

«Eine Zukunft vieler Zukünfte»ⁱ

Künstlerische Praktiken zwischen Widerstand und Möglichkeitsräumen

Dieser Text ist im Rahmen von *(Mit)einander* entstanden, einem neuen Ausstellungsformat des Fotomuseum Winterthur, das als eine Reihe von Präsentationen konzipiert ist, die jeweils in enger Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler_innen und im Dialog mit der Sammlung des Museums entwickelt werden. Die erste Ausgabe, bei der es um Kara Springers künstlerische Praxis geht, ist das Ergebnis eines intensiven, sich über ein Jahr erstreckenden Austauschs zwischen der Künstlerin und mir in meiner Funktion als Sammlungskuratorin des Museums – ein Prozess, bei dem unerwartete Resonanzen und Konstellationen zwischen verschiedenen Praktiken und Werken entstanden.

Da dies die erste institutionelle Ausstellung der Künstlerin in der Schweiz ist, bietet die Kooperation den Besuchenden die einzigartige Gelegenheit, die Breite und Vielschichtigkeit ihres Schaffens kennenzulernen und zugleich die Sammlung des Museums aus einer neuen Perspektive zu betrachten und (neu) zu entdecken.

(Mit)einander – Kara Springer und die Sammlung des Fotomuseum Winterthur

Unsere Gegenwart entfaltet sich in einem Zustand dauernder Alarmstimmung: Pandemie, Klimakrise, Finanzkollaps, das Erstarken autoritärer und rechtsextremer Tendenzen und die Entstehung neuer Konflikte sind nur einige der vielen Kräfte, die unsere Gesellschaft formen, die am Rand eines systemischen Bruchs zu stehen scheint. In einer global vernetzten, technologisch vermittelten Welt, die von rasant fortschreitender Ressourcenverknappung gekennzeichnet ist, sind alle Lebewesen, menschliche wie nicht-menschliche – wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise und in unterschiedlichem Ausmass – den ausbeuterischen, extraktivistischen und kommerzialisierenden Praktiken ausgesetzt, durch die der fortgeschrittene Kapitalismus weiterhin Werte akkumuliert und Gewinne generiert. Machtasymmetrien bleiben dabei zentral: Unterschiede aufgrund von Geschlecht, ethnischer Zugehörigkeit, Klasse und körperlicher Befähigung reproduzieren weiterhin tief verwurzelte Ungleichheiten, die vor allem vulnerable Gemeinschaften betreffen.

Vor diesem Hintergrund wird die Vorstellung neuer Möglichkeiten und Zukünfte – und die Verweigerung dessen, was als »hoffnungsvoller Pessimismus« oder »ungebrochene Verzweiflung« beschrieben wurde – zu einer Form des Widerstands gegen apokalyptische

Lähmung und naiven Utopismus.ⁱⁱ Kunst kann solche Gesten sichtbar machen, Perspektiven jenseits etablierter Kategorien und dominanter Narrative aufzeigen und Räume eröffnen, in denen wir unser Verhältnis zueinander sowie zur Erde hinterfragen können.

Diese relationale Dimension steht im Mittelpunkt der künstlerischen Praxis von Kara Springer, die hier im Dialog mit ausgewählten Werken aus der Sammlung des Fotomuseum Winterthur präsentiert wird. Springers multimediales Werk, das von Fotografie und Skulptur bis hin zu ortsspezifischen Installationen reicht, befasst sich mit Machtstrukturen und diasporischen Erfahrungen sowie mit dem komplexen Wechselspiel zwischen menschlichen Eingriffen in die Natur und deren Rückwirkungen auf uns selbst. Als kanadische Künstlerin jamaikanischer und barbadischer Abstammung, die in New York und Kanada lebt, lässt Springer die Spannungen und Dualitäten ihrer eigenen Biografie in ihre Praxis einfließen: einerseits »Errantry« (das Umherwandern) als paradigmatische karibische Erfahrungⁱⁱⁱ, andererseits eine Auseinandersetzung mit Minimalismus und Abstraktion, die von ihrem Hintergrund im Industriedesign geprägt ist.^{iv} Das Moment des »Errantry«, ein Zustand der Prekarität und des ständigen Unterwegsseins, zeigt sich bereits in Springers frühen Arbeiten – in so verschiedenen Medien wie Neon-Schriftzügen, zerbrochenem Gips und temporären Interventionen im öffentlichen Raum wie zum Beispiel *A Small Matter of Engineering, Part 2* (2016), das im Hof der Tyler School of Art and Architecture der Temple University in Philadelphia installiert wurde, wo Springer ihren Master of Fine Arts mit Schwerpunkt Bildhauerei erwarb.^v Die Arbeit fungierte als Allegorie auf das Erleben von Schwarzsein in sozialen und physischen Räumen – von der Künstlerin als »kaputte Systeme« bezeichnet –, die von der Zwangslogik *weisser* institutioneller Strukturen geprägt sind. In dieser Hinsicht erinnert die Arbeit an das, was Nicholas Mirzoeff als »Streik gegen das Weissein« bezeichnet: eine Handlung, die sich »diesem extraktiven System widersetzt«, »das statische Feld der weissen Sichtweise, bestehend aus Bildschirm, Statue, Staat und Gesetz auflöst«, indem sie »die weisse Realität imaginiert, verweigert, zerlegt und aufbricht«, um die »Zeit von Plantagen, Fabriken, Bürokratie, Schulen, Büros oder Sozialsystemen zurückzuerobern«.^{vi}

Prekarität, verstanden als Zustand der »Beweglichkeit« und des ständigen Wandels, bildet dabei stets die Grundlage von Springers Ansatz.^{vii} Ihre wiederkehrende Verwendung von Holzkonstruktionen aus Pappelholz – leicht, flexibel und einfach zu montieren und zu demontieren – verweist auf die Idee, dass etwas »gerade noch hält und trägt«.^{viii} Diese fluiden Eigenschaften erinnern auf subtile Weise an die diasporische Erfahrung, in der Anpassungsfähigkeit und die Bereitschaft, sich rasch neu zu orientieren, zu bestimmenden Merkmalen eines Lebens in ständiger Veränderung werden – oft in einem Zustand dauernder Flucht und Entwurzelung, fern des Vertrauten. Eine inhärente Eigenschaft dieses Zustands der ständigen Veränderung ist seine Ausrichtung auf die für Springers Praxis zentrale Vorstellung von Futurität – die Fähigkeit, alternative zukünftige Welten zu imaginieren und bereits in der Gegenwart zu erproben und zu bewohnen.

Futurität bezieht sich hier auf die Art und Weise, wie die Zukunft in der Gegenwart als Ort des fortwährenden Widerstands vorgestellt, antizipiert und inszeniert wird. Eine solche Vorstellung von Futurität bedeutet auch, dass sie lineare Fortschrittsnarrative in Frage stellt, indem sie alternative Zeitlichkeiten und spekulative Zukunftshorizonte eröffnet, verbunden mit der Frage, wer die Macht hat, die Zukunft zu gestalten, und wie sie neu gedacht werden kann. Wie T. J. Demos in *Radical Futurisms* formuliert, bedeutet das »eine Zukunft vieler Zukünfte«^{ix} – »ein Modell unter vielen möglichen, was zugleich

Widerstand gegen endgültige Festlegung und Ausschluss bedeutet».^x In diesem Sinne lässt sich eine deutliche Nähe zwischen Springers Werk und Demos' Denken erkennen:

Radikale Futurismen gestalten die Zeit neu. Sie brechen die linearen Gleise der Gegenwart auf und werfen das Kommende ins Unbestimmte des Noch-nicht ... Sie ent-essentialisieren und de-normalisieren die Zeit, ... indem sie unterdrückte Vergangenheiten ebenso wiederbeleben wie mögliche Zukünfte erfinden ... Radikale Futurismen situieren die Zeit neu und erweitern sie zu etwas Umstrittenen, neu Erfindbarem und Vielfältig-Strukturiertem ... Sie begreifen die *Zukunft als Disruption*.^{xi}

In Springers Werk entfaltet sich das Potenzial der Futurität insbesondere im Motiv der Berge, verstanden als einem Ort der Zuflucht, Befreiung und der Projektion möglicher Zukünfte. Deren zerklüftetes, oft unzugängliches Gelände bot in der Geschichte immer wieder Schutz vor kolonialer Gewalt und Unterdrückung, wie das Beispiel der Maroons auf Jamaika zeigt. Nach der englischen Eroberung Jamaikas im Jahr 1655, die die spanische Kolonialherrschaft beendete, flohen versklavte Afrikaner_innen von den Plantagen und suchten Zuflucht in den abgelegenen Bergregionen der Insel, insbesondere in den Blue Mountains, den John Crow Mountains und dem Cockpit Country. Diese Gebiete boten die natürlichen Ressourcen und strategischen Vorteile, die es den Maroons ermöglichten, autonome Siedlungen zu gründen und zu erhalten, frei von Kontrolle durch die Kolonialmacht.^{xii} Über diese historische Dimension hinaus gewinnen Berge im Kontext des Klimawandels eine neue Bedeutung als Zufluchtsorte, da die kühleren Lebensräume bei steigenden Temperaturen Leben ermöglichen und gefährdeten Arten Schutz bieten. Vor diesem Hintergrund erhält Springers Beschäftigung mit Bergen eine vielschichtige Bedeutung: Sie werden jetzt zu einem Raum, in dem Überleben, Widerstandsfähigkeit und die Aussicht auf alternative Zukunftsperspektiven zusammenfließen.

In diesem Kontext wurde ihr sechsmonatiger Aufenthalt in der Schweiz im Jahr 2022, bei dem sie erstmals die Alpen erlebte, auch zu einer Zeit des Nachdenkens über die Berge Jamaikas – Landschaften, die die Kindheit ihrer Mutter in Kingston prägten und für die Kolonialgeschichte der Insel von grosser Bedeutung sind. Diese Erfahrung markierte den Beginn eines fortlaufenden künstlerischen Forschungsprozesses, der in dem mehrteiligen Projekt *The Shape of Mountains* (2023) Gestalt annahm und in neueren Arbeiten wie *My Mother's Mountains* (2025) weiterverfolgt wurde.

The Shape of Mountains besteht aus Installationen mit grossformatigen, doppelseitigen Fotodrucken auf japanischem Reispapier, aufgehängt an einfachen Pappelholzrahmen, die entweder auf dem Boden stehen oder an der Wand befestigt werden können. Die fast abstrakt wirkenden Bilder stammen von hochauflösenden Scans von mehrfach gebranntem Ton. Damit lenkt die Künstlerin die Aufmerksamkeit auf die materiellen Strukturen der Erde selbst – auf Formen, die, wie Berge und Ton, durch transformative Kräfte in der äusseren Erdkruste geformt sind. Im Dialog mit dem Werk von Etel Adnan knüpft Springer eine Verbindung zwischen Bergen und Raumschiffen^{xiii} – und beschwört die Vision einer Welt herauf, die zugleich unwirtlich und fremdartig ist, in der die Landschaft zu einem Ort der Entfremdung und Begegnung wird, für Springer aber auch »zu einem Zeugen von Gewalt, sowohl der sichtbaren als auch der immateriellen.«^{xiv} Genau dieser Blickwinkel ist es, der Springers Arbeiten in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur so stark nachhallen lässt und letztere in ein neues Licht rückt. Über die gemeinsame Sensibilität für Landschaft und die vielschichtigen Beziehungen zu unserer

Umwelt hinaus wird der Dialog jedoch durch weitere thematische Stränge bereichert, wie Fragen nach dem konstruierten Charakter historischer Narrative, nach Machtstrukturen und sich wandelnden Identitäten. Innerhalb dieser Vielfalt an Perspektiven und künstlerischen Ansätze bildet ein gemeinsamer Gedanke das zentrale Anliegen dieser Präsentation: Welche Wege verbinden uns miteinander – und mit unserer Umwelt? Das spannungsvolle Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt wird seit Jahrhunderten diskutiert. Im Angesicht des Klimawandels und der kapitalistischen Logik der Ausbeutung hat dieser Diskurs in den letzten Jahren jedoch eine neue Dringlichkeit erlangt – in den Geisteswissenschaften ebenso wie in den Naturwissenschaften und der Kunst. Bereits innerhalb des begrenzten Bereichs der bildenden Kunst belegt die Fülle an Publikationen und Ausstellungen zu diesem Thema dessen Relevanz, wobei der Schwerpunkt oft auf der »toxischen Dynamik« zwischen den Sphären der Ökologie, Gesellschaft und Politik liegt.^{xv} Besonders betont wird dabei die »Choreografie der (Un-)Sichtbarkeit, die bei Umweltkrisen wirksam ist.«^{xvi} Da sich Phänomene wie der Klimawandel häufig der Visualisierung entziehen – oder bewusst unsichtbar gemacht werden, um ihre Verflechtung mit übergeordneten Kräften wie Kapitalismus und Kolonialismus zu verschleiern –, besteht die Herausforderung darin, »Gegenwissen zu erzeugen« und »die strukturellen Bedingungen, die ökologische Gewalt hervorbringen und zugleich verbergen, zu entnaturalisieren«.^{xvii}

In den letzten Jahrzehnten haben zahlreiche Künstler_innen Strategien entwickelt, um solche unsichtbaren Dynamiken sichtbar zu machen, ohne auf die Logik des Spektakels zurückzugreifen. In der Sammlung des Fotomuseum Winterthur sind John Divola, David Goldblatt und Gordon Matta-Clark herausragende Beispiele für künstlerische Positionen, die diese Spannungsfelder auf je eigene Weise untersuchen und sich mit unsichtbaren Kräften wie der marktwirtschaftlich getriebenen Transformation von Landschaften, toxischen industriellen Hinterlassenschaften oder der Dynamik der Gentrifizierung beschäftigen.

Die Serie *Occupied Landscape (Yosemite)* (1989–1992) von John Divola untersucht die Kommerzialisierung und touristische Überformung des Yosemite Valley und offenbart das komplexe Wechselspiel zwischen der Sehnsucht nach unberührter Natur und dem menschlichen Drang, sie zu beherrschen. Winzige, verschwommene Figuren erinnern daran, dass diese Landschaft längst nicht mehr unberührt ist – sie ist bereits vereinnahmt und unterworfen. Die Komposition der Fotografien erinnert an die Ästhetik von Überwachungsbildern und verweist subtil auf die Transformation des Yosemite Valley zu einer kommerzialisierten Attraktion, die durch ein Netz aus Strassen, Hotels, Parkplätzen und Aussichtspunkten konsumierbar gemacht wird – jenen Elementen, die im Bild bewusst ausgespart bleiben. Die Figuren bewegen sich also durch eine Landschaft, die unberührt scheint, aber zutiefst von menschlichen Eingriffen geprägt ist. Damit wird auch das Konzept der »Wildnis« selbst und die historische Vorstellung der »unberührten Natur« in Frage gestellt, die in Wahrheit schon seit Jahrtausenden von indigenen Gesellschaften geformt wurde.

David Goldblatt richtet seinen Blick stattdessen auf die fortdauernde ökologische Gewalt des Kolonialismus und der Apartheid in Südafrika, wo unter der Oberfläche scheinbar gewöhnlicher Landschaften weiterhin die Ausbeutung von Ressourcen und die Entsorgung von Giftmüll stattfindet. In *Blue Asbestos fibres, Owendale Mine, Northern Cape, 26 October 2002* (2002) verleihen die schimmernden Rückstände von blauem Asbest einer ansonsten unscheinbaren Szenerie eine verstörende Schönheit, die im

Kontrast zur giftigen Realität eines von Traumata gezeichneten Landes steht. Die Nähe der Kamera zum kontaminierten Material erzeugt Unbehagen, das durch das Wissen verstärkt wird, dass es sich in unmittelbarer Nähe bewohnter Siedlungen befindet. So wird die Landschaft zu einem eindringlichen Zeugnis dafür, wie kapitalistische Landnutzung – geprägt von Aneignung und Missbrauch – auf den menschlichen Körper und die Umwelt gleichermassen einwirkt.

Gordon Matta-Clark geht es in *Conical Intersect* (1975) dagegen darum, die sozialen Funktionen der Architektur und die subtilen Kräfte urbaner Transformation sichtbar zu machen. Durch seine radikalen Eingriffe in bestehende Gebäude – sogenannte *Cuttings* – legt Matta-Clark die Gentrifizierung als einen Prozess der Verdrängung offen, der durch die räuberische spekulative Immobilienwirtschaft angetrieben wird und zur Vertreibung der vulnerablen Bewohner_innen führt.

Indem sie subtile und oft unsichtbare Formen der Unterdrückung thematisieren, stehen diese künstlerischen Praktiken in engem Zusammenhang mit dem Konzept der »langsamen Gewalt«, wie es der südafrikanische Autor Rob Nixon formuliert hat:

Mit langsamer Gewalt meine ich eine Gewalt, die sich allmählich und unmerklich vollzieht – eine Gewalt verzögerter Zerstörung, verteilt über Zeit und Raum, eine zermürbende Gewalt, die typischerweise gar nicht als Gewalt wahrgenommen wird. Gewalt wird gewöhnlich als eine Handlung oder ein Ereignis verstanden, das zeitlich unmittelbar, räumlich explosiv und spektakulär ist und mit sofortiger, sensationeller Sichtbarkeit ausgestattet ist. Wir müssen uns, so scheint mir, jedoch dringend einer anderen Art von Gewalt zuwenden – einer, die weder spektakulär noch augenblicklich ist, sondern schrittweise und langsam zunehmend ... Dabei müssen wir uns auch mit den narrativen und strategischen Herausforderungen auseinandersetzen, die sich aus der relativen Unsichtbarkeit dieser langsamen Gewalt ergeben.^{xviii}

Nach den Anschlägen vom 11. September 2001 dominierte das augenfällige, eindringliche Spektakel der Gewalt die öffentliche Wahrnehmung. Dramatische Bedrohungen rückten in den Vordergrund, während langsam verlaufende, weniger sichtbare Katastrophen aus dem Blick gerieten.^{xix} Das gilt auch für schleichende Krisen wie den Klimawandel, dessen Auswirkungen sich über Jahre, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte entfalten und möglicherweise erst von künftigen Generationen erlebt werden. Solche Formen langsamer Gewalt, die durch menschliche Eingriffe verursacht werden, zwingen uns, über die weitreichenden Folgen unseres Handelns – etwa der Ölförderung – nachzudenken, die Kreisläufe der Zerstörung in Gang setzen und unweigerlich auf uns zurückfallen. Dieses »sich ausweitende Netz von Schäden« hat die Künstlerin und Autorin Sunaura Taylor als »behinderte Ökologie (*disabled ecology*)«^{xx} beschrieben: »Netzwerke von Behinderungen, die entstehen, wenn Ökosysteme zerstört oder massiv verändert werden«, deren Folgen vor allem arme und rassifizierte Gemeinschaften betreffen und damit erneut eng mit der Geschichte des Imperialismus und Kolonialismus verbunden sind.^{xxi}

Springers Auseinandersetzung mit diesen Formen langsamer Gewalt zeigt sich besonders anschaulich in Arbeiten wie *Do I Have to Build You a Fucking Pyramid?* (2021), das während eines zweijährigen Stipendiums am Museum of Fine Arts in Houston entstand. Die pyramidenförmigen Installationen zeigen Nahaufnahmen dickflüssigen, tiefschwarzen Öls, fotografiert vom Dach ihres Ateliers in Houston – einer Stadt, die untrennbar mit der Ölindustrie verbunden ist.^{xxii} Noch deutlicher wird die Beschäftigung mit diesem Thema in

Springers anhaltender Auseinandersetzung mit der Geschichte Jamaikas – ein historisches Erbe, das nicht nur die Geschichte der Maroons, sondern auch die politisch und ökonomisch umkämpfte Gegenwart der Insel umfasst. Die neoliberale Politik führt hier zu einer Form der »Vertreibung ohne Bewegung (oder stationäre Vertreibung)«, eng verbunden mit den sozio-ökologischen Folgen des Tourismus und neokolonialen Fantasien, die den Druck auf die lokalen Gemeinschaften hinsichtlich Leistung und Arbeit erhöhen.^{xxiii}

Ebenfalls im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit der jamaikanischen Geschichte – mit den Bergen als Zufluchtsorten und ihrer Resonanz mit Springers eigener Biografie – hat Springer in diesem Jahr zwei neue Werke geschaffen: *Judith Mae, Part V* und *My Mother's Mountains*. In beiden Arbeiten werden die Motive (ein Porträt ihrer Mutter im Alter von siebzehn Jahren und eine Ansicht der Blue Mountains in der Nähe von Kingston) in Serien doppelseitiger Papierdrucke gezeigt, die an Papyrusrollen erinnern – ein subtiler Verweis auf die Ästhetik des Archivs und seine traditionelle Funktion der Datenspeicherung und -klassifizierung. Die Bilder bleiben bewusst fragmentarisch; nur Teile sind klar erkennbar. Wir sind eingeladen, diese sichtbaren Fragmente immer wieder neu zu verbinden, in einem Prozess, der nie zu einem endgültigen Ergebnis führen kann: Das Versprechen eines vollständigen visuellen Eindrucks bleibt unerfüllt. Mit anderen Worten: Springer »reizt die Betrachtenden, indem sie ihnen bewusst die befriedigende Vollendung des visuellen Genusses vorenthält und das Werk in einem Zustand der Verweigerung einfriert«.^{xxiv}

Dieser Akt, die klare Lesbarkeit der Motive zu unterlaufen, birgt ein subversives Potenzial: Er kann als Springers Methode gelesen werden, das Dargestellte vor Voyeurismus und ausbeuterischen Blicken zu schützen, indem sie es unkenntlich und unlesbar macht. Für diesen Versuch, sowohl die karibische Landschaft als auch die Körper ihrer Bewohner_innen vor Hypervisibilität und unmittelbarer Lesbarkeit zu schützen, lässt sich das Konzept der »Opazität« heranziehen, das der karibische Philosoph Édouard Glissant in *Poetics of Relation* formuliert hat. Glissant fordert ein »Recht auf Opazität«, die Verweigerung der Transparenz, die mit ihren Techniken des Definierens und Klassifizierens die nuancierteren und facettenreicheren Aspekte des Selbst ausser Acht lässt.^{xxv} Indem Glissant Opazität als Prinzip affirmiert, destabilisiert er Hierarchien der Identität, befreit Individuen von den Fesseln der Etikettierung und bejaht die Vielfalt als Reichtum. Springers Fotografien spiegeln genau diese Idee wider: Undurchschaubar und unbestimmbar zu bleiben wird zu einem Akt des Widerstands – zu einer Möglichkeit, sich von den repressiven Perspektiven zu befreien, die die karibische Identität historisch verfälscht oder verflacht haben. Zugleich verweist die Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit subtil auf die Mechanismen, denen das Gedächtnis unterliegt: Was bewahrt es? Was verdrängt es? Und welche Erzählungen entstehen daraus? Erzählungen – sowohl persönliche als auch kollektive, reale und fiktive – stellen eine weitere Dimension im Dialog zwischen Kara Springer und der Sammlung des Fotomuseums dar.

Der konstruierte Charakter historischer Narrative ist eines der zentralen Themen der Arbeit *The Russian Ending* (2001) von Tacita Dean, die aus Bildern dramatischer Szenen wie Explosionen, Begräbnisse, Trauerfeiern und Naturkatastrophen besteht. Der Titel bezieht sich auf eine Praxis der dänischen Filmindustrie des frühen 20. Jahrhunderts, bei der zwei alternative Enden produziert wurden, um den politischen und kulturellen Vorstellungen bestimmter Länder zu entsprechen: Das Happy End für den US-Markt

wurde für das russische Publikum durch einen tragischen Schluss ersetzt. Durch den Titel fordert Dean uns auf, das »Davor« und »Danach« der Bilder zu hinterfragen – die selektiven Prozesse des Erinnerns und die Art und Weise, wie kollektive Ereignisse je nach kulturellem Kontext und dem jeweiligen Zeitgeist unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert werden können.

In einem ähnlichen Sinne lädt Joel Sternfeld dazu ein, beim Betrachten seiner Bilder darüber zu spekulieren, welche Ereignisse zu Szenen wie in *After a Flash Flood* (1979) geführt haben könnten. Seine Kritik an der amerikanischen Lebensweise legt die latenten Spannungen und die unter der trügerischen utopischen Fassade des Landlebens und der Vorstadtidyllen verborgene Gewalt frei. Bei näherem Hinsehen entdeckt man in dieser sorgfältig komponierten, auf den ersten Blick unauffälligen Szene verstörende Details. Das Vorstadthaus, das gefährlich an der Abbruchkante über einem Erdbeben hängt, und das vom Erdboden verschluckte Autowrack werden zu eindringlichen Metaphern für eine Gesellschaft am Rande des Zusammenbruchs. Das Bild erinnert an die angespannte Atmosphäre der späten 1970er und 1980er Jahre, als Atomunfälle, Geiselnahmen und Treibstoffknappheit ein apokalyptisches Gefühl der Bedrohung erzeugten – ein Unbehagen, das auch in der Zeit nach dem 11. September und Covid fortbesteht.

Die Reflexion darüber, wie fiktionale Erzählungen unsere Wahrnehmungen und Glaubenssysteme prägen, findet in Springers jüngster Arbeit *Mapping the Mountains of Kong* (2025) nochmals eine neue Form. Der Titel bezieht sich auf eine westafrikanische Bergkette, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts auf europäischen Landkarten verzeichnet war und erstmals 1798 von einem englischen Kartografen dargestellt wurde. Obwohl sich das Gebirge später als reine Fiktion entpuppte, war es fast ein Jahrhundert lang auf Karten zu finden, sodass man bis ins frühe 20. Jahrhundert ein verzerrtes Bild der Region hatte. Ausgehend von diesem eindrucksvollen Beispiel fragt diese Arbeit, inwieweit Landschaften nicht nur geografische Formationen, sondern auch kulturelle und imaginäre Konstrukte sind. Die Kong-Berge werden so zum Sinnbild der fabrizierten Natur von Wissen; sie offenbaren die Grenzen der Kartografie und die fortwirkende Autorität imaginärer Realitäten. Ausgehend von fotografischen Vergrößerungen von gebranntem Ton und Keramikfragmenten – greifbaren Spuren von Überresten – bewegt sich Springer in Richtung Abstraktion mit einer Installation, die das komplexe Wechselspiel zwischen Fakt und Fiktion, materieller Realität und ihrer narrativen Neuerschaffung untersucht. Neben der Beziehung zwischen Mensch und Natur und der Konstruiertheit von Narrativen steht das Thema sich wandelnder Identitäten im Zentrum des Dialogs zwischen Springers Praxis und den Werken des Fotomuseums. So auffällig die Abwesenheit des menschlichen Körpers in der Ausstellung ist, ist er doch auf vielfältige Weise präsent – sei es durch seine Spuren in der Landschaft, physiologische Vorgänge wie das Atmen oder seine traditionelle Verflechtung mit Identitätsvorstellungen, für die der Körper lange als Marker für soziale und geschlechtsspezifische Normen galt.

Das Konzept des Selbst als fluid, wandelbar und letztlich undefinierbar liegt Roni Horns Serie *Some Thames* (2000) zugrunde, was feine Resonanzen mit Springers grossformatiger Installation *I / must be given words* (2022) erzeugt, deren Titel aus dem Gedicht *Negus* des barbadischen Dichters und Gelehrten Kamau Brathwaite stammt. Horn fängt auf ihren Bildern die Oberfläche der Themse in London in wechselndem Licht und flüchtigen Momenten ein und verweist damit leise auf das unmerkliche Vergehen der Zeit. Springer wiederum setzt sich mit einem anderen schwer fassbaren Phänomen auseinander: dem Akt des Atmens. In Zusammenarbeit mit einigen Ingenieur_innen

schliesst sie eine Reihe von Leuchtkästen an einen Sensor an, der während ihrer Ausstellung in der Patel Brown Gallery in Toronto ihre Atmung erfasste. Beim Einatmen leuchtete die Installation auf, beim Ausatmen wurde sie wieder dunkel, sodass sie gleichsam mit ihr zusammen in diesem Raum atmete. Die Oberfläche der doppelseitigen Leuchtkästen zeigt hochauflösende Scans von Keramikplatten und ihrer Haut, letztere durch einfache Farbumkehrung in ozeanisches Blau verwandelt, das überraschend mit Horns veränderlichem Gewässer korrespondiert. Für Horn ist Wasser Spiegel und Metapher des Selbst – ständig im Wandel und undefinierbar. Sie ist fasziniert von seinen Widersprüchen: Kraft und Verletzlichkeit, Ruhe und Dynamik, Transparenz und Opazität – eine subtile Anspielung auf das ungreifbare Wesen von Identität. In diesem Sinne lassen sich diese Wasserlandschaften, wie viele von Horns Arbeiten, als eine Art abstraktes Selbstporträt lesen.

Eine ähnliche Logik liegt auch *I / must be given words* zugrunde: Ohne die physische Anwesenheit der Künstlerin, die aber durch ihren Atem und ihre Haut ständig präsent bleibt, entfaltet sich das Werk als Selbstporträt in Abwesenheit. Über das Tragen des Geräts, das einen Monat lang ihre Atmung aufzeichnete, erklärt Springer: »Ich habe dadurch so stark auf meine Atmung geachtet ... wie nie zuvor in meinem atemlosen Leben... Es ist absurd, dass man diese aufwendige Installation irgendwo in einer Galerie betreiben muss, um den Akt des Atmens als produktiv zu erkennen.«^{xxvi}

Ricarda Roggan bietet eine komplemetäre Perspektive, die an diese Erkundung des Unsichtbaren und der Bedeutung diskreter Präsenz anschliesst. Mit ihrem Interesse an Dingen, die oft unbemerkt bleiben, zeigt sie das Alltägliche in einem veränderten Rahmen und ermöglicht so einen neuen Blick darauf. Frei von Hinweisen auf Zeit und Ort regen Bilder wie *Stall* (2006) zum Nachdenken über die tiefere Bedeutung von Räumen und den darin befindlichen Objekten sowie unser Verhältnis zu deren Präsenz an. Roggan arbeitet mit gefundenen Räumen und deren Einrichtung, indem sie bestehende Arrangements zerlegt und sorgfältig neu zusammenfügt, oft in reduzierter Form. Auf diese Weise überführt sie Objekte in einen neuen Kontext, ohne jedoch die Spuren ihrer Geschichte zu tilgen. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen Altem und Neuem, Vertrautem und Unbekanntem, Klarheit und Ungewissheit, die dazu anregt, darüber nachzudenken, wie das Alltägliche und oft Übersehene – sei es ein Objekt, ein Raum oder, wie Springer uns erinnert, sogar unser eigener Atem – sich als etwas zutiefst Transformatives entfalten kann.

Genau diese transformativen Kräfte nähren die Sehnsucht nach einem Raum der Möglichkeiten, nach einer Pluralität von Visionen und Existenzformen, die noch verwirklicht werden wollen. Springers künstlerische Praxis vermittelt zusammen mit den hier besprochenen Arbeiten der Sammlung diesen vitalen Drang nach Offenheit und Schöpfung – ein Verlangen, die sich jedem geschlossenen oder vorgezeichneten System widersetzt – und findet darin Resonanz mit den kraftvollen Worten von Gilles Deleuze: »Etwas Mögliches, oder ich ersticke!«^{xxvii}

Dr. Alessandra Nappo
Sammlungskuratorin, Fotomuseum Winterthur

-
- ⁱ T. J. Demos, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (London: Sternberg Press, 2023), 37.
- ⁱⁱ T. J. Demos bezieht sich hier auf Ausdrücke, die jeweils von Yarimar Bonilla und John Berger verwendet wurden. Siehe *ibid.*, S. 28.
- ⁱⁱⁱ Siehe Claire Tancons, «Retinal Errantry and Spacial Precarity: Kara Springer's The Earth and All Its Inhabitants, in *The Visual Life of Social Affliction* (New York: The Small Axe Project, 2019), <https://smallaxe.net/vlosa/issue-01/pdfs/VLOSA-CATALOGUE-106%20Claire%20Tancons.pdf>.
- ^{iv} Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, 10. Juli 2025.
- ^v Die Arbeit entstand im Sommer 2016, als Kara Springer sich Mitgliedern der Gruppe *Black Women Artists for Black Lives Matter* im New Museum in New York City anschloss und von dem Satz «White people, do something» («Weiße Menschen, tut etwas») beeindruckt war, der während einer der Performances der Gruppe fiel. Unter dem Eindruck der Dringlichkeit dieses Aufrufs installierte Springer ein paar Wochen später ein schwarzes Schild mit den Worten in weißer Schrift im Innenhof der Tyler School of Art and Architecture der Temple University in Philadelphia. Das Bild des ohne offizielle Genehmigung aufgestellten Schildes verbreitete sich schnell im Internet und führte zu ganz unterschiedlichen Reaktionen, die von begeisterter Unterstützung bis zu scharfer Kritik reichten. Springer erklärte: «In meiner künstlerischen Praxis interessiert mich, Sprache auf unterschiedliche Weise in den öffentlichen Raum zu bringen. Der Norden von Philadelphia ist eine Gegend, in der überwiegend Schwarze wohnen, die auf verschiedenen Weisen durch die Universität von dort vertrieben werden.» Ron Fanfair, «Kara Springer's Practice Explores the Intersections of the Body and Industrial Modes of Production», Ron Fanfair, 15. August 2022, <https://www.ronfanfair.com/home/2022/8/15/os6bc361cbx18n6of8ftq3ptc3zj81>.
- ^{vi} Nicholas Mirzoeff, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2023), 14–15.
- ^{vii} Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, 10. Juli 2025.
- ^{viii} *Ibid.*
- ^{ix} Demos, *Radical Futurisms*, 37.
- ^x *Ibid.*, 26.
- ^{xi} *Ibid.*, 19–20.
- ^{xii} Zum historischen Kontext siehe Mavis C. Campbell, *The Maroons of Jamaica, 1655–1796: A History of Resistance, Collaboration & Betrayal* (Granby, MA: Bergin & Garvey, 1988) und Michael Sivapragasam, «After the Treaties: A Social, Economic and Demographic History of Maroon Society in Jamaica, 1739–1842», Doktorarbeit, University of Southampton (2018), <https://eprints.soton.ac.uk/423482/>.
- ^{xiii} «Tamalpais wurde zu einem Raumschiff, bereit zum Abflug. Tamalpais ist mein Raumschiff.» Etel Adnan, *Journey to Mount Tamalpais: An Essay* (Sausalito, CA: Post-Apollo Press, 1996), 19.
- ^{xiv} Muriel N. Kahwagi, «And When We Came Down from the Mountain», Artists Alliance Inc., Februar 2024, <https://www.artistsallianceinc.org/and-when-we-came-down-from-the-mountain/>.
- ^{xv} Maja und Reuben Fowkes, *Art and Climate Change*, World of Art (London: Thames & Hudson, 2022), 8.

-
- ^{xvi} T. J. Demos, Emily Eliza Scott und Subhankar Banerjee (Hg.), *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change* (New York: Routledge, 2021), 216.
- ^{xvii} Ibid.
- ^{xviii} Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011), 2.
- ^{xix} «Unsere Sinnes- und Wahrnehmungssysteme werden in einem Tempo umgestaltet, mit dem wir kaum Schritt halten können ... Wir erleben jetzt täglich, was früher einmal ein erhabener Moment war.» Heather Davis und Etienne Turpin (Hg.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015), 11.
- ^{xx} Sunaura Taylor, *Disabled Ecologies: Lessons from a Wounded Desert* (Oakland: University of California Press, 2024), 7.
- ^{xxi} Ibid.
- ^{xxii} Tejaswini Abhijna Medicharla, Lensa Ali und Rana El Kadi, «Oil Extraction, Disability, and Survival: A Review of Kara Springer's <Do I Have to Build You a Fucking Pyramid?>», *Medium*, 6. September 2023, <https://awe401.medium.com/oil-extraction-disability-and-survival-a-review-of-kara-springers-do-i-have-to-build-you-a-7dec1dad2a23>. Für eine ausführlichere Darstellung siehe auch Mel Evans, *Artwash: Big Oil and the Arts* (London: Pluto Press, 2015) und Timothy Mitchell, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil* (London: Verso, 2011).
- ^{xxiii} Nixon, *Slow Violence*, 19.
- ^{xxiv} Ayanna Dozier, «Out of Sight: Black Femmes and Explicit Acts», in Ashley James (Hg.) *Going Dark: The Contemporary Figure at the Edge of Visibility*, Ausst.-Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum (New York: Guggenheim Publications, 2023), 64–75, hier: 71.
- ^{xxv} Édouard Glissant, «For Opacity», in *Poetics of Relation*, übersetzt von Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 189.
- ^{xxvi} «Studio Coordinator of Ceramics Joanne Lee and Visiting Artist Kara Springer», Anderson Ranch Arts Center, live gestreamt am 3. Juli 2023, YouTube, 48:03–48:32, <https://www.youtube.com/watch?v=ZEkfhdhfmwKA>.
- ^{xxvii} Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991) 222.