

Uriel
Orlow
Conversing
with Leaves

29/11/19–
19/04/20

Kunsthalle
Mainz

Lina Louisa Krämer: Der Titel Deiner Ausstellung *Conversing with Leaves* in der Kunsthalle Mainz verweist auf eine aktive Unterhaltung (engl. „to converse“), allerdings nicht etwa mit einer anderen Person, sondern mit Pflanzen. Auf welchen Ebenen führst Du Unterhaltungen? Wie findest Du die jeweils passende Blick- bzw. Erzählsprache? Wie wird die Unterhaltung Teil einerseits Deiner Projekte und in einem weiteren Schritt zugänglich für Besucher*innen der Ausstellung?

Uriel Orlow: Das Dialogische ist in meiner künstlerischen Praxis die Basis von allem. Ich arbeite nie im Vakuum, nie einfach in meinem Kopf oder abgeschottet im Atelier. Ich verstehe mich immer in einem Dialog mit der Welt, mit anderen. Für meine Arbeit bin ich viel unterwegs und bin immer abhängig von lokalen Gesprächspartner*innen, Gastfreundschaft, Kollaborationen.

Seit einiger Zeit interessiere ich mich auch dafür, wie wir Pflanzen als Akteure in der Geschichte verstehen können, das heißt, nicht einfach nur als passive Statisten. Pflanzen sprechen natürlich nicht in Worten, aber kommunizieren trotzdem: mit Düften, Farben – und auch Giftstoffen. Unterhaltungen finden immer auf verschiedenen Ebenen statt. Grundlage für den Dialog sind ein offener Blick und ein offenes Ohr: schauen, bemerken, zuhören und fragen. Der anfängliche, direkte Austausch schlägt sich nicht immer dokumentarisch in der Arbeit nieder, aber das damit aufgebaute Vertrauen ist zentral.

Für den Film *Muthi* war ich im Zeitraum von drei Jahren immer wieder mit lokalen Heilpraktiker*innen im Kontakt und über die Zeit ergeben sich viele Gespräche und das Vertrauen wächst. In diesem Fall sieht man die Gespräche selbst nicht im Film, sondern nur ihre Tätigkeiten und doch wäre dieses Filmmaterial unmöglich ohne den tieferen Dialog, der im Film hoffentlich spürbar wird.

Für *Grey, Green, Gold* hatte ich ein vierstündiges Gespräch mit Ahmed Kathrada und Laloo Chiba geführt – zwei vormalige Mitinsassen von Nelson Mandela im Gefängnis auf Robben Island. In der Installation wird dieses Gespräch auf 81 Dias verdichtet, sozusagen als Haikus präsentiert. Ich hoffe, dass dieses Kondensieren auch poetische Ebenen öffnet und Atemraum für die Betrachtenden schafft.

In Sizilien war das anders, hier wollte ich das Gespräch mit der neunzigjährigen Simona Mafai und den drei Köchen mit Migrationshintergrund in die Arbeit selbst einbetten.

LLK: Alle Deine Projekte und Arbeiten basieren auf umfassenden Recherchen, die Du als intensive und assoziative Erkundungen und Ermittlungen verstehst. Am Ende wartet aber nicht die große neue Erkenntnis, sondern Fragmente, die dabei helfen können, unsere Welt besser zu verstehen. Wie findest Du Deine Themen und wie sehen Deine Recherchen aus. Beinhalten sie auch Konversationen?

UO: Die Themen finden oft mich. *Theatrum Botanicum* zum Beispiel hat mit einem zufälligen Treffen in einem Café außerhalb des botanischen Gartens begonnen. Als ich danach den Garten selbst besuchte, war ich sogleich von der Anzahl an exquisiten Pflanzen und Blumen beeindruckt und die Aussicht auf den imposanten Tafelberg war atemberaubend. Als ich die Wege entlang ging, bemerkte ich jedoch, dass die meisten Pflanzenschilder auf Englisch und Latein beschriftet waren. Was bedeutet es in einem Land mit elf Amtssprachen (und noch mehr inoffiziellen Sprachen), dass diese Namen nur in diesen beiden Sprachen verfügbar sind? Der europäische Kolonialismus in Südafrika (und anderswo) wurde natürlich von Expeditionen begleitet und vorbereitet, die darauf abzielten, das Territorium zu kartografieren und seine natürlichen Ressourcen zu klassifizieren, was wiederum den Weg für Besetzung und Ausbeutung ebnete. So kam für mich die Frage auf, was es bedeutet, dass diese epistemische Gewalt des Neu-Benennens bis heute, über 25 Jahre nach dem offiziellen Ende der Apartheid, andauert. Wie wurden Pflanzen in die Geschichte des Kolonialismus als aktive Teilnehmer einbezogen? Welche Rolle spielen sie heute? Und so begann die Recherche.

Andere Projekte wie *Soil Affinities* oder *Wishing Trees* entstanden auf Grund von Einladungen von lokalen Kunstorganisationen, wie die Laboratoires d'Aubervilliers außerhalb von Paris und die Manifesta in Palermo. Da hatte ich meine „grüne Brille“ bereits auf und fand bei lokalen Recherchen und natürlich durch viele Gespräche mit Leuten vor Ort interessante Zusammenhänge, wie zum Beispiel die beiden Bäume in Palermo, die mit der Geschichte von San Benedetto, dem ersten afrikanischen Heiligen der katholischen Kirche, und dem ermordeten Staatsanwalt Giovanni Falcone verbunden sind.

LLK: Einem Aufsatz von Dir, in dem Du über Deine visuelle Praxis sprichst, stellst Du folgendes Zitat des Pädagogen Paulo Freire (1972) voran: „Der Dialog ist die Bewegung zwischen Menschen, vermittelt von

der Welt, um die Welt zu begreifen“. Welche Rolle nimmst Du als Künstler in diesem Versuch einer medialen Vermittlung ein?

UO: Künstler*innen haben immer versucht neue Bilder unserer Welt zu schaffen, Neues sichtbar zu machen oder anders sichtbar zu machen. Meine Rolle ist es also zunächst einmal zu schauen, meinen Blick und mein Gehör zu erweitern, auch zu hinterfragen. In einer zweiten Phase geht es darum, Darstellungsformen zu finden, die neue Zusammenhänge erfassbar machen. Es geht mir nicht darum, endgültige Bilder zu schaffen, sondern viel eher Vorschläge zu machen, die zum Weiterdenken, zum Neu-Schauen anregen.

LLK: Deine Werke sind inhaltlich herausfordernd – beispielsweise stellst Du Vergleiche zu den historischen und gegenwärtigen Verwicklungen zwischen Südafrika und Europa an. Dennoch spielt die visuelle Komponente eine tragende Rolle, die ästhetische Dimension der Arbeiten selbst und ihrer Präsentation. Was bedingt Deine Entscheidung für ein bestimmtes Medium, eine Displayform, Maßstäbe oder den Einsatz raumgliedernder Elemente wie Farben und Strukturen?

UO: Das Wechselspiel zwischen Inhalt und Form ist mir enorm wichtig. Entscheidungen für ein Medium oder Genre kommen oft aus dem Material selbst – auch hier geht es um das Zuhören und genaue Hinschauen. Eine Referenz zum Gerichtsfall gegen Mafavuke Ngcobo hat mein Interesse geweckt und so bin ich zum Nationalarchiv in Pretoria gefahren, wo ich 300 Seiten Gerichtsprotokoll zu diesem Fall fand. Das war eigentlich schon ein Ready-Made-Theaterstück oder Filmdrehbuch. Der Text wollte irgendwie selbst verfilmt werden und so habe ich mich entschlossen einen Film zu drehen.

Ich arbeite oft über längere Zeit an Werkzyklen und verstehe die einzelnen Arbeiten selbst als modular, sich immer wieder neu zu anderen Arbeiten und dem Raum in Bezug setzend. Mich interessiert, was passiert, wenn Arbeiten ausgestellt werden. Wie nehmen sie Raum ein und wie verhalten sie sich zueinander? Die Displaystrukturen rühren oft von diesen Überlegungen her.

Bei *Soil Affinities* zum Beispiel sind die Videos und Fotografien in Ward-Kisten untergebracht – diese wurden entwickelt, um Pflanzen während der Kolonialzeit um den Globus zu schicken: Es gibt also eine immanente Verbindung zwischen Ausstellungsformat und Inhalt der Arbeit.

LLK: Dein vorwiegendes Medium ist bewegtes Bild – Film. Wie bist Du zu dieser visuellen Ausdrucksform gekommen und was interessiert Dich daran besonders?

UO: Am bewegten Bild interessiert mich, dass es unseren Blick in die Dauer einschreibt – es geht also um ein längeres Hinschauen. Aber auch um Geschichtenerzählen, sei dies nur mit Bildern und Ton oder auch mit Sprache. Welche Geschichten erzählen wir und welche sind verstummt? Das Medium Film gibt mir die Möglichkeit diese zu reanimieren, in der Hoffnung, dass dabei auch bei den Betrachtenden etwas in Bewegung gerät.

LLK: Reenactments sind integraler Teil Deiner filmischen Arbeiten. Welchen Zweck verfolgst Du mit der performativen Praxis der Wiederaufführung von historischen Ereignissen?

UO: Es gibt eigentlich nur bei *The Crown against Mafavuke* ein wirkliches Reenactment, aber auch *The Fairest Heritage* ist eine Art Re-Aktivierung von historischem Material. Einerseits fand ich es wichtig historisches Material zu zeigen und zur Diskussion zu stellen. Andererseits geht es mir auch darum in dieses Material einzugreifen, Archiv und Dokument zu konfrontieren, zu hinterfragen. Dabei wollte ich eine alternative Geschichte heraufbeschwören oder imaginieren: Man kann zwar die Vergangenheit selbst nicht ändern, aber sehr wohl den eigenen Zugang zu ihr in der Gegenwart.

LLK: In Deinen Projekten zeigst Du verborgene Verbindungen von Geschichte und Gegenwart auf. Dabei sind es häufig stille Zeugen und Akteure, wie etwa Bäume, die so zu Wort kommen. Wie ist Dein Verständnis von Geschichte und was bedeutet ein kritischer Umgang mit ihr für Dich?

UO: Manchmal bin ich mir nicht sicher, ob die Verbindungen verborgen sind oder ob wir sie einfach nicht wahrnehmen. Vielleicht klingt es etwas widersprüchlich, aber Geschichte – verstanden als in der Vergangenheit verankerte Ereignisse – interessieren mich eigentlich nicht so sehr. Vielmehr versuche ich den Echos der Geschichte, ihrem Nachwirken in der Gegenwart nachzugehen. Ein kritischer Umgang mit Geschichte bedeutet also, sich den Gespenstern in der Gegenwart anzunehmen. Was sind Gespenster, wenn nicht „unfinished business“ der Vergangenheit, Unabgeschlossenes, das uns in der Gegenwart heimsucht. Dabei handelt es sich oft um Fragen von Gerechtigkeit („justice“), Würde („dignity“) oder Wiedergutmachung („restitution“).

Die Bäume von *The Memory of Trees* sind solche Gespenster, sie sind Zeugen der kolonialen und Apartheid-Geschichte Südafrikas. Ihre andauernde Präsenz konfrontiert und ermahnt uns. Gleichzeitig sind sie jedoch unscheinbar, unerkant. Dies hat bei mir zur Entscheidung geführt, die mit einer herkömmlichen Filmkamera aufgenommenen Fotografien als Negative zu zeigen, so wie sie registriert wurden. Es handelt sich also um latente Bilder, die noch nicht vollständig zur Sichtbarkeit gelangt sind, die entwickelt werden müssen – und zwar immer wieder neu, sozusagen wieder in unser Bewusstsein gelangen müssen.

Dies ist unsere Aufgabe, unsere Verantwortung gegenüber den Gespenstern der Vergangenheit. Es geht also um einen ethischen Zugang zur Geschichte in der Gegenwart, um eine neue Zukunft zu entwerfen.

LLK: Dein Projekt *Theatrum Botanicum* verweist auf eine politische Bühne, auf die Du die botanische Welt stellst. Wie ist diese Bühne zu verstehen? Was hat es mit der Anlehnung an das Theater auf sich?

UO: Der im Titel implizierten botanischen Bühne wohnt eine Doppelbedeutung inne: Zum einen deutet sie auf die Welt als botanische hin, auch als Ermahnung, dass unser Tun immer vor und in der Natur stattfindet. Andererseits kann es auch bedeuten, dass Pflanzen selbst auf der Bühne der Geschichte agieren, also selbst Akteure sind.

Die botanische Welt kann auch als Nebenschauplatz der Geschichte verstanden werden, also nicht als Hauptort von in Geschichtsbüchern festgehaltenen historischen Ereignissen, sondern als kleine Nebenbühne, wo sich, fern vom Blick der Chronisten*innen ein Drama abspielt, das mit den Hauptereignissen über unterirdische Wurzeln verbunden ist und uns diese, sozusagen über einen Seitenblick, nahe bringen kann.

LLK: Das Vermächtnis des Kolonialismus, dessen Auswirkungen bis heute noch spürbar sind, ist ein weiteres Interessensfeld, auf das die Besucher*innen der Ausstellung stoßen werden. Wo verortest Du Deine Arbeiten innerhalb der Thematik? Haben Deine Arbeiten auch einen aufklärerischen Auftrag, um etwa auf kulturelle Aneignungen hinzuweisen, die heute als selbstverständlich angesehen werden, wie etwa das Beispiel *Geraniums are Never Red* aufzeigt?

UO: Sicher geht es mir um blinde Flecken, also um Zusammenhänge, die wir nicht wahrnehmen (wollen), obwohl sie vielleicht direkt vor unseren Augen sind. Die Geranien sind ein gutes Beispiel dafür, wie das

Vermächtnis des Kolonialismus auch bei uns andauert, aber gänzlich unsichtbar geworden ist. Die roten Geranien, die von unseren Balkonen hängen und das Stadtbild im Sommer schmücken, werden fast als nationale Blumen angesehen und niemand weiß, dass diese Blumen im 17. Jahrhundert von der Dutch East India Company von Südafrika nach Europa gebracht wurden und eigentlich gar keine Geranien sind, sondern falsch identifizierte Pelargonien.

Die bereits erwähnte epistemische Gewalt der Neubenennung der südafrikanischen Flora durch die europäischen Botaniker*innen ist ein anderes Beispiel einer andauernden Unsichtbarkeit, die sich beispielsweise in den Namensschildern der Pflanzen im nationalen botanischen Garten in Kapstadt zeigt und selten wahrgenommen wird. Aber auch die Geschichte der drei jungen Männer in *Wishing Trees*, die allein den gefährlichen Weg aus Westafrika nach Sizilien gewagt haben, um in Europa ein besseres Leben zu führen, ist natürlich untrennbar von der historischen Gewalt und Unterdrückung durch europäische Kolonialmächte in ihren Heimatländern und zeigt uns, dass zumindest die Folgen davon noch nicht überwunden sind und somit auch unsere Verantwortung weiterhin wahrgenommen werden muss.

Lina Louisa Krämer: The title of your exhibition at Kunsthalle Mainz, *Conversing with Leaves*, refers to an active dialogue, but with plants rather than with another person. On what levels do your conversations take place? How do you find the right language of glances or narrative? How is the conversation part of your projects on the one hand, and then in a further step made accessible for visitors to the exhibition?

Uriel Orlow: Dialogue forms the basis of everything in my artistic practice. I never work in a vacuum, never just in my head or shut away in a studio. I always view myself as being in a dialogue with the world, with others. I travel a lot for my work and I'm dependent on people to talk with locally, on hospitality and collaboration.

For some time I've also been interested in the way we can understand plants as actors in history, in other words, not just as passive extras. Of course, plants don't talk in words, but they are still communicating through smells, colours or toxins. So conversations always take place on various levels. Dialogue is predicated on keeping an open eye and an open ear: looking, noticing, listening and asking questions. Not all direct exchange is reflected documented as such in the work, but the trust established in this manner is vital for all the works.

For the film *Muthi* I was in contact with local healers and spend much time with them over a period of three years. In this case we don't see the conversations that took place in the film which focuses mainly on the healers' activities, and yet this footage would have been impossible without the in-depth dialogue.

For *Grey, Green, Gold* I conducted a four-hour discussion with Ahmed Kathrada and Laloo Chiba – two former prisoners on Robben Island who were incarcerated with Nelson Mandela. In the installation this conversation is compressed down to 81 slides, presented as haikus, as it were. I hope that this paring down reveals poetic elements too, and create some breathing space for the viewer.

It was a different situation in Sicily, where I actually wanted to integrate the conversation with the ninety-year-old Simona Mafai and the three cooks from migrant backgrounds into the work itself.

LLK: All your projects and works are based on comprehensive research, which you view as intensive and associative explorations and investigations.

But rather than a tremendous new discovery at the end, there are fragments that can help us understand our world better. How do you find your subject matter and what does your research look like? Does it also include conversations?

UO: The subject matter often finds me. *Theatrum Botanicum*, for example, began with a chance meeting in a café outside the botanic garden. When I visited the garden itself afterwards I was immediately taken by the sheer number of exquisite plants and flowers, and the breathtaking view of the imposing Table Mountain. But when I walked along the paths I noticed that most of the plant labels were in English and Latin. What does it mean in a country with eleven official languages (and even more unofficial languages) that the names are only available in these two languages? Expeditions accompanied and paved the way for European colonialism in South Africa (and elsewhere), and these aimed to map the territory and classify its natural resources, which in turn prepared the ground for occupation and exploitation. So I was asking myself what it means that this epistemic violence of renaming plants continues today, over twenty-five years after the official end of apartheid. How were plants drawn into the history of colonialism as active participants? What role do they play today? And that's how my research began.

Other projects such as *Soil Affinities* or *Wishing Trees* came about through invitations from local art organisations like Laboratoires d'Aubervilliers outside Paris and Manifesta in Palermo. I already had my "green glasses" on and so when conducting local research and speaking with people there I discovered plenty of interesting links: there were the two trees in Palermo connected with the history of San Benedetto, who was the first African Catholic saint, and then there was the murdered mafia prosecutor Giovanni Falcone.

LLK: In one of your essays where you talk about your visual practice, you quote the educator Paulo Freire (1972): "Dialogue is the encounter between people, mediated by the world, in order to name the world." What role do you play as an artist in this attempt at mediation?

UO: Artists have always sought to create new images of our world, to render new things visible or differently visible. So my role is to take a

look first of all, to expand the way I see and hear things, and to question things what is visible and what isn't. A second phase is concerned with finding representational formats that make it possible to grasp new connections. I'm not interested in creating definitive images, but rather in making suggestions that encourage people to keep on thinking and look at things anew.

LLK: The content of your works is challenging – for instance you present comparisons to the complex relationship between South Africa and Europe, both in the past and present day. Yet the visual components play a decisive role: both the aesthetic dimension of the works themselves and their presentation. What determines your decision in favour of a particular medium, a kind of display, dimensions or the use of framing elements such as colours and structure?

UO: The interplay between content and form is enormously important for me. Making decisions about a medium or genre often come from the material itself – here too it's about listening and precise observation. A reference to the court case against Mafavuke Ngcobo sparked my interest, so I travelled to the National Archive in Pretoria, where I found 300 pages of court transcripts on the case. It seemed like a ready-made play or screenplay. The text basically asked to be filmed, so I decided to shoot a film. I often work on bodies of works for extended timeframes and view the individual works as modular pieces that can change how they relate other works and the space itself. I'm interested in what happens when works are exhibited. How do they occupy space and how do they relate to each other and the viewer? The structures of the displays often stem from these considerations.

With *Soil Affinities*, for example, the videos and photos are housed in Ward cases, which were developed to send plants around the globe in the colonial era; thus there is an intrinsic link between the exhibition format and the content of the work.

LLK: Your predominant medium is the moving image: film. How did you arrive at this form of visual expression and why you so interested in it?

UO: What interests me in the moving image is that it inscribes our gaze into a time span – it's about a sustained gaze at something. But it's about telling stories too, whether that's just with pictures and sound, or with language too. Which stories do we tell and which are muted? Film as

a medium gives me the option of reanimating images in the hope that something will also be set in motion for the viewer.

LLK: Re-enactments are an integral part of your filmic oeuvre. What purpose are you pursuing with your performative practice of re-enacting historical events?

UO: Actually, only *The Crown against Mafavuke* is a true re-enactment, *The Fairest Heritage* is a kind of re-activation of historical material. On the one hand I thought it was important to show historical material and present it for discussion. On the other hand, I want to engage with this material, to confront and question the archive itself and its documents. In doing so I sought to conjure up or imagine an alternative history: admittedly you can't change the past itself, but you might be able to change the way you approach it in the present.

LLK: In your projects you show hidden connections between history and the present day, often giving a voice to silent witnesses and actors such as trees. What is your understanding of history and what does taking a critical approach to it mean for you?

UO: Sometimes I'm not sure whether the connections are hidden or whether we just don't notice them. It might sound contradictory but history – understood as events anchored in the past – doesn't actually interest me that much. What I do is try to pursue the echoes of history, listen to how they reverberate in the present. A critical approach to history means embracing the ghosts in the present. What are ghosts if not the "unfinished business" of the past which visits us in the present? Ghosts are often about questions of justice, dignity, or restitution. As witnesses to South Africa's colonial and apartheid history, the trees in *The Memory of Trees* are such kinds of ghosts. Their continuing presence confronts and admonishes us. At the same time they're inconspicuous and unrecognised. This is what made me decide to present them as negative photos taken with a conventional film camera, just as they were captured. They are latent images that have not yet managed to become completely visible, they still have to be developed – this has to happen each time anew, so they can produce a new consciousness. This for me is our task, indeed our responsibility, with respect to the ghosts of the past. It's about taking an ethical approach to history in the present, in order to map out a new future.

LLK: Your project *Theatrum Botanicum* refers to a political stage upon which you present the botanical world. How can we understand this stage? What is the theatrical connection about?

UO: The botanical stage implied in the title has a double meaning: on the one hand it refers to the world as botanical, but also as a reminder that our actions always take place in nature and with nature as a backdrop. On the other hand it can also mean that plants themselves are actors on the stage of history.

The botanical world can be seen as a sideshow in history: it's not as the main stage of the historical events recorded in history books but rather a little side stage where another drama is playing out, removed from the eyes of chroniclers; this drama is connected to the main events by underground roots and it can bring us closer to these by means of a sideways, oblique glance, as it were.

LLK: The legacy of colonialism, the effects of which are still felt today, is a further area of interest visitors will come across in the exhibition. Where are your works situated in this issue? Do the works have an educational remit, for instance by referring to cases of cultural appropriation that are now seen as absolutely obvious, as with *Geraniums are Never Red*?

UO: I'm certainly interested in blind spots, that might be connections that we don't (want to) perceive, even though they might be right before our eyes. The geraniums are a good example of how the legacy of colonialism persists, although it has become entirely invisible. The red geraniums hanging from European balconies and decorating our towns in the summer are almost considered national flowers and nobody knows that these flowers were brought to Europe from South Africa in the seventeenth century by the Dutch East India Company, and that they aren't even geraniums but pelargoniums that were wrongly identified.

The epistemic violence of European botanists renaming South African flora I mentioned before is a further example of the sustained invisibility – you can see it on the plant labels in Cape Town's National Botanic Garden that are rarely noticed. Meanwhile, the story of the three young men in *Wishing Trees*, who risked the dangerous journey from West Africa to Sicily in order to find a better life in Europe, is of course also inextricably linked to the historical oppression by European colonial powers in their homelands. It reminds us that the consequences of this past have not yet been overcome, and so we must continue to have a sense of responsibility.

HALLE I

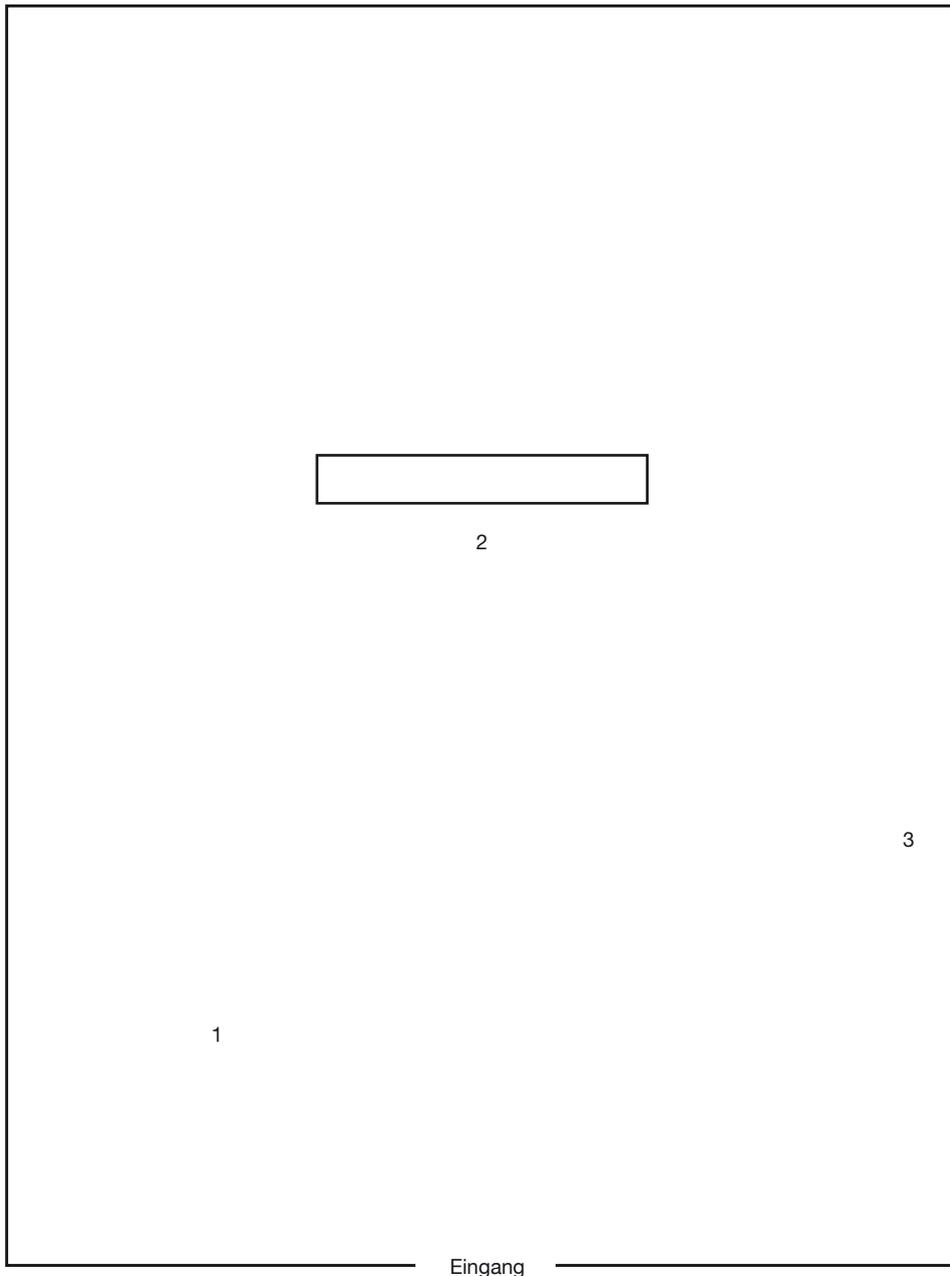
- 1 *Geraniums Are Never Red*, 2016, Postkartenständer, Postkarten, 10 Motive
- 2 *Grey, Green, Gold*, 2015–2017, Betonsockel mit Samen und Lupe, Dia-Projektor mit 81 Dias, Fotodruck
- 3 *The Memory of Trees*, 2016, 5 Schwarz-Weiß-Fotografien, jeweils 150 x 120 cm

In der Kunsthalle Mainz spannt der Künstler Uriel Orlow multimedial einen weiten Kosmos auf, in dem Pflanzen als Hauptakteure Zeugenschaft ablegen. Mitgebracht von fernen Orten weisen sie auf die kolonialen Bestrebungen der europäischen Großmächte hin und verbinden so Geschichte mit der Gegenwart. Die Postkarten in dem Ständer neben der Eingangstür stellen den Auftakt zu Uriel Orlows vielschichtiger Ausstellung mit dem Titel *Conversing with Leaves* dar und dürfen mitgenommen werden. Sie alle zeigen leuchtend rote, üppig blühende Pflanzen, die von den Balkonen Schweizer Chalets herabhängen, Treppenaufgänge schmücken oder Palmenstämme entlang kalifornischer Straßen säumen. Die gemeinläufig als Geranien bekannten Pflanzen zieren heute auch deutsche Vorgärten und Balkone und sind längst zum alltäglichen Anblick geworden.

Eingeführt nach Europa wurden sie von der Niederländischen Ostindien-Kompanie, die eine dauerhafte Präsenz am afrikanischen Kap eingerichtet hatte und von dort auch Pflanzen importierte. Bei der sogenannten „Afrikanischen Geranie“ handelt es sich allerdings um eine Gattungsverwechslung, richtig wäre die Bezeichnung „Afrikanische Pelargonie“, worauf der Titel der Arbeit *Geraniums Are Never Red* direkt anspielt. Kommerzielle Züchter weigerten sich allerdings, die Namensänderung der populären Pflanze umzusetzen und so ist die „Pelargonie“ heute immer noch allgemein als „Geranie“ bekannt. Als Postkartenmotiv wird sie zum botanischen Aushängeschild ganz unterschiedlicher geografischer Regionen erklärt, die fernab ihres natürlichen Verbreitungsgebietes liegen, zwar auf wackligem Fundament, doch noch immer ein Heimatgefühl verbreiten.

Mittig befindet sich die Werkgruppe *Grey, Green, Gold*. Sie besteht aus einer großformatigen Fotografie und Diaprojektionen von Textfragmenten und Händen. Die Aufnahme entstand im Hof des Maximum Security Prison auf der Insel Robben Island, die vor Kapstadt im atlantischen Ozean liegt. In diesem Gefängnis saß Nelson Mandela in der Abteilung für politische Gefangene von 1964 bis 1982 seine Haftstrafe

HALLE 1



Eingang

gemeinsam mit anderen politischen Aktivist*innen ab. Der von ihm mitbegründete Garten in ebenjenem Innenhof hatte eine besondere Bedeutung für die dortigen Insassen*innen. Hier konnten sie Gemüse anbauen und Ablenkung finden. Nelson Mandela vergrub dort zudem in leeren Dosen das Manuskript seiner Biografie „Der lange Weg zur Freiheit“, die 1994 veröffentlicht wurde. Fast zeitgleich zu Mandelas Zeit in Gefangenschaft unternahm man im nationalen botanischen Garten von Südafrika den Versuch, eine dort aufgetauchte Mutation der Kranichblume mit gelben Blüten zu kultivieren. Die Ableger wurden von Hand bestäubt, um den Fortbestand der neuen Farbgebung zu sichern. Außerdem bedrohte das von Cecile Rhodes (Ehemaliger Premierminister der Kapkolonie) eingeführte englische Eichhörnchen den Fortbestand; um die neue Art zu schützen, wurden Käfige gebaut, in denen die Pflanzen wuchsen. Mit der Ernennung Mandelas zum Präsidenten Südafrikas im Jahr 1994 wurde ihm zu Ehren die neue Art in „Mandelas Gold“ umbenannt. Die Fotografien und die projizierten fragmentarischen Textstücke, die aus Gesprächen mit ehemaligen Mitinsassen Mandelas extrahiert wurden, bringen diese historisch parallelaufenden Erzählungen zusammen.

Großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen entlang der rechten Wand der Halle Bäume, mal aus nächster Nähe, ein anderes Mal aus einiger Distanz. Die fünfteilige Serie *The Memory of Trees* zeigt sie als stille Zeugen der Geschichte, die seit Jahrhunderten auch das Stadtbild prägen. Uriel Orlow nutzt die Bäume als Stellvertreter einer Erzählung über die koloniale Vergangenheit der beiden Orte Johannesburg und Kapstadt.

Wilder Mandelbaum, Kapstadt

Gepflanzt wurde der wilde Mandelbaum 1660 von den ersten niederländischen Siedlern, die sich in Kapstadt niederließen. In Reihen gesetzt sollten die Mandelbäume eine Barriere bilden, um die indigene Volksgruppe der Khoikhoi und ihr Vieh aus dem Garten der Siedler, der zur Verpflegung der Kompanie diente, fernzuhalten. Uriel Orlow wählt eine Perspektive, die die vielen krummen Äste des Baumes und das dichte Blätterwerk aus nächster Nähe zeigen.

Schwarzpappel, Johannesburg

Die portraitierte Schwarzpappel diente als Orientierungspunkt, um Flüchtigen während der Apartheid den Weg zum Haus von Ruth Fischer, der Tochter von Bram Fischer, einem bekannten Bürgerrechtler und Gründungsmitglied der South African Communist Party, zu weisen.

Safranbirne, Kapstadt

Vor ca. 350 Jahren wurde die Safranbirne aus den Niederlanden an das Afrikanische Kap gebracht. Das gezeigte Exemplar steht im ehemaligen Garten der niederländischen Ostindien-Kompanie, die 1652 gegründet wurde und den Grundstein für die westliche Kolonialisierung von großen Teilen Afrikas legte. Als Zwischenstation wurden von diesem Garten aus die Schiffe der Kompanie, die Gewürze und andere Güter nach Europa transportierten, mit frischen Vorräten versorgt.

Milchholzbaum, Kapstadt

Der Milchholzbaum, am ursprünglichen Strand von Kapstadt im Vorort Woodstock gewachsen, verweist auf die bewegte Geschichte des Ortes. 1510 kam hier der portugiesische Entdecker Dom Francisco de Almeida mit seiner Besatzung an, die von den Khoikhoi am Strand angegriffen wurde. Entführungen und Erpressungen gingen diesem Angriff voraus, wofür sich die indigene Bevölkerungsgruppe rächen wollte. Später wurde der Baum als „Old Slave Tree of Woodstock“ bekannt, da an seinen Ästen ungehorsame Sklaven aufgehängt und in seinem Schatten Menschenhandel betrieben wurde. Im 19. Jahrhundert erlangte der Baum seinen vorläufig letzten Namen: „The Treaty Tree“. Unter ihm unterzeichneten die niederländischen Streitkräfte 1806 die Kapitulationsbedingungen und übergaben die Kontrolle des afrikanischen Kaps an das britische Empire.

Palme, Kapstadt

Die portraitierte Palme ist Namensgeberin für die Palm-Tree-Moschee in Kapstadt. Unter niederländischer Herrschaft durfte der Islam in Südafrika nicht öffentlich praktiziert werden. Dies änderte sich erst unter der Kontrolle Großbritanniens. Von der ältesten muslimischen Gemeinde, welche die Auwal-Moschee in Kapstadt erbaute, spaltete sich eine Gruppe ab, errichtete die zweite Moschee und pflanzte ebenso zwei symbolträchtige Palmen. Diese stehen bis heute auf dem dortigen Vorplatz.

ALTER TURM

4 *The Fairest Heritage*, 2016–2017, Einkanal-Video, Farbe, Sound, 5:22 Min.

Im Archiv des nationalen südafrikanischen botanischen Gartens Kirstenbosch in Kapstadt fand Uriel Orlow Filmaufnahmen aus dem Jahr 1963, die anlässlich des 50. Jubiläums des berühmten Gartens am Fuße des Tafelbergs entstanden. Sie dokumentieren die Feierlichkeiten, die traditionellen Tanzvorführungen sowie die anwesenden hochrangigen Gäste, die aus aller Welt angereist waren. Auffällig ist das hierarchische Verhältnis in Zusammenhang mit der Hautfarbe der Protagonisten*innen. Während die Botaniker*innen, Wissenschaftler*innen und Besucher*innen allesamt europäischer Abstammung und damit weißer Hautfarbe sind, sind die Arbeiter*innen des Gartens People of Color. Bis heute werden die Filmaufnahmen vor Ort archiviert, sind aber bisher nicht kritisch reflektiert worden. Uriel Orlow kollaborierte mit der Schauspielerin Lindiwe Matshikiza, welche die Projektionen des gefundenen Archivmaterials geradezu bewohnt, indem sie Blickachsen aufgreift, Bewegungen imitiert und so die Beziehung von Pflanzen und Kolonialismus, ebenso wie die Praxis des Archivierens hinterfragt und nachträglich in das Geschehen eingreift.

HALLE II

5 *Wishing Trees*, 2018, 8-Kanal-Video, Farbe, Sound, 2 gerahmte Fotografien 60 x 40 cm

Der Werkkomplex *Wishing Trees* besteht aus einer 8-Kanal-Videoinstallation, die sich über mehrere Leinwände und Bildschirme erstreckt, die die Geschichten um zwei sizilianische Bäume lose zusammenbringt und eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart der Insel schlägt. Entstanden ist die Werkgruppe, die Uriel Orlow erstmalig bei seinen botanischen Recherchen nach Europa führte, als Auftragsarbeit für die Manifesta 12 in Palermo.

Der Legende nach ist eine 440 Jahre alte Zypresse, die auf eine der beiden großen Leinwände projiziert wird, aus dem Stab von Benedetto Manasseri hervorgegangen und wächst seitdem am Stadtrand Palermos. Manasseri lebte im 16. Jahrhundert auf Sizilien und war der Sohn ehemaliger äthiopischer Sklaven. Mit seinem Eintritt in das Kloster Monte Pellegrino, entdeckte er dort seine Passion für das Kochen.

Der zweite Baum, ein ausladender *Ficus Macrophylla*, steht im Zentrum von Palermo an einer belebten Straße und ist ein Ableger eines *Ficus*, der in der ehemaligen Residenz des Ermittlungsrichters und Staatsanwaltes Giovanni Falcone und seiner Frau Francesca Morvillo wächst. Das Ehepaar wurde 1992 von der Mafia brutal ermordet. Der Tod von Falcone und Morvillo sowie wenig später des italienischen Richters Paolo Borsellino führte dazu, dass sich Frauen zu einer Widerstandsbewegung gegen die Mafia auf Sizilien formierten.

Auf den Bildschirmen entlang der Längswände kommen diverse Protagonisten*innen zu Wort. Die Anti-Mafia-Aktivistin Simona Mafai sowie drei junge Migranten aus dem Senegal und Gambia, die als Köche in Moltivolti, einem sozialen Unternehmen im Stadtteil Ballarò in Palermo arbeiten, tragen die Geschichten der Bäume in die Gegenwart weiter und verbinden sie mit ihren eigenen Wünschen und Hoffnungen.

Halle III

- 6 *Soil Affinities*, 2018–2019, Installation, 11 Holzboxen, 5 Videos, Farbe, Sound, Archivpigmentdrucke, Erde, diverse Materialien, ortsspezifische Maße

Ausgangspunkt der multimedialen Installation *Soil Affinities* ist der Pariser Vorort Aubervilliers. Im 19. Jahrhundert mussten die Kleingärten der örtlichen Bevölkerung nach und nach neuen Fabriken weichen, die sich damals im Zuge der Industrialisierung zunehmend auf die Vororte der Hauptstadt ausweiteten. Zeitgleich zu dieser lokalen Entwicklung teilten die europäischen Kolonialmächte auf der sogenannten „Berlin Konferenz“ von 1899 den afrikanischen Kontinent unter sich auf.

In diesem Zuge ließ das französische Kolonialministerium einen Versuchsgarten im Bois de Vincennes, Paris anlegen. Von diesem „jardin colonial“ aus wurden in speziellen Kisten, genannt „Ward-Kisten“, Anbaupflanzen nach Westafrika verschifft und neue Pflanzenarten nach Europa eingeführt. Auf großflächigen Plantagen wurden so in den Kolonien nebst den sogenannten Nutzpflanzen wie Kakao oder Erdnuss auch europäische Grundnahrungsmittel wie etwa Tomaten, Paprika, grüne Bohnen, Zwiebeln oder Kohl für die dortige wachsende Anzahl der französischen Bevölkerung angebaut. Nach der Unabhängigkeit von Frankreich im Jahr 1960 übernahmen private Firmen die Anbauflächen und -methoden und liefern bis heute für den Rungis, einen der größten Großhandelsmärkte in Europa, etwas außerhalb von Paris gelegen, weiter europäische Grundnahrungsmittel aus Afrika. In Anlehnung an die „Ward-Kisten“ stehen elf

Kisten in der großen Halle, die allerdings keine Pflanzen beinhalten. In Form von Filmen, Fotografien, aber auch Erde werden die Verbindungen von Pflanzen und Menschen über verschiedene Regionen und Zeiten hinweg dokumentiert. Zusammengetragen wurden die nichtlinearen Zeugnisse von Uriel Orlow in Frankreich und dem Senegal. Orlows umfangreiche Recherche stellt so unter anderem zur Debatte, inwiefern Pflanzen zu einem Mittel werden können, um historische und gegenwärtige koloniale Verbindungen und Abhängigkeiten abzubilden.

Turmebene I

- 7 *Muthi*, 2016–2018, HD-Video, Farbe, Sound, 17 Min.
8 *The Crown Against Mafavuke*, 2016, HD-Video, Farbe, Sound, 18 Min.
9 *Imbizo Ka Mafavuke*, 2017, HD-Video, schwarz-weiß, Farbe, Sound, 28 Min.

In Turmebene I werden drei Videoarbeiten des Künstlers im Loop projiziert. Die Dokumentation *Muthi* zeigt Männer, die zwischen Felsen und Bäumen kleine Büschel von Sträuchern und Pflanzen schneiden. Die Kamera folgt den Bewegungen der Männer. Plötzlich zerreißen Stimmen das Bild, die Szenerie wechselt und dieselben Männer stehen auf einem Markt und bieten die geernteten Erzeugnisse zum Verkauf an. Später betritt man ein kleines Gebäude, wird Teil einer Unterrichtsstunde, in der die Namen von Wurzeln vorgesprochen und eingeübt werden.

Dann folgt ein Blick in eine andere Welt. Wo vorher einsame Natur und die kleinen Märkte die Natürlichkeit der traditionellen Heilpraktiken untermalten, ist jetzt eine Fabrik zu sehen. Die weißen Kittel und glänzenden Apparate suggerieren, dass auch die traditionellen naturbezogenen Heilpraktiken von westlichen Pharma-Betrieben vereinnahmt werden. Wie viele von Orlows Arbeiten lebt das Video allein von seinen beobachtenden Bildern und kommt ohne ergänzende Erläuterungen aus dem Off aus.

Das Vertrauen in die spirituellen und heilenden Eigenschaften von „Muthi“, wie die traditionelle Pflanzenmedizin in Südafrika bezeichnet wird, überdauerte die Verdrängungsversuche der Kolonialmächte. Noch heute vertrauen etwa sechzig Prozent der südafrikanischen Bevölkerung auf die pflanzenbasierten Heilpraktiken. Inzwischen ist „Muthi“ zum Trend geworden, auf den auch die westliche Pharma- und Nahrungsergänzungsmittelindustrie aufgesprungen ist. Die traditionsreichen spirituellen Ursprünge der Arznei sind dabei jedoch in Gefahr vergessen zu werden und „Muthi“ zur kommerzialisierten Ware verkommen zu lassen.

Die Videoarbeit *The Crown Against Mafavuke* zeigt einen nachgestellten Gerichtsprozess, der im Palace of Justice in Pretoria aufgenommen wurde, dem Gerichtsgebäude, in dem Nelson Mandela 1964 verurteilt wurde. Der Film beginnt damit, dass Mafavuke Ngcobo, ein südafrikanischer Mediziner – Inyanga genannt – der die traditionelle Pflanzenmedizin „Muthi“ praktiziert, auf den Stufen vor dem Gebäude seine Verurteilung erklärt. Die Kamera folgt dem Angeklagten durch die großen leeren Hallen bis in den Gerichtssaal, in dem aufgrund von nur wenigen Anwesenden – ein Verteidiger, wechselnde Zeugen und ein schweigender Richter sowie Mafavuke selbst – eine fast intime Atmosphäre herrscht. Dort werden die Zeugen*innen befragt.

Der Vorwurf gegen den Angeklagten lautet, er sei ohne Lizenz als Apotheker und Pharmazeut tätig gewesen, habe in seinen Medikamenten Bestandteile verwendet, die nicht der Tradition von „Muthi“ entsprächen und Zutaten gekauft, anstatt sie selbst herzustellen. Mafavuke jedoch sieht sich als Opfer eines Komplotts, da er zu erfolgreich war und damit zur Bedrohung für die Pharmaindustrie der Weißen wurde. Er selbst hat nicht nur von seinen südafrikanischen Vorfahren, sondern auch von indischen und europäischen Heiler*innen gelernt. Während er es als seine Pflicht ansieht, seinen Kunden durch die Vermischung mehrerer Medizinlehren die bestmögliche Behandlung zu garantieren, sieht das westlich orientierte medizinische Establishment darin ein rechtliches Vergehen. Hier ergeben sich Parallelen zu Orlovs Herangehensweise, *Muthi* zeigt die Vielfalt und das Überleben einer Tradition in der Gegenwart.

Als dritte Videoarbeit wird der experimentelle Dokumentarfilm *Imbizo Ka Mafavuke (Mafavukes Tribunal)* gezeigt, der am Rande eines Naturschutzgebietes in Johannesburg gedreht wurde. Mafavuke Tribunal wird in dem Reenactment in die Gegenwart geholt, die Schauspieler*innen, die die Zeugen*innen verkörpern, schlüpfen in verschiedene Rollen. Im Aufbau angelehnt an die Lehrstücke von Brecht, werden die Vorbereitungen eines Volkstribunals, bei dem traditionelle Heiler*innen, Aktivist*innen und Anwälte*innen zusammenkommen, gezeigt. Die Gruppe diskutiert über neue biologische Forschungen und das uralte Wissen der indigenen Bevölkerung, an dem auch die Pharmaindustrie Interesse zeigt. Diese erhofft sich daraus neue synthetische Stoffe ableiten zu können, mit denen sich wiederum enorme Gewinne erwirtschaften lassen. Damit verbunden steht die Frage nach dem Schutz des geistigen Urheberrechts des indigenen Wissens im Raum, von dem die Pharmaindustrie ohne Gegenleistung profitieren möchte. Die Diskussionsrunde wird von den Geistern verstorbener Botaniker*innen, Richter*innen und

Kolonialforscher*innen beobachtet, die jede*r für sich einen Beitrag zur festgefahrenen Lage geleistet haben.

Turmebene II

10 *Echoes*, 2016–2018, 7 Overhead Projektoren, DIN A4 Acetat-Drucke, Dimensionen variabel

11 *What Plants Were Called Before They Had A Name*, 2016–2018, Soundinstallation, 7 Lautsprecher, Verstärker, Maße variabel

Schon im Treppenhaus hört man leise Stimmen murmeln, die aus der Turmebene II dringen. Sie stammen von einem Chor, der sich aus Sprecher*innen zusammensetzt, die in den nativen afrikanischen Sprachen Khoi, SePedi, SeSotho, SiSwati, SeTswana, xiTsonga, isiXhosa and isiZulu Pflanzen bei ihren volkstümlichen Namen nennen und ihr jahrhundertes altes Wissen vereinen. Pflanzen finden sich auch an den Wänden der Turmebene II in Form von projizierten Acetat-Drucken wieder. Wie Echos einer Vergangenheit, die langsam verblassen und in Vergessenheit zu geraten drohen, stimmen die verblassten Aufnahmen der Blätter und Blüten in den Chor ein. Sie sind Abdrucke der von Botaniker*innen gesammelten und getrockneten Pflanzen aus Herbarien, in denen sie im Laufe der Zeit Abdrücke auf den Deckblättern hinterlassen haben.

Die mündliche Überlieferung der Bezeichnung und Verwendung von verschiedenen Pflanzen von einer Generation zur nächsten hat eine lange Tradition. Heute geläufige Namen bekamen die Pflanzen erst im Zuge der Kolonialisierung, in der die besetzten Gebiete kartiert und die in ihnen vorkommenden Ressourcen akribisch nach wissenschaftlichen europäischen Methoden klassifiziert wurden. Die vermeintlichen „Entdeckungen“ wurden benannt und auf Kosten des traditionellen Wissens in die bestehenden europäischen botanischen Wissenssysteme integriert.

Turmebene III

12 *Learning from Artemisia*, 2019, zwei Videos auf HD, Farbe, Sound, 3 Gemälde, Acryl auf Karton

In der Turmebene III ist die multimediale Arbeit *Learning from Plants (Artemisia Afra)* ausgestellt, die erstmals 2019 auf der Lubumbashi Biennale/Kongo gezeigt wurde. Zu sehen sind zwei Videoarbeiten. Außerdem sind die Besucher*innen eingeladen, einen Aufguss der Artemisia-Pflanze

(Beifuß) zu probieren. Artemisia gilt als pflanzliches Heilmittel gegen Malaria. In dem ersten Video wird der Anbau von Artemisia in einem kleinen Garten in der Nähe der Stadt Lumata durch ein Kollektiv von Frauen gezeigt. Die Wandfarben der Turmebene verweisen auf ein Wandbild, das die Mauer des Gartens ziert.

Parallel dazu singen in dem anderen Video zwei Männer auf Lingala und Swahili, einer von ihnen spielt dazu Gitarre, der zweite gibt den Takt durch Trommeln mit einem Messer vor. Das Orchester Jeunes Étoiles des Astres besingt die Wirkung der Pflanze und den Umgang mit natürlichen Ressourcen, die häufig zugunsten von Profitgier ausgebeutet werden.

Laut Weltgesundheitsorganisation leben 40% der Weltbevölkerung in Malaria-Epidemiegebieten. Rund 250 Millionen Menschen erkranken jährlich. Besonders für Kinder endet der Krankheitsverlauf noch immer oftmals tödlich. Übertragen wird die Krankheit durch einen Parasiten, der zunehmend eine Resistenz gegenüber synthetischen Medikamenten entwickelt. Von der WHO wird die Verwendung und Erforschung von Artemisia allerdings stark eingeschränkt, weil sie wenig lukrativ ist.

Im Kontext der Demokratischen Republik Kongo, deren koloniale und postkoloniale Wirtschaft von verschiedenen Formen der Gewinnung (hauptsächlich von Mineralien) dominiert wurde, kann die Heilpflanze neue Möglichkeiten bieten, um unser Verhältnis zu natürlichen Ressourcen, Pflanzenheilung und Machtverhältnissen weltweit zu überdenken. Vier kleine Gemälde, die in Zusammenarbeit mit Musasa, einem lokalen Maler entstanden sind, erläutern die Anwendung des Tees.

Damit schließt sich der Kreis in Uriel Orlows weit aufgespanntem Kosmos, der Geschichte und Gegenwart, Europa und die ehemaligen Kolonien am afrikanischen Kap umfasst und diese über Pflanzen, deren Bedeutung für uns Menschen und deren Verbreitung in der Welt in einen Dialog bringt. Als stille Zeugen wird in ihrem Schatten Geschichte geschrieben und das Wissen um ihre heilenden Wirkungen zu einem teuren Gut, das alte Konflikte wiederaufflammen lässt und die bis heute spürbaren Auswirkungen der Kolonialisierung des afrikanischen Kontinents sichtbar macht.

DANKSAGUNG

Works supported and commissioned by:

Theatrum Botanicum: Wellcome Trust Arts Award, Film London Artists' Moving Image Network (FLAMIN), Arts Council England, Stanley Thomas Johnson Foundation, Pro Helvetia, University of Westminster London, The Showroom and Parc Saint Léger

Wishing Trees: Manifesta 12, Pro Helvetia, Swiss Arts Council and NCTM studio legale

Soil Affinities: Laboratoires d'Aubervilliers with support from the Département de la Seine-Saint-Denis, Fluxus, Pro Helvetia Swiss Arts Council and FNAGP, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques

Learning from Plants: Lumartemisia/CAE RDC, Africa Museum Belgique, Pro Helvetia, Swiss Arts Council

With special thanks:

Theatrum Botanicum: Kirstenbosch Botanical Gardens, Cape Town; The Nelson Mandela Foundation, Johannesburg; Visual Arts Network South Africa (VANSA); Civitella Ranieri Foundation, Oreet Ashery, Bridget Baker, Melanie Boehi, Francis Burger, Mkhuluwe Cele, Anuree De Silva, Elisabetta Fabrizi, Karen Flint, Russell Galt, Joseph Gaylard, Nomathole Pumla Gaylard, Jamie George, Russel Hlongwane, Margherita Huntley, Mikhail Karikis, Sifiso Khanyile, Dorothee Kreutzfeld, Andreas Lechthaler, Peter Makarube, Bettina Malcomess, Lindiwe Matshikiza, Molemo Molilo, Paiesha Mopeli, Gcobisa Ndzimande, Alice Notten, João Orecchia, Kate Parker, Emily Pethick, Julia Raynham, Eva Rowson, Masimba Sasa, Samora Sekhukhune, Shela Sheikh, Eve Smith, Cherry Smyth, Anne Tallentire, Bradley van Sitters, Sahn Venter, Nikhil Vettukattil, Amy Watson, Pule Welch, Carole Wright, Phakamani Xaba, Tim Zulauf

Grey, Green, Gold: Ahmed Kathrada, Laloo Chiba, Sahn Venter and the Nelson Mandela Foundation

The Fairest Heritage: Lindiwe Matshikiza

Wishing Trees: Carlo Coppola, Chiara Cartuccia, Giulia Morale, Mutaro Balde, Saibo Fofana, Alieu Jabbi, Simona Mafai, Giuseppe Buttafuoco, Costanza La Bruna, Luca Capponi, Miriam Cossu Sparagano Ferraye, Giada di Fonzo, Alex Calderone, Sandro Mancino, Vincenzo Italiano, Costanza LaBruna, Miriam Cossu Sparagano Ferraye, Jason R Moffat, Mamadou Ba, Livia Franchini, Giulia Morale, Francesca Piovano Purkiss, Elena Fiorini – Studio Proclama, Yodit Abraham, Centro Sperimentale di Cinematografia, Palermo, Claudio Arestivo, Giuseppe Barbera, Letizia Battaglia, Francesco di Gesù, Giovanni Mazzola, Moltivolti, Lucia, Pascarelli, Raffaella De Pasquale, Manoela Patti, Graziella Proto, Rosario Schicchi, Maria Chiara di Trapani

Soil Affinities: Seydi Alhousseyni, Amir Afraitane, Abdoulaye Barry, Alain Abinader, Alexandra Baudelot, Ndiaye Birame, Oussou Camara, Pauline Bonard-Chabot, Marie Chouk, Lassana Cisse, Alioune Correa, Véronique Desanlis, Abdel Kader Diokhane, Aissatou Diop, Alioune Diop, Baba Diop, Idrissa Diop, Jean-Pierre Diouf, Eliane, Bah Fall, Fall Baye, Fatima Fall, Mam Fatou, Omar Faye, Safi Faye, Divine Fuh, Bachirou Gueye, Binti Gueye, Mamadou Gueye, Rose Gray, Raphael Grisey, Abdoulaye Koné, Koyo Kouoh, Dominique Lasserre, Ariane Leblanc, Bernadette Lizet, Stephane Marie, Léonard Nguyen Van Thé, Youga Niang, Amadou Niassy, Marcel Millet, Marie-Helene Perreira, Jean-Michel Roy, Philippe Saltel, Abdou Karim Seita, Tamba Ousmane Sesaliene, Ibraima Fode Seydi, Shela Sheikh, Fanta Sissoko, Marion Louisgrand Sylla, Tall Doudou, Jean-Charles Teulier, Gaspard Tine Beres, Boubou Toure, Nicolas Venn,

Francoise Verges, Serge Volper, Ibrahima Wane, Anne-Elizabeth Wolf and the other agricultural gardeners and workers as well as the Cultural Affairs Department of Aubervilliers and the team of Les Laboratoires d'Aubervilliers

The Crown against Mafavuke: Samora Sekhukhune, Eva Rowson, Lerato Moteka, Vathu Manyakolle, Veli Nkosi, Manuel Lapière, Lesego Moumakwe, Oriël Mapisa, Austin Malema, Lucas Mosoeu, Neo Potsane, Brian Ledwaba, Musa Radebe, Sihle Notha, Puleng Kgabutlane, Lerato Morabe, Dlozi Phetha, Mosa Thabethe, Sabatha Maphiri, Tumi Shoba, Marc Crisp, Perfect Casting, Anuree De Silva, Jason R Moffat, João Orecchia, Bham Ntabeni, Maggie Ellis, Rose Cupit, Greta Hewison, Pinky Ghundale

Muthi: Don Baiswathi, Mkhuluwe Protas Cele, Nkunzi Cele, Thobani Cele, Mamane Cele Mtshali, Levi Clayton, Annette du Plessis, Peter Makarube, Thulani Maphumulo, Tashan Neiken, Riaan van Breda, Marcus Hebbelmann, Ryk Otto, Steve Jones, Lungelo Makhwana, Russel Hlongwane, Jason R Moffat

Imbizo Ka Mafavuke: Nhlanhla Mahlungu, Pule Welch, Anthony Coleman, Ayanda Seoka, Lindiwe Matshikiza, Samuel a Jose, Siphon Madonsela, Malebo Rakgogo, Siya Velali, Tshepo Mashaba, Joseph Ndlovu

What Plants Were Called Before They Had a Name: Gugu Baloyi, Mamane Cele-Mtshali, Phillip Dikotla, Patricia Maletswa, Thulani Maphumulo, Rethabile Possa, Nomathole Pumla Gaylard, Bradley van Sitters, Pule Welch, Mick Ritchie

Learning from Plants: Christine Bluard, Joseph Gaylard, Ariane Leblanc, Domitien Ramazin Beyla, Gabriele Salmi, Alain Sengar, Dr. Constant Tchandema, Bruno Tshilond, Anne Welschen et toute l'équipe de Picha, Julie Manyonga, Charlotte Samba, Suzanne Ngandwe, Béatrice Kasongo, Kabibi Mumba, Mado Musonda, Joice Kimbala, Gracia Tshitsi, Lubala Kilufia, Jeanne Kibawa, Christine Inkaj, Lucie Kisimba, Sonny Maleka, Kahilu Mufuka, Pauline Kasongo, Erme Ngoyi, Kitenge Ebambi, Cathy Kinima, Marthe Tshilanda, Musasa, Bibiche Tankama, Muteba Ardoz, Jean Tshitsi – orchestre jeunes étoiles des astres, Sando Marteau, Lord Nassor

IMPRESSUM

Herausgeber:

Kunsthalle Mainz
Am Zollhafen 3–5, 55118 Mainz
mail@kunsthalle-mainz.de
T +49 (0) 6131 126936

Team:

Stefanie Böttcher (Künstlerische Leitung)
Lina Louisa Krämer (Kuratorische Mitarbeit)
Laura Günther (Presse- & Öffentlichkeitsarbeit,
Verwaltung)
Lisa Weber (Leitung Kunstvermittlung)
Giovanna Rey (FSJ Kultur)

Texte:

Lina Louisa Krämer, Giovanna Rey
Englische Übersetzung Interview:
Nicola Morris

Ausstellungsarchitekt:

Andreas Lechthaler

Übersetzung Videos:

VSI Berlin GmbH / Paulina Moska

Aufbauteam:

Emil Wudtke, Oliver Kelm, Laslo Chennchana,

Rahel Sorg, Martina Lang, Poppy Luley

Grafik:

Harald Pridgar

Kunsthalle Mainz
Am Zollhafen 3–5
55118 Mainz
T +49 (0) 6131 126936
F +49 (0) 6131 126937
www.kunsthalle-mainz.de

Di, Do, Fr 10–18 Uhr
Mi 10–21 Uhr
Sa, So und an
Feiertagen 11–18 Uhr
10/04 geschlossen

Erwachsene
6 Euro

Ermäßigt
4 Euro

Gruppe ab 10 Personen
4 Euro pro Person

Gruppe ab
10 ermäßigten Personen
3 Euro pro Person

Kinder bis 6 Jahre
Eintritt frei

Familien
14 Euro

Jahreskarte
25 Euro

Rundgänge und Veranstaltungen
im Eintritt enthalten
(sofern nicht anders angekündigt)

Angemeldete Rundgänge für
Gruppen auf Anfrage

Ermäßigungen (mit Nachweis)
für Auszubildende, Erwerbslose, Freiwilligendienstleistende,
Schüler*innen, Schwerbehinderte, Studierende, Rentner*innen

Hinweis zum Fotografieren: Bitte beachten Sie, dass auf unseren
Veranstaltungen fotografiert wird. Mit Ihrer Teilnahme erklären Sie
sich mit der Veröffentlichung der Fotografien einverstanden.
Please note that photographs will be taken during our events.
By attending, you agree to their publication.

Mit freundlicher Unterstützung
durch Pro Helvetia und die
Stiftung Rheinland-Pfalz für
Kultur

Die Kunsthalle Mainz wird
unterstützt durch



schweizer kulturstiftung
prohelvetia

Mainzer Stadtwerke AG
Mainzer Fernwärme GmbH
Landeshauptstadt Mainz
Mainzer Verkehrsgesellschaft mbH