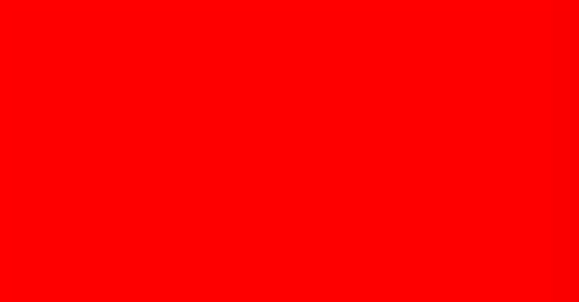
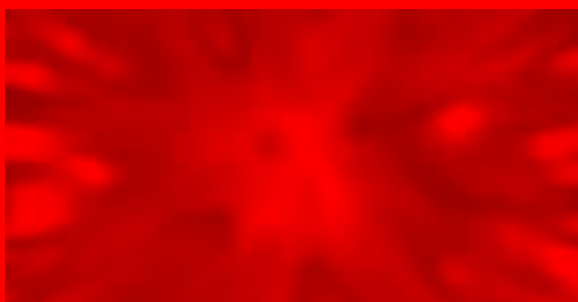
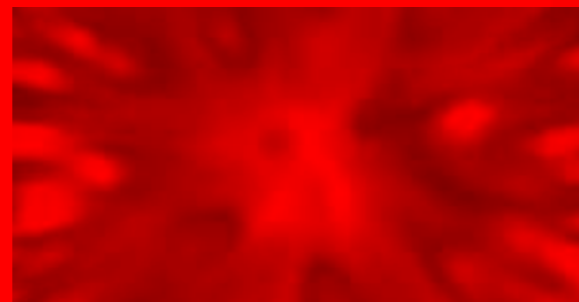
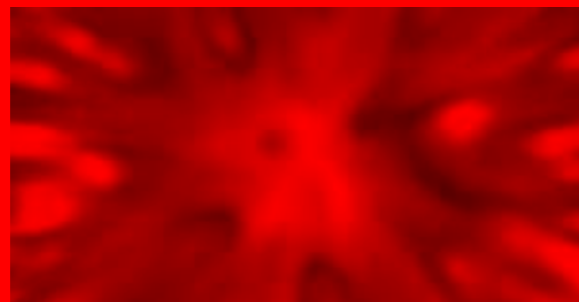
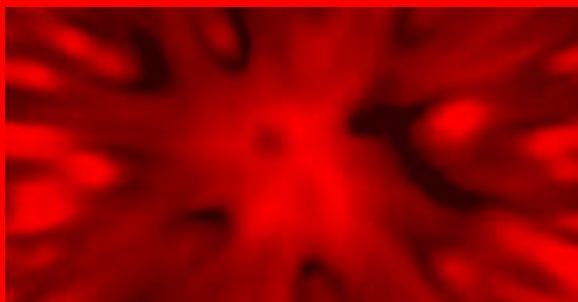
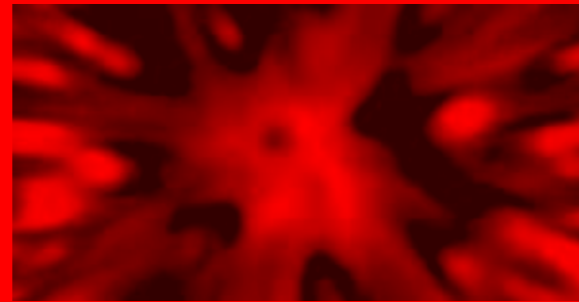
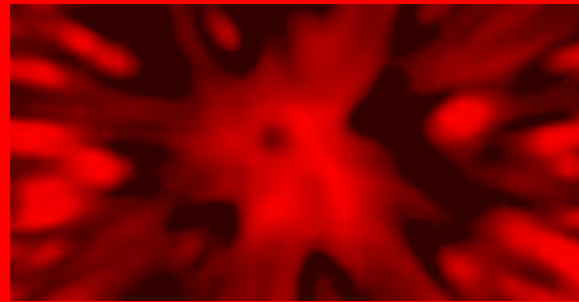
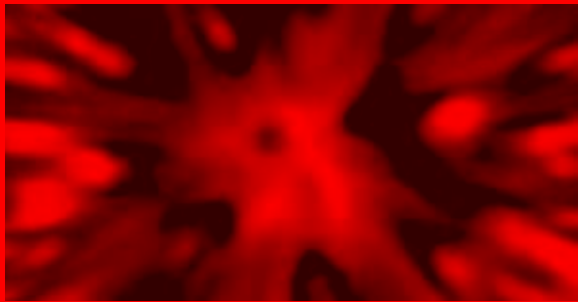


**MARS,**

**THE ROVER,  
AND ME**

**DONNA HARAWAY &**

**PAULINE JULIER**



37

MY BATTERY IS LOW AND IT'S GETTING DARK

Tapisserie

ca. 220 x 120 cm

Teil von *Occupy Mars*

2024

---

Die Tapisserie *My battery is low and it's getting dark* handelt vom Leben und Sterben eines Rovers auf dem Mars. Die textile Technik trifft auf einen Bildfundus von 3D-Simulationen und Aufnahmen des Mars, die von den NASA-Rovern selbst gemacht wurden. Wissenschaftliches Bildmaterial wird so zum Ausgangspunkt einer Erzählung, die sich ins Imaginäre öffnet und die Beziehung zwischen Mensch und Maschine hinterfragt: Sind Rover lebendig, gar beseelt? Sind sie mehr als Maschinen, mehr als Menschen? Als Teil des Werkzyklus *Occupy Mars* führt dieses Werk die Recherche über den Roten Planeten im haptischen Medium des Textils fort.

MY BATTERY IS LOW AND IT'S  
GETTING DARK

Tapestry

Approx. 220 x 120 cm

Part of *Occupy Mars*

2024

---

The *My battery is low and it's getting dark* tapestry is about the life and death of a rover on Mars. Textile craft techniques fuse with a stock of 3D simulations and images of Mars shot by the NASA rovers themselves. Scientific visual material serves as the starting point for a narrative that opens out into imaginary worlds and questions the relationship between man and machine: Are rovers alive—might they even have a soul? Are they more than machines, more than humans? This component of the *Occupy Mars* series employs textiles to explore the Red Planet from a different, haptic angle.

38 Das folgende Gespräch fand im Anschluss an die Vorführung des Films *Follow the Water* im August 2023 auf Französisch in La Manufacture d'idées in Hurigny, Frankreich statt. Es wurde moderiert von Emmanuel Favre. Das vollständige Video des Gesprächs ist zu finden unter <https://www.youtube.com/watch?v=izo5kGv9qmw>.

EMMANUEL FAVRE: Pauline, die erste Frage, die ich dir stellen möchte, bezieht sich auf dein Projekt *Occupy Mars*, dessen erster Teil *Follow the Water* ist. Dieses mit Clément Postec initiierte Projekt verfolgt eine Art Langzeituntersuchung, die den Mars als Spiegel unserer heutigen Situation auf der Erde betrachtet und Fragen des Extraktivismus, der Eroberung des Weltraums und des Neokolonialismus nachgeht. Was war der Ausgangspunkt für *Occupy Mars*?

PAULINE JULIER: *Occupy Mars* ist ein Meme von Elon Musk, der den Slogan seinerseits von «Occupy Wall Street» übernommen hat. Ausgangspunkt der Arbeit ist die Idee, dass der Blick vom Mars auf die Erde uns die Möglichkeit geben könnte, aktuelle Fragen mithilfe unserer Vorstellungskraft anders zu formulieren. Wie stellen sich auf dem Roten Planeten beispielsweise die Herausforderungen dar, vor denen wir derzeit auf der Erde stehen? Für mich ist der Mars ein passendes Symbol oder eine treffende Metapher für eine «dichte» Gegenwart, wie du manchmal sagst, Donna, und er kann uns als Kristallkugel dienen, die Aufschluss über die Vergangenheit der Erde gibt. Der Film betrachtet den Mars als ein Archiv der Erde, einen Schwesterplaneten der Erde, auf dem wir nach unseren Ursprüngen suchen. Und da es sich wissenschaftlich gesehen um einen «toten Planeten» handelt (das heißt, es gibt dort keine Plattentektonik), sind die Spuren unserer Vergangenheit, des Aufbaus der Erde und der Entstehung von Leben noch spürbar. All das sagt uns auch etwas über unsere Zukunft oder Zukunftsprognosen wie eskapistische Träume oder weltweite Luft- und Raumfahrtprojekte. Als Kinder dachten wir, auf dem Mars leben kleine grüne Männchen, inzwischen geht es um wahnwitzige Projekte und futuristische Städte.

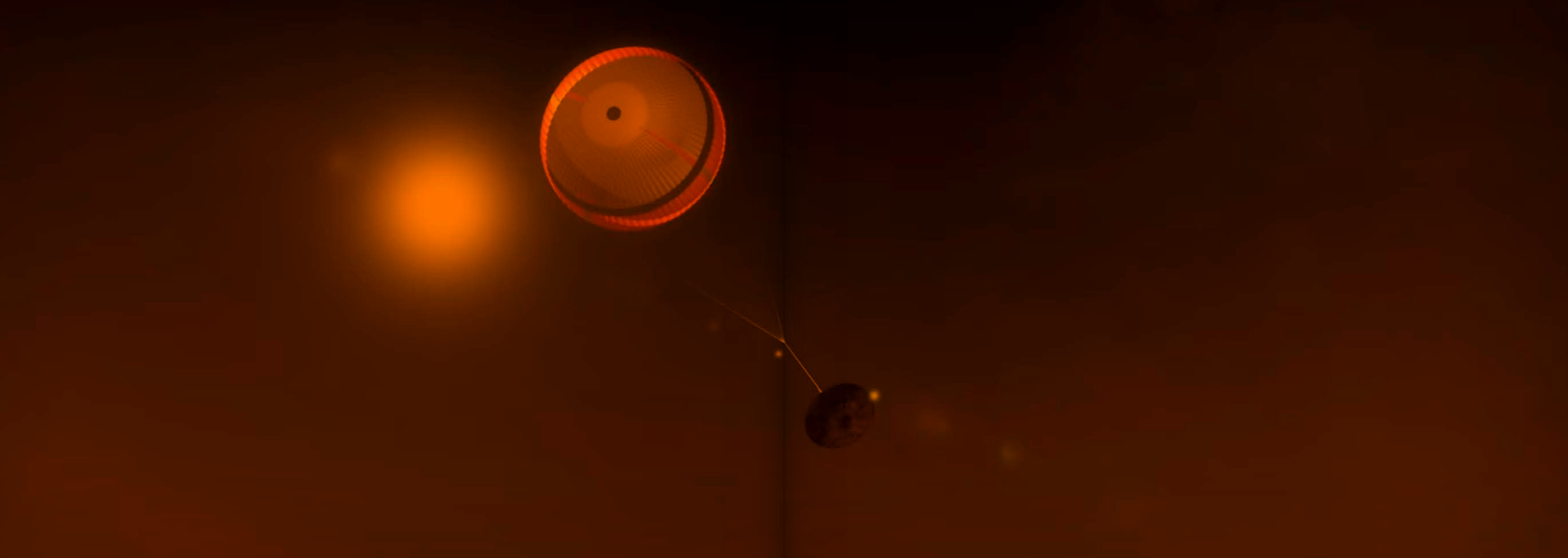
*Follow the Water* ist der erste Teil dieses Projekts. Der Mars ist sehr weit entfernt, und es war natürlich völlig ausgeschlossen, für die Aufnahmen auf den Mars zu fliegen. Wir haben also ein marsähnliches Terrain gesucht. Die Atacama-Wüste wird in der Wissenschaft als «analog» bezeichnet, was bedeutet, dass dieser Ort auf der Erde dem Mars am ähnlichsten ist. So begann das Projekt.

39 The following discussion, conducted in French, was moderated by Emmanuel Favre after a screening of *Follow the Water* at La Manufacture d'idées in Hurigny, France, in August 2023. A complete video version is available at <https://www.youtube.com/watch?v=izo5kGv9qmw>.

EMMANUEL FAVRE: Pauline, the first question I'd like to ask you is about your *Occupy Mars* project, of which *Follow the Water* is the first part. This investigation, co-initiated by Clément Postec, forms a sort of long-term exploration of Mars that mirrors the current state of affairs on Earth through the issues addressed in the film, namely extractivism, the conquest of space, and neocolonialism. How did the *Occupy Mars* project get started?

PAULINE JULIER: *Occupy Mars* is a meme borrowed from Elon Musk, who borrowed it from "Occupy Wall Street". This project is premised on the fact that looking at the Earth from Mars would make it possible for us to pose current questions in a different way by appealing to our imagination. For example, how might the issues we're currently facing on Earth play out on the Red Planet? I think Mars is an apt symbol or metaphor for a "thick present," as you sometimes call it, Donna, and can be used as a crystal ball to tell us about the Earth's past. The film approaches Mars as an archive of the Earth, as the Earth's sister planet on which we're looking for our origins. Since it is, scientifically speaking, a "dead planet" (that is, without any plate tectonics), traces of our past, of the construction of the Earth and the origins of life, are still perceivable there. All of which tells us something about our future, too, or projections into the future—such as escapist fantasies or global aerospace projects. When I was a kid, we used to imagine little green men on Mars, but they've given way today to wacky projects and futuristic cities.

*Follow the Water* is the first stage of this project. Mars is still a long way away, so shooting there was not an option. So we scouted around for a Martian terrain. The Atacama Desert is what scientists call an "analog site," meaning it's the place on Earth that most closely resembles Mars. That's how the project got started.



EF: Donna, möchtest du ein paar Worte als Reaktion auf den Film sagen?

DONNA HARAWAY: Ja, ich habe verschiedene Fragen. Es ist ein grossartiger Film, er gefällt mir sehr. Ich habe Fragen zu seiner visuellen und narrativen Struktur, denn sie unterscheiden sich. Könntest du etwas über diese beiden Arten von Struktur und ihre Beziehung zueinander sagen? Ich war zum Beispiel erstaunt über die dreigeteilte Landschaft, über die Bewegung, die darin vorkommt, über die Veränderung der Formen, die «sich nicht richtig bilden», und auch über die strukturellen Brüche in dieser Landschaft. Was hat dich dazu bewogen?

PJ: Die erste Entscheidung war tatsächlich die des Triptychons. Ich spürte intuitiv, dass es unmöglich war, eine Synthese oder Einheit zu schaffen, und dass ich stattdessen mit Fragmenten arbeiten musste: drei Bilder, um die Komplexität des dortigen Terrains zu verdeutlichen. Ich mag Filme, die das Dispositiv von Bildern selbst und ihre Konstruktion deutlich machen. Die gewählte Herangehensweise muss aber auch für das Publikum ansprechend sein. Es geht nicht darum, die Zuschauerinnen und Zuschauer «arbeiten zu lassen», das wäre zu mühsam. Es geht eher darum, sie dazu zu bringen, genau hinzuschauen und die Szenen zusammenzufügen, sie zu «Akteurinnen und Akteuren» der Konstruktion von Bildern zu machen. Und dies dadurch hervorzuheben, indem man die Konstruiertheit einer Landschaft zeigt – auch wenn sich viele Menschen heute durchaus der Konstruiertheit von Bildern bewusst sind. Das Format des Triptychons ermöglicht eine nichtmenschliche Perspektive, eine Sichtweise, die mehr ist als eine Rundumsicht. Wie die Bilder, die uns die Mars-Rover liefern, deren Format ein «Mega-Panorama» ist. Zusammen mit dem Filmteam sind wir im Bild präsent und letztlich genauso lächerlich wie andere im Film. Mit unseren Stangen, unseren Klappen, unseren Lithiumbatterien sind wir ebenfalls Teil der Konstruktion von Bildern.

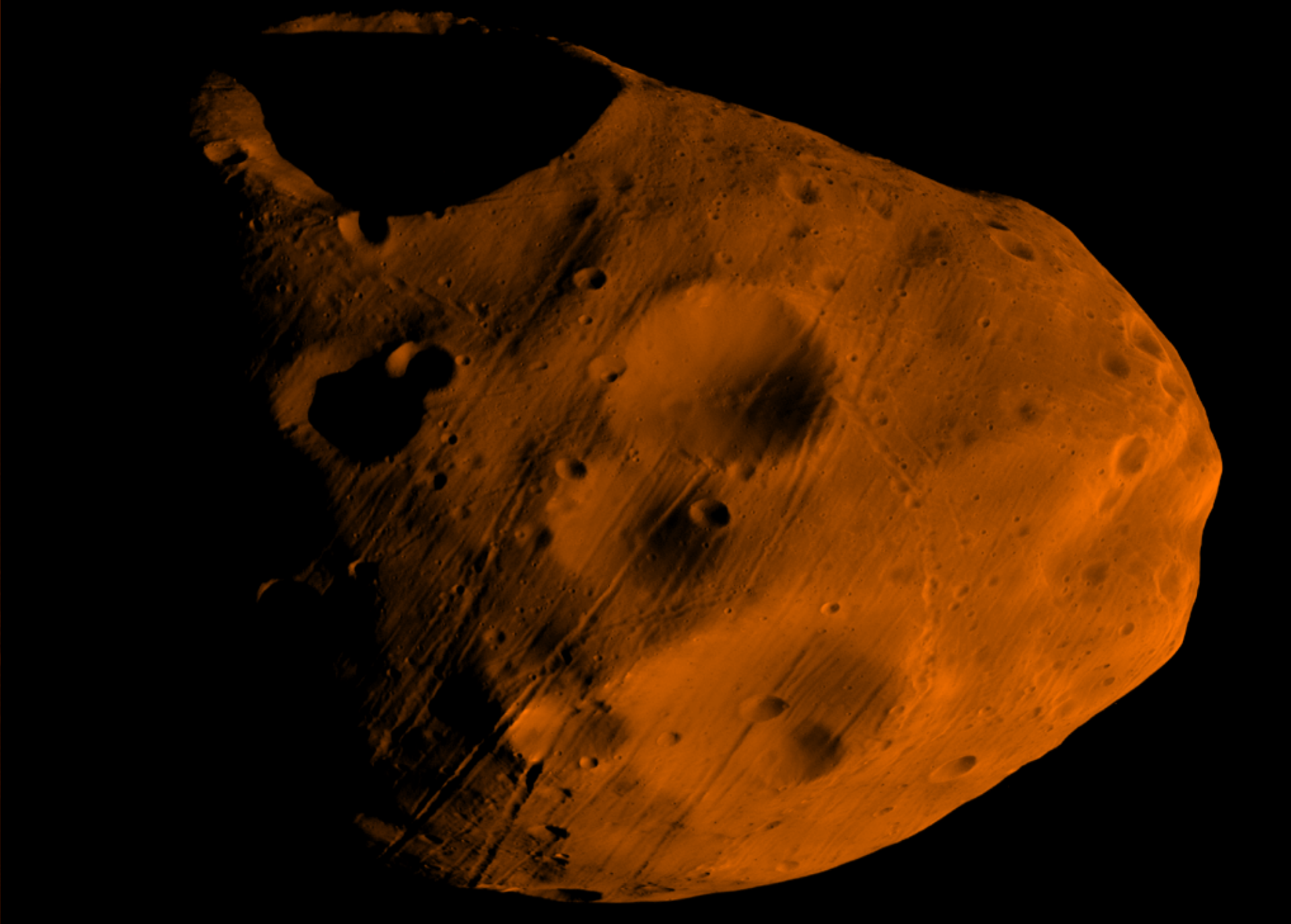
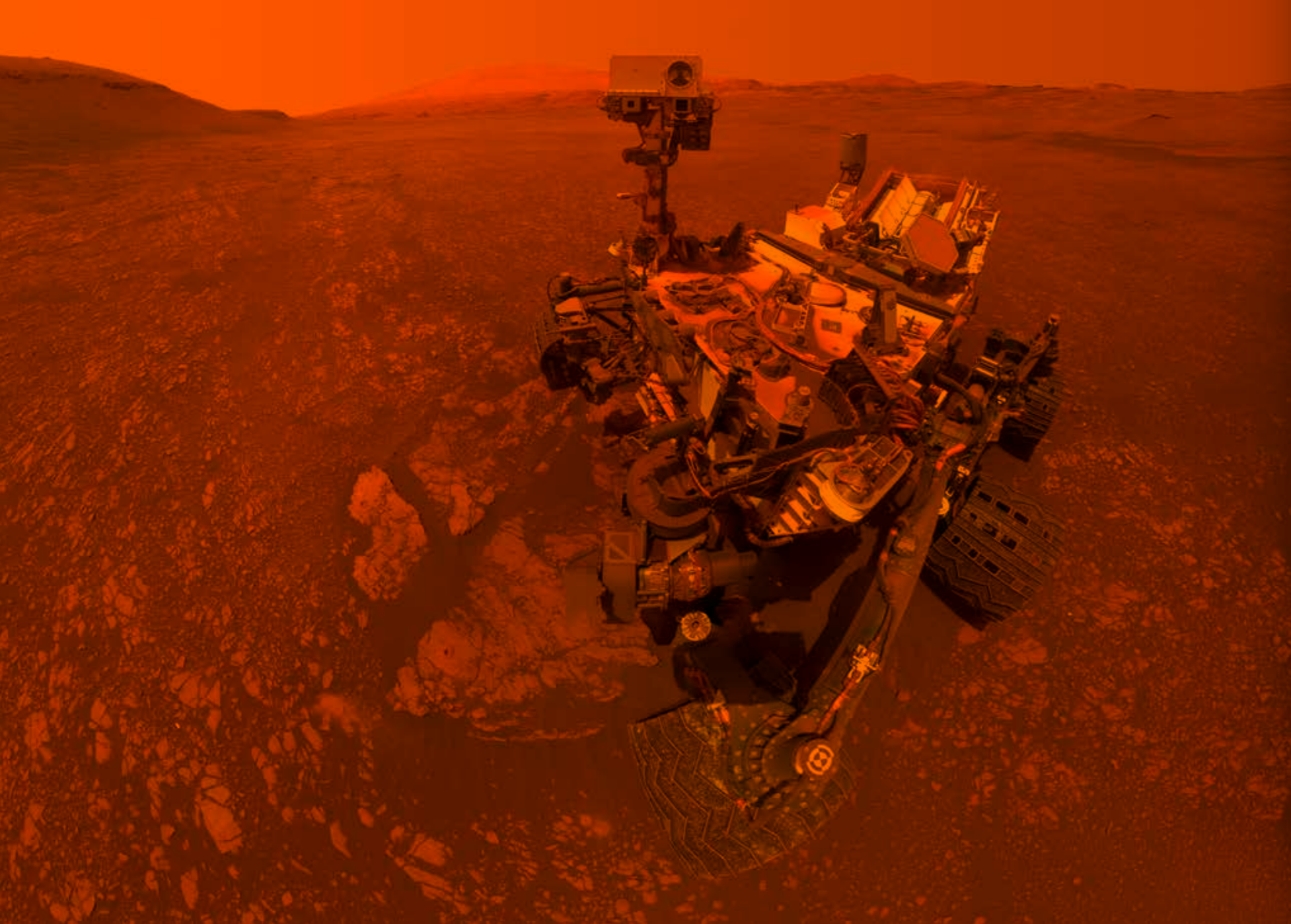
DH: Zu Beginn handelt dein Film von der Suche nach den Eltern, nach Ursprüngen und in gewisser Weise auch nach menschlicher Verbundenheit. Wir treffen Karen Luza, eine indigene Aktivistin der Atacameños in Chile, die vom Wasser, vom Weg des Wassers und der Bedeutung der Elemente spricht. Ihre Worte beziehen sich letztlich auf die Eltern, auf das Wirken der Eltern in dem Sinne, dass sie alle nach

EF: Donna, would you like to say a first few words in reaction to the film?

DONNA HARAWAY: Yes, I have several questions. It's a magnificent film. I like it a lot. I have some questions about its visual and narrative structure, which are not the same thing. Can you talk about these two types of structure and their relationship? For example, I was struck by the tripartite landscape, by the movement that occurs there, by the changing forms that "don't form well," as well as by the structural disruptions in this landscape. What was the reasoning behind these choices?

PJ: As a matter of fact, the first thing I decided was to create a triptych, based on my intuition that it would be impossible to achieve a synthesis or unity, so I'd better work with fragments: three images to show the complexity of this terrain. I really like films that bring out the very approach to the construction and exposition of images. It's important for our approach to making images to be engaging for viewers, too. It's not a matter of "putting them to work" because that would be too laborious. It's more of an exercise in "close reading," making them watch closely and piece it all together, making them "actors" in the construction of the images. And highlighting this activity by showing how an actual landscape is constructed—even if it's safe to say that plenty of people nowadays know full well that images are always constructed. The triptych format makes for a nonhuman perspective, a view that goes beyond the panoramic-like the shots we receive from the Mars rovers, whose format is "mega-panoramic." With the film crew, we're present in the image—and ultimately just as ridiculous as others in the film. With our booms, our clapperboards, our lithium batteries, we're also part of the construction of the images.

DH: At the start, your film mentions the search for parents, for origins, and, in a way, for human connection. We meet Karen Luza, an indigenous activist of the Atacameños people in Chile, who talks about water, the water's journey, and the importance of the elements. All this refers to parents, to the work of parents. Particularly insofar as they're all looking for connections or origins, as in the case of water, for example—those waters that have not



46 Verbindungen oder Ursprüngen suchen. Wie zum Beispiel im Falle des Wassers – also solcher Gewässer, die nicht auf die eine oder andere Art der Versklavung unterworfen waren. In meinen Augen gibt es hier eine ganze Reihe von Verwandtschaftsbeziehungen. Ist das etwas, was du zum Ausdruck bringen wolltest? Du erwähnst den Mars und den Curiosity Rover, du sprichst über die Notwendigkeit, in der Wüste Wasser zu sparen, du lässt all diese Leute über die Lithiummine sprechen. Und dann sind da noch die Pferde: Welche Rolle spielen sie im Film? Man sieht galoppierende Pferde und man sieht Menschen. Ich würde gerne wissen, ob ihre Anwesenheit etwas mit familiären Bindungen zu tun hat und mit den Verbindungen zwischen Menschen und Dingen.

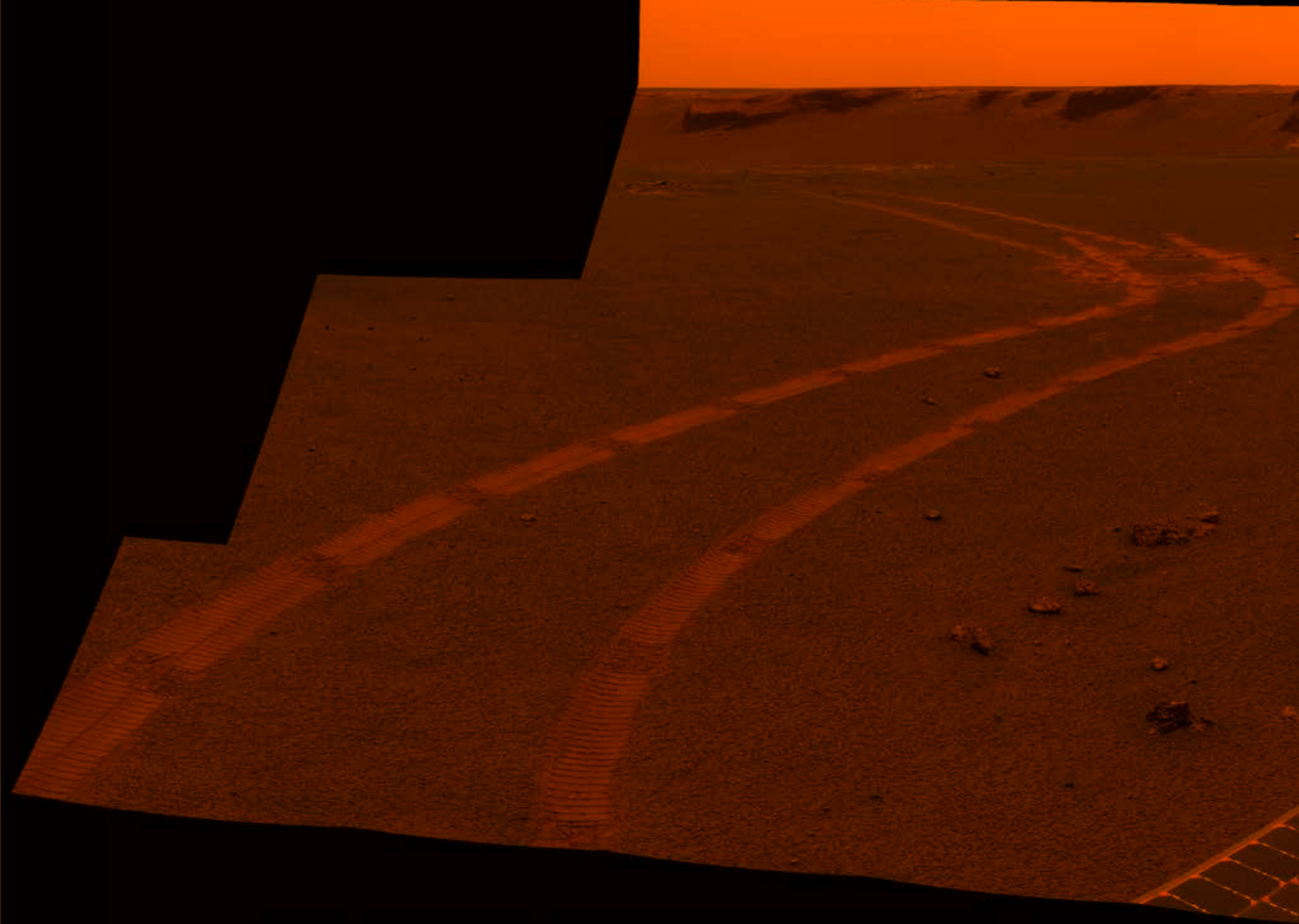
PJ: Ich weiss nicht, ob ich die Frage nach den familiären Bindungen beantworten kann. Aber ich kann etwas dazu sagen, wie der Film auszudrücken versucht, dass es zwischen allem, Wesen, Dingen und Elementen, sichtbare, aber auch unsichtbare Verbindungen gibt. Nehmen wir zum Beispiel die Atacameños zu Pferd mit ihrer Fahne. Das ist eine poetische Szene, die auf verschiedenen Ebenen gelesen werden kann; eigentlich wollte ich aber die folgende Frage stellen: Wie lösen sie einen Sturm aus? Man sieht, wie sie beim Vorbeireiten Staub aufwirbeln, und dieser Staub fegt alles weg, auch die Zelte der NASA. Er lässt sogar die Nacht hereinbrechen. Und man wendet sich wieder dem «Wesentlichen» zu, dem Sternenhimmel, unter dem Karen Luza von ihrer Verbindung zum Wasser erzählt. Für mich sagt sie in dem Moment das Gleiche wie Nathalie Cabrol, die Astrobiologin, die zu Beginn des Films spricht: Alles hängt mit allem zusammen. Sie sagt es mit wissenschaftlichen Begriffen und Karen Luza mit ihren Worten. Damit möchte ich sagen, dass das, was hier unten passiert, dasselbe ist wie das, was dort oben passiert. Und dass im Kosmos, im Universum um uns herum, eine Form von gegenseitiger Abhängigkeit oder ein Ökosystem am Werk ist.

EF: Ich habe den Eindruck, dass die Rover eine wichtige Rolle in der Erzählung von *Follow the Water* spielen. Man sieht sie durch die Augen der Person, die einen Rover mimt. Mitunter hat man den Eindruck, dass du die Landschaften oder Steine so filmst, wie ein Rover sie sehen könnte. Als wäre das der rote Faden, der sich durch deine Untersuchung zieht, gerade wegen der verschiedenen Blickwinkel, die der Rover in den Bildern zeigt. Bilder, die er mithilfe von Kameras und Ausrüstung

47 been enslaved in one form or another. I see a whole set of kinship relationships here. Is this something you meant to express? You mention Mars and the Curiosity rover, you bring up the need to conserve water in the desert, you get everyone talking about the lithium mine. And then there are the horses: What's their role in the film? We see horses galloping and we see human beings. I'd like to know whether their presence has anything to do with family ties, and with the ties between people and things.

PJ: I don't know if I can answer the question about family ties. But I can tell you how the film tries to express that everything's tied together by connections both visible and invisible between beings, things, and the elements. Take the Atacameños on horseback with their flag, for example. It's a poetic scene that can be read on various levels, but my aim was to ask the question: How do they bring on a storm? We see them trailing dust in their wake, and this dust sweeps everything away, including the NASA tents, and even makes night fall. Which brings us back to "the essentials," to the starry sky under which Karen Luza tells us about her connection to the water. To my mind, she's saying the same thing as Nathalie Cabrol, the astrobiologist who speaks at the start of the film: Everything's connected. Cabrol says it in scientific terms and Luza in her own terms. So this is my way of suggesting that what happens down here is the same as what happens up there. And that a form of interdependence or ecosystem is at work in the cosmos, in the universe surrounding us.

EF: I have the impression that the rovers play an important role in the narrative of *Follow the Water*, as we can tell from the person miming a rover. It sometimes seems as though you film landscapes and rocks the way a rover might see them. As though this were the thread running through your investigation, owing precisely to the various points of view revealed by the rover in the images it generates using the cameras and equipment it's fitted out with, which the scientists are going to analyze. I'd like to ask you about lithium: the rovers have lithium batteries, and this chemical element epitomizes the whole mindset of extractivism and mining as well as the appropriation of water. We understand that these machines are clearly key to a strategy of space conquest. What can you tell us about these various facets?





50 erzeugt und die von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern analysiert werden. Ich möchte dir eine Frage zum Lithium stellen: Die Rover sind mit Lithiumbatterien ausgestattet, und dieses chemische Element steht für die Logik der Extraktion, des Abbaus und der Aneignung von Wasser. Wir wissen, dass diese Fahrzeuge im Mittelpunkt einer Strategie zur Eroberung des Weltraums stehen. Was kannst du uns über diese verschiedenen Facetten sagen?

PJ: Ich bin von Rovern absolut fasziniert. Zum einen, weil sie kleine tragbare Labore sind, die von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Ingenieurinnen und Ingenieuren entwickelt wurden, vor allem aber, weil diese Maschinen erstaunliche Beziehungen zu den Menschen herstellen und sich in etwas verwandeln, das mehr ist als nur eine Maschine. Und dort in der Wüste haben wir uns gefragt: Wie sähe die Perspektive eines Rovers aus? Wir sind nicht unbedingt auf eine Antwort gestoßen, weil es sehr schwierig ist, sich in eine Maschine hineinzusetzen. Aber hier gibt es einen missglückten Versuch, der davon erzählt, dass sich Mensch und Maschine gegenseitig betrachten. Donna, als ich im vergangenen Sommer erneut dein Essay «A Cyborg Manifesto» (1985) las, wo du vom Cyborg als einem «ironischen, politischen Mythos» sprichst, habe ich mich gefragt, ob du ihn heute noch «ironisch» finden würdest. In meinen Augen hat der Rover etwas von einem Weltraummythos oder einer neuen Legende. Und dann ist da noch die Schwierigkeit, Algonquin – die indigene amerikanische Sprache – zu übersetzen: Man weiss nicht genau, ob es sich um einen Mann oder eine Frau, ein belebtes Wesen oder ein unbelebtes Wesen handelt. Es ist etwas mehr als ein Auto, aber genau weiss man es nicht. Es gibt da also diese Art «Verwirrung» ... Und ich würde dich gern nach dem Rover als «ironischem, politischem Mythos» fragen.

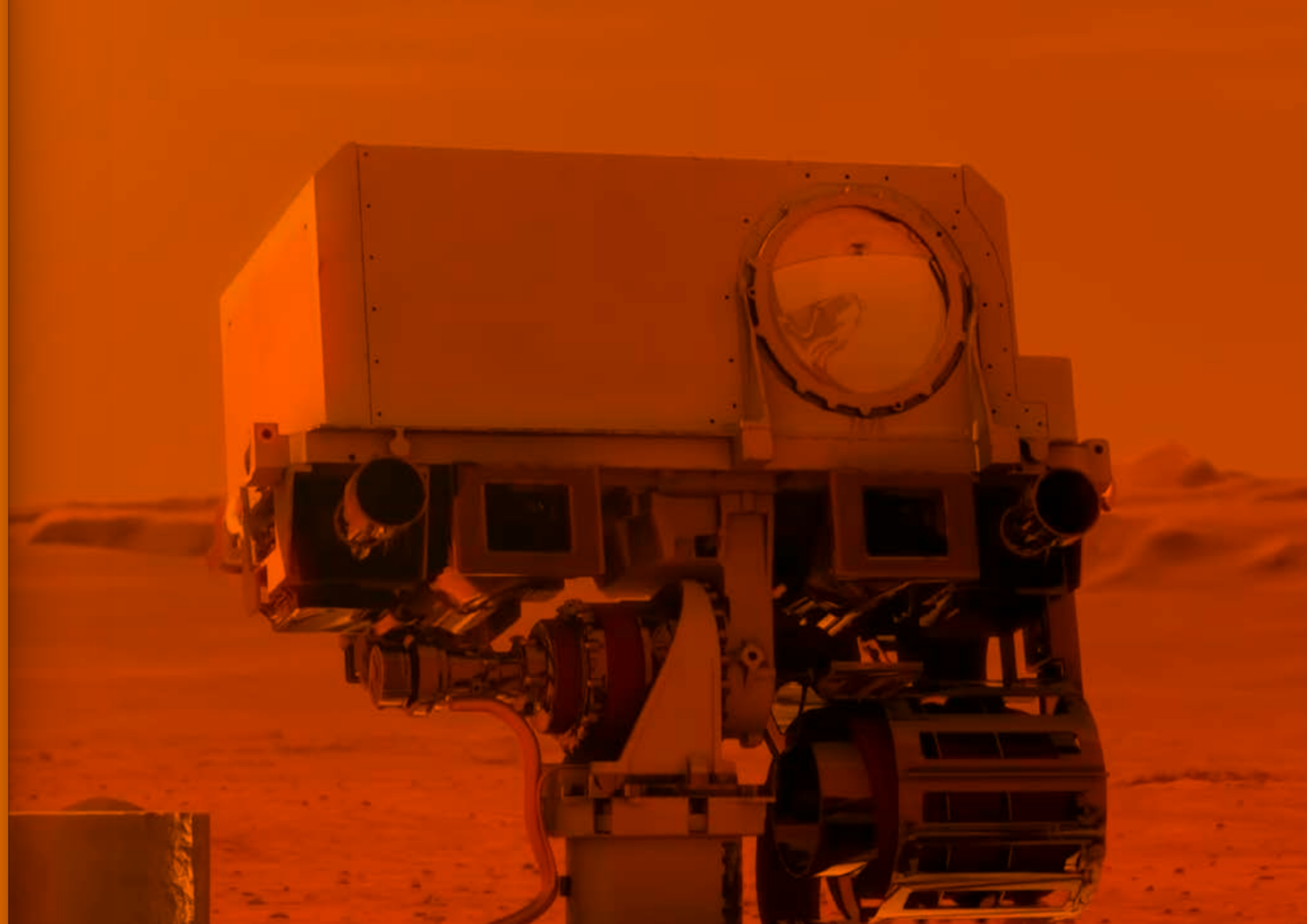
DH: Das ist wirklich interessant und bringt mich dazu, über die Gesten und Hände nachzudenken. Ich meine die Roboterhände oder all das, was zum Sammeln von Proben dient. Die Hände waren lange Zeit wie Rahmen [*Donna macht verschiedene Gesten mit ihren Armen und Händen in der Luft*]. Es gibt aber auch die rituellen Gesten indigener Menschen. Die Hände sind dabei sehr wichtig, die ganze Körpersprache übrigens. Für mich haben alle Hände und Gesten im Film eine mythologische Bedeutung:

51 PJ: I'm fascinated by rovers. Because they're small portable laboratories invented by scientists and engineers, but above all because amazing connections can be created between human beings and rovers, transforming them into something more than machines. And there in the desert we wondered: What would a rover's perspective be? We didn't necessarily come up with an answer because it's awfully hard to put yourself in a machine's place. But there's an abortive attempt here that tells the story of a machine and a human being looking at each other. Donna, whilst rereading your essay "A Cyborg Manifesto" (1985) this past summer, in which you describe the cyborg as an "ironic political myth," I wondered whether you'd still find it "ironic" today. I was thinking that rovers have something of a space myth or new legend about them. And then there's the difficulty of translating Algonquin, that Native American language. It's hard to tell whether it's a "she" or a "he," whether it's animate or inanimate. It's a bit more than a car but we don't really know. Anyway, there's this sort of "confusion" ... And I want to ask you about the rover as an "ironic political myth" today.

DH: That's quite interesting and it makes me think about gestures and hands in particular. I mean the robotic hands, or whatever it uses to collect samples. For a long, long time, hands were like frames [*Donna makes various gestures with her arms and hands in the air*]. The indigenous peoples have ritual gestures, too. Hands are very important, as is body language in general. So, to my mind, there's a mythological importance to all the hands and gestures shown in the film: the hands of the truck driver, the radio operator, the "robot" ... And above all, since this film addresses the subject of lithium extraction, there's this hand moving around, fiddling with the lithium in the brine [*Donna pantomimes the gestures*], while the man talks about the need to keep the water level from falling too low. The material seems to come alive, because lithium is the main product, the "vital" product, in the film. Would you agree with this interpretation?

PJ: With regard to lithium or gestures and hands?

DH: With regard to the importance of hands and their role in that key scene showing a hand picking up lithium in



54 die Hände des LKW-Fahrers, des Funkers, des «Roboters» ... Und nicht zuletzt – weil der Film die Frage des Lithiumabbaus anspricht – gibt es diese Hand im Wasser, die mit dem Lithium in der Salzlake herumspielt [*Donna macht die Bewegung vor*], während der Mann daran erinnert, dass der Wasserpegel nicht zu sehr sinken darf. Man hat den Eindruck, dass die Materie lebendig wird, weil Lithium das Hauptprodukt, das «lebenswichtige» Produkt in diesem Film ist. Würdest du dieser Interpretation zustimmen?

PJ: Was das Lithium angeht oder was die Gesten und Hände angeht?

DH: Was die Bedeutung der Hände angeht und ihre Rolle in dieser Schlüssel-szene, in der die Hand im Wasser das Lithium sammelt und es wie einen Schwamm ausdrückt [*Donna demonstriert die Geste*].

PJ: Das ist eine sehr schöne Art, den Film neu zu erzählen. Ich bin mir gar nicht sicher, ob ich mir dessen bewusst war ... Um auf deine Gesten zurückzukommen, würde ich sagen, dass ich zum Beispiel so zu arbeiten versuche: Wenn das hier [*Pauline zeigt auf eine Stelle auf der Tischdecke*] also das Lithium ist, dann machen wir so [*sie nimmt die betreffende Stelle zwischen die Finger und hebt sie hoch, sodass ein kleiner Hügel entsteht*] und dann versuchen wir, all das zu beschreiben [*sie zeigt von oben nach unten auf die Seiten des Stoffes*], also alle Verbindungen zwischen den Elementen. Wir bringen das Lithium zum Vorschein [*die Wölbung der Tischdecke*], aber wir erzählen die Geschichte all seiner Verbindungen zu diesem Bereich [*der Tischdecke*], zu dieser «Bindungsstelle». Im Grunde besteht meine dokumentarische und künstlerische Arbeit darin, von den Verbindungen zwischen Dingen zu erzählen. Und um Verbindungen aufzuzeigen, braucht man natürlich Gesten. Macht das Sinn?

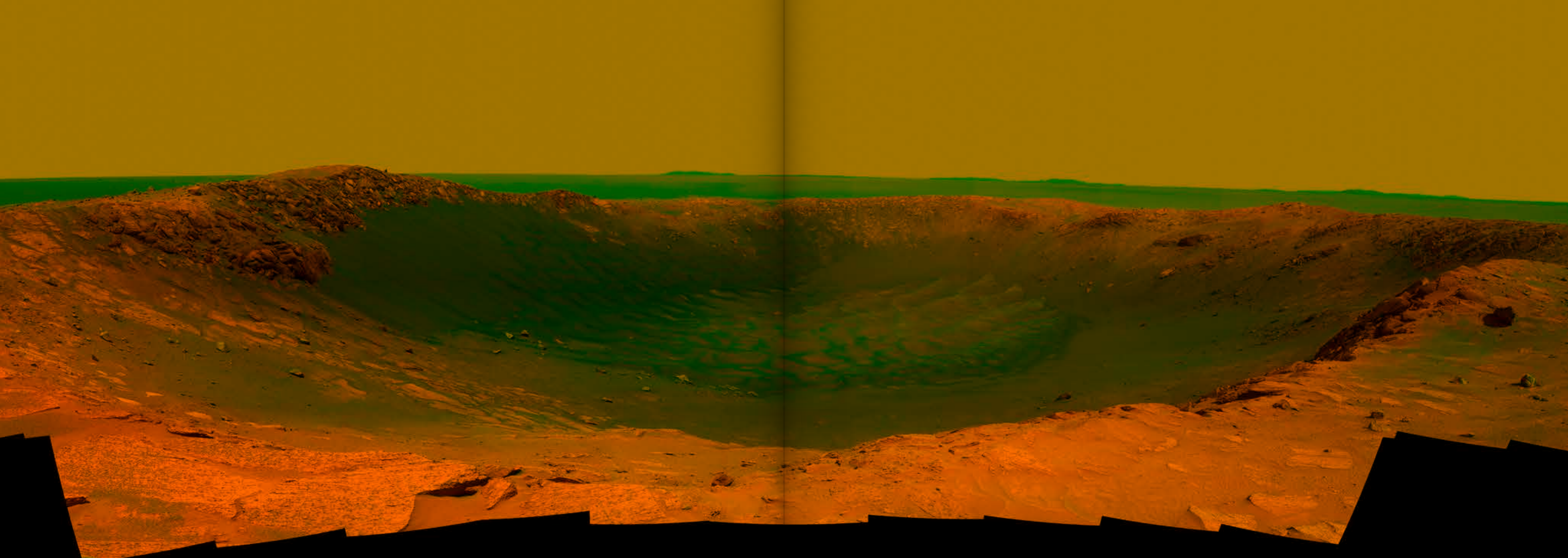
EF: Ich möchte dir noch zwei Fragen zum Thema Lithium stellen. Die erste lautet: Gibt es Dinge, die du nicht zu sehen bekamst, die du aber gerne gesehen und gefilmt hättest? Das Lithium ist zwar da, aber zugleich ist es nicht da, das ist also eine sehr konkrete Frage nach der Genehmigung zum Filmen. Meine zweite Frage betrifft die von Donna häufig angesprochene Frage der Schuld und der Verantwortung: Hattest du ein schlechtes Gewissen, weil du mit Kameras mit Lithiumbatterien gedreht

55 the water, squeezing it [*Donna demonstrates the gesture*] like a sponge.

PJ: That's a really nice way of retelling the film. I'm not sure I was aware of that ... To pick up on your gestures, I'd say I try to work this way, for example: so if this [*pointing at a random spot on the tablecloth*] is the lithium, we go like this [*pinching the spot between her fingers and raising it to form a bump in the tablecloth*] and then try to describe all this [*showing the sides of the bump from the top down*]; in other words, all the connections between the elements. We're bringing up the lithium [*the raised spot on the tablecloth*], but we're telling the story of all its connections to this area [*the tablecloth*], to this "site of attachment." My documentary and artistic work is basically about showing how things are connected. And to draw connections you need gestures. Does that make sense?

EF: I'd like to ask two more questions about lithium. First off, were there any things you didn't get to see but would have liked to have seen and shot? Lithium is at once present and, in spite of all, absent—so this is a very concrete question about authorization. My second question concerns guilt versus responsibility, which is something Donna often brings up. Did you find yourself feeling guilty about using cameras containing lithium batteries? To which you make a veiled reference with the clapperboards, that add a form of irony. Are you using this form of irony to avoid the trap of self-righteous discourse?

PJ: Yes, the idea was indeed not to say, "Here come the big bad lithium miners." Naturally, we had a lot of trouble getting access to the mine because this is not the sort of film they approve of—though I think they really couldn't care less about this sort of film. They don't authorize anyone to come and shoot there—at best, they'll provide "footage". For the rest, I don't know if it's guilt or perhaps rather a form of responsibility or shame. I wanted to avoid at all costs a holier-than-thou posture, which is still widespread in documentaries and other films nowadays in which directors claim the moral high ground. So we need to tell ourselves that we're part of the problem: "we're mixed up in it," as Bruno Latour would say, or "we're in the belly of the beast," as you would say, Donna. We're



58 hast? Darauf spielst du an mit den Klappen, die dem Ganzen eine ironische Wendung geben. Dient diese Form der Ironie dazu, nicht in die Moralismusfalle zu tappen?

PJ: Ja, die Idee war tatsächlich, gerade nicht zu sagen: «Hier kommen die grossen, bösen Lithium-Abbauer.» Wir hatten natürlich eine Menge Schwierigkeiten, Zugang zur Mine zu bekommen, weil dies nicht die Art von Filmen ist, die sie genehmigen – auch wenn ich glaube, dass ihnen diese Art von Film völlig egal ist. Sie geben niemandem eine Drehgenehmigung, sie stellen bestenfalls footage zur Verfügung. Im Übrigen weiss ich nicht, ob es ein Schuldgefühl oder eher Verantwortung oder Scham war. Ich wollte den Blick von oben herab auf jeden Fall vermeiden, der in vielen Dokumentationen und anderen Filmen noch immer verbreitet ist, bei denen die Regisseurinnen und Regisseure den moralischen Zeigefinger erheben. Man muss sich also sagen, dass man Teil des Problems ist: «Wir stecken mit drin», wie Bruno Latour sagen würde, oder «wir sind im Bauch des Monsters», wie du, Donna, sagen würdest. Wir sind Teil des Problems, und genau das macht es noch komplexer. Der Film versucht, glaube ich, diese Komplexität zu vermitteln.

DH: Gibt es etwas, das du uns unbedingt zeigen wolltest, damit man den Film aus deiner Sicht interpretieren kann? Bei unseren Fragen ging es ja bislang nur darum, den Film aus unserer Sicht zu interpretieren, aber vielleicht möchtest du über etwas anderes sprechen? Was ist dir wichtig, und was sind die Fragen, die wir dir stellen sollten, aber noch nicht gestellt haben?

PJ: [*Pauline wirkt verblüfft und lacht*] Achtung, was ich jetzt sage, mag anmassend klingen, aber ich habe den Eindruck, dass es heute keine filmische Antwort gibt, die den aktuellen Klimaherausforderungen gerecht wird. Ich sage nicht, dass es diesem Film gelingt, aber ich habe den Eindruck, dass wir an neuen oder anderen Formen des Erzählens arbeiten müssen. Eine Frage, die man mir selten stellt, ist die nach dem Blickwinkel, der je nach Form der Ökologie des Erzählens variiert. Es ist die Frage, wie dieses Sichtbarmachen oder Beobachten durch die Form selbst – und nicht nur durch das Thema – mit einer Ökologie des Erzählens oder imaginären Welten zusammenhängt, die ich für wichtig halte.

59 part of the problem, which is what makes it even more complex. I think the film tries to put across this complexity.

DH: Is there anything you absolutely wanted us to see so we'd interpret the film from your point of view? Because our questions so far have been about interpreting the film from our point of view, but maybe you really have something else to say? What is important to you and what are the questions we ought to be asking you but haven't asked?

PJ: [*Pauline gives a quizzical look and laughs*] Warning, what I'm about to say may sound arrogant, but I have the impression that there is no current-day cinematic response that does justice to the gravity of the climate issues facing us today. I'm not saying this film does either, but I do feel we need to work on new or different forms of narrative. The question I'm seldom asked is that of the point of view, which varies according to the form of narrative ecology concerned. In other words, how this work of visualizing or observing is-through the form itself and not just through the subject—a matter of narrative ecology or imaginary worlds that I consider important.

EF: I'm quite interested in narrative ecology. Does this expression mean filming not only visible landscapes, rocks, and soil, but also—and this brings us back to the question of responsibility and shame—voices forgotten or silenced? We might bring up Karen Luza again here, the indigenous woman who speaks in the film about defending water rights. You talk about documentary filmmaking, which often carries a stigma and may involve some form of domination. How did it go with her, in view of her background and the threats she's received? How did you develop a relationship with her?

PJ: We went to see Karen twice. The first time she didn't want to be filmed, so we did an audio interview. And then after that ... How did a relationship come about? By showing that we're not after sensationalism, we're not TV people looking for a quick scoop, that we'd be back, by explaining what we're interested in. Then she understood what we were looking for there. So she's our guide on location, taking us to plenty of different places. At first, she didn't want to be filmed. But when we came back a year



EF: Das Thema der Ökologie des Erzählens interessiert mich sehr. Bedeutet dieser Ausdruck, dass es nicht nur um das Filmen sichtbarer Landschaften, Felsen und Böden geht, sondern auch – und damit sind wir wieder bei der Frage nach Verantwortung und Scham – um vergessene oder zum Schweigen gebrachte Stimmen? Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf Karen Luza zurückkommen, die indigene Frau, die im Film für Wasserrechte kämpft. Du sprichst über Dokumentarfilme, die oft mit einem Stigma behaftet sind und mit einer Art von Dominanzverhältnis einhergehen können. Wie ist das bei ihr gewesen angesichts ihres Hintergrunds und der Drohungen, die sie erhalten hat? Wie hast du eine Beziehung zu ihr aufgebaut?

PJ: Wir haben Karen zweimal besucht. Das erste Mal wollte sie nicht gefilmt werden, wir haben also ein Audio-Interview gemacht. Und danach ... wie entsteht eine Beziehung? Wir haben ihr gezeigt, dass wir nicht auf Sensationsmache aus sind, dass wir eben kein Fernsehsender sind, der auf einen schnellen Scoop aus ist, sondern dass wir wiederkommen werden; wir haben ihr erklärt, was uns interessiert. Und dann hat sie verstanden, wonach wir dort suchten. Sie war also auch unsere Guide vor Ort, die uns an die unterschiedlichsten Orte gebracht hat. Am Anfang wollte sie nicht gefilmt werden. Und als wir eineinhalb Jahre später wieder vor Ort waren, hat sie uns gleich gebeten, sie dieses Mal zu filmen, weil sie gerade Morddrohungen erhalten hatte. Sie wusste: Je sichtbarer sie war, umso besser für sie und ihre Sache. Es war also relativ leicht, weil wir in Kontakt geblieben waren und ihr Vertrauen gewonnen hatten. Aber ob mit ihr oder mit anderen Menschen, die ich filme – Vertrauen ist die Grundlage jeder Beziehung. Wenn man die Kamera hervorholt, muss sich bereits ein gewisses Vertrauen eingestellt haben. Wenn man ein Interview führt, muss man sich von der Position als weiße Westlerin lösen, die aus einem anderen Land kommt, ein bisschen Spanisch spricht und einer Aktivistin Fragen stellt, die diese wiederum mit einstudierten Sätzen über ihre Sache beantwortet. Ich wollte etwas anderes erreichen. Und während des Interviews war ich ziemlich sauer auf mich selbst und nicht sicher, ob mir dies gelingen würde. Im Nachhinein haben wir uns besser gefühlt, weil Karen so grosszügig war und alles andere für uns in die Wege geleitet hat, das Pferderennen und die Zeit, die sie uns gewidmet hat, um uns bei dem Film zu unterstützen. Diese Fragen stelle ich mir jedes Mal, wenn ich einen Film drehe.

and half later, she immediately asked us to film her this time around because she had just received death threats. She knows that the more visible she is, the better it is for her and her cause. So it was pretty simple because we'd kept in touch and gained her trust. Whether it's with her or other people I film, trust is the foundation on which to build a relationship. You can't whip out a camera until you've established some degree of trust. When conducting an interview, you have to get away from the position of a white Westerner from a different country who speaks a little Spanish and puts questions to an activist who's going to answer by reeling off some well-practiced soundbites for her cause. I wanted something different. During the interview I was very angry at myself and not sure I could pull it off. Afterwards, because she was so very generous and put everything else in place for us (the horse race and the time she spent with us providing support for the film), we felt better. These are questions I ask myself every time I'm shooting a film.

Donna, there's a passage in your text *Situated Knowledges* (1988) that goes: "Vision is always a question of the power to see—and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. With whose blood were my eyes crafted?"<sup>1</sup> I was quite struck by this passage at the time, and I think it still applies and can be updated today. In other words, our visualizing practices are systems of power in certain situations, and we have to be careful with that. The way we relate to images and the systems we use to capture them have changed a lot since the 1980s when you wrote those lines. Would you ask that question the same way today?

DH: I remember those lines very well indeed! And I think you have given a very powerful answer to that question in the film. You have shown the blood of the desert, the blood of water, people's blood. You have shown which blood was used to craft those eyes. And you have shown very clearly the system involved, which is to say whose vision this is. I find it ironic that you should use this quote because, when I wrote that, I was thinking about digitalization. Lithium is now linked to communication technologies and things have changed since then.

I feel a great sense of loneliness in your film. I see the scientists standing there alone in the wind, the truck driver is alone. The people working there are

<sup>1</sup>\_\_\_\_\_ Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in *Feminist Studies*, 14(3), 1988, p. 585.





Donna, in deinem Text «Situated Knowledges» (1988) gibt es eine Passage, die lautet: «Vision ist immer eine Frage der Fähigkeit, zu sehen – und vielleicht eine Frage der unseren Visualisierungspraktiken impliziten Gewalt. Wessen Blut wurde vergossen, damit meine Augen sehen können?»<sup>1</sup> Dieser Passus ist mir seinerzeit nachdrücklich im Gedächtnis geblieben, und ich glaube, er ist auch heute noch aktuell und aktualisierbar. Unsere Dispositive des Sehens sind also an einer bestimmten Stelle Dispositive der Macht und wir müssen vorsichtig damit sein. Seit den 1980er Jahren, als du diese Zeilen geschrieben hast, hat sich unser Umgang mit Bildern und haben sich unsere Systeme, mit denen wir Bilder aufnehmen, enorm weiterentwickelt. Würdest du die Frage heute noch genauso stellen?

DH: Ich erinnere mich tatsächlich sehr gut an diese Zeilen. Ich glaube, du hast in deinem Film eine sehr kraftvolle Antwort auf diese Frage gegeben. Du hast das Blut der Wüste gezeigt, das Blut des Wassers, das Blut der Menschen. Du hast gezeigt, welches Blut vergossen wurde, damit diese Augen sehen können. Und du hast sehr deutlich gezeigt, welcher Apparat, wessen Vision dahintersteckt. Ich finde es ironisch, dass du dieses Zitat verwendest, denn als ich es schrieb, dachte ich an die Digitalisierung. Heute ist Lithium mit Kommunikationstechnologien verknüpft und die Dinge haben sich weiterentwickelt.

In deinem Film empfinde ich ein grosses Gefühl der Einsamkeit. Ich sehe die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die allein dastehen, um sie herum weht der Wind, der LKW-Fahrer ist allein. Die dort arbeitenden Menschen stören den natürlichen Kreislauf des Wassers, den der indigenen Menschen. Man sieht wirklich vielfältige Formen der Zerstörung. Vielleicht spüren die Teams, die dort arbeiten, diese Einsamkeit gar nicht, aber ich schon – sogar die von Curiosity, dem Rover, in dem so viel Technologie steckt. Beim Lithium geht es um Kommunikation und dennoch geschieht das alles in einem Film, der wirklich versucht, das Gefühl der Einsamkeit zu vermitteln. Als Zuschauerin hat mich die Einsamkeit überwältigt. Ich hatte das Gefühl, dass die Verbindung abbricht. In meinem Kopf sah ich ständig den Abbau von Lithium vor mir, den verwüsteten Boden und schliesslich den Zusammenbruch der Kommunikation ... [Pauline nickt energisch und lächelt].

Ja, ich würde mein Telefon am liebsten zertrampeln! [Allgemeines Gelächter]

<sup>1</sup>\_\_\_\_\_ Donna Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», in: *Feminist Studies*, Jg. 14, Nr. 3 (Herbst 1988), S. 575–599; deutsch: «Situierendes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partiellen Perspektive», übersetzt von H. Kelle, in: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus, 1995, S. 73–97, hier S. 85.

disrupting the natural cycles of water and of the indigenous peoples. We really see multiple forms of destruction. Maybe the crews working there don't feel this loneliness, but I do—even that of Curiosity, the rover packed with so much technology. Lithium is all about communication, and yet this is all going on in a film that really tries to bring out the sense of loneliness. I was overcome with loneliness as a viewer watching the film. It made me feel a disconnect. In my mind, I saw the unremitting extraction of lithium, the ravaged ground and, ultimately, the communication breakdown ... [Pauline nods vigorously and smiles]

Yes, I feel like stomping on my phone! [Everyone laughs]