte Vielschichtigkeit wiederzugeben, die vom Menschen nur phasenweise wahrgenommen wird. Vielmehr ist dieses komplizierte Waldökosystem eine Art gegenwarts- und zukunfts-schaffende Existenz, ein Ort, wo lange Evolutionsketten auf das zukünftige Rechtssystem der Erde treffen. Wir werden zu Archäolog*innen der Zukunft. *Forest Law* positioniert sich in dieser bedingten Zukunft, die von den Entscheidungen geformt wird, die wir heute treffen.

LK: Was bedeutet der Begriff „Beweis“ in Deiner Forschung, die damit beginnt, menschliche und natürliche Zeug*innen zu suchen und zu befragen?

Paulo Tavares: In diesen Projekten behandeln wir Beweise als etwas, das Geschichte dokumentiert. Aber es gibt natürlich auch die naturwissenschaftlichen Beweise. Beweise gibt es in vielerlei materieller und archivalischer Gestalt. Das Besondere an unserer Forschung ist, dass wir gewisse Elemente wie Erde und Bäume – die als ahistorisch gelten, weil sie Teil der Natur sind – als Beweismaterialien auffassen, die gesellschaftliche Prozesse dokumentieren. Solche Elemente werden normalerweise nur insoweit als Beweise verstanden, als sie von irgendwelchen Aspekten natürlicher Prozesse zeugen, also Erdreich in der Geologie und Pflanzen in der Botanik. Diese werden auf die Kategorie der „wissenschaftlichen Beweise“ eingeschränkt. Man betrachtet Bäume nicht auf dieselbe Weise wie Gebäude, die als historische Dokumente, als Zeugnisse für Geschichte gelten. Bäume gehören angeblich in die Bestände naturhistorischer Museen. Aber man muss genauer hinsehen. Dann können Bäume ebenso wie Gebäude als archäologische Artefakte erscheinen. Ich glaube, so hinterfragen diese Projekte hegemonische Sichtweisen darauf, wie Natur und Geschichte in modernen kolonialen Wissenssystemen formuliert werden.

LLK: Die Rettung der Lebensgrundlagen wird sowohl in *Forest Law* als auch in *Trees, Vines, Palms and Other Historical Monuments* vor dem Hintergrund der Abholzung und gegen die Interessen von Global Players in Frage gestellt. Siehst Du es als Deine Aufgabe, marginalisierten Gruppen durch Deine Arbeit Gehör zu verschaffen?

UB: Die Menschen von Sarayaku brauchen niemanden, der für sie spricht – sie haben ein starkes globales Aktivist*innennetzwerk und reisen selber zu anderen autochthonen Völkern in ganz Südamerika und bis hinauf nach Kanada. Auf dem Klimagipfel in Paris führten sie eine Intervention durch. Generell agieren sie über die Medien und über soziale Netzwerke. Wenn Du aber fragst, wen man mit einer Videoarbeit wie dieser erreichen kann und was sie angesichts von massiver ökologischer Zerstörung auszurichten vermag: Das ist eine Frage, die wir immer

wieder diskutiert haben. Die Kombination der unterschiedlichen Elemente, aus denen *Forest Law* besteht, half uns, ein breiteres Publikum zu erreichen. Man muss sich aber vor Augen halten, dass Kunst die Fantasie der Betrachter*innen mit einer Wucht beeinflussen kann, zu der reine Sachinformation niemals fähig wäre. Und weil das Kunstmuseum der designierte Ort ist, an dem bedeutungstiftende Praktiken verhandelt werden, ist *Forest Law* im musealen und universitären Kontext gut positioniert. Dabei ist *Forest Law* aber klarerweise kein hermeneutisches Projekt, sondern es schöpft aus den Aussagen von Menschen, deren Lebensgrundlage und sogar Existenz auf dem Spiel steht. Also besteht der Drang, das Material auch jenseits des Kunstkontexts zu publizieren und autochthone und internationale Aktivist*innen zu erreichen, die es zur Interessenvertretung nutzen können. Das Projekt entwickelte sich aus einer Kombination von theoretischen Überlegungen, ästhetischen Erwägungen und gelebtem politischen Aktivismus, und es fließt wieder in dieselben Kanäle ein, sobald es verbreitet wird. Aus diesem Grund nimmt *Forest Law* all diese unterschiedlichen Formate an und ist im Buch wie im Video zweisprachig. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, dass das Ergebnis die Menschen und Organisationen erreicht, die zu seiner Entstehung beigetragen haben.

In den sechs Jahren seit seiner Entstehung wurde es in 40 Städten in zahlreichen Ländern der Welt ausgestellt, darunter Brasilien, Chile, Kolumbien und Argentinien. Das Buch wurde unter den autochthonen Völkern weit verbreitet. Vielleicht ist dies nur ein bescheidener Beitrag – wir sprechen ja über eine lange Geschichte. Aber auch Kunst und sozialer und ökologischer Aktivismus haben eine lange Geschichte, die mit diesen Kämpfen verbunden und wesensverwandt ist, wie unser Projekt zeigt. Es ist also eine Intervention in einem Regiment der Sichtbarkeit, das gleichzeitig ein Regiment der Macht ist. Trägt Kunst dazu bei? Welche Resonanz hat sie? Was ergibt sich daraus? *Forest Law* lebt in diesem Grenzraum.

LLK: Was bedeuten die Begriffe „Leere“ und „Negativbeweis“ im Hinblick auf Deine Praxis im Allgemeinen und auf Deine Arbeiten im Speziellen?

PT: Mir ist der Begriff der „Leere“ mit seinen Konnotationen der völligen Inhaltslosigkeit und Unbewohntheit äußerst suspekt. Es gibt keine Vorstellung oder Darstellung der Leere, die nicht durch ideologische Konstruktionen und Darstellungen und durch die damit einhergehenden Lösungen kompromittiert wäre. Denn in Wirklichkeit gibt es keinen leeren Raum. Nicht einmal der akustische Bereich kennt die Stille: Alles ist von Geräuschen erfüllt und wenn man lernt zu hören – wie bei John Cage's *4'33''* – auch voller Melodie. Lawrence Abu Hamdans tonbasiertes Werk überträgt diese Erkenntnis in den Bereich der Menschenrechte und lässt uns das hören, was als Stille begriffen oder – genauer gesagt – mit Gewalt zum Verstummen gebracht wurde. Ich frage mich, ob die kolonialen Ursprünge des Begriffs der Leere in der westlichen Kultur schon einmal gründlicher erforscht worden sind... Auf dem Gebiet der Raumpolitik wird die Leere mit dem kolonialistischen Diskurs über die „*terra nullius*“ in Verbindung gebracht. Dies war das Schlagwort, unter dem die brasilianischen Militärs in den 1970er-Jahren ihre genozidale Modernisierungskampagne in den autochthonen Gebieten Amazoniens vorantrieben: Sie erhoben Anspruch auf diese Gebiete als „demographische Leerräume“. Dieser Diskurs bleibt durch das Archiv bestehen, das in gewisser Weise auf das Regiment der Sichtbarkeit angewiesen

ist. Interessanterweise begrenzt sich Geschichte tendenziell auf das Sichtbare, auf eine Reihe von Beweismaterialien – Dokumente, Fotografien, Objekte – durch die Vergangenes greifbar wird und Geschichte von Fachleuten sorgfältig konstruiert, studiert und erzählt werden kann. Das Regiment der Sichtbarkeit verschleiert, verdunkelt und löscht aber gleichzeitig gewisse Spuren und Geschichten. Die negative Dimension des Beweismaterials dient meist der Politik der Verleugnung, vom Holocaust bis zum Klimawandel. Ich denke, wir versuchen, diese Leere als Gewaltraum zu sondieren, sie als Vernachlässigung und Löschung zu kennzeichnen, indem wir andere Beweismaterialien und Archive zusammenstellen. Solche Archive enthalten nicht nur Papier und Fotos, sondern umfassen auch Erde und Bäume. Ich denke, wir bemühen uns um ein anderes Regiment der Sichtbarkeit. Wir zeichnen Präsenzkarten der Gebiete, wo Fehlstellen und Leerräume von Kolonialmächten beansprucht wurden und werden.

SAMANEH MOAFI IM GESPRÄCH MIT LINA LOUISA KRÄMER

Lina Louisa Krämer: Wie ist das CCN (Centre for Contemporary Nature) in die Forschungsagentur Forensic Architecture integriert? Was sind seine wichtigsten Forschungsanliegen?

Samaneh Moafi: Das CCN ist ein Forschungszweig innerhalb von Forensic Architecture. Es stellt sich der Herausforderung, Umweltgewalt im Spiegel von Konflikten zu untersuchen. Für das CCN ist die Natur nichts vom Menschen Getrenntes, nicht einfach der Hintergrund, vor dem sich die Geschichte der Menschheit abspielt. Vielmehr sind die beiden miteinander verwoben. Ich möchte die Perspektive und die Optik betonen, aus der wir uns mit Umweltgewalt auseinandersetzen: eben jene des Konflikts.

LLK: Wie kam es zur Gründung des CCN?

SM: Die Gründung fiel mit der Investigation *Ape Law* zusammen. Das war einer unserer ersten Fälle von Umweltgewalt. Wir mussten uns neue Untersuchungsansätze überlegen. Wir mussten uns mit einer Gewalt befassen, die uns nicht geläufig war. Wir untersuchten nicht ein einzelnes Ereignis, sondern es war ein Prozess, etwas Strukturelles. Es hatte ein besonderes Verhältnis zum Maßstab; es war lokal und territorial zugleich. Wir erkannten, dass wir neue Methoden brauchten, um uns mit den Begriffen „Zeit“ und „Maßstab“ im Zusammenhang mit Umweltgewalt auseinanderzusetzen. Und ich denke, das ist eines der Versprechen des Centre for Contemporary Nature.

LLK: Wer sind die Partner, mit denen ihr zusammenarbeitet?

SM: Wir leben in einer Zeit, in der Umwelt-NGOs Fälle untersuchen, die mit humanitären Krisen zusammenhängen. Und umgekehrt befassen sich humanitäre Journalist*innen und NGOs mit Fällen, die auch eine Umweltperspektive haben.

Beide Enden dieses Spektrums beschäftigen uns in unseren Projekten. Ich glaube, das hängt mit den Methoden zusammen, die das Centre for Contemporary Nature einsetzt. Mit diesen Methoden lassen sich die Verbindungen zwischen humanitären Konflikten und Umweltgewalt herausarbeiten. *Ecocide in Indonesia* zum Beispiel, eines der Werke, das ihr in der Kunsthalle Mainz ausstellt, begann als Kooperation zwischen uns und FIBGAR (Fundación Internacional Baltasar Garzón). FIBGAR wollte zum Thema Ökozid arbeiten. Zusammen fassten wir die Brände des Jahres 2015 in Indonesien als Archetyp für die Anerkennung des Ökozids als völkerrechtliches Verbrechen. Wir begannen mit einer einfachen Frage: Setzen wir uns mit Ökozid oder mit Genozid auseinander? Denn wir sprechen ja über das Töten, über das Massensterben von Orang-Utans und die Zerstörung ihres Lebensraums. Diese Frage war es, die von Anfang an den Antrieb unserer Forschung darstellte. Einerseits befassten wir uns mit der evolutionären Geschichte, die den Menschen von der Natur trennt – d.h. mit dem Orang-Utan und seiner Einbindung in die Menschenwelt, bzw. seiner Ausschließung daraus. Andererseits setzten wir uns mit Palmölplantagen und Brandrodung auseinander.

LLK: Für *Ape Law* begleitetet ihr eine Gerichtsverhandlung darüber, ob Tiere rechtlich gesehen aus dem Status eines Objekts in jenen eines Subjekts überführt und somit zu „nichtmenschlichen Personen“ werden können. Das Urteil liegt vor: Das Gericht entschied für den Orang-Utan Sandra. Was meinst Du: Welche Konsequenzen könnte dieses Urteil haben und wie schätzt Du seine Bedeutung für die Zukunft ein?

SM: Bei der *Ape Law*-Untersuchung geht es um diesen besonderen Fall in Argentinien, um einen Orang-Utan namens Sandra, ein altes Weibchen. Sie wurde in Buenos Aires in einem Zoo gehalten, der aus bestimmten Gründen geschlossen wurde. Nach und nach wurden die Tiere ausquartiert und in andere Zoos gebracht. Dann kam die Frage: Könnte auch Sandra ausquartiert werden? Sie war ja alt. Es gab viele Bedenken. Würde man sie ausquartieren und umsiedeln, könnte sie sich vielleicht nicht an ihre neue Umgebung gewöhnen. Eventuell könnte sie dabei auch sterben... Hatte sie das Recht zu bleiben? In dieser Frage kam es zu einer Gerichtsverhandlung. Unter den Teilnehmenden im Gerichtssaal befanden sich, wie wir im Video zeigen, der Zoodirektor, der Sponsor des Zoos, Sandras Tierpfleger, Verfassungsjurist*innen sowie Wissenschaftler*innen von der Universität aus den Gebieten der Sozialwissenschaft und des Tierschutzes. Sogar die Arbeit von Wissenschaftler*innen des Max-Planck-Instituts wurde vorgestellt. Eine sehr vielschichtige Gruppe. Diese Vielschichtigkeit, denke ich, war ein Gradmesser für die Bandbreite der Sachkenntnis und die Art der Problematik, mit der sich das Gericht beschäftigte. Am Ende der Verhandlung sagt einer der Stakeholder: „Vorsicht. Wir müssen konsequent sein angesichts der Tür, die wir hier öffnen. Wo sind die Grenzen? Wir tragen hier alle Lederschuhe. ... Hier öffnet sich gerade die Büchse der Pandora ...“

LLK: Welche Auszüge sind in der Kunsthalle Mainz zu sehen?

SM: Zu unserem *Ape Law*-Projekt gehören zwei Videos. Das eine zeigt Sandras Gerichtsverhandlung sowie Interviews mit dem Richter und einigen anderen beteiligten Menschen. Das andere zeigt die Experimente des Max-Planck-Instituts, die bei der

Verhandlung präsentiert wurden. Mit dieser Parallele möchten wir etwas aufzeigen. Es geht nicht so sehr darum, das Tier in das Reich des Menschen zu überführen, sondern im Gegenteil darum, die Grenzen der menschlichen Welt auszudehnen. Die Definition dessen zu erweitern, was es bedeutet, Mensch zu sein. Wir leben in einer Zeit, in der ein argentinisches Gericht einen Orang-Utan als Rechtssubjekt anerkennt und in der die Verfassung Ecuadors das unveräußerliche Recht von Ökosystemen anerkennt, zu existieren und zu gedeihen. Einem Fluss in Neuseeland werden eigene Rechtsansprüche eingeräumt. Stück für Stück werden die Grenzen verschoben – und das auf der ganzen Welt.

LLK: Wohin führt diese Frage der Grenzen eine Rechercheagentur?

SM: Im Zusammenhang mit und im Verhältnis zu diesen Fragen betreiben wir ein laufendes Forschungsprojekt über Wolken als Gemeingut. Traditionellerweise ist der Begriff „Gemeingut“ positiv konnotiert und bezeichnet Dinge, die von langer Dauer sind ... Wälder und Seen und Flüsse ... Können kurzlebige Wolken auch als eine Art Gemeingut gelten? Und wenn wir einen Schritt weitergehen: Können giftige Wolken eine Art Gemeingut sein? Nehmen wir z. B. Tränengas. In den vergangenen Jahren hat der Einsatz von CS-Gas immer wieder heftigsten Widerstand und organisierte Solidarität hervorgerufen. Obwohl die Proteste des Jahres 2019 in Hong Kong, Santiago, dem Libanon und dem Irak durch unterschiedliche und ortsspezifische Probleme ausgelöst wurden, hatten sie alle einen gemeinsamen Faktor: nämlich, dass die Polizei jeweils mit Tränengas darauf reagierte. Demonstrierende in Hong Kong gaben ihren Pendants in Chile Ratschläge, wie man Tränengas umgehen könne – etwa indem man es mit Natron neutralisiert. Somit sprechen wir von einer Solidarität globalen Ausmaßes.

LLK: Zwei der Projekte, die wir zeigen, befassen sich mit Luft als Informationsträger: *Bombing of Rafah* und *Ecocide in Indonesia*. Jedoch sind die Spuren, die von einem Bombenanschlag oder einem Brand in der Luft hinterlassen werden, nicht greifbar und verschwinden nach kurzer Zeit. Wie setzt ihr euch mit diesen immateriellen Medien auseinander?

SM: Mit dieser Frage kann man sich in vielfältiger Weise befassen. Erstens: Verschwinden sie tatsächlich? Bei *Ecocide in Indonesia* hatte die Kohlenstoffwolke einige Merkmale: Auf der unmittelbaren, lokalen Ebene führte sie zu Atemproblemen. Auf der regionalen Ebene waren mehrere Länder von der Wolke betroffen: nicht nur die vielen Inseln, die zu Indonesien gehören, sondern auch Singapur, Malaysia und Thailand. Darüber hinaus hatte die Wolke eine globale Dimension und eine dauerhafte Wirkung, denn sie trug zur globalen Erwärmung bei. Und diese Wirkung verschwindet nicht. Sie wird den Planeten begleiten. Und sie wird nicht nur den unmittelbaren Kontext und die Konturen der sichtbaren Wolke betreffen, sondern auch Menschen in Afrika, in Europa, in den USA. Wir müssen uns bewusst sein, dass Umweltgewalt sowohl lokal als auch global ist. Es gelten beide Maßstäbe zugleich. Tränengas ist mehr als seine unmittelbare Wirkung. Es ist mehr als die Reizwirkung, die die Demonstrierenden verspüren. Die CS-Gaströpfchen fallen z. B. irgendwann auf den Boden. Was passiert, wenn das CS-Gas nicht nur bei einem Vorfall eingesetzt

wird, sondern an die 500 Mal am selben Tag? Wir untersuchen gerade einen Fall in Santiago de Chile, bei dem wir in einem Kreisverkehr etwa 596 Wolken innerhalb von drei Stunden gezählt haben. Was bedeutet das? Und was bedeutet es, wenn wir nicht nur von einem einzigen Tag oder von drei Stunden eines Tages sprechen, sondern von vielen aufeinanderfolgenden Tagen? Und so müssen wir uns fragen: Was bedeutet Tränengas nicht nur für die Demonstrierenden, die jeden Tag protestieren und täglich das CS-Gas einatmen, sondern auch für die Menschen, die in den Stadtgebieten leben, in denen es eingesetzt wird? Die Alten, die Kinder, die Kranken, die gefährdeten Mitglieder der Gesellschaft ... Die langfristige Wirkung dieser kurzlebigen Gase muss noch geprüft und studiert werden. Wir müssen unseren Blickwinkel ändern, damit wir ihre Auswirkung über längere Zeit verstehen lernen.

LLK: Welchen Ansatz verfolgt ihr bei diesen vergänglichen Beweisräumen?

SM: Wenn man sich mit Wolken beschäftigt, muss man sich ständig zwischen ihrem Inneren und Äußeren bewegen, zwischen dem Nebel und einer Wolke, die eine Form besitzt. In diesen Fällen sind Simulationen sehr wichtig. Unsere Kameras können die Orte aufzeichnen, an denen die giftigen Wolken freigesetzt werden, doch können unsere Augen nicht festhalten, was danach mit ihnen geschieht. Das – der Moment danach – ist etwas, das wir in einer digitalen Umgebung, in Computersimulationen berechnen und visualisieren können. In einem weiteren wichtigen Ansatz setzen wir uns mit den Wolken als Formen auseinander. Bei *Bombing of Rafah* war die Form der Wolke wie eine physische Uhr, mit deren Hilfe wir die vielen verschiedenen Videos, die uns von der Explosion vorlagen, synchronisieren konnten. Die Wolke veränderte sich jede Sekunde. Eine weitere wichtige Methode ist jene, die wir bei *Ecocide in Indonesia* einsetzten: Wir mussten die Wolke aus der Weltraumperspektive betrachten, weil sie so groß war. Wir mussten den Planeten verlassen und einen Blickwinkel von außen suchen, um Ausdehnung und Konturen der Wolke erfassen zu können.

LLK: Wurden die Methoden und Werkzeuge, die ihr für eure Untersuchungen benutzt, von Forensic Architecture erfunden? Hat euch die Arbeit von Kriminolog*innen und Kriminalist*innen irgendwelche Impulse gegeben?

SM: Forensic Architecture ist ein multidisziplinäres Team, dessen Mitglieder aus den Bereichen der Architektur, dem Film, der Fernerkundung, dem Programmieren, der künstlichen Intelligenz, dem Journalismus, dem Recht und anderen Disziplinen kommen. Bis dato hatten wir noch kein Mitglied aus der Kriminologie. Die multidisziplinäre Struktur bedeutet, dass Forensic Architecture über ein breites Spektrum an Fachkenntnis verfügt. Manchmal versuchen wir, eher traditionelle Methoden für andere Zwecke einzusetzen, wie etwa Kartografie, 3-D-Modelling, Bild-für-Bild-Videoanalyse, NDVI-Analyse usw. Und manchmal entwickeln wir neue Techniken von Grund auf. Der Bildkomplex ist eine dieser Techniken. Es ist sogar unser erklärter Auftrag, neue Beweisaufnahmetechniken zu entwickeln.

Lina Louisa Krämer: What does the term “evidence” mean in your research? The works shown at Kunsthalle Mainz start with interviewing witnesses, what does these encounters mean for your later work?

Lawrence Abu Hamdan: The term evidence or evident refers very much to what can be seen. My work, in that it tries to account for the sonic world, often stands in contest to the ways in which evidence is solicited. The material conditions of sound make it an inherently difficult article of evidence as it can not be isolated often from the space in which it resounds. Sound waves, unlike photons of light, do not themselves move through the medium but rather cause a rippling effect that creates a rapid series of movement of the molecules around them; the object of sound is not itself moving but rather causing movement. The vibration of sound is therefore a collaboration between molecules of distinct objects, this is why analysing sound is a challenge to the ways in which evidentiary fragments are conventionally managed. Sound and a sonic imagination therefore acts as new propositions for soliciting evidence and in turn for producing and reading images that are continuous with the omnidirectional and uncontrollable way that sound propagates both throughout the space of a building, the border of a nation and through the architecture of memory itself.

LLK: What do the terms “void” and “negative evidence” mean in relation to your practice in general and in particular in relation to *Once Removed* and the Saydnaya complex?

LAH: In regards to *the missing 19db* I am literally measuring the silence of the prison. While we were making the investigation into Saydnaya it seemed that brutally enforced silence was not only a condition in which people lived but also a strategy of torture in itself. Unlike the other physical weapons used in this crime of which we had no access, the silence was one that could be reproduced. By reenacting this silence we could somehow measure the scale of violence and the force of disappearance. By measuring the disappearance of voice we could hear the voice of those disappeared. In this way being attentive to negative evidence and in this case silence can supplement a politics of refusal and not only speak over, for and on behalf of oppressed persons. Rather to provide an additional layer of resistance that does not stop at or become satisfied with political silence and withdrawal, but can submit silence and suppressed sound as material evidence itself. Evidence that can remain within the threshold of legal audibility while also crossing into that terrain which is legally silent, that of the collective political claims that law courts are not adapted to hear. Through this doubled act of listening can become a form of listening to and at the same time measuring collective silence.

LLK: What are the differences - in work and results - between your artistic work and the projects on which you have worked with Forensic Architecture as a research fellow?

LAH: The works I made after the Saydnaya interviews are distinct from the work I made for and towards the interviews because on one hand I am investigating what was

happening inside the prison and in the other developing reflections on what I learned in those interviews from those inmates. One order of knowledge pertain to the specifics of that place and the violence happening there, while the works I made in the subsequent two years after, were trying to capture and disseminate the profound impact those former detainees had on my way of conceiving fundamental understandings of the relationship of sound to memory, architecture and violence.

LLK: You claim yourself to be a “Private Ear”. Can you explain the meaning of this term briefly?

LAH: “Private Ear” started as a bad joke, a sensorial turn on the term private eye. Overtime the name stuck because I feel encompasses both the investigative side of what I do, but also this feeling of being independent in those investigations and forming your own conclusions, and developing the environments in which you can experiment with the conditions of how people understand a given event. For me private ear is a term that gathers both those practices together into one.

LLK: How do you find the objects for your ongoing *Earwitness Inventory*, a project that started back in 2014–15 with *Earwitness Theatre*, a project you were trying to do on Swedish radio. How can the objects help to work with earwitness’ testimonies?

LAH: I began sourcing these objects initially through conducting my own earwitness interviews, but now I source them from witness accounts of sounds they hear from court transcripts and other historical accounts. For example my most recent entry is a linen cloth. It is taken from Svetlana Alexievich anthology of childhood memories of war:

“Suddenly small black planes popped up from somewhere. They circled around ours [red army planes], and something was rattling and booming. The strange noise reached the ground...as if someone was tearing oilcloth or linen fabric ... so loud! I didn't know yet this was the machines-gun fire heard from a distance or from high up.”

These examples indicate to me that our experience and memories of acoustic violence is completely convolved with the production of sound effects to the extent that watermelons, eggs, cinder blocks, leather handbags, a rack of trays and a cigarette lighter are not simply objects that describe an event they are, in the absence of a sonic vocabulary we do not yet possess, themselves devices by which memories are encoded, stored, recalled and retrieved. That prevalence of such almost benign objects in these descriptions of violent events could not be ignored. For although the linen cloth plays no part in understanding forensically the actual way in which we could verify the kind of ammunition used on those planes etc, this part of the testimony is meaningful towards another order of accessing this event through its witnesses. That even after the fact of them knowing that what he had in fact heard was gunfire, they still retained the sonic image of the linen cloth as a central part of their testimony. Was it filling a void created by the failure of language to describe a violent event? Or perhaps it could be seen as the perfect example of the use of language in communicating the failure of the ability to fully cognitively process what indeed they had witnessed. I too am left without language to describe the significance of these objects because as I am not equipped

with neurological and psychological training or scholarship to understand fully the relation of acoustic memory and violence. Until a comprehensive scientific study is made about the ways in which earwitnesses respond non voice based acoustic stimuli “linen cloth” is one object of the many outlined above that to me identifies a pattern I cannot ignore in the ways in which we listen to and store violent events.

URSULA BIEMANN & PAULO TAVARES IN CONVERSATION WITH KRÄMER

Lina Louisa Krämer: How can one imagine your collaboration for the project *Forest Law*?

Ursula Biemann: When I was first approached about the commission for the Broad Art Museum at Michigan State University, I immediately suggested a collaboration with Paulo Tavares on this project. Paulo and I had been involved in *World of Matter*, a collective project on resource geographies, in which he contributed his substantial research on the Amazon and introduced us to nonhuman rights and the thinking of Michel Serres. In *Forest Law*, the collaboration simply started off as a common field trip. But since the contents of the video and the documents were so entangled with Paulo’s research, our work continued to embrace increasing levels of collaboration—it grew organically, so to speak. We share a long history of postcolonial critique through our work, as well as an interest in, how shall I say, non-academic research practices that are equally inspired by theoretical, activist, and artistic/literary forms of writing knowledge. A question that emerged was what happens when you take elements of indigenous cosmology, which is usually discussed in academia in the anthropological context, and bring it into the global future-generating legal frameworks, moving from a cultural analysis of a highly localized and allegedly “primitive” or premodern imagination to the planetary scale of binding juridical structures. This dramatic change in perspective creates a speculative moment, which harbours great creative potential for shifting the attention of viewers from one way of looking at an issue to a radically different one. Art and other creative writing and visual practices have the ability to activate this sort of shift. While I, as an artist, clearly have more freedom to create logical gaps and narrative fiction, the negotiations in this collaboration moved along the lines of how much of this narrative freedom is admissible in the research university setting. A hybrid format like the *Forest Law* installation and book establishes an interesting terrain to negotiate such fundamental questions of practice, engendered by an equally hybrid form of collaboration.

LLK: For *Forest Law* you entered territories far away from our western civilisation. Did you learn something from your travel? From the inhabitants of the jungle?

UB: We were concentrating on forest-related legal cases in Ecuador, a country that stands out as a global epicentre for this kind of environmental activism. We were fully aware of how entangled the Western and indigenous worlds are in Amazonia. The many encounters and conversations we had during this field trip helped us reach a deeper understanding of the dynamics currently triggered by the accelerated extractive interests in the territories, which are but the most recent expressions of a long colonial history. We attended a press conference in the territory of the Shuar people at the occasion

of a murdered indigenous activist which happened to be held on the day of our arrival. Many indigenous speakers from other tribes attended the meeting and shared their experience with foreign forces on their land. It was an impressive and moving event to hear first-hand how life-threatening these forceful interventions are for the life of the forest and the people who live in it. The fast fragmentation and industrial licencing of the territories endangers the coherence of the living space of countless species. We also learned from the indigenous communities through what peaceful means they counter these attacks. In the end, the conflict is between the Western cosmology which sees the Earth as a resource and a corporate property and the Indigenous cosmology knowing that they are a part of and interdependent with these ecologies.

LLK: Your starting point was a field study. Nevertheless, the latter film as a result of your studies has a mystical quality. Image and sound create the aura of something mysterious and make it clear that something is being negotiated here that completely eludes (current) Western thinking.

UB: In addition to documenting political issues, *Forest Law* also speaks about how we can imagine reality to be constituted—in other words, it manifests an underlying ontological inquiry. The video unfolds a landscape that is populated by all kinds of sentient beings who inhabit different dimensions of reality; it delves into cosmopolitical considerations. José Gualinga, the leader of the Sarayaku people, speaks about the living forest as the forest of beings, a place where the micro- and macroorganisms communicate with each other and with the community. It’s very easy to dismiss these cosmological visions as premodern or simply mythic; the real task is to begin to seriously incorporate them into our thinking, which has been dominated by exclusionary rational formats at the detriment of the planet and its life systems. The living forest of interrelated beings highlights a multiple form of existence, which cannot be constructed through a material historical narrative only, nor does it emerge merely through spatial practices and their many materializing expressions. Hence, neither a historical nor a geographic organization can adequately render this lived multidimensionality that phases in and out of human perception. Rather, this complex forest ecology is a form of present and future-generating existence, a place where long evolutionary chains meet the future legal system for Earth. We turn into archaeologists of the future. *Forest Law* posits itself in this conditional future that is shaped by the decisions we are making now.

LK: What does the term “evidence” mean in your research, that starts with searching for and questioning human and natural witnesses?

Paulo Tavares: In these projects we deal with evidence as something that documents history. But it is also a concept of scientific evidence as in natural sciences. Evidence can take multiple material and archival formats, and what is particular in our research is that we interpret certain elements like soil and trees, elements that are considered a-historical because they are part of nature, as evidentiary materials that document social processes. Usually such elements are understood as evidence only insofar as they testify to some aspects of the inner functioning of nature, soil in geology and plants in botany, they are constrained to the classification of “scientific evidences”.

When you look at trees you don't see them in the same way as you see buildings, which are considered historical documents, evidences of history. Trees supposedly belong to the archives of natural history museums. But one needs to look again, and trees may appear as archaeological artefacts as much as buildings. In that way I think these projects challenge hegemonic views of how both nature and history are framed by modern-colonial systems of knowledge.

LLK: Saving the basis of life is something both works *Forest Law* and *Trees, Vines, Palms and Other Historical Monuments* question in regard of deforestation and against the interest of global players. Do you see it as a task to make marginalized groups heard through your work?

UB: The people of Sarayaku don't need a spokesperson as they have a strong global activist network and travel themselves to other native communities across South America and up to Canada. They made an intervention at the Climate Summit in Paris and generally act through media and social networks. Now if you are asking whom such a video work can reach and what it can do in the face of massive ecological destruction, this is a question we were discussing time and again. The combination of the different elements comprising *Forest Law* helped to reach a wider audience. But it's worth recognizing that art can impress itself on the imaginary of viewers with a magnitude that factual information will never achieve. And since the art museum is the designated place where signifying practices are being negotiated, *Forest Law* is well positioned in the museum and university context. But *Forest Law* is clearly not a hermeneutic project; it draws on live testimonies of people whose livelihood, whose very existence, is at stake. So there is an inherent urge to publicize the material beyond the art context to reach indigenous and international activist communities who will use it for advocacy. If the project emerges from a combination of theoretical reflections, aesthetic considerations, and political activism in the field, it will flow back into these same channels at the moment of distribution. That's why *Forest Law* takes all these different formats and why the book and video are bilingual; it is vital that the outcome can reach those people and organizations who have made it happen.

Six years into its existence the piece has been exhibited in 40 cities in countries around the world including Brazil, Chile, Colombia and Argentina. The book has been widely distributed among indigenous nations. This is a modest contribution, maybe—it's a long history we are talking about. But art and social and ecological activism also have a long history, attached to and intrinsically related to these struggles, as the project demonstrates. So this is an intervention in a regime of visibility, which is also a regime of power. Does art contribute to it? What is its resonance? Is it consequential? *Forest Law* dwells on this frontier space.

LLK: What do the terms “void” and “negative evidence” mean in relation to your practice in general and in particular in relation to your works?

PT: I'm very suspicious of the concept of “void”, with its connotations of the completely empty and the unoccupied. Ideas and representations of void are always compromised with ideological constructions and representations that impose forms of erasure, for in

fact there is no empty space. Even in sound there is no silence, all is already full of noise, and if one learn to listen, as in John Cage's *4'33"*, full of melody. Lawrence Abu Hamdan's sonic art translates this to the field of human rights, making us hear what was considered silence, or more precisely, what was forcibly silenced. I wonder if there exists any in-depth research on the colonial origins of the concept of void in western culture... In the field of spatial politics, void is associated with the colonial discourse of “terra nullius”, and this was the term employed by the Brazilian military to carry out their genocidal modernizing campaign over indigenous lands in Amazonia in the 1970s, they claimed those territories as “demographic voids”. This discourse endures through the archive, which relies on a certain regime of visibility. It is interesting to notice how history tends to be limited to that which is visible, to a set of evidentiary materials – papers, photographs, objects – that make past events tangible and through which history can be carefully constructed, studied and narrated by professionals. This regime of visibility is at the same time a regime the veils, obscures and erases certain traces and histories. The negative dimension of evidence most often serves to the politics of denial, from the holocaust to climate change. I guess what we are trying to do is to probe that void as a space of violence in itself, marking it as neglect and erasure by assembling alternative evidences and archives. Those archives are not only paper and photographs, they are also made of soil and trees. I guess we are searching for a different regime of visibility, tracing maps of presences where colonial power claimed and still claims absences and voids.

SAMANEH MOAFI IN CONVERSATION WITH LINA LOUISA KRÄMER

Lina Louisa Krämer: How is the CCN (Centre for Contemporary Nature) integrated within the research agency Forensic Architecture? What are the main research purposes?

Samaneh Moafi: So CCN is a research stream within Forensic architecture. It sets out the challenge of engaging environmental violence through the lens of conflicts. So, in a way it does not see environmental violence as a form of violence that is inflicted on environment, as something that is separate, as the backdrop of human and human forms of conflict. But actually, it really engages with the interrelation between the two in a way that they are not really separable from one another. It exists a feedback loop between them. I want to emphasize that we have very particular lenses and optics with which we engage with environmental violence, is through the lens of conflicts. Most of the investigations that the CCN undertakes are also commissioned by others.

LLK: How was the CCN founded?

SM: It started with the *Ape Law* project. We were forced to think about things that were not really thinking of at time, that were different to the usual things that we were doing. It was a different kind of violence and a different relationship to time. It was not incidental. It was not kind of like one incident that we are investigating. But it was a process. Also, geographically it was something completely different. We realized that we need a new optic to engage with that. And I think that is the promise of the Centre for Contemporary Nature.

LLK: What kind of collaborators are you working with?

SM: We are really kind of living in an age, where environmental NGOs doing investigations that are engaging with humanitarian crisis. And it is something that e.g. Greenpeace wants to engage in, and they come to us to do an investigation with. And then on the other side of the spectrum, we had the Guardian, which is a journal, coming to us and asking us to run investigation on environmental case on oil extraction. So very different kind of organizations that are engaging us. And I think it is particularly because of the lens that *Center for Contemporary Nature* has. It really engages with that link between conflict and environment tries to engage with that in a meaningful way. So, for example, *Ecocide in Indonesia*, which is a work that you are showing at Kunsthalle Mainz is something that started as a collaboration between us and FIBGAR (Fundación Internacional Baltasar Garzón). It is a legal office, and they wanted to work around the ecocide. And we saw this to be the archetype for establishing “ecocide” as a kind of an international crime. It started with the question of is it really ecocide that we are engaging with or is it genocide? If we are talking about the killing, the mass killing of orangutans and the destruction of their habitat. It became the driver of the research from the start. It really engaged with the body of orangutans and its inclusion and exclusion from the human body and on the other side it engaged with the plantations and palm oil and so on and so forth.

LLK: For *Ape Law*, you accompanied a legal process that deals with the question of whether animals can legally change from the role of the object to a status as a subject, become non-human persons. A judgment has already been made, the court decided in favour of the orangutan Sandra. What would you say, what consequences can this judgment have and how do you measure the importance of this judgment for the future?

SM: If you look at the *Ape Law* investigation, it engages a lot with this particular case in Argentina, with Sandra, who is an old orangutan lady now. She is kept in a zoo in Santiago that is closed for certain reasons, the zoo is being evacuated. And there is the question of whether also Sandra will be taken out of the zoo, because it was meant to be evacuated. It's a big discussion because Sandra is old. There were lots of concerns about whether she has a right to the place that she has been living in for several years, because if you move her maybe she cannot really adjust. Does she have a right to stay? That question was really the driver for a court case that could only happen in Argentina. It is a combination where you have scientists from the Max Planck Institutions, the results of their investigations. You have the mayor of the city, you have the owner of the zoo. You have a philosopher sitting in there. The panel is such a complex panel. I think it is indicative of the kind of expertise and the nature of the problem that the court was trying to address and how lucid it is in so many different angles. The habeas corpus that the judge has issued for Sandra, which is something that is issued normally for missing bodies. At the conclusion of the case, one of the stake holders says: “watch out. We have to be coherent in facing the door we are opening. Where are the limits? All of us here have leather shoes. ... It is Pandora's Box which is now opening...”

LLK: What kind of footage you exhibit at Kunsthalle Mainz?

SM: There are two videos, one of them shows the videos that are shown in the courts, and these are the videos from the Max Planck Institutes. But the other video is actually the proceedings of the courts and it is interviews with the judge, with some of the people who were involved in it. There is one question that is asked from the judge. That is “what does this mean”? And she goes, “Well I think we have opened the Pandora's box”. Because once we give the right to an Orangutan, why the next would be a dog. I mean there is no you know, look once this hard line is pushed a little bit, then what is it to stop it? It will get pushed and it will get pushed. And she talks about how this is a way of pushing this boundary and it is not so much to bringing the others, that is the human world, but actually to push the boundaries of the human world out. And maybe just reach out, expanding what human is. We are living in a time in which Sandra gets human rights. There is a forest in Ecuador that gets non-human rights. There is a lake in New Zealand that gets non-human rights. Where does it stop?

LLK: Where does these questions of boundaries lead you as a research agency?

SM: Actually, around these questions we are currently doing research on clouds. Toxic clouds to be more specific. On toxic clouds as a form of comments. It is still a question that needs a lot of cooking. Forests and lakes have been understood as a form of commons and they have been framed to use that way. Can we think of toxic clouds as a form of negative comments? Of tear gas as a form of negative comments. Forums of resistance, of unity and solidarity formed around these questions. Forums of resistance that are maybe deep down quite separate from each other and they have different causes, but they unite because of the tear gas that is used, say on in Tukwila, in Palestine, in Hong Kong. That organizes solidarity that has a global scale. It is a question that we are engaging a push further next.

LLK: Two of the projects we are showing deal with air as a carrier for information: *Bombing of Rafah* and *Ecocide in Indonesia*. However, the traces that a bombing or fire leaves in the air are not tangible and vanish after short time. How do you engage with these impalpable carriers?

SM: There is many ways to engage with this. Firstly, do they really evaporate? In the case of *Ecocide in Indonesia*, what makes this cloud scary? Of course, the scale of the cloud and the respiratory problems. And in the context the many countries that are affected by the cloud. But the fires that caused the cloud also contributed to global warming. And that is something that is not immaterial. It is something that will stay with the globe. And it will not only affect the immediate context and the contours of the cloud as it was and it could be seen, but it is going to affect people in Africa, in Europe, in the US.

It is important when we are engaging with environmental violence to understand that things are local, they do have a local scale, but also, they have a different kind of time scale as well. It seems to echo basically. The same with herbicides, which is another case that we have been engaging with in the cloud studies project that I mentioned earlier. And it is something that we will try with tear gas as well. That the tear gas is not just the gas that comes out and it causes an irritation that is immediate and is going to disperse protesters. But the droplets remain on the ground. They move with the air

and then eventually they will sit on the ground and they are going to get absorbed. And what happened if the gas not only used in one incident as the kind of the manual of tear gas tells the police to use for. But what if the tear gas is used 500 times in one day? We were counting around 600 tear gas released in three hours in a square in Chile in Santiago. What does that mean? And what does that mean that we are not just talking about one day, three hours of one day, but we are talking about day after day after day. And so, what does it mean not to only for the protesters who are protesting every day and are getting gas on daily basis, but the people who live in these urban areas? You have elderly houses and parts of the population really depend on how much oxygen is in the air. The long-term effects of these ephemeral gases are still to be examined and to be investigated. We must shift that optic so that we can understand their effect in the long term.

LLK: How do you approach this fleeting evidence spaces?

SM: Simulations become very important in these cases. You know the points in which they are released, but you do not know what happens after that point. This is something that you can run in the computer, in a digital environment, a simulation. The other method is to engage with the clouds as forms, as shapes. And this is something that in cloud studies, we engage with. To address clouds, you must constantly shuffle between and inside and outside of a cloud, between the fog and a cloud that has a shape. It is important to do that because otherwise you cannot really understand what it is. With the shapes, it was extremely instrumental. In the case *Bombing of Rafah* the shape of the cloud was like a physical clock that would allow us to synchronize the many different videos that we had of the explosion in time, because the cloud is shifting every second. Each second is different to the next. So that is one way to engage with it. And there is another way. With the case of *Ecocides in Indonesia*, we had to look at it from the outer space because of the size of cloud. Because it was not something that exists, it was important for us to understand the extent the contours offered, and for that we had to exit the globe and stand somewhere outside to be able to see it entirely.

LLK: Have the methods and tools you're using in your investigations been invented by Forensic Architecture? Did you receive any impulses by the work of criminologists or criminalists?

SM: Forensic Architecture is a multi-disciplinary team with members who come from the fields of architecture, film making, remote-sensing, coding, artificial intelligence, journalism, law, etc. So far, we have not had a member from the field of criminology. This multi-disciplinary structure means that Forensic Architecture holds a wide range of expertise. Sometimes we aim to harness some of the more traditional techniques towards other means. e.g. cartography, like 3D modelling, frame by frame reading of a video, NDVI analysis, etc. Sometimes, we develop new techniques from scratch. The image complex, is one of these techniques. In fact, one of our mandates is to develop new evidentiary techniques.