

I

N

N

Uta Kögelsberger
FOREST COMPLEX

S

I

T

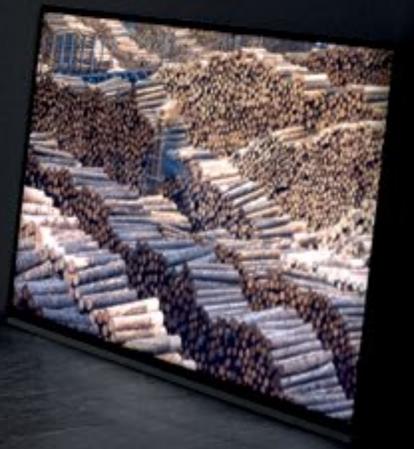
U

Uta Kögelsberger
FOREST COMPLEX

17.4. – 20.7.2024
BTV Stadtforum Innsbruck



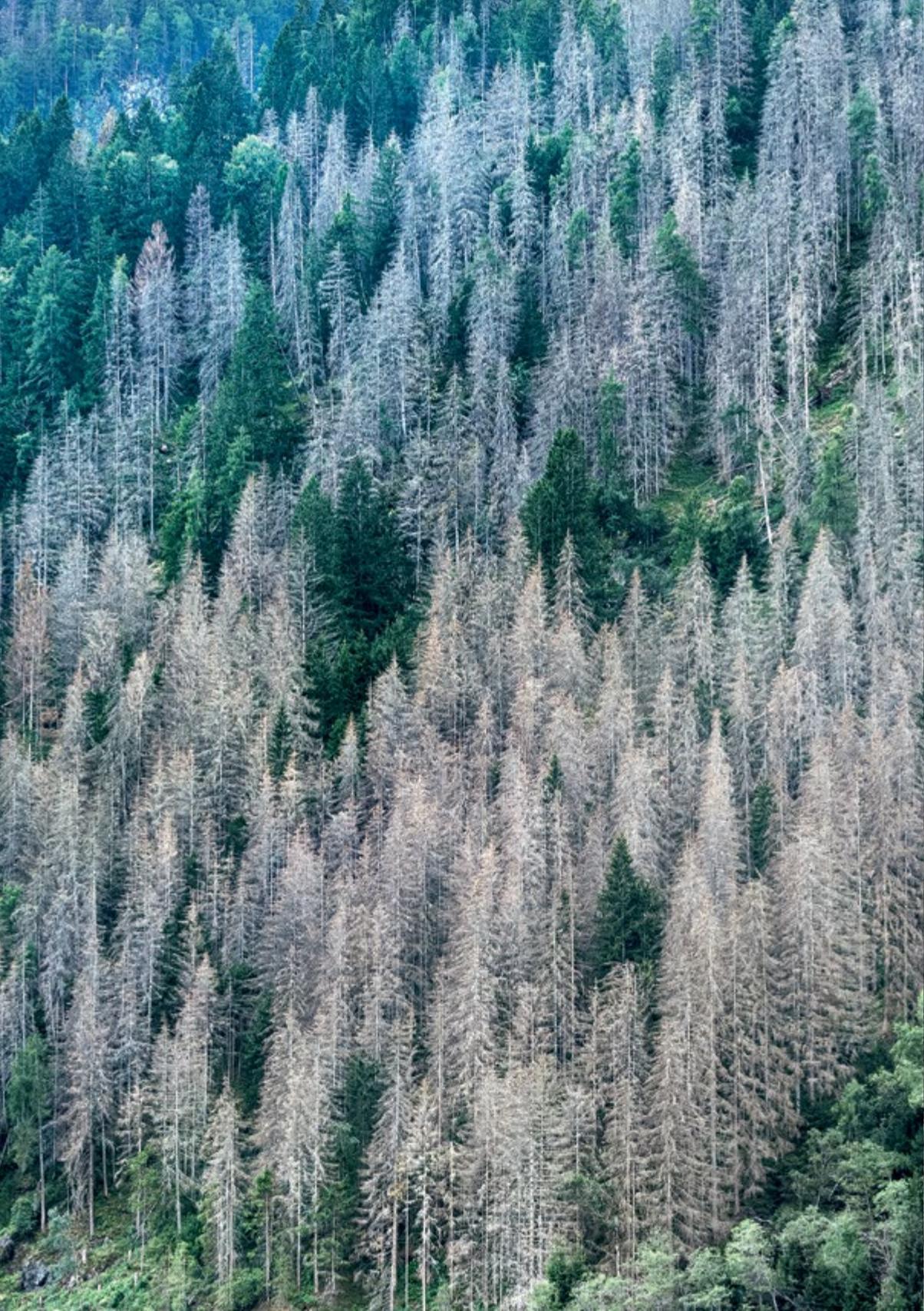
- 17 Interview
*Hans-Joachim Gögl,
Uta Kögelsberger*
- 40 Ne me quitte pas
Marcus Verhagen
- 118 Complex Representation
Boaz Levin
- 136 Uta Kögelsberger
- 140 INN SITU
- 142 Impressum
Imprint















Poesie und Aufklärung *Uta Kögelsberger im Gespräch mit Hans-Joachim Gögl*

Zum Beispiel Osttirol. Ein Föhnsturm mit Windspitzen von 180 km/h. Was in hundert Jahren gewachsen ist, wird in Sekunden kahlgefegt. Dann kommt der Winter. Unter übermäßiger Schneelast brechen Äste und Stämme. Diese ziehen den Borkenkäfer an, der sich enorm vermehrt. Schadholzmengen im fatalen Zusammenspiel von Wind, Druck, Trockenheit und Schädlingsbefall von weit über einer Million Kubikmeter. Für die Waldbesitzer*innen eine wirtschaftliche Katastrophe. Für die Gemeinden unterhalb dieser Schutzwälder wächst die Gefahr. Zwei Drittel der gesamten Waldfläche Tirols bilden die verlässlichste Barriere zwischen Lawinen, Muren und Hochwasser und den Siedlungen im Tal!

Die Künstlerin Uta Kögelsberger beschäftigt sich mit den Auswirkungen des Klimawandels auf unsere Wälder. Ihre Arbeitsweise ist akribisch. Allein für dieses Projekt im Rahmen der Reihe INN SITU reiste sie siebenmal nach Osttirol und ins Zillertal, verbrachte insgesamt etwa vier Monate vor Ort mit Recherchen, einer Vielzahl von Gesprächen mit Expert*innen und Betroffenen. Vor allem aber mit Foto- und Filmaufnahmen. Aus rund 400 Stunden Material destilliert sie ihre immersiven Arbeiten. Aus Tausenden Einzelbildern kristallisiert sich die eine Aufnahme heraus, in der sich die erstaunliche Balance im Werk dieser Künstlerin verwirklicht – aus Information und Emotion, Erkenntnis und Verbundenheit.

Information und Verbundenheit

Auf den ersten Blick könnte man noch meinen, es mit Dokumentation zu tun zu haben. Die Genauigkeit der Künstlerin,

ihre vertiefte Auseinandersetzung mit den ökologischen, wirtschaftlichen oder technischen Hintergründen des Themas teilt sich sofort mit. Immer aber wird diese Wahrnehmungsebene befragt, ergänzt, verwandelt. Aus Berichterstattung wird Geschichte, Fakten führen zu Schicksalen, Tatsachen transformieren sich in das Exemplarische. In das Unglück des Menschen, der verzweifelt eine Lösung für ein von ihm selbst geschaffenes Problem sucht, wie die Künstlerin sagt, das ihn weit übersteigt.

Ihre Ausdrucksmittel in diesem Projekt sind Film und Fotografie. Medien, die unterschiedliche Qualitäten von Zeit verkörpern und darzustellen vermögen. Die geologische Zeit der Entstehung von Landschaften, die biologische Zeit des Pflanzenwachstums, die Zeit, die ein Helikopter benötigt, um einen Baum abzutransportieren, der vom Urgroßvater des Bauern gepflanzt wurde.

Ihre formalen Mittel dafür sind oft unmerklich. Die Leuchtkraft der von ihr angebrachten Markierungen auf Bäumen, die zum Fällen bestimmt sind. Eine erhöhte Perspektive erzeugt Aufnahmen von einer lapidaren Wucht. Die Dreiteilung eines Videos erinnert an die Triptychen auf historischen Altären. Die Ästhetik einer poetischen Aufgeklärtheit, einer aufgeklärten Poesie.

Hans-Joachim Gögl: Uta, deine Arbeit beinhaltet Elemente, die die Kunst als eine Form sozial engagierter Praxis verstehen. Du hast die Auswirkungen des Brexits fotografisch festgehalten, in deinen Videos ökologische Missstände aufgezeigt und mit Hilfe der betroffenen Gemeinden und von ortsansässigen Expert*innen eine Reihe von praktischen Lösungen initiiert. Deine Bildsprache basiert auf Rhythmus, Erzählung und einer poetischen, intuitiven Ästhetik. Wie hat sich deine künstlerische Sprache bzw. die Art, sie zu artikulieren, entwickelt?

Uta Kögelsberger: Meine Arbeitsweise ist ein nichtlinearer Komplex von gleichzeitig verlaufenden und sich überschneidenden Strängen. Sie beinhaltet Elemente, die fest in der faktischen Forschung verwurzelt sind, sowie aktivistische Elemente und solche, die in der von dir als intuitiv beschriebenen Ästhetik¹ verankert sind. Jeder Strang dieser Arbeit ist individuell, aber

¹ Ich bin Chus Martínez für ihren Artikel *The Octopus in Love* sehr dankbar. Durch ihre Krakenanalogie fühlte ich mich nicht mehr genötigt, all diese Sachen in einem einzigen Werk zu erfüllen. e-flux Journal, Ausgabe 55.

keiner könnte ohne den anderen existieren. Was du als die intuitiven Elemente meiner Vorgehensweise bezeichnest – Rhythmus, Erzählung und Poetik –, spricht die Prozesse der Sinnstiftung durch sensorische, verkörperte Wahrnehmungen und Verstehensweisen an. Diese erlauben uns, die Welt jenseits von Sprache zu verstehen, und motivieren uns zu handeln. Darüber hinaus stellen sie die treibende Kraft hinter dem Aktivismus in meiner Arbeit dar.

Fire Complex, das Projekt, das dich bewegt hat, mich zu beauftragen, eine Arbeit in Resonanz auf Tirol zu entwickeln, ist ein gutes Beispiel für diesen mehrfaltigen Ansatz. Dieser Arbeitskomplex war meine Antwort auf den Castle-Waldbrand in Kalifornien, der im Jahr 2020 rund 70.000 Hektar Wald verwüstete, wobei geschätzte 14 Prozent des weltweiten Riesenmammutbaumbestandes, dessen einzigartiges Ökosystem und die Hälfte unserer Gemeinde Sequoia Crest zerstört wurden.

Eine der Arbeiten, die ich im Rahmen von *Fire Complex* entwickelt habe, *Cull*, ist eine Fünf-Kanal-Videoinstallation, die den gewaltigen Aufräumprozess nach der Katastrophe verfolgt. *Cull* wurde auf LED-Bildschirmen und Plakatwänden im öffentlichen Raum sowie in Galerien gezeigt. Parallel dazu umfasste *Fire Complex* eine Wiederaufforstungsaktion, die ich in Zusammenarbeit mit drei Gemeinden, USDA Forest Services, Cal Fire und dem AATA² initiiert und konzipiert hatte, sowie eine Online-Ressource, die sachliche Informationen zur Verfügung stellt, Informationen, die auf der aktuellen Forschung zu den gesellschaftlichen, politischen und ökologischen Verflechtungen der Forstwirtschaft basieren. Die Wiederaufforstungsaktion wäre ohne das Momentum, das durch die Präsentation des Videos und der Fotografien im öffentlichen Raum in Los Angeles generiert wurde, nicht zustande gekommen. Und die Videoarbeit wäre nicht entstanden ohne das Bedürfnis, mich aktiv für diese auf so brutale Weise zerstörte Umwelt einzusetzen.

Nun also zurück zu deiner Frage bezüglich intuitiver Ästhetik: Meine Position ist, dass diese vielen verschiedenen Wege, die zu Wissen, Verständnis und Engagement führen, sich gegenseitig prägen und stärken. Die Art und Weise, wie man die Welt kennt und versteht, ist unter anderem durch nichtverbale, sensorische Erfahrungen geformt. Diese bilden auch die Basis für Empathie. Empathie ist ein Werkzeug, das unglaublich wirksam ist, um die Dinge ins Rollen zu bringen. Durch Empathie holen wir unsere Mitmenschen ins Boot. Man muss

² The Archangel Ancient Tree Archive

nur daran denken, wie viel leichter es ist, sich zu engagieren, wenn einem etwas wirklich wichtig ist. Plötzlich scheint alles mühelos zu sein.

Am Anfang eines Projektes steht deine eigene Empathie oder deine Fähigkeit, dich mit dem Thema deines Werkes vertieft auseinanderzusetzen. Zusätzlich zu dieser Recherche- und Forschungsarbeit, die du betreibst, verbringst du viel Zeit vor Ort. Daraus entsteht ein reflektiertes Gleichgewicht zwischen der Offenheit gegenüber dem, was gezeigt werden will, und der Strategie innerhalb des Werkes.

Mein Werk wächst stets aus einer intensiven Beschäftigung mit einem spezifischen Ort, mit seiner sozialen, ökologischen und politischen Vielschichtigkeit. Bevor ich meine Arbeit vor Ort aufnehme, weiß ich nicht, um was für ein Werk es sich handeln wird. In diesem Sinn ist meine Arbeitsweise eine sehr situationsbezogene Praxis, die aus dem unmittelbaren Zusammenhang hervorgeht. Ich ahne, was ich suche, aber letztendlich artikuliert sich das Werk selbst. Es zeigt sich selbst. Bevor es fertig ist, kann und möchte ich es nicht artikulieren. Es erzählt seine eigene Geschichte. Vielleicht ist es das, was seine poetische Dimension ausmacht.

Ich möchte jedoch zwischen einem »Projekt« bzw. einer »Werkserie« und einem einzelnen »Werk« innerhalb eines Projektes differenzieren. Normalerweise weiß ich in groben Zügen, was ich mit einem Projekt erreichen will, auch wenn mir noch nicht klar ist, wie ich mein Ziel verwirklichen werde. Bei diesem Auftrag in Österreich zum Beispiel wusste ich relativ früh, dass ich eine Werkserie schaffen wollte, die den Druck thematisiert, dem alpine Wälder infolge des Klimawandels ausgesetzt sind, und dass ich erfahrungsgeprägte Engagements und Sachinformation zusammenfließen lassen würde, um Einblicke in die zugrunde liegenden politischen, gesellschaftlichen und ökologischen Verflechtungen bieten zu können. Darüber hinaus wusste ich, dass ich mit dem Projekt etwas Reales bewirken wollte. Aber falls du fragen willst, ob ich von vornherein weiß, wie ein Werk diese Ziele erreichen wird, dann muss ich mit Nein antworten.

Du hast dich in *Fire Complex* mit den Bränden in kalifornischen Wäldern befasst, die kaum von menschlicher Intervention betroffen sind. In diesem INN SITU Projekt setzt du dich mit einem forstwirtschaftlich genutzten Wald auseinander,

der ständig bewirtschaftet wird. Wie hast du diese verschiedenen Waldtypen wahrgenommen?

Durch den Verlust dieses einzigartigen Ökosystems, welches vor dem Feuer unsere Gemeinde in der Sierra Nevada umgab, habe ich erfahren, was es heißt, Klimatrauer zu erleben. Zusammen mit dem Verständnis, dass wir Menschen selbst für diese Katastrophe verantwortlich sind, war mir vollauf bewusst, dass ich nicht nur Opfer, sondern auch (Mit-)Täterin bin und das Verlorengewandene in seiner Komplexität unersetzbar ist. Das Ausmaß der Katastrophe verstärkte das schon bedrückende Verlustgefühl. Viele der abgebrannten Bäume, die um unsere Gemeinde standen, waren mehr als 3.000 Jahre alt, und dennoch dauerte es nur einen einzigen Nachmittag, um sie für immer zu vernichten.

Zum Erfahren des Verlustes gehört eine vorhergehende tiefe Verbundenheit. Mir waren diese Wälder der Sierra Nevada sehr nahe. Ihre sanften Riesen setzten persönliche Geschichte und die der Menschheit in Perspektive. Am Anfang hatte ich mit den Waldlandschaften in Österreich keine solche Verbindung. In Anbetracht dessen, dass nur drei Prozent des Waldes in Tirol als von Menschenhand unberührt gelten, kamen mir, als ich an diesem Projekt zu arbeiten begann, diese Wälder wie eine Erinnerung an etwas bereits Verlorenes vor. Ich musste eine neue Beziehung zu ihnen entdecken, eine ganz andere im Vergleich zu meiner Beziehung zum Wald im Westen der USA. Zur gleichen Zeit bin ich mir dabei meiner anthropozentrischen Perspektive bewusst, die einer Spezies Vorrang gegenüber einer anderen einräumt, in diesem Fall dem 3.000 Jahre alten Riesenmammutbaum gegenüber der 100 Jahre alten österreichischen Fichte. Ich verstehe die Problematik. Je mehr Zeit ich in Österreich verbringe, desto mehr erkenne ich beim Betrachten der Tiroler Wälder, dass sie zwar Kulturlandschaften sind, dass sie aber einen Lebensraum für eine enorme Vielfalt an Spezies bieten. Jeder einzelne Hektar wimmelt nur so von unsichtbarer Aktivität.

Während ich an meinem Projekt in Österreich arbeitete, habe ich viel über Zeit nachgedacht. Menschliche und geologische Zeit reiben sich aneinander, wo sich Gletscher aus den Bergen zurückziehen, wo geologische Zeit von menschlicher Zeit abgelöst wird. In diesem Kontext stehen die industriellen Wälder, die vermeintlich naturbelassen, doch vollkommen von Menschen gestaltet sind. Mir ist die merkwürdige Doppelmoral, die wir in Bezug auf die Zeit eingeführt haben, vollkommen bewusst. Wir

leben in einer Gesellschaft, die sich durch Geschwindigkeit definiert, aber unsere Reaktion auf den Klimawandel ist so unglaublich langsam. Wie können wir diese Doppelmoral jemals rechtfertigen?

Der Wald als exemplarisches Feld, als Spiegel unserer historischen und aktuellen Haltungen gegenüber der Natur?

Was an den österreichischen Wäldern auffällt, ist der in ihnen manifestierte unaufhaltsame Kreislauf von Zerstörung und Rekonstruktion, Vernachlässigung und Pflege. Er wird zum Teil durch die fehlende Distanz zwischen menschlichen Siedlungen und der Natur angetrieben. Dieser Zyklus ist der Anker der Ausstellung. Die Wälder und unsere Interaktion mit ihnen werden zu Aufzeichnungen der Zeit, zu Behältern unseres Handelns, Eingreifens, Beherrschen-Wollens und letztendlich unserer Unfähigkeit zu beherrschen. Sie weisen auf tief verwurzelte Machtverhältnisse und gesellschaftliche wie politische Strukturen hin. In der Ausstellung beleuchtet jedes Werk Aspekte dieser Beziehungen aus verschiedenen Blickwinkeln.

Ein großer Teil der Tiroler Wälder ist im Privatbesitz und besteht aus vielen kleinen Parzellen. Dies entstand durch die Vererbungs tradition, bei der es üblich ist, ein Grundstück zu gleichen Teilen unter den Erben aufzuteilen. Der daraus resultierende kleine Maßstab der Besitztümer prägt das Land. Man könnte argumentieren, dass die Bauern als Verwalter des Bodens fungieren und dass die Landwirtschaft eher zu einer Tätigkeit aus Liebe zum Land geworden ist als ein realistisch lukratives Geschäft. Die meisten Landwirte, die ich kennengelernt habe, mussten ihre Produktionsbereiche auf den Tourismus erweitern. Finanzieller Druck hat zur Folge, dass manche ihre Höfe aufgeben. Meine Bauernporträts wurden unter anderem von diesem Aspekt inspiriert. Die Serie dokumentiert einen Gesellschaftsbereich, der stark im Wandel begriffen ist.

Der zunehmende Borkenkäferbefall hat eine dramatische Auswirkung auf bäuerliche Ersparnisse. Früher funktionierten die Wälder wie ein Sparbuch oder eine Art Alterspension für die Bauern. Jetzt, infolge dieser Naturkatastrophen, ist der Holzpreis so stark gefallen, dass der Bauer kaum seine Kosten decken kann, wenn er wegen des Borkenkäferbefalls gezwungen ist, seinen Wald zu roden. Die Notlage des Waldes wird zur Notlage derer, die ihn hegen. Eine kleine Gruppe Menschen trägt die Hauptlast der Auswirkungen des Klimawandels, für den wir alle verantwortlich sind. Die Krise wird noch verstärkt

durch die extreme Gefährlichkeit der Aufräumarbeiten. Ich vertrete die Position, dass wir als Gesellschaft überdenken müssen, wie die Bauern zurzeit für ihre Rolle als Forstwirte honoriert werden, damit diese Aufgabe in Zukunft tragbar ist.

In Anbetracht dieser belastenden Problematik, die nach Wandel, Verbesserung ruft – wo siehst du deinen Einfluss als Künstlerin?

Mein Wunsch, etwas zu bewirken, ist eher in meiner Menschlichkeit als in meiner Rolle als Künstlerin verankert. Ich bediene mich künstlerischer Werkzeuge und empfinde eine bürgerliche Verantwortung, diese Werkzeuge in den Dienst der Gesellschaft zu stellen und so anzuwenden, dass ich ihr Potenzial und meine Fähigkeiten ausschöpfe. Diese Verantwortung bezieht sich auf Menschen, aber auch auf den Planeten Erde im Allgemeinen. Was das Werk für INN SITU betrifft, findet dieses Gespräch fünf Monate vor Ausstellungsbeginn statt. Vieles ist also noch nicht fixiert, aber wir erkunden die Möglichkeit einer Wiederaufforstungsaktion auf Gemeindebasis, die auf jene verwüsteten Gegenden abzielt, die vom Borkenkäferbefall oder von Stürmen in Zusammenhang mit dem Klimawandel heimgesucht wurden. Rund 42 % der Landesfläche Tirols sind mit Wald bedeckt. Diese Wälder halten die Berge im wahrsten Sinne zusammen. Sie schützen menschliche Siedlungen und Infrastrukturen vor Lawinen und Muren. Österreichische Wälder sind vorwiegend Monokulturen, was sie besonders anfällig für die Folgen des Klimawandels macht. Der am meisten verbreitete Baum in Tirol ist die Fichte. Durch ihr seichtes Wurzelsystem ist sie schlecht dafür ausgerüstet, in Dürreperioden das Grundwasser zu erreichen, was den Baum schwächt und ihn für Schädlingsbefall und extreme Wetterbedingungen angreifbar macht. Österreich erforscht gerade die Möglichkeit, neue Arten einzuführen, die besser an das Klima der Zukunft angepasst sind.

Als ich begonnen habe, an meinem Projekt in Tirol zu arbeiten, nahm mein Partner, der auch mit mir an der Sequoia-Crest-Wiederaufforstungsaktion gearbeitet hatte, gerade seine Tätigkeit bei der Great Reserve auf, einer Organisation, die dabei ist, ein Modell zu entwickeln, um Land anzukaufen und Riesenmammutbäume zur Klimakompensation zu pflanzen. Zurzeit haben sie zu wenig Land und zu viele Bäume zur Verfügung. Riesenmammutbäume sind dem Klima und der Landschaft in Österreich ideal angepasst. Wir sehen ein experimentelles Projekt in Tirol vor, bei dem Riesenmammutbäume dort eingesetzt werden sollen, wo sie die wichtige Schutzfunktion, die Berge

»zusammenzuhalten«, erfüllen können. Der Grund, warum ich ein solches Pilotprojekt initiieren kann, hängt mit meiner Rolle als Künstlerin zusammen. Die amorphe Stellung der Kunstschaffenden bedeutet, dass viele Menschen sich nicht genau vorstellen können, was wir tun oder ob das, was wir tun, überhaupt einen Sinn hat. Das könnte man als Schwäche ansehen, aber ich betrachte es gerne als eine Stärke, die man ausnutzen kann. Ich hätte mich einem regelrechten Spießrutenlauf aussetzen müssen, wenn ich eine offizielle Funktion innegehabt hätte. Gleichzeitig muss man bedenken, dass diese praktischen Interventionen nur in Zusammenhang mit dieser künstlerischen Praxis existieren.

In der Transformationsforschung wird häufig der Satz von Bill O'Brien zitiert: »Der Erfolg einer Intervention hängt vom inneren Zustand der Intervenierenden ab.« Welche innere Haltung nimmst du ein, wenn du dich mit Ort und Thematik auseinandersetzt?

Zu meiner Primärstrategie gehören Beobachten, Erleben, Staunen, Schauen, Herausdestillieren, Mich-Einlassen, Reflektieren oder Widerspiegeln, einen Reim darauf machen, Veröffentlichen und vieles mehr. Mein Werk entsteht großteils dadurch, dass ich die Kamera strategisch aufstelle und warte, dass etwas passiert. Das Werk zeigt uns eine Situation im Ist-Zustand. Ich füge nichts hinzu. Ich choreografiere auch keine spezifischen Situationen. Allerdings gibt es in der Postproduktion sehr wohl eine Choreografie. Ich bin der Meinung, dass die Welt viel komplexer ist als alles, was ich mir als einzelne Person ausdenken könnte. Mein Ziel als Künstlerin ist, unsere Sicht auf diese Welt zu schärfen. Dieser Prozess bedeutet, dass das Werk fest im Fotografischen verwurzelt bleibt. Objektivbasierte Medien haben eine Beziehung zum Wirklichen, die das Potenzial birgt, den Prozess der Wahrnehmung zu materialisieren. Diese Medien eröffnen uns ein Verständnis sowohl darüber, wie wir sehen und denken, als auch darüber, was im Bild zu sehen ist.

Oft arbeitest du im und mit dem öffentlichen Raum. In diesem Fall hast du dich für eine Szenografie in unseren Galerieräumlichkeiten entschieden. Welche Rolle spielt der Raum, in dem du deine Arbeit zeigst?

Der Raum, in dem ein Werk gezeigt wird, schreibt dem Werk neue Bedeutungen ein und ändert maßgeblich seine Wirkung.

Wenn meine Arbeit auf einer Plakatwand im öffentlichen Raum gezeigt wird, wirken Begegnungen mit dem Werk und die dadurch aufgeworfenen Themen wie eine Provokation und gleichzeitig als Diskussionsplattform. Das Werk verfolgt die Guerillataktik einer nicht immer willkommenen Infiltration. Es unterwandert die Sprache der Werbung, die wir in erster Linie mit der Anpreisung von etwas Begehrtem assoziieren. Der Galerieraum verändert das Wesen der Begegnung. Hier sind wir auf sensorisch erfahrungsgeprägte und intellektuelle Auseinandersetzungen vorbereitet, sind bereit, schwierige Fragen zu stellen und herausgefordert oder provoziert zu werden. Also ist hier die Wirkung beinahe gegenteilig, indem wir durch die Dialoge, die zwischen den Werken entstehen, mit den komplexen Schattenseiten der realen Welt jenseits der vier Wände der Galerie konfrontiert werden.

Ein weiteres, oft subversives Element deiner Arbeit besteht im Einsatz von Sound.

Ton ist eine treibende Kraft hinter einem Großteil meiner Arbeit. Im Vergleich zum Visuellen verfügt er über eine gleichermaßen eindrucksvolle, aber fundamental andersartige Wirkung. Ton ist weniger greifbar; er hat keine Ecken und auch keine Grenzen. Er ist intrusiv und allgegenwärtig. Ton fließt durch unsere Körper und wird auf eine physische, intuitive Weise erlebt. Wenn man Bild und Ton zusammenführt, entsteht eine komplexe Mischung aus zusammenströmenden Elementen, die verschiedene erfahrungsgeprägte Modi des Wissens in sich tragen. Durch das Aktivieren dieser formalen Register können wir die Betrachtenden auf verschiedene Art und Weise, unter anderem durch Aktivismus, einbinden. In *Cull* erinnert zum Beispiel das Geräusch der umfallenden Bäume an einen menschlichen Schrei. Wenn sie durch die Wucht, mit der sie zu Boden krachen, die Erde beben lassen, unterstreicht und prägt der Ton diesen Aufprall.

In meinem für INN SITU produzierten Werk wurde das Element des Tons durch eine an der Universität Tel Aviv durchgeführte Studie inspiriert, die zeigt, dass Pflanzen unter Stress Notgeräusche abgeben, um mit ihrer Umgebung zu kommunizieren. In Tirol arbeitete ich mit dem Klangkünstler Lou Terry zusammen. Wir haben die Laute aufgenommen, die Bäume bei Wassermangel von sich geben. Außerdem haben wir auch Borkenkäferlarven beim Durchfressen jener Schicht des Baumstammes aufgenommen, die für den Transport der Nahrungsstoffe zuständig ist,

wodurch der Baum verhungert. Diese Aufnahmen werden zu einem Soundtrack verarbeitet, der die Basis für eine Neuinterpretation dieser Modi der Kommunikation durch Tanz bilden wird. Mich fasziniert, wie uns die neuen Technologien die Welt um uns auf eine Weise erschließen und vermitteln, wie dies vor nur einem Jahrzehnt nicht möglich gewesen wäre.

Wälder sind oft mit Mythologie, Märchen und Zauberei verbunden, aber auch mit politischen und anderen Formen von Symbolismus. Welche Rolle spielt dieses Element in deiner Arbeit?

Auch wenn bei meiner Arbeit metaphorische Deutungen nahe liegen, basiert mein Werk immer auf Fakten. Zum Beispiel dokumentiert meine Fotoserie *Some Kind of Love* (2014 bis dato) Bäume, die co-abhängige Beziehungen eingegangen sind, in denen sich ein Baum vom anderen ernährt oder etwa einer den anderen mit Wasser versorgt. Diese Serie begann als eine metaphorische Reflektion über das fragile Gleichgewicht der menschlichen Beziehungen, wobei die Bäume als eine Metapher für die Menschen dienten. Mit unserem neuen Wissen über das »Wood Wide Web« hat nun das Werk eine völlig andere Bedeutung angenommen. Eine Werkserie, der ein neuer Sinngehalt eingeschrieben wird, hätte mich vor zehn Jahren vielleicht beunruhigt, aber je mehr Werke ich in die Welt hinausschicke, desto mehr interessiert mich die Vorstellung, dass sich ein Werk verändern kann, wenn sich menschliches Wissen und Verständnis verändern.

Uta Kögelsberger, danke für dieses Gespräch.

Hans-Joachim Gögl ist künstlerischer Leiter des BTV Stadtforums, für das er die Reihe »INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog« entwickelt hat und laufend kuratiert.

Poetry and Enlightenment *Uta Kögelsberger in conversation with Hans-Joachim Gögl*

For example, East Tyrol. A foehn storm with high winds of up to 180 km/h. What took a century to grow is demolished in a matter of seconds. Then comes winter. The extreme weight of the snow causes branches and tree trunks to break. This attracts the bark beetle, which multiplies rampantly. More than a million cubic metres of timber damage as the result of the fatal interplay of wind, snow buildup, drought and insect infestation. For forest owners an economic disaster. For the communities below these protective forests an ever-increasing threat. Two thirds of the total forest area of Tyrol make up the reliable barrier protecting populated areas in the valley from avalanches, landslides and flooding!

The artist Uta Kögelsberger looks at how climate change impacts our forests. Her practice is meticulous. Specifically for this project in conjunction with her invitation to INN SITU, she travelled to East Tyrol and the Ziller Valley seven times and spent a total of four months on site not only to conduct research and countless conversations with experts and with those involved, but above all to shoot photos and videos. Her immersive works are the distillation of roughly 400 hours of material. From thousands of individual shots, the incredible balance in the work of this artist begins to crystallise into one picture – a synthesis of information and emotion, insight and connectedness.

Information and Connectedness

At first glance one might think one is dealing with documentary work. The artist's precision and her careful examination

of her subject and its underlying ecological, economic or technical circumstances are immediately conveyed. This layer of perception, however, is repeatedly challenged, amended, transformed. In the calamity of man, who is desperately searching for a solution to a problem that humans themselves have created, and in the artist's words, over which man has lost all control, objective reporting becomes story, facts lead to personal destinies, truths transform into examples.

The artist's means of expression in this project are film and photography, media capable of embodying and representing different qualities of time. The geological time of the emergence of landscapes, the biological time of plant growth, the span of time a helicopter needs to transport a tree planted by the farmer's great-grandfather.

The formal means she employs to achieve this end are often imperceptible. The subtly enhanced reflections of the markings on those trees selected to be felled. A raised perspective produces shots of raw force. The division of a video into three parts calls to mind the triptychs of historical altars. The aesthetic of a poetic enlightenment, of an enlightened poetry.

Hans-Joachim Gögl: Uta, your work includes elements that conceive art as a form of social practice. You have made the consequences of Brexit visible in photography, highlighted ecological grievances in video and initiated a range of practical solutions with local experts and communities. Your imagery is based on rhythm, narration, and a poetic, intuitive aesthetic. How did your artistic language and the way you articulate it develop?

Uta Kögelsberger: I think of my practice as a non-linear complex of intersecting strands running alongside one another. It contains elements strongly anchored in factual research, activist elements, and elements anchored in what you describe as an intuitive aesthetic.¹ Each of these strands of the work is discrete, but one could not exist without the others. The visceral elements of the practice: rhythm, narration and poetics, appeal to the processes of sensing and sense making. They allow us to understand the world in ways beyond language and motivate our actions. They are also the driving force for the activism in my practice.

¹ I am indebted to Chus Martínez for her article *The Octopus in Love*. Her analogy of the octopus helped me to no longer feel compelled to have to achieve all of these things in a single work, e-flux Journal, issue 55.

Fire Complex, the project that provided the basis for your invitation to develop a work in response to Tyrol, is a good example of this multi-tentacled approach. It is a body of works I developed in response to the 2020 Castle Fire in California, which destroyed 174,000 acres of forest, including an estimated 14% of the world's giant sequoia population, the amazing ecosystem that it housed and half of our community of Sequoia Crest. *Fire Complex* brought together works that activate visceral engagements, for example the five-channel video installation *Cull*, which followed the gigantic task of the clear-up process after the disaster. The work was shown both on billboards in the public realm and in gallery contexts. In parallel, *Fire Complex* involved a community-based replanting effort that I initiated and devised in collaboration with USDA Forest Services, Cal Fire and the AATA², as well as an online resource of factual information based on research around the social, political and ecological complexities of forest management. The reforestation effort would not have come together without the momentum built up when the video and photographs were presented on digital and paper billboards across Los Angeles. The video work would not have existed without the urgency I felt to actively make a difference for this environment, which was so brutally decimated.

So, back to your question regarding the intuitive aesthetics: My position is that these multiple sensory ways of establishing knowledge, understanding and engagements inform each other. They make each other stronger. Many of the ways of knowing and understanding the world are shaped through visceral encounters and experience. They are also the basis for empathy. Empathy is such a powerful tool in making things happen. It is through empathy that we can get people on board. Think about how much easier it is to do something when you truly care. It becomes effortless.

However, at the beginning of a project there is your own empathy or ability to connect deeply with the subject of your work. In addition to intensive substantive research, you spend a lot of time on site. A reflected balance of openness to what wants to be shown and the strategy within a work.

My work always grows out of an intense involvement with a specific site: its social, ecological, and political intricacies.

² The Archangel Ancient Tree Archive.

Until I start working in a place, I do not know what the work will be. In that sense my practice is very much a situated practice emerging from its context. I intuit what I am looking for, but ultimately the work articulates itself. It reveals itself. I can't and don't want to articulate it before it is made. It tells its own story. Maybe this is what constitutes its poetic dimension. But I would like to differentiate between a «project» or «body of works» and a singular «work» within a project. I usually do know the broad brushstrokes of what I want a project to achieve even if I don't know how this will be achieved. For example, with this commission in Austria I knew relatively early on that I wanted to create a series of works that address the pressures alpine forests are subject to in the wake of climate change and bring together visceral engagements with factual information to provide insights into the underlying political, societal and ecological complexities. I knew I also wanted the project to set out to make a real-life difference. But if you are asking me if I know how the work will achieve this before I get started, then the answer is no.

In *Fire Complex*, you dealt with fires in Californian forests, many of which have seen little human intervention. In this INN SITU project you are dealing with a commercial forest that is continually managed. How did you respond to these different types of forests?

With the loss of the amazing ecosystem that surrounded our community in the Sierra Nevada, for the first time in my life I had firsthand experience of climate grief. Combined with the awareness of human responsibility for this disaster, I became acutely aware that I was not only a victim but also a perpetrator, and I knew deep down that what has been lost is irreplaceable in its complexity. The sense of loss was made even more devastating by the scale of the disaster. Many of the trees that surrounded our community were over 3,000 years old, yet it took just one afternoon for the fire to destroy them forever. To fully experience this loss, you need to know what it means to love. I loved these forests of the Sierra Nevada. Their gentle giants put personal and human history into perspective. The manufactured landscapes of Austria did not immediately inspire the same sense of perspective in me. Bearing in mind that only 3% of the forest in Tyrol can be considered untouched by mankind, when I first started working on this project, most of these forests were, to me, a reminder of what we have already lost.

I had to discover a new and different relationship with them to the one I have with the forest of the American West. As I say this, I am also acutely aware of my anthropocentric perspective, which prioritizes one kind of species over another, in this case the 3,000-year-old giant sequoia over the 100-year-old Austrian spruce. I understand how problematic this is. The more time I spend in Austria, the more I look at the forests and see that yes, they are human-made landscapes, but they provide a habitat for a huge variety of species. Each and every acre is a hive of invisible activity.

Time has been very much on my mind while working in Austria. Human and geological time literally rub up against one another as glaciers recede from mountains, as geological time is replaced by human time. Set against this are the industrial forests, entirely shaped by man under the guise of nature. I am acutely aware of this strange double standard we have created when it comes to time. We live in a society defined by speed, yet our response to climate change is incredibly slow. How can we possibly justify these double standards?

The forest as an exemplary field, as a mirror of our historical and current attitudes towards nature.

Yes, one of the striking things about Austrian forests is the relentless cycle of destruction and reconstruction, neglect, and care that they manifest. In part this is driven by the proximity of human habitation and nature. In many ways this is the subject matter that anchors the exhibition. The forests and our interactions with them become records of time, containers of our actions, of intervention of control and ultimately of our inability to control. They manifest deeply engrained power-relations, social structures, and politics. In the exhibition each work tackles aspects of these relations from different angles.

A large section of forests in Tyrol is privately owned and subdivided into tiny parcels of ownership. This has come to be through the structure of inheritance, in which it is customary to split a piece of land into equal shares between siblings. The resulting small scale of farms and holdings shapes the farmers' relationships to the land. One could argue that they act as stewards of the land, that farming has become a labour of love rather than a profitable business. Most of the farmers I met have had to diversify by catering to tourists. Financial pressures mean that some are abandoning their farms. This is one of the things that inspired my portraits of farmers. The series is a record of

a sector of society that is undergoing a major transition. The rise in bark beetle infestations has had a drastic effect on their savings. The forests used to be the farmers' equivalent to a savings or pension plan. It was a resource they could tap when money ran short. Now, because of these disasters the price of wood has dropped so much that they barely break even when they have to clear their land because of bark beetle infestations. The plight of the forest becomes the plight of those looking after it. A small group of people is bearing the brunt of the impact of climate change for which we are all responsible. The crisis is accentuated by the exceptional danger of working on clear-up operations. My position is that as a society we need to revisit the way we remunerate the stewardship role farmers fulfil and to make it sustainable.

After all these diverse, often stressful perceptions of the problem that always call for change and improvement – where do you see and experience your influence as an artist?

The question about influence as an artist is complex. It could mean so many things, but if you are asking where I see my influence beyond whatever impact a specific artistic practice could have on culture and thinking, then I would say my desire to influence is anchored foremost in my humanity rather than in my role as an artist. The tools that I have are those of an artist. I feel a civic responsibility to use these tools to their best potential and to my best capacity to contribute to society. That responsibility extends to other humans but also to planet Earth in general. More specifically in the context of these works for INN SITU, at the time of this conversation the exhibition is still five months away, so things are still tentative, but we are exploring the possibility of a community-based replanting effort targeting areas that have been decimated by bark beetle infestations and climate change related storms.

Around 42% of Tyrol is covered by forests. These forests literally hold the mountains together, protecting human habitation and infrastructure from avalanches and mudslides. The issue with Austrian forests is that they are predominantly second- and third-generation monocultures, which makes them susceptible to the impact of climate change. The dominant tree in Tyrol is the spruce. Its shallow root system is not well equipped to reach lower groundwater during periods of drought. This weakens the tree, making it more vulnerable to pests and extreme weather. Austria is investigating the possibility of introducing species

better suited to the new climate, or rather the climate of the future. When I started working on the project in Austria my partner who also collaborated with me on the Sequoia Crest replanting effort started working with the Great Reserve, an organisation that is setting up a model where they buy land to plant giant sequoias for carbon offset. They currently have too little land and too many trees. Giant sequoias are ideally suited for the Austrian climate and landscape. This allows me to put two and two together, and we are working towards an experimental project, planting giant sequoias in Tyrol, as a potential solution for sections of Austrian forests that fulfil a critical safety function for the environment that has come under threat. The reason I can initiate a pilot scheme like this is connected to my role as an artist. The amorphous position of the artist means that many people find it hard to imagine what we do or even if there is any kind of significance to what we do. That could be seen as a weakness, but I like to think of it as a strength that can be exploited. I would have to jump through many more hoops if I was working in an official capacity. At the same time, it is important to remember that these more practical interventions can only exist in relationship to broader artistic practice and its formal and intellectual strategies.

In transformation research, Bill O'Brien's sentence is often quoted: «The success of an intervention depends on the interior condition of the intervener.» What inner attitude do you adopt when dealing with location and subject matter?

I would say that my primary strategy is to observe, witness, wonder, look, distil, engage, reflect on, or mirror, make sense of, make public, and the list goes on. Most of my work is arrived at by positioning the camera in strategic spots and waiting for the action to happen. It presents us with a situation as it is. I am not adding anything to what is already out there. I am also not choreographing specific situations. However, there is a choreography in post-production. I believe that the world is so much more complex than anything I could come up with as an individual. What I am doing as the artist is bringing this world into focus. This process means that the work remains firmly rooted in the photographic. The relationship to the real of lens-based media has the potential to literally materialise the process of perception. They allow us to look at the way we see and think, as much as they allow us to see what is in the image.

You often work in and with public spaces. In this case, you focus on a scenography in the gallery spaces. What role does the space you show your work in play in your practice?

The space a work is exhibited in re-inscribes the work with new meanings and significantly changes its agency. In the case of my practice when it is shown on billboards in the public realm, the encounter with the work and the issues it raises acts as a provocation and an inclusive platform for debate. It follows the guerrilla tactics of a not always welcome infiltration. It subverts the language of advertising that we predominantly associate with the promotion of something desirable. The gallery space changes the nature of the encounter; in it, we are prepared for visceral and intellectual engagements, for asking difficult questions, for being challenged or provoked. So, its agency is almost opposite in presenting us with the complex underbelly of the reality of the world beyond the gallery walls through dialogues that emerge between the works.

Another, often subversive, element of your work is the use of sound.

Sound has been a driving force behind much of my work. It has an equally impactful but fundamentally different agency from the visual. Sound is less tangible; it has no corners or borders. It is intrusive and pervasive. Sound flows through our bodies and is experienced in a physical, intuitive way. When you bring image and sound together, you create a cacophony of confluences with different experiential modes of knowing. It is by activating these formal registers that we can engage viewers in myriad ways including activist practice. For example, in *Cull* the sound of trees crashing to the ground is reminiscent of a human cry. When they hit the ground with such force that the earth shakes, the sound underlines and shapes that impact. The sound element of the work produced for INN SITU takes its cue from a study that has come out of the University of Israel that showed that plants emit sounds of distress when under duress to communicate with the world around them. In Tyrol I have worked with sound artist Lou Terry to record the sounds trees emit as they are deprived of water. We also recorded the activities of bark beetle larvae as they eat their way through the layer of the tree that channels nutrients, thus starving the tree of its sustenance. These recordings will be developed into a soundtrack that will provide the basis for a re-

interpretation of these modes of communication through dance. I am fascinated by the way new technologies have allowed us to access and understand the world around us in ways that would not have been possible as little as ten years ago.

Forests are often connected to mythology, fairy tales and magic, but also political and other forms of symbolism. What role does this element play in your work?

Even when my work invites metaphorical interpretations, it is always anchored in facts. For example, my photographic series *Some Kind of Love* (2014–ongoing) documents trees that have entered into co-dependent relationships, where one tree feeds off the other, or one provides water for the other. Initially, this series was a metaphorical reflection on the fragile balance of human relationships and «used» the trees as a metaphor for humans. With our new knowledge of the «wood wide web», the work has taken on a completely different meaning. A body of work being inscribed with new meaning is something that would have concerned me ten years ago, but the more work I put out there, the more interested I am in the notion that work can change as human knowledge and understanding change.

Uta Kögelsberger, thank you for this conversation.

Hans-Joachim Gögl is the artistic director of the BTV Stadtforum, for which he developed and continues to curate the «INN SITU – Photography, Music, Dialogue» series.





Ne me quitte pas

Marcus Verhagen

In Bezug auf die Klimakrise besteht ein anhaltendes Wahrnehmungsproblem. Dies ist auf zwei Gründe zurückzuführen. Zum einen haben wir uns daran gewöhnt, die Welt durch eine schmutzige Linse zu betrachten. So sehr, dass es uns schwerfällt, den Schmutz zu bemerken. Wie Nicholas Mirzoeff feststellte, haben sich sogar unsere Vorstellungen von Schönheit der Umweltbeeinträchtigung angepasst. Er verwies auf die Hafenszenen und Stadtansichten von Claude Monet, die nicht trotz, sondern wegen ihres von Smog geprägten Lichts bestehen. Mirzoeff zufolge müssen wir »wieder lernen, die Welt als Ganzes zu sehen«.¹ Das heißt, dass wir Darstellungsformen entwickeln müssen, die einer konditionierten Verkennung der Umweltbeeinträchtigung entgegenwirken. Zum anderen verläuft der Klimawandel schrittweise über einen längeren Zeitraum hinweg. Daher ist es schwierig, ihn mithilfe der schnelllebigen medialen Ströme der heutigen Zeit adäquat abzubilden. Der Wandel schreitet schneller voran als erwartet, wurde kürzlich bekannt. Im Vergleich zu den Zeitspannen des geologischen Wandels vor der industriellen Revolution verläuft er geradezu verheerend schnell.² Doch es handelt sich um Prozesse, die sich

¹ Nicholas Mirzoeff, »The Changing World«, *How to See the World* (London: Pelican Books, 2015), 237.

² In einem Beitrag für *The Anthropocene Review* haben Will Steffen und Owen Gaffney geschätzt, dass der Klimawandel in den letzten 45 Jahren durch den von Menschen verursachten Ausstoß von Treibhausgasen um den Faktor 170 beschleunigt wurde. Siehe Melissa Davey, »Humans causing climate to change 170 times faster than natural forces«, *The Guardian*, 12.2.2017,

über Jahre oder Jahrzehnte erstrecken. Diese lassen sich somit von der zeitlichen Dimension her nicht mit einer Nachricht oder einem Film vergleichen, ganz zu schweigen von einem Wahlkampfzyklus. Wie Rob Nixon es so treffend formulierte, bringt der Klimawandel »langsame Gewalt« mit sich. Aus diesem Grund betrachten Politiker*innen »Umweltmaßnahmen häufig als wichtig, jedoch nicht als dringend«.¹ Um die Klimakrise sichtbar zu machen, sollten sich die Werke engagierter Künstler*innen an zeitlichen Konzepten orientieren, die die zeitlichen Dimensionen von Umweltveränderungen und Alltagserfahrungen vermitteln und miteinander in Bezug setzen. Genau dies tut Uta Kögelsberger im Rahmen ihrer forschungsintensiven Arbeit. Insbesondere bei ihren jüngsten Projekten, die sich mit fragilen Ökosystemen wie Wäldern und Stränden beschäftigen. Bei vielen dieser Werke ist ein langsames Tempo gewählt worden. Das mehrteilige Werk *Off Road* (2008–2014) zum Beispiel beinhaltet einen Film, der eine ausgedehnte Sandfläche in einem dichten Nebel zeigt. Der Betrachter, die Betrachterin nimmt Vögel und vage Umrisse von Figuren und Fahrzeugen wahr, die sich in der Ferne bewegen. Allmählich lichtet sich der Nebel und man erkennt Geländewagen, Pick-ups und Wohnwagen. Der Grund dafür, dass sie an diesem Strand in Kalifornien aufeinandertreffen, wird jedoch erst später deutlich. Wenn das Meeresrauschen vom Motorengeräusch überlagert wird und Quads und Buggys auf dem Bildschirm zu sehen sind, die kreuz und quer durch die Dünen fahren. Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit dieser Subkultur setzt sich in einer Diashow fort. Diese besteht aus 160 Fotografien von Passionierten mit ihren Fahrzeugen und einem Voiceover. In dieser Tonaufnahme verteidigt einer der Beteiligten sein Hobby: Trotz der Schäden, die dem fragilen Ökosystem an der Küste zugefügt werden, betrachtet er es als Ausdruck einer ureigenen Sehnsucht der US-Amerikaner*innen nach Freiheit. Die Künstlerin selbst kommt in diesem Projekt nicht zu Wort. Sie überlässt es den Betrachter*innen, zu entscheiden, was sie von diesem Zeitvertreib halten. Allerdings wird ihre persönliche Meinung durch die Rhythmik des Films und der Diashow deutlich, die einen gewissen ironischen Kontrast zu den rasenden Fahrzeugen der für ihr Hobby brennenden Menschen bildet.

<https://www.theguardian.com/environment/2017/feb/12/human-causing-climate-to-change-170-times-faster-than-natural-forces>.

³ Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, Mass., und London: Harvard University Press, 2011), 9.

Bei ihren neueren Arbeiten, die sich mit der Zerstörung der Wälder befassen, bleibt die Vorliebe der Künstlerin für eine langsame Inszenierung erhalten. Dem Rhythmus kommt jedoch eine neue Bedeutung zu. *Cull* (2020–2022) ist Teil von *Fire Complex* (2020–fortlaufend). Es handelt sich um verschiedene Arbeiten, die auf das Castle Fire von 2020 Bezug nehmen, durch das ein Teil des Sequoia National Forest in Kalifornien zerstört wurde. In diesem Video werden die umfangreichen Aufräumarbeiten nach dem Waldbrand dokumentiert. Die Einsatzteams fällten »Gefahrenbäume«, also solche, die eine Gefahr für Häuser und Infrastruktur darstellten. Die Arbeit wurde auf einer gigantischen digitalen Anzeigetafel in der Innenstadt von Los Angeles sowie als Installation mit fünf Bildschirmen in der Royal Academy in London gezeigt. Vor den Augen des Betrachters, der Betrachterin stürzt ein Baum nach dem anderen zu Boden und setzt beim Aufprall eine Staub- und Aschewolke frei. Die Künstlerin betont die Größe der verkohlten Mammutbäume. Dazu verwendet sie in der Version für die Royal Academy vertikale Bildschirme und lässt einen Teil des Filmmaterials langsamer ablaufen. Auf diese Weise wirkt die Abholzung der Bäume wie eine unheimliche Handlung von apokalyptischem Ausmaß. Die verlangsamte Tonspur ist besonders verstörend. Die rhythmischen Axthiebe und das Knacken und Splittern der umstürzenden Bäume hallen seltsam anmutend nach. Sie klingen wie von einem Synthesizer erzeugte Geräusche und scheinen aus der unmittelbaren Umgebung des Betrachters, der Betrachterin zu kommen. Die Langsamkeit des Videos *Cull* hat etwas Bedrohliches an sich. Beim Castle Fire brannten rund 70.000 Hektar Wald in Mittelkalifornien nieder, und etwa 200 Häuser wurden in Schutt und Asche gelegt. Unter anderem das des Partners der Künstlerin. Der Brand war verheerend – und zumindest teilweise menschlichen Eingriffen geschuldet. Die systematische Brandverhütung hatte die natürliche Regulierung der Walddichte durch regelmäßige Brände geringer Intensität verhindert, wodurch in der Vergangenheit viele der größeren Bäume verschont geblieben waren. Infolgedessen breitete sich der durch jahrelange Trockenheit ausgelöste Waldbrand im Jahr 2020 umso schneller aus, erreichte höhere Temperaturen und zerstörte alles auf seinem Weg. Das neueste Projekt der Künstlerin, *Forest Complex* (2023–2024), befasst sich mit der Zerstörung eines anderen Ökosystems, die wiederum durch den Klimawandel ausgelöst wurde. Die Künstlerin konzentriert sich bei dieser Werkserie auf ein Gebiet in den österreichischen Alpen, dessen Wälder

seit einigen Jahren von Borkenkäfern heimgesucht werden. Aufgrund der Tatsache, dass die Sommer häufig länger und trockener als früher sind, hat die Vermehrung dieser Insekten epidemische Ausmaße angenommen. Verschärft wird das Problem dadurch, dass die Bewirtschaftung der alpinen Berghänge im Laufe der Zeit auf Fichtenmonokulturen umgestellt wurde, die besonders anfällig für Käfer sind. Und die Verwüstung dieser Gebiete wird durch Windbrüche beschleunigt, die durch die globale Erwärmung noch heftiger geworden sind. Dadurch bleiben viele umgestürzte Bäume zurück, die dann zu Brutstätten für die Insekten werden. Daher arbeiten die Forstbehörden fieberhaft daran, Windbruchschäden sogar unter gefährlichen Bedingungen zu beseitigen. Dies ist in *Clearance* (2023–2024) zu sehen. Über drei Leinwände hinweg zeigt der Film die Beseitigung von Bäumen aus einer Schlucht im Zillertal mithilfe eines in kürzester Zeit aufgebauten Flaschenzugsystems. Auch *Roots* (2023–2024), ein weiterer Teil von *Forest Complex*, befasst sich mit den Folgen eines Sturms. Gezeigt werden Fotografien von Baumstämmen. Es handelt sich um Überreste von Bäumen, die während eines ungewöhnlich heftigen Sturms im Jahr 2018 umgestürzt waren und von denen viele nun teilweise von neuer Vegetation überwuchert sind.

Heutzutage wird Langsamkeit zum Beispiel von Verfechter*innen der Slow-Bewegung als etwas Regenerierendes angesehen. In Kögelsbergers aktuellen Arbeiten wird Langsamkeit jedoch meist nicht mit Regeneration gleichgesetzt, sondern geht mit Verlust und Verfall einher. Anhand der langsamen Filmaufnahmen von *Cull*, der sich hinziehenden Entfernung von Bäumen in *Clearance* sowie der langwierigen Untersuchung von Sturmschäden in *Roots* wird die Zerstörung der Umwelt aufgezeigt. Die Langsamkeit ist hier mit Wiederholungen verbunden: mit wiederholten, unzureichenden Bemühungen, die angerichteten Schäden in Grenzen zu halten. Die Künstlerin setzt dieses zeitliche Konzept als Ausdruck ihrer Trauer angesichts des Klimawandels ein. Auf Instagram schrieb sie in Bezug auf *Fire Complex*, dass dieses Projekt »in Erinnerung an das einzigartige Ökosystem entstanden ist, das [durch das Castle Fire] zerstört wurde.«² Langsamkeit und Wiederholung sind die Schlüsselbegriffe in einer Darstellung der vom Menschen verursachten Schäden, die den Betrachter, die Betrachterin auffordert, über die Zeit hinweg immer wieder aufs Neue hinzuschauen. Vergleichbare Erwartungen an ihr Publikum hat

⁴ fire_complex, »Tag 1«, 24. Februar 2021, Instagram.

Kögelsberger bei *Portraits* (2023–2024), einer Serie von Schwarz-Weiß-Filmclips, die ebenfalls Teil von *Forest Complex* sind. In den Filmen sind Landwirt*innen und andere vom Klimawandel Betroffene im österreichischen Tirol zu sehen. Dort sind vor allem kleinere Betriebe schwer von Käferbefall und Stürmen getroffen worden, durch die die Bergwälder dezimiert wurden. Die Dargestellten geben wenig preis. Sie erscheinen in Sequenzen, die ihre Reglosigkeit – möglicherweise ein Zeichen von Ohnmacht angesichts einer sich schnell verändernden Umwelt –, aber auch ihre Standhaftigkeit vor der Kamera betonen. Die Kombination aus Langsamkeit und Wiederholungen wirkt auch hier äußerst ernüchternd.

Als Ausdruck der Trauer angesichts des Klimawandels blicken die Werke in die Vergangenheit zurück. Sowohl auf katastrophale Ereignisse jüngeren Datums, wie den Sturm Vaia von 2018, als auch auf längere Zeiträume, etwa die Lebensspanne eines Mammutbaums von gut 2.500 Jahren oder die allmähliche Umwandlung von Alpenwäldern in Monokulturen. In den Werken werden menschliche Eingriffe als sich wiederholende Sequenzen dargestellt, die sich mit den zeitlichen Abläufen des natürlichen Wachstums und Verfalls kreuzen.

Außerdem werfen sie einen Blick in die Zukunft. Durch die Wiederholungen wird eine fortschreitende Dynamik suggeriert. In der Welt, die die Künstlerin heraufbeschwört, stürzen immer wieder Bäume auf den Waldboden, werden immer wieder Bäume nach Stürmen aus Schluchten geräumt und so weiter. *Cull* dient nicht nur als Mahnmal für das Castle Fire. Es handelt sich vielmehr um eine dystopische, jedoch durchaus denkbare Vision einer Zukunft, in der sich derartige Brände wiederholen.

Die Verknüpfung von Eingriffen durch den Menschen und Wiederholungen wird in *Woodwork* (2023–2024) hervorgehoben, einem weiteren Teil von *Forest Complex*. In dem einkanaligen Video wird der größte Holzlagerplatz Europas im Zillertal gezeigt. Dort werden Unmengen von auf eine einheitliche Länge zugeschnittenen Baumstämmen mit Lastwagen angeliefert, mit Gabelstaplern transportiert, zu Stapeln aufgeschichtet und zu Holzschnitzeln verarbeitet. Die Künstlerin betrachtet den Platz aus der Ferne und dokumentiert die Umwandlung von Bäumen in Ressourcen (die Überführung von den Pflanzen in der Wachstumszeit in Pflanzen in einer Form, die ein wirtschaftliches Potenzial darstellt) anhand von abgestimmten Abläufen. Hier werden Wiederholungen, die wiederum eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft schaffen, zur zeitlichen Kennzeichnung der industriellen Produktion von

Holz. Die eigentliche Bedeutung dieser Arbeit erschließt sich erst, wenn sie mit anderen Teilen von *Forest Complex* in Beziehung gesetzt wird. Mit den Kleinbauern aus *Portraits*, deren Bäume, wenn sie gefällt werden, vermutlich auf dem Holzlagerplatz landen, und mit *Roots*, bei dem, wie der Titel schon erkennen lässt, Beschädigungen und Regenerationsprozesse aufeinandertreffen. Diese letzte Arbeit vermittelt eine gewisse Hoffnung: Sie stellt die von den Borkenkäfern verursachte Zerstörung den natürlichen Zyklen gegenüber, die anhand des neuen Wachstums um die Baumstämme erkennbar sind. Genau das bedeuten Wiederholungen in Kögelsbergers Werken: Sie weisen auf die Zerstörung der zyklischen Zeit hin, die in *Roots* noch ansatzweise vorhanden ist. In *Woodwork* wird am deutlichsten, dass es sich um eine zyklische Zeit handelt, die verdinglicht und ihrer Eigenschaft der Erneuerung beraubt wurde: Es ist immer das Gleiche, und es wird immer schlimmer. Es geht um die zeitliche Entsprechung der Umwandlung von natürlichen Lebensformen in Rohstoffe für den Produktionsapparat zwecks wirtschaftlicher Verwertung.

Bei einer anderen Arbeit aus der gleichen Reihe, *Ne Me Quitte Pas*, findet sich ebenfalls eine zeitliche Orientierung in die Zukunft. Allerdings wird das Element der Wiederholung weniger stark eingesetzt. In dem Video sehen wir ein in einem Wald stehendes junges Mädchen, das das berühmte Lied von Jacques Brel singt. Durch ihre jugendliche Erscheinung, wie auch durch Brels Verwendung des Imperativs und der Futurformen, verweist das Werk auf das Kommende: »Ne me quitte pas / Je t'inventerai / Des mots insensés / Que tu comprendras / Je te parlerai / De ces amants-là / Qui on vu deux fois / Leurs cœurs s'emraser ...«⁵ Hat Kögelsberger das Lied von Brel gewählt, weil es Metaphern von Land und Klima aufgreift, um die verzweifelten Bemühungen eines Mannes zu beschreiben, die Zuneigung einer Geliebten zurückzugewinnen? Verdorrte Felder, Regen, ein Vulkan ... Sicherlich dient seine Beschreibung dieser Bemühungen im Zusammenhang mit dem Video als ein ebenso verzweifelter Appell an die Umgebung des Mädchens und damit an die Natur. Einerseits ist das Lied geradezu absurd, da die dramatischen Äußerungen des Selbsthasses und des Bedauerns mit der zurückhaltenden Darstellung des Mädchens und der unscheinbaren Umgebung im Widerspruch

⁵ »Verlass mich nicht / Ich erfinde für dich / Unbegreifliche Sätze / Die nur du verstehen wirst / Ich erzähle dir / Von den Liebenden / Die zweimal erlebt haben / Wie ihre Herzen füreinander entflammt sind ...«

stehen. Andererseits ist es absolut passend, da die lauten Bekundungen von Verzweiflung und (wahnhafter) Hoffnung das Ausmaß und die Dringlichkeit der Probleme widerspiegeln, um die es in dem Werk und in *Forest Complex* im Allgemeinen geht. *Ne Me Quitte Pas* ist von ahnungsvoller Trauer geprägt.⁴ Doch bei aller Trauer gibt es auch Anzeichen von Optimismus. Durch die Selbstbeherrschung und die volle Aufmerksamkeit des Mädchens. Und durch die Abkehr von den sich wiederholenden Strukturen der anderen Werke in *Forest Complex* hin zu der hier zu sehenden verkörperten musikalischen Performance.

Einen Optimismus der anderen Art stellt die Künstlerin mit Bepflanzungsprojekten unter Beweis, die zeitgleich mit den Fotoreihen und Videoinstallationen entstanden sind. Nach dem Castle Fire arbeitete Kögelsberger mit Freiwilligen aus den örtlichen Gemeinden in den Bergregionen zusammen. Im Rahmen eines ehrgeizigen Programms, das zur Anpflanzung von mehr als 6.000 einheimischen Mammutbäumen, Zuckerkiefern und Ponderosa-Kiefern in dem vom Feuer verwüsteten Gebiet führte, bediente sie sich der Expertise und der Ressourcen der Forst- und Brandschutzbehörden. Ein ähnliches Vorhaben ist im Rahmen von *Forest Complex* für das Zillertal geplant. Dort, so vermutet die Künstlerin, könnten sich Mammutbäume als widerstandsfähiger gegenüber dem Klimawandel erweisen als die derzeit so zahlreichen Fichten. Die Aufforstung wird gezielt dort erfolgen, wo abgeholzte oder abgestorbene Bäume dazu dienen, Gestein und Erdrück zu binden, um das Risiko von Lawinen und Erdbeben zu verringern. Die Aktivitäten von Kögelsberger basieren einerseits auf den Recherchen und Zusammenhängen, die den Fotografien und Videos zugrunde liegen. Andererseits bereichern ebendiese Aktivitäten wiederum die Recherchen und unterstreichen die entsprechenden Zusammenhänge.

Kögelsbergers neuestes Werk umfasst mehrere Zeitachsen. Durch die Kombination von Langsamkeit und Wiederholungen präsentiert die Künstlerin ein konstantes Trommelfeuer von Beschädigungen und Reparaturversuchen in Form einer düsteren, menschengemachten Abwandlung der zyklischen Zeit. Beispielsweise hinsichtlich des Schlaf-Wach-Rhythmus, des Rhythmus der Jahreszeiten. Oder unter Bezugnahme auf den hydrologischen Zyklus oder den Kohlenstoffzyklus. Diese

zeitlichen Aspekte beschreibt die Künstlerin in verschiedenen Werken und anhand unterschiedlicher Medien. Projekte wie *Fire Complex* und *Forest Complex* bestehen aus vielen verschiedenen Komponenten. Einige von ihnen befassen sich mit Umweltkatastrophen und Versäumnissen beim Umweltschutz in der Vergangenheit. Andere wiederum sind auf eine Zukunft ausgerichtet, die von diesen Versäumnissen geprägt, jedoch korrigierenden Maßnahmen gegenüber aufgeschlossen ist. Die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Komponenten sind für diese Projekte von entscheidender Bedeutung. Die Arbeiten sind nicht geradlinig und in sich harmonisch. Sie sind von Spannungen geprägt, die sich zwischen Wut und Bedauern, Poesie und Direktheit, Vertrautheit und Distanz bewegen. Dank der verschiedenen Komponenten der einzelnen Projekte ist es der Künstlerin außerdem möglich, zwischen Mikro- und Makroperspektiven zu wechseln. So kann der Fokus in einem Moment auf einem einzelnen Baumstamm und im nächsten auf einem Tal liegen. Die von Kögelsberger erzählten Geschichten sind komplex und informativ. Sie erschließen sich nach und nach, Schritt für Schritt, sowohl durch die Verbindungen zwischen den einzelnen Komponenten als auch durch die Entkopplungen der verschiedenen Elemente ihrer mehrteiligen Projekte.

Marcus Verhagen ist ein in London ansässiger Kunsthistoriker und Kritiker. Er schreibt regelmäßig Beiträge für *Art Monthly* und *New Left Review* und ist Autor zweier Bücher: *Flows and Counterflows* (Sternberg Press, 2017) und *Viewing Velocities; Time in Contemporary Art* (Verso, 2023).

⁴ Zum Thema ahnungsvolle Trauer siehe Joshua Trey Barnett, *Mourning in the Anthropocene; Ecological Grief and Earthly Coexistence* (East Lansing: Michigan State University Press, 2022).

Ne me quitte pas

Marcus Verhagen

The climate crisis faces a constant problem of visibility, and this for two reasons. Firstly, we have become accustomed to seeing the world through a grimy lens, to the extent that we struggle to notice the grime. Even our notions of beauty have come to accommodate the degradation of the environment, as Nicholas Mirzoeff has argued, citing the harbour scenes and cityscapes of Claude Monet, which are captivating not despite but because of their smog-tinged light. We need, Mirzoeff maintains, «to relearn how to see the world as a whole.»¹ That is to say, we need to devise forms of representation that work against a conditioned blindness to the deterioration of the environment. Secondly, climate change is gradual and protracted and hence resistant to capture in the fast-paced media streams of the present. As we have recently learnt, it is proceeding at a faster pace than projected. And in relation to the temporalities of geological change prior to the Industrial Revolution, it is catastrophically fast.² But it takes the form of processes that unfold over years or decades and so are incommensurable in time with the news bulletin or film, not to mention the electoral

¹ Nicholas Mirzoeff, «The Changing World», *How to See the World* (London: Pelican Books, 2015), 237.

² In a paper for *The Anthropocene Review*, Will Steffen and Owen Gaffney estimated that over the past 45 years human emissions of greenhouse gases have accelerated climate change by a factor of 170. See Melissa Davey, «Humans causing climate to change 170 times faster than natural forces», *The Guardian*, 12/2/2017, <https://www.theguardian.com/environment/2017feb/12/humans-causing-climate-to-change-170-times-faster-than-natural-forces>.

cycle. As Rob Nixon famously put it, climate change brings «slow violence», which is why politicians «routinely treat environmental action as critical yet not urgent».³ To render the climate crisis visible, the productions of engaged artists have to organise themselves around temporal schemes that convey and connect the temporalities of environmental change and everyday experience. This is what Uta Kögelsberger does in her research-intensive work, specifically in recent projects exploring fragile ecosystems such as the forest and the beach.

The tempo in many of these pieces is slow. *Off Road* (2008–2014), for instance, is a multipart work that includes a film showing a broad expanse of sand in a dense fog. The viewer sees birds and the vague outlines of figures and vehicles as they move in the distance. Gradually, the fog lifts and the 4x4s, pickups and trailers come into focus. But the reason for their convergence on this Californian beach only emerges later, when the lapping sounds of the ocean give way to the mosquito buzz of engines as quad bikes and buggies appear on screen, crisscrossing the dunes. The artist's examination of this subculture continues in a slideshow consisting of 160 photographs of enthusiasts with their vehicles, together with a voice-over in which one of them defends the hobby as an expression of a quintessentially American craving for freedom, despite the damage it does to a fragile coastal ecosystem. In this project, the artist's own voice is muted, leaving viewers to decide for themselves what to make of the pastime, though her own position may be readable in the cadences of the film and slideshow, which establish a faintly ironic contrast with the hobbyists' speedy machines.

In Kögelsberger's more recent projects addressing the destruction of forests, a formal preference for slowness remains, but the pacing takes on a different significance. Part of *Fire Complex* (2020–ongoing), a collection of works responding to the 2020 Castle Fire that tore through the Sequoia National Forest in California, *Cull* (2020–2022) is a video documenting the massive clear-up operation that followed the wildfire as teams cut down «hazard trees», that is to say, trees that endangered homes and infrastructure. The work was shown on a giant digital billboard in downtown Los Angeles and as a five-screen installation at the Royal Academy in London. As you watch, one tree after another comes crashing down, kicking up clouds of

³ Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 2011), 9.

dirt and ash on impact. The artist draws out the monumentality of the charred sequoias by using vertical screens in the Royal Academy version and by slowing some of the footage down, turning the felling of the trees into unearthly actions with apocalyptic overtones. The slowed soundtrack is particularly disturbing. The metronomic axe blows and the cracking, splintering noises made by the trunks as they shatter reverberate oddly, like sounds generated by a synthesizer, and seem to come from the viewer's immediate vicinity. The slowness in *Cull* is laced with menace.

The Castle Fire, which torched 170,000 acres of forest in Central California and incinerated some 200 homes, including that of the artist's partner, was as devastating as it was, partly as a consequence of human intervention. Fire prevention had inhibited the natural regulation of forest density through periodic low-intensity conflagrations, which had in the past spared many of the taller trees. As a result, the 2020 wildfire, fanned by years of drought, spread faster and blazed at higher temperatures, destroying all in its path. *Forest Complex* (2023–2024), the artist's latest project, examines damage to another ecosystem, again catalysed by climate change. In this series of works, the artist concentrates on an area in the Austrian Alps where woodlands have in recent years been blighted by bark beetles. Favoured by longer, drier summers, the proliferation of these insects has reached epidemic proportions. Exacerbating the problem, cultivation has over time turned wooded Alpine mountainsides into spruce monocultures, which are particularly vulnerable to beetles. And the devastation of these areas has been quickened by windstorms, which have been rendered more violent by global warming, leaving large numbers of fallen trees. These trees become breeding grounds for the insects, so forestry services work frantically to clear up after such windstorms even in dangerous conditions. This is shown in *Clearance* (2023–2024), which presents, across three screens, the removal of trees from of a gorge in the Ziller Valley with the aid of a rapidly erected pulley system. *Roots* (2023–2024), another part of *Forest Complex*, similarly touches on the aftermath of a windstorm. This slideshow is made up of photographs of tree trunks. They are the remains of trees knocked over during an unusually violent storm in 2018, many now half-submerged in new vegetation.

Today, slowness is often seen as reparative, as it is for instance by adepts of the slow movement. In Kögelsberger's recent work it is mostly keyed not to repair, but to loss and decay.

The slowed footage in *Cull*, the drawn-out removal of trees in *Clearance*, the protracted examination of storm damage in *Roots*: These passages highlight environmental deregulation. In them, slowness is allied to repetition: to repeated, inadequate efforts to mitigate the damage done. This is the temporal architecture the artist has fashioned for the articulation of climate grief. Of *Fire Complex* she wrote on Instagram that it was undertaken «in memory of the unique ecosystem that has been destroyed» by the Castle Fire.⁴ Slowness and repetition are the keynotes in a vision of anthropogenic harm that challenges the viewer to look and look again, to look over time, repeatedly. Kögelsberger makes similar demands on her audience in *Portraits* (2023–2024), a series of black and white film clips that is also part of *Forest Complex*. Featured in the clips are farmers and others affected by climate change in Austrian Tyrol, where ever-smaller estates have been hit hard by the beetle infestations and windstorms that have decimated the mountain forests. The sitters give little away in sequences that emphasise their stillness – possibly a sign of powerlessness in the face of a rapidly changing environment – but also their steadiness before the camera. Here again, the combination of slowness and repetition is sobering.

As expressions of climate grief, the works look back in time, both at catastrophic events in the recent past, such as the 2018 windstorm Vaia, and at longer periods – the 2500-year span of a sequoia's life, for instance, or the slow transformation of Alpine forests into monocultures. They register the histories of human activity as repetitive sequences that intersect with the timescales of natural growth and decay.

They also look forward. Indeed, the element of repetition suggests onward momentum. In the world conjured by the artist, trees continue to crash onto the forest floor, to be cleared out of gorges after windstorms, and so on. *Cull* is not just a memorial to the Castle Fire but a vision of the recurrence of such fires in a dystopian but plausible future.

The connection between human intervention and repetition is underlined in *Woodwork* (2023–2024), another part of *Forest Complex*. A single-channel video, it surveys a timber yard in the Ziller Valley, the largest in Europe, where vast numbers of logs, trimmed and cut to uniform length, are trucked in, ferried around by forklift, arranged in stacks, reduced to woodchips. The artist views the yard from a distance, charting the recasting

⁴ fire_complex, «Day 1», 24 Feb. 2021, Instagram.

of trees as resources – the transformation of the time of plant growth into a reservoir of economic potential – in a series of coordinated operations. Here, repetition, again bridging past and future, becomes the temporal signature of the industrial production of lumber. The full significance of this piece crystallises as it enters into a dialogue with other parts of *Forest Complex*, with the smallholders in *Portraits*, whose trees, if and when they cut them down, presumably wind up in the timber yard, and with *Roots*, which pairs damage and regeneration, as the title suggests. This last work is cautiously hopeful: It sets the destruction wreaked by the bark beetles against the natural cycles that are legible in the new growth around the tree trunks. This is what repetition means as a format in Kögelsberger's work: It indicates the corruption of the cyclical time that is still marginally present in *Roots*. As we see most clearly in *Woodwork*, it is cyclical time reified and stripped of connotations of renewal: It is more of the same, and worse. It is the temporal correlate of the reconceptualisation of natural forms as raw materials in the apparatus of production for profit.

Another work in the same series, *Ne Me Quitte Pas*, shares this forward orientation in time but tones down the element of repetition. In the video we see a teenage girl as she stands in a woods, singing Jacques Brel's famous song. The piece speaks to what lies ahead through her youth but also through Brel's use of the imperative and future tenses: «Ne me quitte pas / Je t'inventerai / Des mots insensés / Que tu comprendras / Je te parlerai / De ces amants-là / Qui on vu deux fois / Leurs coeurs s'embraser...»⁵ Did Kögelsberger choose Brel's song because it mobilises metaphors of the land and climate – parched fields, rain, a volcano – to paint a man's desperate efforts to win back a lover's affection? Certainly, in the context of the video his description of those efforts serves as an equally desperate plea to the girl's environment and by extension to the natural world. The song is at once absurd, its dramatic notes of self-loathing and regret jarring with the girl's modest delivery and unspectacular surroundings, and absolutely apt, its soaring expressions of despair and (delusional) hope capturing the scale and urgency of the issues at stake in the work and in *Forest Complex* as

⁵ «Don't leave me / I'll invent for you / Insane phrases / That you'll understand / I'll speak to you / Of those lovers who / Have twice seen / Their hearts ignite...»

⁶ On anticipatory grief, see Joshua Trey Barnett, *Mourning in the Anthropocene; Ecological Grief and Earthly Coexistence* (East Lansing: Michigan State University Press, 2022).

a whole. *Ne Me Quitte Pas* is coloured by anticipatory grief.⁶ But it is difficult not to see hints of optimism alongside this grief, in the girl's self-possession and concentration and in the shift from the repetitive structures of the other pieces in *Forest Complex* to the embodied, musically-patterned performance we see here.

The artist demonstrates optimism of a different kind in planting initiatives that have evolved in tandem with the photographic series and video installations. After the Castle Fire, Kögelsberger worked with volunteers from local communities in the Sierras, also drawing on the expertise and resources of the forestry and fire protection services, in an ambitious programme that resulted in the planting of over 6,000 sequoias, sugar pines and ponderosa pines, all native species, in the fire-ravaged zone. A similar venture is planned as part of *Forest Complex* for the Ziller Valley area, where, the artist speculates, sequoias may turn out to be more resistant to climate change than the currently ubiquitous spruces. The replanting will specifically target areas where trees, now cut down or dying, served to bind rock and earth and so to reduce the risk of avalanches and landslides. Kögelsberger's activism, which is rooted in the research and relationships that underpin the photographs and videos, in turn extends the research and nourishes the relationships.

Kögelsberger's recent work develops along multiple temporal axes. She marries slowness to repetition, presenting a constant drumbeat of damage and attempted repair as a grim anthropogenic variation on cyclical time – on circadian and seasonal rhythms, for instance, or hydrologic and carbon cycles. And she describes these temporalities across multiple works and media. Projects like *Fire Complex* and *Forest Complex* are made up of many parts, some of which revisit past ecological disasters and failures of environmental stewardship, while others are angled towards a future that is shaped by those failures but open all the same to reparative interventions. The interactions of the different components are crucial to these projects, which are not streamlined and internally harmonious but streaked with tensions, between anger and regret, lyricism and bluntness, intimacy and detachment. The multiple parts of each project also allow the artist to move between micro and macro perspectives, taking in a single tree trunk one moment and a valley the next. The stories Kögelsberger tells are complex and information-rich, emerging gradually, bit by bit, through both the connections and the lapses between parts in her multipart projects.

Marcus Verhagen is a London-based art historian and critic. A regular contributor to *Art Monthly* and *New Left Review*, he is the author of two books, *Flows and Counterflows* (Sternberg Press, 2017) and *Viewing Velocities; Time in Contemporary Art* (Verso, 2023).

Diese Videoinstallation auf drei Kanälen dokumentiert die Beseitigung von Waldschäden nach den Stürmen, die im Sommer 2023 über die Alpen hinwegfegten. Diese ungewöhnlich schweren, klimawandelbedingten Stürme verwüsteten in Tirol schätzungsweise 2.000 Hektar Wald und hinterließen in einem Gebiet, das sich von der Schweiz über Österreich bis nach Kroatien erstreckt, geschätzte 3,3 Millionen Kubikmeter Schadholz. Die großen Mengen an Sturmholz stellten wegen Borkenkäferbefall, der Verklauung von Flüssen und Murenabgängen eine ernsthafte Bedrohung für die Umwelt dar. Deswegen ist es notwendig, die betroffenen Gebiete so schnell wie möglich freizuräumen.

Clearance wurde in und über der 145 Meter tiefen Schlucht des Haselbachs nahe dem Ort Fügen gedreht. Die äußerst detailreichen Aufnahmen zeigen die Aufräumarbeiten nach den Stürmen über einen Zeitraum von zwei Monaten hinweg. Die Wände der Schlucht sind so steil, dass die umgestürzten Bäume mit einem Hubschrauber entfernt werden mussten. Da die Bäume zu schwer und zu zahlreich waren, um mit dem Hubschrauber abtransportiert zu werden, was auch zu kostspielig gewesen wäre, wurden sie auf den Grund der Schlucht herabgelassen, wo sie eine potenziell gefährliche Barriere für den Bach bildeten. Ein zwei Tonnen schweres Seil musste per Hubschrauber über die Schlucht gespannt werden, um jeden Baum einzeln aus der Schlucht zu ziehen. Die Haufen der im Bachbett liegenden Baumstämme waren so instabil, dass es zu gefährlich war, mit größeren Teams zu arbeiten.

Tief unten in der Schlucht ist ein Mann zu erkennen, der einen Baumstamm nach dem anderen fortschafft – überwältigt vom Umfang des Vorhabens. *Clearance* entstand dadurch, dass die Kamera an strategisch günstigen Positionen platziert wurde, um den gesamten Vorgang beobachten zu können. Das aus Hunderten von Stunden Filmmaterial zusammengeschnittene Werk wirkt wie eine inszenierte Darstellung dieser Sisyphusaufgabe. Im Verlauf veranschaulicht die Arbeit auf visueller Ebene die Zusammenhänge zwischen Mensch, Natur und Technik sowie die Machtverhältnisse im Zeitalter des Anthropozäns.

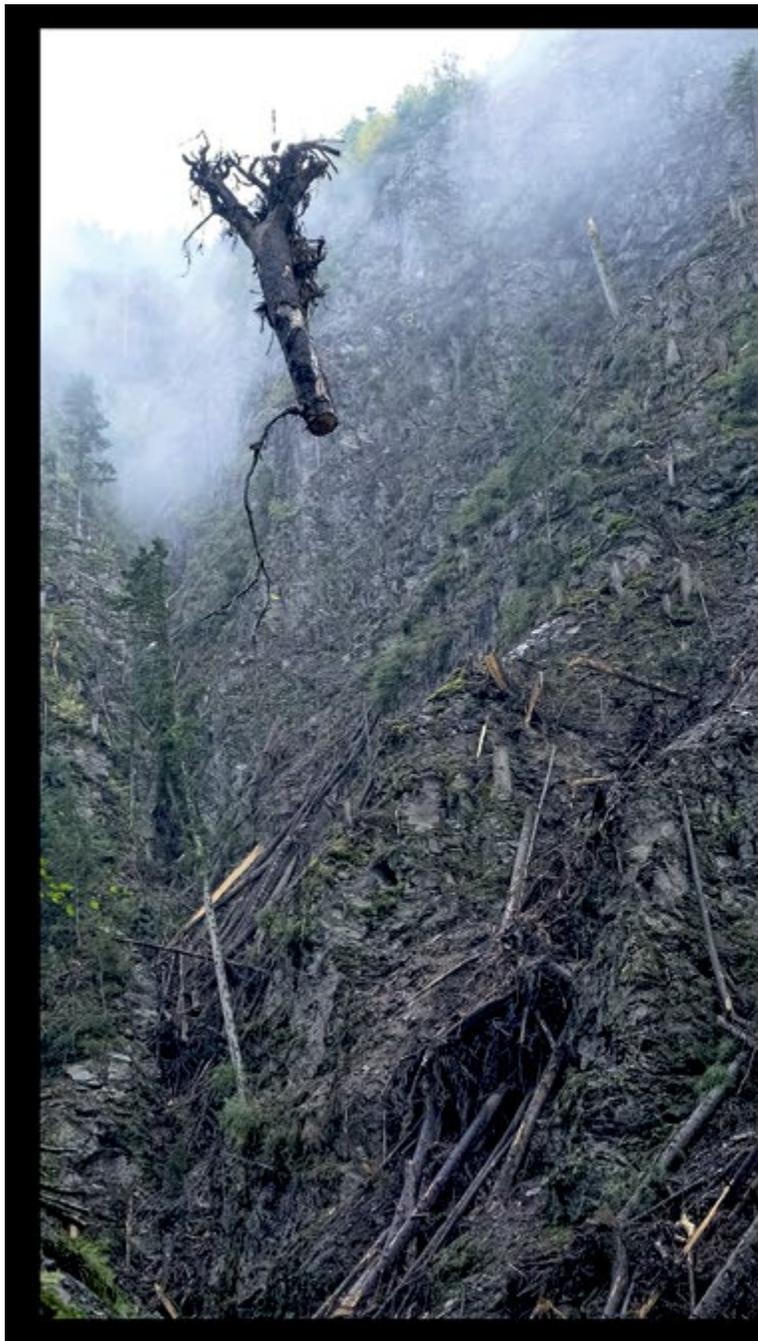
This three-channel video installation follows the process of removal of forest debris in the wake of storms that swept across the Alps in the summer of 2023. As a result of climate change, these unusually severe storms devastated an estimated 2,000 hectares of forest in Tyrol and left an estimated 3.3 million cubic metres of damaged wood across an area stretching from Switzerland via Austria all the way to Croatia. Large quantities of felled wood posed a serious threat to the environment due to the increased risk of bark beetle infestations, obstruction of rivers and mudslides. This made it critical to clear affected areas as swiftly as possible.

Clearance was shot in Fügen, in and above the 145-metre-deep gorge through which the Haselbach stream flows. Meticulously detailed, the moving-image work follows the process of clearing up after the storms over a period of two months. The sides of the gorge are so steep that the fallen trees had to be plucked from the mountainside by helicopter. Too heavy, numerous and costly to be carried away in this manner, the trees were dropped to the bottom of the gorge, creating a potentially dangerous barrier for the river. A two-tonne cable had to be stretched across the gorge by helicopter to rope the trees out of the gorge one by one. The piles of tree trunks accumulating in the riverbed were so precarious that it was too dangerous to work with large crews. Dwarfed by the scale of the task, a man at the bottom of the gorge working mainly on his own can be seen as he proceeds to clear out one log at a time. *Clearance* was arrived at by placing the camera in strategic positions and watching the process unfold. Edited down from hundreds of hours of footage, the work starts to read like an orchestrated choreography of this Sisyphean task as it unfolds. In the process, it becomes a visual manifestation of man, nature, technology and the power relations of the Anthropocene.

Clearance
2023–2024
4K-Video, Stereoton,
3 Kanal, 22' 30"

Clearance
2023–2024
4K-Video, Stereo Sound,
Three Channel, 22' 30"

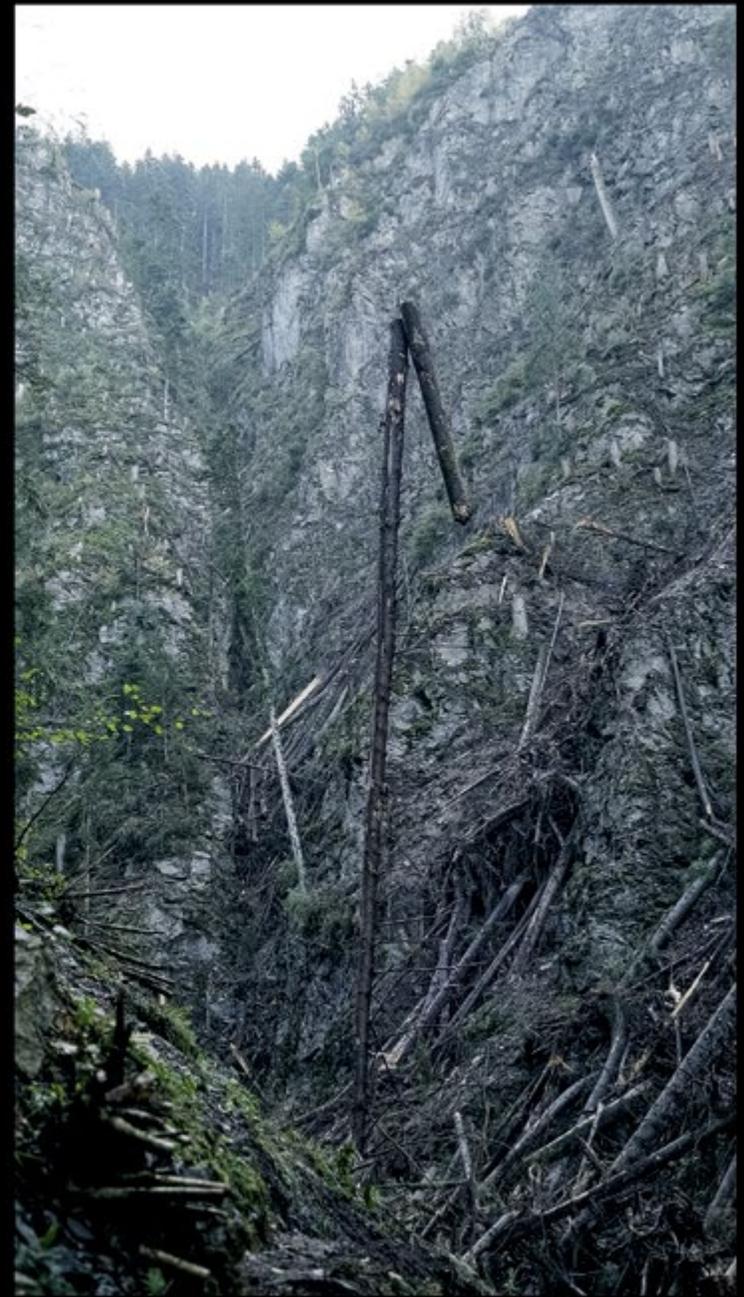




56



57









Diese einkanalige Videoinstallation verfolgt das nächste Stadium des Zyklus der Zerstörung und Rekonstruktion des Holzes. Von der Aussichtsplattform eines Sägewerks aus gedreht dokumentiert sie die nächste Etappe der Bäume, die den Stürmen zum Opfer gefallen sind. Die aus ihrer natürlichen Umgebung entfernten umgestürzten Bäume kommen an dem Ort an, an dem sie zu einem kommerziellen Holzprodukt verarbeitet werden sollen.

Eine endlose Kolonne von Schwerlastern liefert die Stämme zu einem riesigen Holzlagerplatz. Er gehört zum größten Holzverarbeitungskonzern Europas. Es ist zu sehen, wie die Bäume zunächst von einer Maschine mit überdimensionalen Greifern eingesammelt werden, die mühelos zwanzig bis dreißig Stämme auf einmal aufnimmt. Anschließend werden die Stämme in eine Maschine geworfen, in der die Rinde entfernt wird. Im Hintergrund läuft ein Fließband, das einen ent-rindeten Stamm nach dem anderen auswirft. An dieser Stelle wechselt das Video zu einem anderen Bild. Es erinnert an eine Dorfszene im Stil von Bruegel, in der mehrere Angestellte mit ihren jeweiligen Aufgaben an dieser makellos geölten Maschine beschäftigt sind. In der Zwischenzeit kommen immer wieder Lastwagen an und das Fließband läuft weiter.

In Österreich darf in den einzelnen Regionen pro Jahr eine bestimmte Menge an Kubikmetern Holz eingeschlagen werden. In der Gegend um den Haselbach wurde die zulässige Menge pro Jahr aufgrund der Stürme um 80 % überschritten. Das Überangebot an Holz, das daraufhin auf den Markt gelangte, führte zu einem Preisverfall von 25 bis 35 % pro Festmeter Holz. Für die Waldbesitzer*innen hatte dies verheerende finanzielle Folgen. *Woodworks* veranschaulicht die Maschinerie, die die Waldbauern kontinuierlich füttern.

Following the cycle of destruction and reconstruction of wood, this single-channel video installation is exhibited in the same space as *Clearance*. Shot from the observation platform of a sawmill, it observes the next stage of the journey of the trees that were lost to the storms. Removed from their environment, the fallen trees arrive at the place where they will be transformed into a marketable wood product. A never-ending line of heavy-duty trucks deliver the logs to a timber yard that stretches as far as the eye can see. It is part of the largest wood-manufacturing conglomerate in Europe. We see the trees as they are first collected by a machine with oversized claws that effortlessly picks up twenty to thirty logs at a time. Then they are dropped into a machine that removes the bark. In the background, a conveyor belt endlessly churns out one log stripped of bark after the other. Here the video switches to another frame that resembles a Bruegelesque village scene where a series of employees busy themselves with their respective duties in this immaculately oiled machine. Meanwhile, the trucks keep coming and the conveyor belt keeps running. Each region in Austria has an allowance of cubic metres of wood that can be cut per year. For the area surrounding Haselbach the annual allowance was exceeded by 80% due to the storms. The abundance of wood that has flooded the market as a result of this triggered a price drop of 25–35% per cubic metre of wood, with devastating financial outcomes for the farmers. *Woodworks* visualises the machine that forest owners small and large are compelled to feed continually.

Woodworks
2023–2024
Einkanaliges 4K-Video,
Stereoton, 11' 06"

Woodworks
2023–2024
Single-channel 4K video,
stereo sound, 11' 06"









Die 35-Millimeter-Diaschau-Installation *Roots* ist einem Hörsaal nachempfunden. Sie besteht aus verschiedenen Bildern, die die verheerenden Folgen des Sturms Vaia fünf Jahre nach dem Ereignis dokumentieren. Im Mittelpunkt steht dabei das am stärksten betroffene Gebiet in Osttirol, das Kaiser Tal. Hier hinterließ der Sturm ganze Berghänge voller umgestürzter Bäume. In einem Gebiet, das sich von Norditalien über Osttirol bis nach Kärnten erstreckt, richtete das Sturmtief Vaia verheerende Schäden an. Winde von bis zu 200 km/h und extreme Regenfälle rissen innerhalb weniger Minuten schätzungsweise 15 Millionen Bäume um. In Österreich entstanden dadurch 2,1 Millionen Kubikmeter Schadholz. Die Waldflächen von 3.000 Eigentümer*innen waren betroffen. Innerhalb von zwei Wochen nach dem Sturm verzeichneten diese einen Preisverfall von 20 Euro pro Festmeter Holz. In Osttirol waren etwas mehr als 60 Prozent der betroffenen Flächen jene, die für den Schutz der Wohngebiete und der Infrastruktur der Menschen von entscheidender Bedeutung sind. Die umgestürzten Bäume boten den perfekten Nährboden für einen Befall durch Borkenkäfer. Die Folgen sind nach wie vor in der gesamten Region sichtbar. Um die Plage zu bekämpfen und die finanziellen Verluste aufzufangen, wurden die Baumstämme an den Wurzeln abgeschlagen. Um diese zurückgelassenen, umgedrehten, abgeschlagenen Wurzeln geht es bei *Roots*. Die 35-Millimeter-Diaschau dokumentiert den Moment fünf Jahre nach dem Sturm, als die Überreste allmählich von der Natur zurückerobert werden. Die Bilder zeigen neu bewachsene Baumstümpfe, die mit Moosen, Flechten und Pilzen bedeckt sind. Zu sehen sind Insekten und Gliederfüßer, die oftmals im Inneren der Stämme verborgen sind, sowie die Risse an den Stämmen, die die Ringe freilegen, die vom verkürzten Lebenszyklus der Bäume zeugen. Die Umsetzung des Werks als 35-Millimeter-Diaschau verweist, wie die von der Natur und der Zeit zurückeroberten Wurzeln, auf ein Kontinuum zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

The 35-mm slideshow installation *Roots* mimics a lecture theatre setting. It consists of a series of images that archive the devastation left behind by Storm Vaia five years after the event. It focuses on the area most affected in East Tyrol, the Kals Valley. Here the storm left mountainsides of fallen trees in its wake. Storm Vaia caused havoc in an area stretching from northern Italy via East Tyrol to Carinthia. Winds of up to 200 km/h and extreme downpours felled an estimated 15 million trees in a matter of minutes. In Austria 2.1 million cubic metres of damaged wood was the outcome. Three thousand property owners whose land was affected saw a drop of twenty euros per square metre of wood within two weeks of the storm. In East Tyrol, just over sixty percent of the affected areas are considered critical for the protection of human habitation and infrastructure. The fallen trees presented the perfect breeding ground for bark beetle infestations and the consequences continue to be visible throughout the area. In an attempt to combat the infestation and to cover financial losses, tree trunks were severed from their roots. These truncated upturned roots, which were left behind, are the subject matter of *Roots*. The 35-mm slideshow captures a moment in time five years after the storm as the remains are gradually being reclaimed by nature. The images show tree trunks submerged in new growth, covered in moss, lichen, and fungi, insects and arthropods often hiding inside the trunks and the lacerations on the trunks that expose the rings that bear witness to lives cut short. The materialisation of the work as a 35-mm slideshow, like the roots that are in the process of being reclaimed by nature and time, points at a continuum between past, present and future.

Roots
2023–2024
35-Millimeter-
Diaschau-Installation

Roots
2023–2024
35-mm slideshow
installation









78



79



Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Reihe von Porträts von Menschen, die direkt von den Auswirkungen der klimabedingten Herausforderungen für die Alpenwälder betroffen sind. Etwa als Folge des Verlusts von Wäldern, der mit Waldrodungen verbundenen Risiken, des erhöhten Drucks auf ihre Lebensräume, des wirtschaftlichen Drucks und der erhöhten Arbeitsbelastung in Notsituationen.

In vielen Gebieten Tirols wird die Beziehung der Landwirt*innen zu ihrem Grund und Boden durch die relativ kleine Größe der Höfe und Betriebe bestimmt. Für viele ist die Landwirtschaft eher eine Aufgabe, der sie aus Leidenschaft nachgehen, als ein profitables Geschäft. Um über die Runden zu kommen, müssen sich die Landwirt*innen breiter aufstellen, sei es durch die Bewirtung von Tourist*innen oder indem sie nebenbei noch einer anderen Arbeit nachgehen. In diesem Zusammenhang ist die Rolle der Landwirt*innen mit der eines Verwalters vergleichbar, dessen Hauptaufgabe darin besteht, sich um die Umwelt zu kümmern. Durch den letzten Käferbefall wurden die Ersparnisse der Landwirt*innen erheblich geschmälert. Früher fungierten ihre Wälder als Sparanlage oder Altersvorsorge. Es war eine Ressource, auf die sie zurückgreifen konnten, wenn das Geld knapp wurde. Nach den verheerenden Stürmen und dem Borkenkäferbefall ist der Holzpreis so stark gefallen, dass sie kaum noch Geld verdienen, wenn sie ihre Bäume aus dem Wald holen müssen. Hinzu kommen die gefährliche und kostspielige Arbeit sowie die Tatsache, dass es schwierig ist, Arbeitskräfte für die Wiederaufforstung zu finden.

Das Schicksal des Waldes wird zum Schicksal derer, die sich um ihn kümmern. Der finanzielle Druck führt dazu, dass viele ihre Höfe aufgeben, um anderswo Arbeit zu finden. Diese Porträts der Landwirt*innen zeugen von einem Teil der Gesellschaft, der sich in einem tiefgreifenden Wandel befindet. Sie dokumentieren einen bestimmten historischen Moment.

This is a series of photographic portraits of people who have been directly affected by the impacts of climate-related challenges to Alpine forests, be it through the loss of forests, risks associated with forest clearance, increased pressure on their habitats, economic pressures or the increased workloads in emergency situations.

Across many areas of Tyrol, the relatively small scale of farms and holdings play a defining role in the farmers' relationship to their land. To many, farming is a labour of love more than it is a profitable business. Farmers have to diversify to make ends meet by catering to tourists or taking on second jobs. In this context, the role of the farmers is akin to that of a steward whose primary task is to look after the environment. The recent bark beetle infestations have had a significant effect on the farmers' livelihood. Their forests used to function as savings or pension plans. It was a resource they could tap when money ran short. In the wake of disastrous storms and bark beetle infestations, the price of wood has dropped so much that they barely break even when they are asked to clear their trees. This complexity is compounded by perilous and costly labour and the difficulty of finding a workforce to reforest the land.

The plight of the forest becomes the plight of those looking after it. Financial pressures mean that many farmers are abandoning their farms to seek employment elsewhere. The photographs of the farmers bear testimony to a sector of society that is undergoing a major transition. They document a specific moment in history.

Portraits
2024
4K-Video, Stereoton,
1 Kanal, 09' 05"

Portraits
2024
4K-Video, Single Channel
Stereo Sound, 09' 05"









Ne Me Quitte Pas beruht auf Forschungen darüber, wie Pflanzen auf Klänge reagieren. Studien zur Pflanzenbiologie besagen, dass Pflanzen, die regelmäßig insbesondere mit klassischer Musik beschallt werden, schneller wachsen und ein stärkeres Immunsystem entwickeln. In diesem Video singt ein junges Mädchen das traurige Liebeslied von Jacques Brel den zerstörten Bäumen vor.

Brels Darbietung von *Ne Me Quitte Pas* ist geprägt vom Verlust der Selbstbeherrschung des verzweifelten Liebhabers, der seine Geliebte anfleht, ihn nicht zu verlassen. Die Zerbrechlichkeit zeigt sich bei dieser Performance nicht so sehr durch die Darbietung des Künstlers, sondern vielmehr durch die Zerbrechlichkeit des jungen Mädchens und ihre klare Stimme. Der Songtext erhält durch diese Neuinterpretation eine andere Bedeutung. »Moi je t'offrirai / Des perles de pluie / Venus de pays / Où il ne pleut pas« wird übersetzt als »Ich biete dir / Regenperlen / Aus Ländern / Wo es nie regnet«. Hier wird die Hilflosigkeit, die wir angesichts der enormen Ausmaße des Klimawandels erleben, mit dem Paradoxon der unglaublichen Kraft des menschlichen Antriebs kontrastiert, allen Widrigkeiten zum Trotz durchzuhalten. Das Mädchen repräsentiert zugleich die Jugend, die sich nun der Verantwortung stellen muss, das Chaos zu beseitigen, das die Generation ihrer Eltern hinterlassen hat.

Ne Me Quitte Pas takes its cue from research into how plants react to sound. Studies on plant biology claim that regular exposure to music, especially classical music, allows plants to grow faster and develop a stronger immune system. In this video a teenager performs Jacques Brel's mournful love-song to the scarred trees in a poignant interpretation of these findings.

Brel's performance of *Ne Me Quitte Pas* is charged with the abandoned lover's loss of self-control as he begs his loved one not to leave. In this performance, the fragility is present not so much through the enactment of the performer, but rather in the fragility of the young girl and the clarity of her voice. The song's lyrics, in this reinterpretation, are inscribed with new meanings. »Moi je t'offrirai / Des perles de pluie / Venus de pays / Où il ne pleut pas.« is translated as »I will offer you / Pearls of rain / From countries / Where it never rains.« Here, the inertia we experience when faced with the enormity of climate change is set against the paradox of the incredible power of the human drive to persevere against all odds. At the same time, the girl represents the youth that is now burdened with the responsibility of clearing up the mess her parents' generation has created.



Ne Me Quitte Pas
2023
4K-Video, Stereoton,
1 Kanal, 04' 30"

Ne Me Quitte Pas
2023
4K video, Single-channel,
Stereo Sound, 04' 30"





Some Kind of Love umfasst verschiedene Fotografien, auf denen Bäume zu sehen sind, die Verbindungen miteinander eingegangen sind. Die Bilder visualisieren das vielfältige Zusammenspiel und die komplexe Kommunikation zwischen nicht menschlichen Lebewesen, die wir gerade erst zu erahnen beginnen. Diese Bilder veranschaulichen uns beispielhaft, was alles passieren kann, wenn ein Ökosystem sich selbst überlassen wird.

Hier sehen wir einen Riesenmammutbaum, der sich um eine Weihrauchzeder rankt, in einer sogenannten »konkurrierend-symbiotischen Beziehung«. Bei einer derartigen Verbindung zieht keine der beiden Arten einen besonderen Nutzen aus der Interaktion. Letztendlich wird der Riesenmammutbaum die Weihrauchzeder vollständig umschlingen. Es gibt Bilder, die die verschiedenen Stadien der Inoskulation zeigen – ein natürliches Phänomen, das darin besteht, dass Stämme, Äste oder Wurzeln zweier Bäume zusammenwachsen. Der Begriff Inoskulation stammt aus dem Lateinischen und kann mit »küssen«, »eng aneinander anliegen« oder »Vereinigung« übersetzt werden. Hier sind Bäume zu sehen, die Verbindungen eingegangen sind, um sich gegenseitig zu ernähren und zu unterstützen. Einige dieser Verbindungen beruhen auf dem Grundsatz der Wechselseitigkeit. Jede Art profitiert von der Nähe zur anderen. Bei anderen handelt es sich um nicht symbiotische Beziehungen, bei denen keine der beiden Arten von der anderen abhängig ist. Oder um symbiotische Beziehungen, die durch eine vollständige gegenseitige Abhängigkeit definiert sind. Und schließlich sehen wir sogenannte »Ammenstämme«, die das Wachstum neuer Setzlinge fördern, indem sie Wasser, Mykorrhiza und Nährstoffe liefern, während sie verrotten. Angesichts neuer Erkenntnisse darüber, wie Bäume unter- und oberirdisch miteinander kommunizieren, kam dieser Bilderreihe im Laufe der Jahre eine neue Bedeutung zu.

Some Kind of Love is a body of photographic works that documents trees that have entered into relationships with one another. It visualises the many sentient ways in which nonhuman entities interact and communicate with one another, ways we are only starting to understand. These images present us with examples of the astonishing things that can happen when an ecosystem is left to its own devices.

Here we see a giant sequoia wrapping itself around an incense cedar in what is called a «competition-symbiotic relationship», or a relationship in which neither species draws any specific benefits from the interaction. Eventually the giant sequoia will completely enwrap the incense cedar. There are images that show the various stages of inoskulation: a naturally occurring phenomenon where the trunks, branches or roots of two trees grow together. The term inoskulation derives from Latin and can be translated as «to kiss», «to touch closely» and «to unite». Here we see trees that have entered into relationships in which they feed and sustain each other. Some of these relationships are mutualistic, and each species reaps benefits from being in close proximity with the other. Others are non-symbiotic relationships, where neither species depends on the other, or symbiotic, relationships defined as completely interdependent. Finally, we see what are called «nurse logs» and «nurse stumps», which facilitate the growth of new seedlings by providing water, mycorrhizae and nutrients as they decay. Over the years, this series of images has become re-inscribed with new meanings as new knowledge and understanding about the way trees communicate with one another continue to emerge.

Some Kind of Love
2010–ongoing
Fotographische C-type
und Piezo Prints

Some Kind of Love
2010–ongoing
Photographic C-type
and Piezo Prints







100



101









FIRE COMPLEX 2020–2022



Die unter dem Titel *Fire Complex* im Jahr 2020 begonnenen Arbeiten befassen sich mit den verheerenden ökologischen Auswirkungen ungeplanter Waldbrände sowie mit den zugrunde liegenden sozialen, politischen und ökologischen Herausforderungen der Forstwirtschaft im Westen der USA. Konkret geht es um die Verwüstungen, die das Castle Fire im Jahr 2020 angerichtet hat. Dabei wurden rund 70.000 Hektar des Sequoia National Forest (Kalifornien) zerstört, darunter schätzungsweise 14 % des weltweiten Riesenmammutbaumbestands. Das Projekt verknüpft die Verbreitung von Informationen mit Elementen wie Fotografien, Videos und Live-Performances. *Fire Complex* wurde zunächst auf digitalen Plakatwänden und Papierplakaten im öffentlichen Raum ausgestellt. Außerdem umfasste *Fire Complex* ein gemeinschaftliches Wiederaufforstungsprojekt, das in Zusammenarbeit mit den Forstbehörden, Cal Fire und dem Archangel Ancient Tree Archive durchgeführt wurde.

Das zentrale Werk dieser Reihe ist die fünfkanalige Videoinstallation *Cull*, die die umfangreichen Aufräumarbeiten nach den Bränden dokumentiert. Darin werden die Arbeitsschritte der Teams dokumentiert, die dafür verantwortlich waren, die toten Bäume zu fällen, die eine Gefahr für die verbliebenen Infrastrukturen und Straßen darstellten. Ein wehmütiger Abschied von dem einzigartigen Ökosystem, das nicht mehr vorhanden ist. Es wird dokumentiert, wie die Bäume, scheinbar aus dem Nichts kommend, zu Boden stürzen – wie Kadaver. Manchmal mit solcher Wucht, dass die Erde unter ihnen bebt. In dieser inszenierten Darstellung werden wir Menschen nur gelegentlich sichtbar. Der Fokus liegt auf dem unvorstellbar großen Ausmaß der Katastrophe, für die wir verantwortlich sind.

The body of works developed under the umbrella of *Fire Complex*, initiated in 2020, observes the devastating ecological impact of unplanned forest fires, alongside the underlying social, political, and environmental complexities of forest management in the western United States. More specifically, it follows the devastation caused by the 2020 Castle Fire that destroyed 174,000 acres of the Sequoia National Forest (USA), including an estimated 14% of the world's giant sequoia population. It brought together the dissemination of factual information, photography, video and live performance. Initially exhibited on digital and paper billboards in the public realm, *Fire Complex* also included a community-based replanting effort developed in collaboration with Forest Services, Cal Fire, and the Archangel Ancient Tree Archive. The key work in this series is the five-channel video installation *Cull* that follows the gigantic task of the clear-up process after the fires. The work charts the efforts of the teams responsible for cutting down the dead trees left standing, which were endangering the remaining structures and roads. In a swan song to the unique ecosystem that has been lost, each tree is documented as it comes crashing to the ground, seemingly out of nowhere, like a dead carcass, sometimes with such force that the earth beneath it shakes. In this orchestrated choreography, we humans become visible only on occasion, dwarfed by the magnitude of the disaster we have created.

Fünfkanaliges Video,
Stereoton, 14' 23"

Five-channel video,
stereo sound, 14' 23"









Complex Representation

Boaz Levin

Dt.: »Repräsentation« – mit der mehrfachen Bedeutung von »Darstellung«, aber auch im Sinne von »Vertretung«.

Darf ich vorstellen: der Borkenkäfer

Es dauert einen Moment, bis ich die Figur bemerke, die am unteren linken Rand ins Bild kommt. Am Anfang sieht man nur die eine Seite einer steilen Schlucht, die graue Felswand, grün meliert vom Moos und mit braunen, umgefallenen Bäumen übersät. Weiter oben sind vereinzelte grüne Kiefern sichtbar. Dann bewegt sich etwas, eine Figur kehrt aus der Schlucht zurück, steigt hinter dem bemoosten Fels hervor und kommt auf die Zuschauenden zu – in Sichtbarkeitsorange gekleidet, einen Schutzhelm auf dem Haupt. Die Figur hält ein Seil, das nun diagonal über dem Bildausschnitt hängt.

Clearance (2023) von Uta Kögelsberger ist ein Drei-Kanal-Video oder, besser gesagt, ein Triptychon aus bewegten Bildern. Die mit Hochsichtbarkeitsweste bekleidete Figur taucht im linken Bildausschnitt auf, und in der Zeit, die sie braucht, um mit ihrem Seil zu uns zurückzukehren, wird im mittleren Bildausschnitt ein bildfüllendes Bündel Baumstämme hochgehoben. Langsam wird dieses baumelnde Bündel höher hinaufgezogen. Bisweilen scheint es zu stürzen – wird es auf die scharfkantigen Felsen hinunterkrachen? –, doch dann wird es wieder nach oben gezogen; höher und höher, bis es davonfliegt, oder so stelle ich es mir vor, als das Bild auf Schwarz geblendet wird. Die Figur ist in der Zwischenzeit wieder hinter dem moosigen Felsen verschwunden. Simultan zeigt das rechte Bild des Triptychons einen Haufen gefällter Bäume aus der Nähe. Hier sind die Baumstämme nur teilweise sichtbar; viel größer als der Bildausschnitt erscheinen sie uns braun, feucht, tot. Dieser Bildschirm scheint

einen Abschnitt der Schlucht zu zeigen, der sich weiter unten befindet. Zwei Baumstämme werden in Richtung Kamera hochgezogen; kurz danach taucht das Baumstamm Bündel im mittleren Bildausschnitt auf. Es hätte nicht viel gefehlt und die Stämme wären in die Kamera gekracht. Für einen kurzen Moment scheint es, als würden alle drei Kanäle zusammenlaufen, was die Vorstellung erweckt, dass wir hier ein und dasselbe, jeweils von drei verschiedenen Blickwinkeln aufgenommene Ereignis beobachten. Dann gehen sie wieder ihre eigenen Wege, und jedes Video erzählt seinen eigenen Ablauf, seine eigene Handlung. Es ist nicht die umfassende Dokumentation eines einzelnen Ereignisses, sondern eher eine kontrapunktische Choreografie; das von uns beobachtete Aufräumen der Bäume aus einer Schlucht wirkt beinahe ritualisiert: Sie beginnt, beginnt erneut, und immer wieder wird ein Bündel Baumstämme hochgezogen, noch höher, ein toter Baum wird ausgehebelt wie ein Zahn, ausgerissen, und die nächste Ladung wird in die Luft gehoben, scheint wie die vorige zu schweben, dann die nächste Ladung – als wäre alles Teil einer mysteriösen, sich wiederholenden Zeremonie, eines elegischen Tanzes.

Das Video dokumentiert die Sisyphusarbeit des Aufräumprozesses nach einem Sturm in Tirol, der 2023 einen gewaltigen Teil der Wälder der Region vernichtet hat. Ohne Bäume steigt die Gefahr von Lawinen, Muren und Überschwemmungen dramatisch. Gleichzeitig drohen die umgestürzten Bäume, solange sie nicht aufgeräumt werden, den Fluss zu verklausen sowie den Borkenkäfern den idealen Futterplatz zu bieten. Durch die unverfängliche Geschichte über von extremen Stürmen zerstörte Wälder werden der Maßstab und die Komplexität der Herausforderungen enthüllt, vor die der Klimawandel unsere Umwelt stellt, wie uns auch vor Augen geführt wird, welche immensen Ressourcen benötigt werden, um jene Herausforderungen zu entschärfen und zu bewältigen. Die Sequenz geht weiter: Die umgestürzten Bäume müssen rasch abtransportiert und gelagert werden. Aber wegen der Steilheit der Schlucht müssen Hubschrauber die Stämme holen und in den Fluss abwerfen, von wo aus sie mit Schwerlastseilen mühsam abtransportiert werden. Schließlich werden die Stämme von einem Sägewerk weiterverarbeitet, das einem multinationalen Holzhersteller gehört (dokumentiert im Rahmen von *Forest Complex* in dem Ein-Kanal-Video *Woodworks*). Diese großen Schadholzmengen, die den Markt überschwemmen, werden die Preise drücken, was sich negativ auf das Einkommen der hiesigen

Bauern auswirkt, die für den Lebensunterhalt auf ihre kleinteiligen Waldgrundstücke, die sie für Holzgewinnung bewirtschaften, angewiesen sind.

Der Borkenkäferbefall ist ein Symptom des anthropogenen Klimawandels einer kapitalistischen Weltökologie. Das Risiko für diese bewirtschafteten Nadelwälder wird durch ihre Homogenität – eine Folge ihrer Wahrnehmung als »Ressource« – noch verschärft. Gleichzeitig wird der Schädlingsbefall durch Sturm- und Schneeschäden sowie steigende Temperaturen und Dürreperioden begünstigt, die ihrerseits durch den vom Menschen verursachten Klimawandel verschlimmert werden. Das führt zu einer Polykrise im Kleinen – einem Aufeinandertreffen von komplexen Faktoren, das mehrere Krisen auslöst, ein labiles System, das noch weiter außer Kontrolle gerät. Und in der Mitte des Systems, darf ich vorstellen: der Borkenkäfer, ein harmlos herumkrabbelndes Wesen, selbst so klein, die Verwüstung, die er anrichtet, jedoch so groß. Aber wer ist der Borkenkäfer in diesem System? Wenn ich ihn unter die Lupe nehme, ihn untersuche, welche Erkenntnisse werde ich über unsere Krise gewinnen?

Wie in den letzten Jahren von vielen Wissenschaftler*innen, Kunstschaffenden und Schriftsteller*innen angemerkt wurde, ist der Klimawandel durch seine multiskalare Natur besonders schwierig zu verstehen und darzustellen, was neue Modi der Analyse und Erzählung notwendig macht. Der Klimawandel findet im molekularen und planetarischen Maßstab statt. Er umfasst Zeitrahmen, die weit über das Leben eines Individuums oder sogar über mehrere Generationen hinausgehen, wodurch er die Grenzen zwischen historischer und geologischer Zeit, zwischen Natur und Kultur,¹ verschwimmen lässt.

Zu diesem Zweck schlägt die Historikerin Gabrielle Hecht den Einsatz von »interskalaren Vehikeln« vor – wie sie sie nennt –, von »Objekten und Modi der Analyse«, die uns ermöglichen, uns »simultan durch die Tiefenzeit und menschliche Zeit, durch geologischen und politischen Raum« zu bewegen.² Könnte nicht der Borkenkäfer einem solchen Zweck dienen? Vielleicht. Sein Verhalten verändert sich infolge der Erderwärmung und des trockeneren Klimas: Statt einer Generation pro Jahr beobachten

¹ Siehe Amitav Ghosh, *Die große Verblendung. Der Klimawandel als das Undenkbare* (Karl Blessing Verlag, München 2017); Dipesh Chakrabarty, *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter* (Berlin: Suhrkamp Verlag 2022).

² Gabrielle Hecht, »Interscalar Vehicles for an African Anthropocene: On Waste, Temporality, and Violence«, *Cultural Anthropology* 33, Nr. 1 (22. Februar 2018), 109–141.

Umweltschützer*innen bis zu drei. Ob man imstande ist, die umgestürzten Bäume zu beseitigen, hängt zudem von der Struktur des Grundbesitzes ab: Grundstücke in den österreichischen Alpen werden oft wegen Erbschaftsrecht in kleinere Parzellen geteilt, und die unvorstellbare Menge an Schadholz, die den Markt überschwemmt, drückt den Preis in den Keller. Man könnte lang und breit aufzählen, wie der Borkenkäfer sonst noch mit politischen und ökonomischen Strukturen verstrickt ist. Aber würde man womöglich dadurch Gefahr laufen, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen?

Komplexität durchdenken

Kögelsbergers *Clearance* ist Teil einer größeren Serie mit dem Titel *Forest Complex*, die detailliert und mit sehr viel Feingefühl verfolgt und dokumentiert, wie man in den Tiroler Wäldern versucht, die ineinander purzelnden Krisen in den Griff zu bekommen. Dabei wird der Fokus auf diverse Aspekte und Akteure gerichtet: die Bauern, den Hubschraubereinsatz und die unter extremen Bedingungen stattfindenden Aufräumarbeiten, den Holzverarbeitungsprozess sowie die von Borkenkäfern befallenen Bäume, Wurzeln und Baumstümpfe. Anstelle eines interskalaren Vehikels wird uns hier etwas anderes präsentiert: teils systemische Analyse, teils Parabel, teils Poesie, teils Porträtfotografie. Die Serie baut auf Kögelsbergers *Fire Complex* auf, ein früheres großangelegtes, polyvalentes, aus Kunstwerk und Aktivismus bestehendes Projekt, das die Ursachen und Nachwirkungen des Waldbrandes verfolgt, der 2020 rund siebzigtausend Hektar kalifornischer Wälder vernichtet hat, einschließlich fast fünfzehn Prozent des weltweiten Bestandes des gefährdeten Riesenmammutbaumes.

Wenn mehrere Großbrände aufeinandertreffen und eins werden, spricht man von einem »Komplex«. Ein Komplex ist etwas, das aus vielen ineinandergreifenden Teilen besteht. Unter Ökologie, um Barry Commoners prägnante Definition mit anderen Worten auszudrücken, versteht man eine Wissenschaft der Relationen, der Veränderung und des Austausches, eine Wissenschaft der verschlungenen Komplexität unserer Biosphäre. Ihre Grundsätze besagen, dass alles mit allem in Verbindung steht, dass es kein Nehmen ohne Geben gibt und dass alles irgendwohin kommen muss.³ In diesem Sinn steht sie mehr oder weniger im

³ Barry Commoner, *Closing the Circle: Confronting the Environmental Crisis* (London: Jonathan Cape, 1972). Siehe auch: John Bellamy Foster, *Marx's Ecology: Materialism and Nature* (New York: Monthly Review Press, 2000).

Gegensatz zum Mythos über das fotografische Bild. Kögelsbergers Komplexitäten schwimmen gegen den Strom der bisherigen fotografischen Praxis.

Das verlockende Versprechen, das sich um die Fotografie rankt, besteht seit ihrer Geburtsstunde darin, flüchtige Ereignisse fixieren und verewigen zu können, während sie wie durch Zauberei ihre eigenen materiellen Voraussetzungen auslöscht. Die Fotografie wird als »Botschaft ohne Code« oder »Fenster in die Welt«⁴ beschrieben. Ihr Aufkommen war mit dem Aufstieg des neuen moralischen Verständnisses einer »nicht interventionistischen Objektivität« verflochten, deren Parole lautete: »Lass die Natur für sich selbst sprechen.« Die Fotografie wurde als eine Möglichkeit wahrgenommen, um »den sich einmischenden, ermatteten Künstler« durch einen mechanischen Prozess zu ersetzen, der von der Willkür und den Launen des Menschen⁵ befreit war.

Das Aufkommen der Fotografie ist dennoch mit genau der gleichen Geschichte des Rohstoffabbaus und der Anhäufung von Reichtum eng verflochten, die die Ursache des Klimawandels im Zeitalter des Kapitals ist.⁶ Einige der Haupterfinder des Mediums waren nicht nur bemüht, ein Lichtbild zu fixieren, sondern auch, einen Verbrennungsmotor zu erfinden. Die Fotografie war von Anfang an auf eine Vielzahl von Ressourcen angewiesen, die aus weit verstreuten Ecken der Weltwirtschaft herangeschafft wurden: abgebaute Erze und Rohstoffe, billige Arbeitskräfte, tierische Substanzen, Kohle, fossile Brennstoffe. Sie wurde bisweilen als »fossilisierter Sonnenschein«⁷ beschrieben.

In Feuer schreiben

Eine weitere Herangehensweise in der Betrachtung, wie sich die Fotografie in die Geschichte des Klimawandels verflochten

⁴ Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985); Clement Greenberg, »The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston« (1946), in: Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol. 2, Arrogant Purpose, 1945–1949*, Hg.: John O'Brian (Chicago: Chicago University Press, 1986), 60–63.

⁵ Lorraine Daston und Peter Galison, »The Image of Objectivity«, *Representations* 40 (Oktober 1992), 81–128.

⁶ Boaz Levin, Esther Ruelfs und Tulga Beyerle (Hg.): *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production* (Leipzig: Spector Books 2022); Boaz Levin und Kathrin Schöneegg (Hg.): *Image Ecology* (Leipzig: Spector Books 2023).

⁷ Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012).

hat, könnte der Aspekt von Feuer und Verbrennen sein. Nach unserem Wissensstand ist die Erde der einzige Planet, wo Feuer entfacht wird. Seit es auf diesem Planeten Leben gibt, gibt es auch das Entfachen von Feuer. »Feuer zerlegt das, was die Photosynthese aufbaut.«⁸ Feuer ist endemisch und für unseren Planeten lebensnotwendig, aber sein Charakter hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. Am Anfang war das natürliche Feuer, oder Erstes Feuer, wie Stephen J. Pyne es nennt, das mit der Vegetation vor ca. 420 Millionen Jahren auftrat und den Planeten prägte. Dann kam Zweites Feuer, das von Menschen entzündet und domestiziert wurde. Erstes und Zweites Feuer sind physischen Bedingungen unterworfen: Jahreszeiten, Sonne, Nässe oder Trockenheit. Und schließlich gibt es seit Ende des 18. Jahrhunderts Drittes Feuer: das permanent brennende Feuer, das unsere Motoren antreibt, unsere Häuser wärmt, unsere Herdplatten heiß hält, unsere Kameras laufen lässt. Dieses Feuer ist das Feuer der fossilen Brennstoffe. Es ist keinen Bedingungen mehr unterworfen. Erstes Feuer war eine biochemische Reaktion; Zweites Feuer war eine Beziehung; Drittes Feuer ist ein Mittel, ein Werkzeug, im Wesentlichen eine Form der Macht. Dieses Dritte Feuer schafft jetzt die Bedingungen für weitere Feuer.

Das fotografische Bild wurde aus und mit Drittem Feuer geschaffen. Fast seine ganze Karriere lang arbeitete Nicéphore Niépce, der heute als Erfinder der Fotografie bekannt ist, zusammen mit seinem Bruder Claude an einem vollkommen andersartigen Projekt. Sie nannten es den *Pyréolophore* (durch Wind getragenes Feuer), und heute gilt dieser als einer der ersten Verbrennungsmotoren, die erfunden wurden, patentiert und gebaut, um ein Boot stromaufwärts anzutreiben. In den kleinsten Details dieser Erfindung zeigt der *Pyréolophore* den Moment des Übergangs von einem Feuerzeitalter zum nächsten. Der Motor der Brüder bestand aus zwei gekoppelten Kupfergefäßen. Ein Blasebalg spritzte Luft in das erste Gefäß ein, wo sie mit einem brennbaren Pulver vermischt wurde. Eine Lunte wurde gezündet und in das Luft-Brennstoff-Gemisch eingeführt. Der Luftstrom, inzwischen eine glühende Feuerkugel, wurde über eine Düse in den Brennraum weiterbefördert, wo ein rapides, explosionsartiges Verbrennen unter Druck stattfand, das das Wasser aus dem Abgasrohr verdrängte. Das frei gewordene Abgas setzte einen Kolben in Bewegung, wodurch ausreichend

⁸ Stephen J. Pyne, *The Pyrocene: How We Created an Age of Fire, and What Happens Next*, (Oakland, CA: University of California Press, 2021), S. 13.

Energie gespeichert werden konnte, um den nächsten Verbrennungszyklus zu steuern.

Einen geeigneten Kraftstoff zu finden war die größte Herausforderung. Am Anfang griffen die Brüder zu den Sporen des Bärlapps, auch Schlangenmoos genannt, die pyrotechnische Verwendung bei Opern und Zaubershow und davor auch bei religiösen Zeremonien gefunden hatten. Die Niépce-Brüder stellten bald fest, dass dieses Sporenpulver viel zu teuer und selten war, um als Brenn- oder Kraftstoff zu dienen. Um einen Ersatz zu finden, experimentierten sie zuerst mit pulverisierter Kohle, gemischt mit einem kleinen Anteil Harz, und später mit der Einspritzung von Kerosin, oder weißem Petroleum, was eine beträchtliche Kosteneffizienz bedeutete.

Somit entwickelten sie den ersten Kraftstoffeinspritzmechanismus.⁹ So entstand Drittes Feuer: ein Feuer, das unerschöpflich schien, das sich von einem Vorrat aus Äonen von Sonnenlicht speiste, das zuerst durch Fotosynthese in organische Moleküle umgewandelt und dann über Millionen von Jahren unter tektonischem Druck anaerob abgebaut wurde.

Was hat das Ganze nun mit der Fotografie zu tun? Nach dem Tod von Claude gingen Nicéphore die Geldmittel aus, sodass er nicht mehr an seinem *Pyréolophore* weiterarbeiten konnte. Er wandte sich seinem anderen Projekt zu, das er *Heliographie* (mit *Sonnenlicht schreiben*) nannte. Für diese Erfindung wurde Sonnenlicht nutzbar gemacht, um ein Bild zu prägen. Bei diesem Schreibverfahren war der Hauptbestandteil, der es ihm ermöglichte, ein Bild zu *fixieren*, Bitumen, oder rohes Petroleum, das, wie er bei seiner Arbeit am Verbrennungsmotor entdeckt hatte, durch Belichten seine Löslichkeit verlor. Das älteste dauerhafte fotografische Bild war sozusagen im wahrsten Sinne des Wortes in rohes Petroleum geätzt.

Und fortan gab es die Fotografie – oder was man vielleicht die *Pyréographie* nennen könnte: Drittes Feuer in kristallisierter Form, fossilisiertes Sonnenlicht in Bildform, weniger ein »Stift der Natur« als ein Motor.

Interventionistischer Realismus

Kögelsbergers *Fire Complex* ist in mancher Hinsicht also eine Rückbesinnung auf die feurigen Anfänge der Fotografie. Der Waldbrand, den ihr Werk erkundet, war zum Teil die Folge von Feuer-Unterdrückung. Zu wenig Zweites Feuer und zu viel Drittes Feuer. Jahrzehnte des unkontrollierten Wachstums und der Eliminierung des Feuers aus Biomen, wie den Mammutbäumen, die sich mit dem Feuer entwickelt und sich an dieses angepasst

haben, führten zu einer verhängnisvollen Anhäufung von Brennstoffen. In Wäldern ohne menschliche Intervention können Mammutbäume nur dort heranreifen, wo ihre Konkurrenz um Licht im Baumkronendach durch starke Waldbrände zerstört wird. Seit dem 19. Jahrhundert werden in kalifornischen Wäldern Erstes und Zweites Feuer, die erforderlich für das Wachstum und die Gesundheit dieser Ökologien sind, unterdrückt. Unterdessen machen mit fossilem Brennstoff betriebene Verbrennungsmaschinen die zerstreute Besiedlung möglich, sodass Wohnhäuser immer näher an die Grenzen der Waldbrände heranrücken. Hochspannungsleitungen produzieren Funken; Bahnen werden zu den neuen Brandschneisen; durch den von Menschen herbeigeführten Klimawandel häufen sich infolge der langfristigen Feuerunterdrückung und Dürreperioden Brennstoffe an.

Fire Complex dokumentiert mit extremer Detailgenauigkeit das Aussortieren der beschädigten Bäume nach dem gewaltigen Waldbrand. Und wie bei *Forest Complex* verfolgt das Werk die Sanierungsaktionen, das Aufräumen der Bäume und schließlich die Regeneration der Wälder. Jenseits der Dokumentation ist ein wesentlicher Aspekt bei beiden Projekten ihr Aktivismus. Das ist weit entfernt von der »nichtinterventionistischen Objektivität«, die von Daston und Galison als paradigmatisch seit dem Aufkommen der Fotografie beschrieben wurde. Beide Projekte haben das Ziel, die Veränderung der eben dokumentierten Landschaft durch die Beschaffung von Ressourcen und Setzung von Impulsen zu unterstützen. Durch eine von der Künstlerin initiierte Aktion, die das Pflanzen von über sechstausend Bäumen unter Einbindung mehrerer Gemeinden aus der Region vorsieht, wird diese Regeneration zum integralen Teil des Projekts. Die Aufnahmen existieren nicht nur, um abzubilden, zu beobachten, einen flüchtigen Moment zu verewigen oder ein Fenster in einer statischen Wirklichkeit zu bieten, sondern sie stellen die Bilder auch als Vorgänge dar, eine Art *Tableau vivant* der Veränderung, des Todes und des Nachwachsens. Und sie setzen den Veränderungsprozess, den sie darstellen, fort. *Fire Complex* nahm diverse Formen an: eine Reklame-tafel-Kampagne, eine Instagram-Seite und ein Fünf-Kanal-Video, das mitunter auch auf großen LED-Werbeflächen im öffentlichen Raum gezeigt wurde. Und wie *Forest Complex* wies auch das frühere Projekt eine differenzierte Intimität auf; es ist ein Porträt der Zerstörung, die eine Lebenswelt in gewaltigem Maßstab heimsucht: Verkohlte Bäume donnern zu Boden, als wären sie Teil eines orchestrierten Zyklus, eines

düsteren Todestanzes. Aber man spürt auch, dass dies eine Art Besinnung über das Wesen der Dokumentation solcher Ereignisse ist. *Pyréographie* blickt hier in den Spiegel und der kommenden Feuersbrunst entgegen, die unsere wahnwitzige Verbrennung der »lithischen Landschaften« mit sich bringt. Die Sisyphusarbeit bei beiden Projekten besteht nicht nur im Entwirren der Komplexität ihres Forschungsobjekts, sondern verlangt auch, dass wir deren Kurs ändern.

Boaz M. Levin lebt in Berlin als Schriftsteller, Kurator und Filmemacher. Seine kuratorische Arbeit befasst sich mit der Geschichte der Ökologie und der Geschichte der Technologie und damit, wie diese die visuelle Kultur beeinflusst haben. Seit November 2023 ist er – gemeinsam mit Sophia Greiff – als Programmleiter und Kurator bei C/O Berlin tätig.

Complex Representation *Boaz Levin*

Behold, the bark beetle

It takes a moment until I notice the figure appearing from the lower left side of the frame. At first, all one can see is a steep gorge of grey rock smudged by green moss and covered with brown fallen trees. Up above, a smattering of green pines is visible. Then, something moves, a figure, walking back from the gorge's cleft, from that mossy rock, towards the viewer – clad in high-visibility orange, dotted with a helmet. The figure holds a rope, which now stretches diagonally across the frame. *Clearance* (2023), by Uta Kögelsberger, is a three-channel video, or rather, a triptych of moving images. The high-visibility-vest-clad figure appears in the left frame, and by the time it takes it to walk back towards us viewers with its rope, a bundle of tree trunks has ascended across central screen. Dangling, this bundle is slowly pulled up. Occasionally it seems to drop (will it come crashing against the jagged rock?) but is then pulled up again; up, up, and away, or so I assume as the frame goes dark. The figure has meanwhile disappeared again behind the moss-covered ridge. At the same time, the right-most image of this triptych shows a pile of felled trees from closer up. Here, the trunks are only partially visible, too large to fit in the frame, they seem brown, damp, dead. The view in this screen seems to be of a section of the gorge lower down. Two trunks are heaved up towards the camera here just before the bundle of trunks ascends in the central frame. The trees come close to striking the camera. Briefly, the three channels seem to converge, as if to suggest what we are witnessing is a single event

captured from three different angles. Then they depart, each video narrating its own sequence, its own storyline. This isn't the comprehensive documentation of a single event but, rather, a contrapuntal choreography; the clearance of trees from a gorge we are witnessing becomes almost ritualistic: It starts, and restarts, and again and again a bundle of trunks is pulled up, and up, and there's a dead tree being pried out, like a tooth, disgorged, and another batch picked up, which again seems to hover, and another – as if it were all part of some sort of mysterious repetitive ceremony, an elegiac dance.

The video documents the Sisyphean task of clearing trees from a gorge following a windstorm in Tyrol in 2023 that decimated an immense amount of the region's forests. Without trees, the risk of avalanches, mudslides and flooding dramatically increases. Meanwhile, if left behind, the fallen trees risk obstructing the river as well as presenting the perfect feeding ground for bark beetles. Through the seemingly anodyne story of forests destroyed by extreme windstorms, the scale and complexity of the challenges posed by climate change on our environment and the immense resources the mitigation and treatment of such challenges require are unfolded. The sequence continues: The fallen trees have to be quickly transported and stored. Yet due to just how steep the gorge is, the trunks must be heaved off the face of the cliff by a helicopter and dropped into the river, from where they can be laboriously transported using heavy-duty cables. Eventually these trunks will be processed in a sawmill owned by a multinational wood manufacturing corporation (documented in the single-channel video *Woodworks*, also a part of *Forest Complex*). But the large amounts of fallen trees flooding the market means that their price will go down, further damaging the income of local farmers who depend on small parcels of forest – cultivated for timber – for their income.

The beetle infestations are a symptom of the anthropogenic climate change of a capitalist world ecology. Already endangered, these cultivated coniferous forests are made more vulnerable due to their homogeneity – a result of their perception as a «resource» – while the infestations are triggered by storm and snow damage as well as rising temperatures and droughts, both made worse due to man-made climate change. The result is a polycrisis in miniature – a converging of complex factors contributing to multiple crises. A system unhinged, spiralling further out of control. Behold, the bark beetle, at the centre of this system, innocuously scurrying about, so small, wreaking so much

havoc. But who is the beetle in this system? If I look at it, study it, what will I understand about our crisis?

As many scholars, artists and writers have noted in recent years, climate change's multiscale nature makes it particularly difficult to grasp and represent, and thus it requires new modes of analysis and narration. It takes place on both a molecular and a planetary scale. It encompasses timeframes far greater than a single human-life or even several generations, collapsing distinctions between historical and geological time, nature and culture.¹

To do so, historian Gabrielle Hecht has suggested the use of what she calls «interscalar vehicles», «objects and modes of analysis» which allow us to move «simultaneously through deep time and human time, through geological space and political space».² Might the beetle serve such a purpose? Perhaps. Its behaviour is changing due to the warming and drier climate: Instead of one generation of beetles a year, ecologists now observe as many as three. The ability to clear the fallen trees is also affected by structures of property ownership: Land in the Austrian Alps is often parcelled into smaller plots due to inheritance laws, and damaged wood and the sheer amount of it that floods the market pushes prices down. We could innumerate a range of ways by which the beetle is enmeshed in political and economic structures. But perhaps we would then run the risk of losing the forest for the trees?

Thinking through complexity

Kögelsberger's *Clearance* is part of a larger series titled *Forest Complex*; it follows and documents in detail and with great sensitivity the attempts made to deal with the cascading crises in Tyrol's alpine forests, focusing on a variety of aspects and actors: the farmers, clearance by helicopter under extreme conditions, the wood manufacturing process, bark beetle infested trees, roots and stumps. In place of an interscalar vehicle, we have something else: part systemic analysis, part-parable, part poetry, part portraiture. The series follows and builds on Kögelsberger's previous large-scale multivalent artwork-activism project entitled *Fire Complex*, which traces the causes and aftermath of the 2020

¹ See Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (Chicago IL: Chicago University Press 2016); Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age* (Chicago IL: Chicago University Press 2021).

² Gabrielle Hecht, «Interscalar Vehicles for an African Anthropocene: On Waste, Temporality, and Violence», *Cultural Anthropology* 33, no. 1 (22 February 2018), 109–41.

wildfire that destroyed nearly two-hundred thousand acres of California forests, including nearly fifteen percent of the global population of endangered giant sequoias.

Large systems of converging fires are described as a «complex». A complex is something that consists of many interconnected parts. The science of ecology, to paraphrase Barry Commoner's succinct definition, is a science of relations, of change and exchange, a science of our biosphere's intricate complexity. Its basic tenets are that everything is connected, that nothing comes out of nothing, and that everything must go somewhere.³ In that sense, it is more or less antithetical to the myth of the photographic image. Kögelsberger's complexities go against the grain of the medium's history.

Since its emergence, the enticing promise spun around photography has been its ability to fix and immortalize fleeting events, while effacing, as if by sleight of hand, its own material conditions. Photography has been described as a «message without a code» or a «window onto the world».⁴ Its emergence was intertwined with the ascendancy of the new moralized understanding of a «noninterventionist objectivity», whose watch word was «[l]et nature speak for itself.» Photography was perceived as a way of replacing «the meddling, weary artist» through a mechanized process, free from the taint of human will and whim.⁵

Yet, the emergence of photography, has been deeply intertwined in precisely the same history of resource extraction and wealth accumulation that is at the root of our changing climate in the age of capital.⁶ Several of the medium's key inventors were as invested in inventing internal combustion engines as they were in fixing an image. Photography depended, from its advent, on a range of materials brought back from the far-flung frontiers

³ Barry Commoner, *Closing the Circle: Confronting the Environmental Crisis* (London: Jonathan Cape, 1972). See also: John Bellamy Foster, *Marx's Ecology: Materialism and Nature* (New York: Monthly Review Press, 2000).

⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wand, 1981), 4–5; Clement Greenberg, «The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston» (1946), in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol. 2, Arrogant Purpose 1945–1949*, ed. John O'Brian (Chicago: Chicago University Press, 1986), 60–63.

⁵ Lorraine Daston and Peter Galison, «The Image of Objectivity», *Representations* 40 (October 1992): 81–128.

⁶ Boaz Levin, Esther Ruelfs and Tulga Beyerle, eds., *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production* (Leipzig: Spector Books 2022); Boaz Levin and Kathrin Schöneegg eds., *Image Ecology* (Leipzig: Spector Books 2023).

of the global economy: deposits dug out of the earth, cheap labour, animal matter, coal, fossil fuel. It has been described as a form of «fossilized sunshine».⁷

A writing in fire

Another way to think about the way photography has been intertwined in the history of climate change would be in terms of fire and combustion. Earth is the only known planet that kindles fire. As long this planet has had life, it has had combustion. «Fire takes apart what photosynthesis puts together.»⁸ Fire is endemic and essential to our planet, but its character has changed over time. First came natural fire, or as Stephen J. Pyne calls it First-Fire, which emerged with vegetation some 420 million years ago and has shaped the planet. Then, there was Second-Fire, a fire set and domesticated by humans. First- and Second-Fire were subject to physical constraints: the seasons, sun, wetness or dryness. Finally, since the late eighteenth century, there is Third-Fire: the constant fire burning to keep our engines running, our houses warm, our stove-tops hot, our camera's rolling. This fire is the fire of fossil fuels. It is no longer constrained. First-Fire was a biochemical reaction, Second-Fire was a relationship, Third-Fire is a means, a tool, essentially, a form of power. It is this Third-Fire that is now creating conditions of more fire.

The photographic image was created of and with Third-Fire. For most of his career Nicéphore Niépce, now known as the inventor of photography, was busy working on a rather different project with his brother Claude. They called it the *Pyréolophore* (*fire carried by wind*), and it would go on to be known as one of the first internal combustion engines ever created, patented and built to power a boat upstream. In the minute details of its invention, the *Pyréolophore* shows the moment of transition from one fire age to the next.

The brothers' engine consisted of two interconnected copper chambers. A bellows injected air into the first chamber, where it was mixed with a flammable powder. A fuse was then ignited and introduced to this mix. This jet of air, now a burning ball of fire, travelled through a nozzle into the combustion chamber, where a rapid, pressurized, explosive burn took place, expelling water from the engine's exhaust pipe. As the exhaust

⁷ Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012).

⁸ Stephen J. Pyne, *The Pyrocene: How We Created an Age of Fire, and What Happens Next*, (Oakland, CA: University of California Press, 2021), p. 13.

gas is released, it also moves a piston storing sufficient energy to govern the next combustion cycle.

Fuel was the main challenge. At first the brothers experimented with the spores of lycopodium, or club moss, used for fireworks and pyrotechnics in operas and magic shows, and, prior to that, religious ceremonies. The Niépce brothers quickly found out that it was far too expensive and scarce to be used as a fuel or source of motive power. Instead, the brothers used first a pulverized coal mixed with a small portion of resin and, later, with greater cost-efficiency, an injection of kerosene, or white petroleum. In this way they developed the first fuel-injection mechanism. Thus, Third-Fire emerged: fire unbound by the rules of scarcity, an accumulation of eons of sunshine converted into organic molecules by photosynthesis and decomposed anaerobically under tectonic pressure over millions of years.

What does this all have to do with photography? Once Claude died and Nicéphore ran out funds to continue working on his *Pyréolophore*, he turned his attention to his other project, which he called *heliography*, or *writing with sunshine*. For this invention, sunlight was harnessed to impress an image. When writing with sunshine, the key ingredient that allowed him to *fix* an image was bitumen, or raw petroleum, which, as he had discovered while developing the combustion engine, became non-soluble when exposed to light. The oldest lasting photographic image, in other words, was literally etched in raw petroleum. And hence there was photography, or what one can perhaps call *Pyréo-graphy*: Third-Fire crystalized, fossilized sunshine in image form, less of a «pencil of nature» and more of an engine.

Interventionist realism

Kögelsberger's *Fire Complex* is thus in some ways a return to photography's fiery origins. The wildfire her work explores was the result, in part, of fire suppression. Too little Second-Fire, and too much Third-Fire. Decades of overgrowth and the removal of fire from biomes that have adapted to it and evolved with it, such as the sequoias themselves, brought about a fatal accumulation of fuel. In a forest free from human intervention, sequoias can only successfully mature in environments with fires strong enough to kill the competing tree canopy. Starting in the nineteenth century, First- and Second-Fire, essential to the growth and health of these ecologies, were suppressed in Californian forests. Meanwhile, fossil-fuel-powered internal combustion allowed for dispersed settlement, with homes built in growing proximity to wildfire perimeters. Power lines provided

sparks; traffic lanes became the new lines of fire; with man-made climate change, fuels were accumulated due to long-term fire suppression and droughts.

Fire Complex documents with excruciating detail the culling of damaged trees following this massive fire. And, similarly to *Forest Complex*, it follows the recovery efforts, the clearing of trees and, finally, the regeneration of forests. An essential aspect in both projects, beyond documentation, is their activism. This is a far cry from «noninterventionist objectivity» described by Daston and Galison as paradigmatic of photography's emergence. Both projects aim to generate resources and momentum in order to support the changing of the landscape they document; its regeneration becomes an integral part of the project, with over six thousand trees planted as part of an effort initiated by the artist, bringing together residents from local communities. These images are not there merely to depict, to observe, to immortalize a moment in time, or provide a window into a static reality, rather, these are images-as-processes, a sort of tableau vivant of change, of death and regrowth, and they were taken so as to change what they depict further. *Fire Complex* took on a multiplicity of forms: a billboard campaign, an Instagram page and a five-channel video, which was also occasionally shown in public space on large screens. And like *Forest Complex*, this earlier project, too, had a granular intimacy to it; it is a portrait of destruction wreaked upon an environment on a mass scale: Charred trees fall with loud thuds as if in an orchestrated cycle, a dark dance of death. But there is also a sense that this is, in some way, a reflection about the nature of the documentation of such events. *Pyréo-graphy* here looks into its mirror and into the coming conflagration that our unhinged burning of «lithic landscapes» is bringing about. The Sisyphean task in both projects not only requires the disentangling of the complexity of their object of study but also demands that we change their course.

Boaz M. Levin is a Berlin-based writer, curator and filmmaker. His curatorial work deals with histories of ecology and technology and the ways these have influenced visual culture. Since November 2023, he has served as co-head of programming and curator at C/O Berlin, together with Sophia Greiff.



Uta Kögelsberger ist eine in London und den USA lebende visuelle Künstlerin. Ihre Praxis artikuliert und engagiert sich mit sozialen, politischen und ökologischen Anliegen durch Fotografie, Video, Bildhauerei, Sound und Aktivismus. Sie positioniert ihre Arbeiten häufig jenseits der Galerie im öffentlichen Raum. Darüber hinaus wurde Kögelsbergers Arbeit in internationalen Museen und Galerien ausgestellt, dazu zählen u. a.: *MOMus* (Thessaloniki), *Royal Academy of the Arts* (London), *Vincent Price Art Museum* (Los Angeles), *Millard Sheets Art Center* (Pomona), *Brighton Photo Biennial* (Brighton), *Art Night Associate Programme* (London) in Zusammenarbeit mit *Whitechapel Art Galleries* und der *Hayward Gallery*, *Bluecoat* (Liverpool), *Spacex* (Exeter), *Architectural Association* (London), *Barbican* (London), *Laurence Miller Gallery* (NYC) und *Glassell Project Space MFAH* (Houston). Kögelsbergers Arbeiten befinden sich sowohl in privaten als auch in öffentlichen Sammlungen, u. a. im *MFAH*, Houston, und im *LACMA*, Los Angeles, und wurden mit

renommierten Preisen ausgezeichnet, unter anderem mit dem *Royal Academy Wollaston Award*.

Uta Kögelsberger is a visual artist based in London and the USA. Her practice articulates and engages with social, political, and ecological concerns through photography, video, sculpture, sound, and activism. It frequently positions itself beyond the gallery walls in the public realm to create direct forms of engagement. Alongside this her work has been exhibited in international museums and galleries including *MOMus*, Thessaloniki; the *Royal Academy of the Arts*, London; the *Vincent Price Art Museum*, Los Angeles; the *Millard Sheets Art Center*, Pomona; the *Brighton Photo Biennial*, Brighton; the *Art Night Associate Programme*, London, in collaboration with *Whitechapel Art Galleries* and with the *Hayward Gallery*; *Bluecoat*, Liverpool; *Spacex*, Exeter; the *Architectural Association*, London; the *Barbican*, London; *Laurence Miller Gallery*, NYC, and the *Glassell Project Space MFAH*,

Houston. Her work is held in public and private collections including the *MFAH*, Houston, and *LACMA*, Los Angeles. It has been recognised through numerous prestigious awards including the *Royal Academy Wollaston Award*.

Die Künstlerin dankt folgenden Personen für ihre Mitwirkung und Unterstützung / The artist thanks the following people for their participation and support: Robert Yeager für seine kontinuierliche Unterstützung dieses Projekts und seinen Beitrag zu dem Wiederbepflanzungs-Projekt / Robert Yeager, for his continuing support of this project and his invaluable contribution to the replanting effort.

Für ihren Enthusiasmus, ihre unschätzbare Unterstützung und ihren Beitrag zu diesem Projekt / For their enthusiasm and invaluable support and input into this project:

Kurt Ziegner, Abteilung Forstplanung des Landes Tirol, ATLR-Gruppe Forst; Thomas Pitterle, Waldaufseher, Außervillgraten; Johannes Wildhauer, Waldaufseher, Fügen; Michl Widner, Waldaufseher, Hart

Die Künstlerin bedankt sich bei allen, die sich nach den Stürmen und dem Borkenkäferbefall an den extrem gefährlichen Aufräumarbeiten beteiligt und ihr Leben riskiert haben und die ihr beim Filmen während dieser Hochrisiko-Aktivitäten Vertrauen entgegengebracht haben. Für ihre unmittelbare Zusammenarbeit und Unterstützung beim vorliegenden Projekt ist ganz besonders zu danken / The artist would like to thank all of those who have been risking their lives participating in the incredible dangerous clear up processes after the wind storms and the bark beetle infestations and have trusted her to film them during these high-risk activities, with a very special thank you for their direct collaboration and support of this project to:

Johann Eberharter
Jürgen und Roland Trutschnig
Renato Giezendanner

Weiters allen anderen Mitarbeiter*innen des Landes Tirol, die ihre Zeit und Mühe geopfert haben, um dieses Projekt zu unterstützen / And all other employees of the county of Tirol that have given their time and effort in support of this work.

Für ihren unmittelbaren Beitrag zum Werk / For their direct contribution to the work:

Martin Mallaun
Lou Terry
Leonor Trioschi

Ein besonderer Dank geht an / A special thanks goes to:

Nick Fox
Catrin Huber
Lisa Le Feuvre
Hans-Joachim Gögl
Boaz Levin

Melanie Marchot
Christian Mieves
Olga Smith
Julian Stallabrass
Atau Tanaka
Marcus Verhagen
Ellen Mara De Wachter

Für ihre großzügige Unterstützung und ihren Beitrag zu den Wiederbepflanzungsmaßnahmen / For their generous support of and contribution to the replanting effort:

Christian Annewanter, Forstgärten, Land Tirol;
Henry Emson, Great Reserve; Jill Fairclough

Für ihren Beitrag und ihre Unterstützung beim Projekt *Portraits* / For their contribution and support to *Portraits*:

Peter Bauernfeind
Josef Hauser
Bettina Heim
Harri Hrnčić
Isabella Knapp
Matthias Knapp
Martin Kofler
Veronika Leiter
Alois Ortner
Sepp Leiter
Andreas Leiter
Regina Lugger
Mario Lugger
Siegfried Pfister
Josef Mair
Josef Perferl
Elisabeth und Konrad Rogl
Jürgen Trutschnig
Roland Trutschnig
Christian Waltl
Johannes Wildhauer
Michl Widner

INN SITU Team, BTV:

Indira Onay
Verena Wieland
Gundula Darlap-Madersbacher
Marion Plattner
Nadine Kettner

Stummmlaut – Film & Ton:
Thomas Osl

Design team von Studio Mut:
Anni Seligmann, Thomas Kronbichler
und Nadine Curanz

Technik:
Jan Bohl

INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog

Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstler*innen in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Außenblick trifft auf Innensicht. Die Fotografie als Strategie, mit den Augen des anderen auf das Eigene zu blicken. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen. Parallel dazu laden wir heimische Musikschaaffende aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

INN SITU – Photography, Music, Dialogue

For this series, we invite international art photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. Outside view meets inside perspective. Photography as a strategy for viewing our own world through the eyes of others. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and the development of the work on site both constitute important elements of the work itself. Alongside this, we invite local musicians from Tyrol and Vorarlberg to develop a new concert in artistic resonance with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for the BTV Stadtforum.

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung
Uta Kögelsberger
FOREST COMPLEX
17.4. – 20.7.2024
BTV Stadtforum Innsbruck

Ausstellung

Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /
Ausstellungsmanagement: Indira Onay,
Gundula Darlap-Madersbacher,
Verena Wieland / Video-Dokumentation:
Thomas Osl, STUMMLAUT Tonstudio /
Ausstellungsansichten: Uta Kögelsberger /
Besucherservice: Angelika Schafferer,
Indira Onay, Verena Wieland, Gundula
Darlap-Madersbacher / Ausstellungsaufbau
und Technik: Jan Bohl

Publikation

Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,
BTV Stadtforum Innsbruck / Gestaltung:
Studio Mut, Anni Seligmann, Thomas
Kronbichler, Martin Kerschbaumer,
Nadine Curanz / Redaktion:
Hans-Joachim Gögl, Verena Wieland

Texte: Uta Kögelsberger, Boaz Levin,
Marcus Verhagen, Hans-Joachim Gögl /
Übersetzung: Kimi Lum, ASI GmbH

Alle Arbeiten © Uta Kögelsberger
Titelabbildung: BFW Wien
Druck: Vorarlberger Verlagsanstalt GmbH;
Auflage: 500; Printed in Austria

© 2024 INN SITU
– Fotografie, Musik, Dialog
BTV Kunst und Kultur
Alle Rechte vorbehalten.

FOTOHOF edition, Band 373
ISBN 978-3-903334-73-1

Mit Unterstützung der
Universität Newcastle



BTV
Kunst und Kultur



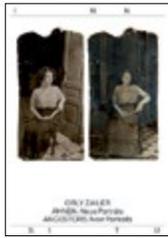
**GENAU DA!
Innsbruck: Sieben
erste Begegnungen**

Studierende der Klasse
für Fotografie und Medien
von Joachim Brohm
an der HGB Leipzig
ISBN 978-3-902993-66-3
FOTOHOF edition, Band 266



**Verena Roßbacher
DAS FOTOALBUM
Bilder einer Reise,
literarisch betrachtet**

ISBN 978-3-903334-27-4
FOTOHOF edition
Band 327



**ORLY ZAILER
AHNEN.
Neue Porträts**

ISBN 978-3-902993-75-5
FOTOHOF edition
Band 275



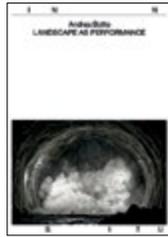
**Volker Gerling
PORTRAITS IN
MOTION**

ISBN 978-3-903334-28-1
FOTOHOF edition
Band 328



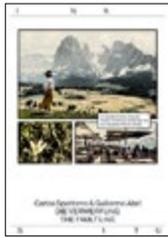
**MELANIE MANCHOT
Mountainworks
(Montafon)**

ISBN 978-3-902993-83-0
FOTOHOF edition
Band 283



**Andrea Botto
LANDSCHAFT ALS
PERFORMANCE**

ISBN 978-3-903334-43-4
FOTOHOF edition
Band 343



**Carlos Spottorno &
Guillermo Abril
DIE VERWERFUNG**

ISBN 978-3-902993-92-2
FOTOHOF edition
Band 292



**RIGHT NOW
Florence Cardenti,
Gilberto Güiza-Rojas,
Romain Darnaud,
Florian Schmitt,
Rachael Woodson**

ISBN 978-3-903334-49-6
FOTOHOF edition, Band 349



**Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER**

ISBN 978-3-903334-01-4
FOTOHOF edition
Band 301



**Armin Linke
QUANTUM
CONDITIONS**

ISBN 978-3-903334-63-2
FOTOHOF edition
Band 363

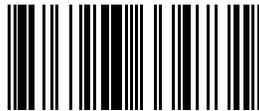


**Roos van Haften
LIGHT WORKS
Re-Risch-Lau**

ISBN 978-3-903334-16-8
FOTOHOF edition
Band 316

17.4.– 20.7.2024

BTV Stadtforum Innsbruck



FOTOHOF edition, Band 373

ISBN 978-3-903334-73-1