

ADRIÁN VILLAR ROJAS

ADRIÁN VILLAR ROJAS, RETURN THE WORLD, 2012, clay, wood, cement, metal, Weinberg Terrace, Doctoprinta 13, Kassel / DIE WITTE ZUR GÄGEBEN, Tom, Flora, Zembra, Metall, WIT IMAGES
COURTESY OF THE ARTIST, RUTH BENZACAR GALLERY, BUENOS AIRES; MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK; N. ROMANZUTTO, MEXICO CITY; NAW MESEEM, NEW YORK; AND V&A PAT PROJEKTS, PARIS

A Whaling in the Woods

D. GRAHAM BURNETT

INTRODUCTION

Recognizing the importance of extending the technologies of remote sensing to the domains of site-specific installation and traditional Land art (where geospatial/environmental challenges have often compromised the critical process), the US Defense Advanced Research Project Agency (DARPA) launched, at DARPA Tech 2009, an innovative “Plowshares” initiative that aimed to bring rapid advances in combat surveillance and tactical reconnaissance to creative communities. Three dozen private companies competed, by invitation, for contracts to enter phase-two development of mini-UAVs (Unmanned Aerial Vehicles) suitable for use by contemporary artists and critics seeking real-time, multi-frequency, responsive access to significant works of art, in particular those not easily engaged by other means. TiaLinx, Inc., of Irvine, California, rose to the top of a talented pool with their Wrybill-44 hexacopter drone, an art world-oriented modification of their successful Phoenix-40 UAV. The Wrybill-44 offers GIS-programmable navigation, easy joystick or laptop integration, extraordinary in-flight stability at long ranges, and an impressive armament of sensory equipment, including TiaLinx’s storied fine-beam, ultra-wideband (UWB), multi-gigahertz radio frequency (RF) sensor array. The sense-through-the-wall (SSTW) capabilities of the unit are unrivaled.

D. GRAHAM BURNETT is an editor at *Cabinet* magazine, based in Brooklyn, New York, and teaches the history of science at Princeton University. A 2013–14 Guggenheim Award winner, he is the author of *The Sounding of the Whale* (2012) and *Trying Leviathan* (2007), among other books.



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MI FAMILIA MUERTA (MY DEAD FAMILY)*, 2009, wood, rock, clay, 118 x 1063 x 157 1/2", 2nd End of The World Biennial, Ushuaia, Argentina / *MEINE TOTE FAMILIE*, Holz, Steine, Ton, 300 x 2700 x 400 cm. (PHOTO: CARLA BARBERO)



I recently had access to one of these powerful devices as part of Department of Defense (D.D.) grant NSSEFF N00244-09-1-0093 (“Expanding Critical Infrastructure Readiness”), and, with the help of *Parkett* and an able ground team in Argentina, I organized an informal experiment in multi-party remote paracritical response. What follows should be treated as a preliminary report.

METHODS

Adrián Villar Rojas’s 2009 sculpture/installation *MI FAMILIA MUERTA* (My Dead Family) was selected for this exercise. Located in a stand of deciduous Patagonian coastal forest known as the Bosque Yatana, near the city of Ushuaia in Tierra del Fuego, Argentina, *MI FAMILIA MUERTA*—a life-size blue whale (*Balaenoptera musculus*; sex indeterminate) composed of clay, rock, and wood—represents a paradigmatic target for the new rotary-wing mini-CAVs (Critical Aerial Vehicles). Geographically remote, environmentally integrated, conceptually demanding, and impressively camouflaged (in addition to its sub-canopy placement, the external superficies of the installation itself are everywhere pocked by incongruous tree stumps, giving the impression that the whale is returning to, or has sprung from, the woods—both propositions being, in some sense, correct), the sculpture offers formidable obstacles to the traditional battery of critical/evaluative/responsive techniques and technologies. Its progressive and relatively rapid disintegration heightens the pressing need for unconventional approaches.

Launched from the plaza of the Presidio in Ushuaia by a light forward support team, our Wrybill-44 successfully relayed real-time images of Villar Rojas’s work to a TiaLinx ground-

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MI FAMILIA MUERTA* (MY DEAD FAMILY), 2009, under construction / *MEINE TOTE FAMILIE*, im Bau. (PHOTO: ALAN LEGAL)

control station in Newport Beach, California, where I joined three invited critics—Danish art historian Eigil zu Tage-Ravn, Finnish-American ocean artist and oceanographer Sanelma Nicht, and Brazilian writer/designer Yara Flores—before a bank of high-definition video displays. We had access to a standard intelligence, surveillance, and reconnaissance (ISR) array but kept our hands off the flight controls, which were ably handled by Charlie Di Mello, a TiaLinx test pilot.

What follows are lightly edited excerpts from recorded oral responses by the three critics as they each watched, and to some extent directed, a single seven-minute flyover. Full transcripts, together with a summary of results and discussion of further initiatives along these lines, will be available online with the final report for DoD NSSEFF N00244-09-1-0093.

TRANSCRIPT EXCERPT I: *Eigil zu Tage-Ravn*

“OK, yes. Pan down. Hold there. Yes. OK, Chuck. I’m where I need to be on this. Lock on. Beautiful. So I’ll roll here. Are we recording? [Inaudible] Copy Argentina. So let me just go. Ravn flyover. Rolling. [Pause] Immediately I am thinking of book one of Ovid’s *Metamorphoses*. The flood. That most terrifying evocation of inverted natural order: *dolphins swimming among the trees!* What’s the line? ‘Silvasque tenent delphines et altis incursant ramis agitataque robora pulsant.’ So, that’s something like: ‘And the dolphins make the woods their demesne and thread the high branches, finning the oaks, set aquiver.’ We’re talking *chaos* in that deep



ADRIÁN VILLAR-ROJAS, MI FAMILIA MUERTA (MY DEAD FAMILY), 2009, wood, rock, clay, 118 x 1063 x 157 1/2", 2nd End of The World Biennial,
Ushuaia, Argentina / MEINE TOTE FAMILIE, Holz, Steine, Ton, 300 x 2700 x 400 cm. (PHOTO: KAYNE DI PILATO)

sense. The dissolution of categories. The inosculation of forms, the inosculation of matters, and the inosculation of apparently incommensurable forms and matters. [Pause] Immiscibility recast as hylozoic miscegenation. All of this is here; it is in this piece. The cetacean in the timberstand. Dead. Barnacled by severed saplings. In one sense, we are in the aftermath of the subsided inundation. Or, perhaps better, of the future inundation. The tense is pluperfect subjunctive, isn't it? That's the energy I am getting. But it's slightly off. Yes, it's worse than that. *The very stuff of the land and the sea have hybridized.* The trees sprout from the living animal, or did. I'm reminded of those early modern theories of fossils: the idea that the seminal virtues of living things, spilled upon the earth, might cause dead matter—clay and rock—to take the form of fern or shell or bone. Voilà—the fossil as a kind of monument to masturbatory (in)fecundity. Petrified earth-abortions. The imminence of the monstrous. Plasticity as perennial threat. [Pause] Chuck, can you get me down a little lower? Perfect. I'm going to walk the arc line from the flukes up to that faceless, gravity-mashed head. Are we in natural spectrum here? [Inaudible] Yeah, we can rev up the SAR [Synthetic Aperture Radar] later. But let me just work it now in the visible range. [Pause] I'm sticking with the mythopoeitic register and the ROYGBIV frequencies. Old school! [Laughter; inaudible; pause] I have to! What about Saint Brendan? The ramifying folk tradition of the whale-island? You know the story in its pagan and Christian versions: Sailors come ashore on an island for wood and water, make camp, start their fire . . . and then, *whoosh*, a geyser and an earthquake—they are on the back of a giant sleeping whale! No question but that tale lurks in this piece. That is what the severed stumps are saying to me: They index the whaleback/landfall ambiguity; they index the whole history of deceitful islands and treacherous navigation. Terrifically sensitive engagement with the site, in that regard, you know? We are on Tierra del Fuego, after all, one of the great deceiver-islands in the history of navigation. [Inaudible] Right, we aren't! But that thing is . . .”

TRANSCRIPT EXCERPT II: *Sanelma Nicht*

“Is this mic on? [Inaudible] OK. Thank you. [Inaudible] I will. [Pause] Lovely. Yes. Very clear. So I am looking at a whale, blue or fin—it is a little difficult to say in this state of decomposition—laid out in a sparse stand of forest. The trees almost look like they have been copied. Probably not, though. Upper surface of the whale—it looks beached, but there is no beach, right? Can we swing the cameras? [Pause] Yes. No beach. Upper surface of the whale is covered with what seem like craters. No, I see: stumps. As if the animal itself had been integrated into the landscape. [Pause] There is something distressing about that, visually. The stumps feel like wounds—perhaps warts. There is a kind of sublated violence in them, since they say, ‘I have been severed.’ And yet they shouldn't have been there in the first place, so it is hard to be sure if the cutting represented an effort to rectify or an effort to maim. [Pause; discussion about difficulty with the microphone omitted] So I am going to go ahead and give this piece a relatively narrow ‘political’ reading. It feels to me like a very specific kind of allegory. Pioneering Argentinian international jurist José León Suárez, who served on the League of Nations’ Committee on International Law and the Exploitation of the Products of the Sea in the 1920s, famously developed a very radical theory for collective, universal property rights in the ocean. The primary conflict in the period was whaling, of course, which was then being conducted in Antarctic waters adjacent to the Falkland Islands and their dependencies—already the subject of territorial dispute between Argentina and Britain. Drawing on cutting-edge ideas of ecological interdependence, León Suárez argued passionately that

the unilateral exploitation of ocean resources—whales, specifically—by the rich nations of the northern hemisphere represented an intolerable privatization of specific trophic levels in an inordinately complex (and potentially fragile) web of migratory species. Rejected at the time, his ideas were later picked up and reworked by other Latin American intellectuals in the 1950s, notably Chilean foreign minister Fernando García Oldini, who would push the legal significance of ecosystem complexity to its breaking point. The most important of his briefs posited, *contra* León Suárez (but reprising his basic move to radical biopolitics), that it was the specific *terrestrial* richness of the South American landmass, washed into the oceans via debouching rivers, that nourished the plankton blooms on which southern hemisphere cetaceans fed. By this analysis, then, these whales were properly understood, he alleged, as the *specific national property of South American nations*, regardless of where the aforesaid whales roamed. It was a highly controversial posture, and one that seriously destabilized international efforts to regulate whaling in the postwar period. I cannot help but understand this Argentinian tree-whale as a kind of reification of these propositions: The creature is ‘made of’ Argentinian earth and trees. I see a *Blut und Boden* ocean ecology here. Turn off the monitors. I've seen enough.”

TRANSCRIPT EXCERPT III: *Yara Flores*

“Ah, I feel like I am President Obama. Or maybe Captain Ahab? [Laughter] But there is no way to shoot a missile with our airship, right? [Laughter; inaudible] Because I am not going to blow up the whale. I am not whaling. [Pause] I am just looking. [Pause] So maybe you can take away the crosshairs. Can you do that? [Inaudible] In Portuguese and Spanish, the word is *mira*—like the English *sight*. And in Spanish, in fact, for ‘crosshairs,’ people use *punto de mira*—the ‘look-point.’ The *punctum*—as you would say in Latin. Or as Barthes would say in French, because French apparently was not good enough. [Inaudible; laughter] Yes. OK. I won't look there, since the look-point is always death, no? [Pause] The Pentagon learned this from Bataille, I think. [Pause] Keep going around. Like that, yes: We circle—like a vulture. [Pause] Just like that. Look! Is that our shadow? [Inaudible] Ah! Wonderful! Yes, wheeling above—this is the perfect view for this, no? Doubly perfect, since it is dead, of course, this whale-in-the-woods—so we should look at it with the eyes of a vulture, yes? But perfect, too, because I am being a critic, and the critic is a kind of vulture, no? [Pause] No, it is not so simple, I know. And anyway, the birds of prey, they also circle. [Pause] And angels. [Long pause] It seems so very dead, this sculpture-thing, this whale-dirt-thing. [Pause] Slumped. Deformed. There is in it both the menace and the impotence of death—these are so different, but they are both here. And there is the sadness, too. [Pause] I am thinking that it feels so very, very dead because there are these chopped trees all over it. We like to think of cycles of life, that dead bodies go back to earth and feed the soil—that they make the plants grow. The ‘life cycles’—this is a kind of secular redemption, techno-scientific reincarnation. Here, we are cheated of even that little hope—that *fig leaf* we put over dying. [Pause] Did you say we can *see inside* with this thing? [CC affirms] I want to do that. Let's see if the sculptor made the *roots* of the tree stumps. It would be interesting, no? Let's use the STTW—we try to *sense through the walls*. Maybe inside we find there is something living? [Inaudible] Yes, sure, let's do that. Let's look around inside this poor whale—for some life. We find, maybe, some Jonah. OK, go ahead. [Pause] Ah! It is perfect, no? My screen went black! Did you do this? Or did I? [Pause] Or did the whale?”

Waljagd im Wald

D. GRAHAM BURNETT

EINFÜHRUNG

In ihrer Bemühung, neueste Fernerkundungstechnologie auf künstlerische Anwendungen wie ortsspezifische Installationen oder traditionelle Land Art (deren Projekte nicht selten auf geographische und topographische Hindernisse stiessen) auszudehnen, kündigte die Defense Advanced Research Project Agency (DARPA) des US-Verteidigungsministeriums auf der Erfindermesse DARPATech 2009 eine innovative «Pflugscharen»-Initiative an, die fortschrittliche Lösungen aus der taktischen Aufklärung und der Gefechtsfeldüberwachung nun auch der Kultur- und Kreativwirtschaft zur Verfügung stellen soll. Mehr als 35 Unternehmen beteiligten sich an der Ausschreibung für die zweite Entwicklungsphase eines unbemannten Luftfahrzeugs (UAV) für zeitgenössische Künstler und Kunstkritiker, die den multidimensionalen, intersektionalen Echtzeit-Zugang zu Kunstwerken suchen, speziell zu solchen, die mit anderen Mitteln nicht erschliessbar sind. Die Firma TiaLinx, Inc. aus Irvine, Kalifornien, konnte den heiss umkämpften Auftrag mit der Hexakopter-Drohne Wrybill-44, einer für den Kunsteinsatz umgerüsteten Version des erfolgreichen Modells Phoenix-40, für sich entscheiden. Die Drohne zeichnet sich unter anderem durch ihr programmierbares Geoinformationssystem, ihre einfache Joystick- oder Laptop-Steuerung und ihr hervorragendes Flugverhalten bei Langstreckenflügen aus. Ebenso beeindruckend ist die Bestückung mit Sensoren, darunter der bewährte Feinstrahl-Ultrabreitband-Multigigahertz-Hochfrequenz-Sensorarray von TiaLinx. Hinzu kommt ein extrem leistungsfähiges Sense-Through-The-Wall-System.

Dank des Stipendiums NSSEFF N00244-09-1-0093 (Expanding Critical Infrastructure Readiness) des US-Verteidigungsministeriums erhielt ich die Möglichkeit, eine multilaterale, parakritische Versuchsmission mit diesem Prototypen durchzuführen, bei der mich das Parkett-Logistikzentrum sowie ein qualifiziertes Supportteam in Argentinien unterstützten. Es folgt ein vorläufiger Testbericht.

D. GRAHAM BURNETT ist Herausgeber der New Yorker Zeitschrift *Cabinet* und Professor für Wissenschaftsgeschichte an der Princeton University. Der Preisträger des Guggenheim Award 2013–2014 veröffentlichte unter anderem die Bücher *The Sounding of the Whale* (2012) und *Trying Leviathan* (2007).

ADRIÁN VILLAR ROJAS, MI FAMILIA MUERTA (MY DEAD FAMILY), 2010, lokal workers assisting on the construction / MEINE TOTE FAMILIE, einheimische Arbeiter helfen bei der Konstruktion. (PHOTO: ALAN LEGAL)



METHODE

Die Skulptur/Installation MI FAMILIA MUERTA (Meine tote Familie, 2009) von Adrián Villar Rojas wurde als Versuchsobjekt ausgewählt. Sie befindet sich im Bosque Yatana, einem Laubwald an der patagonischen Küste nahe der Stadt Ushuaia im argentinischen Feuerland. Das Werk, ein lebensgrosser Blauwal (*Balaenoptera musculus*, Geschlecht unbestimmt) aus Lehm, Stein und Holz, kann als ideales Ziel für kleinformatige Critical Aerial Vehicles (CAV) mit Drehflügeln gelten. Es befindet sich in einer entlegenen Weltregion, verschmilzt mit seiner Umwelt, ist gut getarnt (nicht nur durch die Laubdecke; die Haut der Skulptur wird überall von künstlichen Baumstämpfen durchbrochen, die den Eindruck erwecken, sie sei aus dem Wald hervorgegangen oder kehre in ihn zurück – beides ist in gewissem Sinne korrekt) und



ADRIÁN VILLAR ROJAS, MI FAMILIA MUERTA (MY DEAD FAMILY) 2010, unfired clay, cement, burlap, wood, 118 x 1063 x 157 1/2", San Juan, Argentina / MEINE TOTE FAMILIE, ungebrannter Ton, Zement, Jute, Holz, 300 x 2700 x 400 cm. (PHOTO: ALAN LEGAL)

stellt hohe konzeptuelle Ansprüche. In Fällen wie diesem greifen die üblichen Rezeptions- und Rezensions-Tools nicht. Der rasch fortschreitende Zerfall des Werks spricht zusätzlich für die Verwendung unkonventioneller Methoden.

Von einer mobilen Rampe vom Platz vor dem Presidio in Ushuaia abgeschossen, strahlte unsere Wrybill-44-Drohne Echtzeit-Bilder von Villar Rojas' Werk zur TiaLinx-Bodenstation in Newport Beach, Kalifornien, wo ich mit drei geladenen KritikerInnen – dem dänischen Kunsthistoriker Eigil zu Tage-Ravn, der finnisch-amerikanischen Meeress Forscherin und -künstlerin Sanelma Nicht und der brasilianischen Schriftstellerin und Designerin Yara Flores – vor einer Wand von HD-Videomonitoren sass. Wir hatten Zugriff auf konventionelle Nachrichten-, Überwachungs- und Aufklärungssysteme, liessen unsere Finger jedoch von der Flugsteuerung, die in den kundigen Händen des TiaLinx-Testpiloten Charlie Di Mello lag.

Dieser Bericht enthält leicht redigierte Auszüge aus den mündlichen Kommentaren der drei Kritiker, die aufgezeichnet wurden, während jeder einen etwa siebenminütigen Erkundungsflug verfolgte sowie auch indirekt steuerte. Vollständige Protokolle werden mit einer Zusammenfassung der Testergebnisse, einer Besprechung weiterführender Projekte und dem Endbericht an DoD NSSEFF N00244-09-1-0093 online verfügbar sein.

MITSCHNITT I: Eigil zu Tage-Ravn

«Gut, Kamera runter. Stopp. Gut, Chuck, sie ist jetzt dort, wo ich sie haben will. Bleib dran. Sehr schön. Jetzt geht's los. Aufnahme? [Unhörbar] Argentinien soll mithören. Gut, ich geh ran. Ravn fliegt. Ab die Post. [Pause] Das Erste, was mir einfällt, ist Buch 1 der *Metamorphosen* von Ovid. Die Flut. Das Schreckensbild einer Naturkatastrophe: *Es tummeln im Wald sich Delphine!* Wie heisst es noch mal? «Silvasque tenent delphines et altis incursant ramis agitataque robora pulsant.» Auf gut Deutsch: «Es tummeln im Wald sich Delphine, sie stossen gegen das hohe Gezweig und erschüttern mit Schlägen die Stämme.» Totales *Chaos*. Das Ende aller Ordnung. Mischung der Form, Mischung der Materie, Mischung der offenbar unvermischbaren Form und Materie. [Pause] Unvermischbarkeit als hylozoische Rassenmischung. All das ist da, da unten. Der Wal im Wald. Tot. Verkrustet mit Schösslingsstummeln. Wir befinden uns nach der Sintflut. Oder besser, der *künftigen* Sintflut. Denn die Zeit ist Konjunktiv Plusquamperfekt, oder etwa nicht? So kommt das rüber. Aber irgendwas stimmt nicht. Stimmt ganz und gar nicht. *Land und Wasser haben sich vermischt*. Bäume spriessen – oder sprossen – aus einem Tier. Das erinnert mich an die ersten wissenschaftlichen Erklärungsversuche für die Entstehung der Fossilien: die Idee, dass die Fortpflanzungskraft der Lebewesen, die sich über die Erde ergiesst, dazu führt, dass tote Materie – Stein oder Lehm – die Form eines Farns, einer Muschel, eines Knochens annimmt. Schwups, da haben wir das Fossil als Denkmal der masturbatorischen (Un-)Fruchtbarkeit. Versteinerte Erd-Abtreibungen. Ausgeburten des Monströsen. Formbarkeit als Dauergefahr. [Pause] Chuck, kannst du ein bisschen weiter runter? Perfekt. Ich werde das Ding abfahren von der Schwanzflosse bis rauf zum gesichtslosen, von der Schwerkraft zermatschten Kopf. Sind wir im natürlichen Spektrum? [Unhörbar] Nein, das Synthetic Aperture Radar machen wir später an. Bleiben wir vorerst im sichtbaren Bereich. [Pause] Im mythopoetischen Register und innerhalb der ROYGBIV-Frequenzen. Alte Schule! [Lacht. Unhörbar. Pause] Kommt nicht infrage, das gehört dazu! Brendan, der Reisende, die Sage von der Walinsel. Du weisst schon, in allen ihren christlichen und unchristlichen Varianten: Seefahrer landen auf einer Insel, suchen Holz und Wasser, machen ein Lagerfeuer ... und *rums!*, ein Geysir, ein Erdbeben – sie sitzen auf dem Rücken eines riesigen Walfischs! Klarer Fall, die Sage hat was mit dem Ding da unten zu tun. Schau dir die Baumstümpfe an. Die indizieren die Festland-Walrücken-Ambivalenz; die indizieren die uralte Geschichte von der Hinterlist der Inseln und der Heimtücke der Navigation. Sagenhaftes Gespür für die Lokalität, wenn du mich fragst. Wir sind ja schliesslich in Feuerland, der hinterlistigsten Insel in der Geschichte der Seefahrt. [Unhörbar] Klar, nicht *wir!* Aber das *Ding* ...»

MITSCHNITT II: Sanelma Nicht

«Ist das Mikro an? [Unhörbar] OK, danke. [Unhörbar] Mach ich. [Pause] Okay, alles klar. Ich sehe den Wal, ob Blau- oder Finnwal kann man bei diesem verwesenen Zustand nicht genau sagen. Er liegt im lichten Wald. Da hat doch nicht etwa jemand die Bäume gestutzt? Gibt's das? Wohl eher nicht. Walrücken. Sieht aus, als wäre er gestrandet, aber es gibt keinen Strand, richtig? Können die Kameras mal da rüber? [Pause] Richtig, kein Strand. Der Rücken des Wals ist mit kleinen Kratern bedeckt. Nein, jetzt seh ich's: Baumstümpfe! Als wäre das Tier in die Landschaft

gesunken. [Pause] Sieht abscheulich aus. Die Baumstümpfe wirken wie Wunden – oder Warzen. Sie haben was Gewaltiges, denn sie rufen: «Wir sind abgesägt worden!» Aber eigentlich sollten die überhaupt erst gar nicht da sein und es bleibt unklar, ob man sie einfach wieder wegmachen wollte oder ob sie jemand mutwillig verstümmelt hat. [Pause. Probleme mit dem Mikrofon] Also los, hier kommt meine relativ rigide «politische» Deutung. Die Skulptur hat was Allegorisches. Der argentinische Anwalt José León Suárez, der in den 1920er-Jahren im Völkerbund-Komitee zur Kodifikation des Internationalen Rechts sass, hatte radikale Ansichten über die Nutzung der Ozeane, die er als gemeinsam zu bewirtschaftende globale Allmende verstand. Der Hauptstreitpunkt war natürlich der Walfang, der sich auf die antarktischen Gewässer im Umkreis der Falkland-Inseln konzentrierte, um die bereits damals ein Territorialstreit zwischen Argentinien und Grossbritannien entbrannt war. Anhand neuester Erkenntnisse über das ökologische Gleichgewicht in der Natur suchte Suárez nachzuweisen, dass die einseitige Ausbeutung der Ozeane – und speziell der Wale – durch die reichen Industrieländer eine widerrechtliche Privatisierung einzelner Glieder der Nahrungskette innerhalb der ausserordentlich komplexen (und potenziell gefährdeten) Lebensgemeinschaft der wandernden Tierarten darstellte. Er stiess damals auf wenig Gehör, aber seine Ideen wurden in den 1950er-Jahren von anderen lateinamerikanischen Intellektuellen aufgegriffen, allen voran vom chilenischen Aussenminister Fernando García Oldini, der die rechtliche Bedeutung von Ökosystemen bis an die Grenze des Vertretbaren trieb. Das wichtigste seiner Memoranden argumentierte (im Gegensatz zu Suárez, aber mit ähnlicher biopolitischer Radikalität), dass das Plankton, das den Walen der südlichen Hemisphäre als Nahrung dient, seinerseits von dem reichen organischen Material lebt, das die Flüsse der südamerikanischen Landmasse ins Meer schwimmen. In diesem Sinne wären die Wale als *nationales Eigentum der südamerikanischen Nationen* zu betrachten, unabhängig davon, wo sie sich zum gegebenen Zeitpunkt gerade aufhalten. Diese höchst kontroverse Position behinderte die Bemühungen der Nachkriegszeit zur Regelung des Walfangs. Ich kann mir nicht helfen – der argentinische Wald-Wal da unten scheint mir eine Inkarnation der Theorien Oldinis zu sein: Nicht ganz zufällig hat Villar Rojas seine Skulptur aus argentinischer Erde und argentinischen Bäumen geformt. Mir scheint, hier ist eine Blut-und-Boden-Meeresökologie am Werk. Genug, Bildschirm aus, mir reicht's.»

MITSCHNITT III: *Yara Flores*

«Toll, ich fühl mich wie Präsident Obama. Oder Kapitän Ahab. [Lacht] Aber unsere Drohne kann keine Raketen abfeuern, stimmt's? [Lacht. Unhörbar] Also, ich werde den Wal sicherlich nicht in die Luft jagen. Ich bin doch keine Waljägerin. [Pause] Ich sehe ihn mir nur an. [Pause] Mach bitte das Fadenkreuz weg. Geht das? [Unhörbar] Auf Portugiesisch und Spanisch ist das Wort *mira*, also «das Sehen», wie *sight* auf Englisch. Und das Fadenkreuz heisst *ponto* (oder *punta de mira*, der Seh-Punkt. *Punctum* auf Latein. Oder bei Barthes auch auf Französisch, weil ihm die eigene Sprache offenbar nicht reichte. [Unhörbar. Lacht] Also gut. Ich schau nicht hin, denn der Seh-Punkt bringt den Tod. [Pause] Das hat das Pentagon von Bataille gelernt, glaub ich. [Pause] Weiter. Ja, genau so: Wir kreisen wie die Geier. [Pause] Genau so. Schau! Ist das unser Schatten? [Unhörbar] Ah! Wunderbar! Wir kreisen in den Lüften und geniessen die perfekte Aussicht. Doppelt perfekt, weil der Wal tot ist, dieser Wal-im-Wald, wir sollten ihn mit den Augen eines Geiers sehen. [Pause] Ich weiss, so einfach ist das nicht. Schliesslich kreisen die Raubvögel auch. [Pause] Und Engel. [Lange Pause] Scheint mausetot zu sein, dieses Skulptur-Ding, dieses Wal-Dreck-Ding. [Pause] Zu-



ADRIÁN VILLAR ROJAS, MY DEAD GRANDFATHER, 2010, Akademie der Künste, Berlin / MEIN Toter GROSSVATER. (PHOTO: SIMONE DEMMEL)

sammengesackt, verwest, dunkel. [Pause] Beides steckt in ihm drin – die Drohung und die Ohnmacht des Todes, so verschieden sie auch sind. Und auch Traurigkeit. Ich denke, er sieht so enorm traurig aus, weil überall die abgeschnittenen Äste auf ihm liegen. Wir mögen die Vorstellung von Lebenszyklen, der tote Körper wird wieder zu Erde und lässt die Pflanzen wachsen. Diese «Lebenszyklen» sind eine Art weltliche Erlösung, techno-wissenschaftliche Wiederauferstehung. Hier werden wir auch um diese schwache Hoffnung betrogen – jenem *Feigenblatt*, mit dem wir das Sterben bedecken. [Pause] Hast du gesagt, dass wir in das Ding hineinschauen können? [CC bestätigt] Dann los, wir wollen sehen, ob der Bildhauer auch die Wurzeln der Baumstümpfe gestaltet hat. Das wäre doch interessant? Setzen wir das Sense-Through-The-Wall-System ein – wir wollen *durch die Wände sehen*. Vielleicht hat er was Lebendiges verschluckt. [Unhörbar] Schauen wir uns da drin um. Suchen wir in dem armen Wal nach Lebenszeichen. Vielleicht stossen wir auf einen Jonas. Also los. [Pause] Da haben wir's. Mein Bildschirm ist schwarz! War das jetzt ich oder du? [Pause] Oder der Wal?»

(Übersetzung: Bernhard Geyer)