Since the Kyoto Protocol was signed, the global carbon emissions have exceeded the worst-case scenario of the IPCC

For A Completely Different Climate,
3-channel slide installation, 2008,
courtesy Galleria Artra, Milan

too big to fail

CARTOGRAPHIES OF PROTEST

OLIVER RESSLER

VERLAG für MODERNE KUNST

OLIVER RESSLER

CARTOGRAPHIES OF PROTEST

KARTOGRAFIEN DES PROTESTS

The Visible and the Invisible,
film, 20 min., 2014

OLIVER RESSLER

CARTOGRAPHIES OF PROTEST

KARTOGRAFIEN DES PROTESTS

VERLAG *für* MODERNE KUNST

TABLE OF CONTENTS
INHALT

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES
MARIUS BABIAS
EMANUELE GUIDI
STELLA ROLLIG
FOREWORD 6
VORWORT 8

MARCO SCOTINI
OLIVER RESSLER: "BLACKBOARD" CINEMA AND THE CAPITALISTIC REGIME OF ENUNCIATION 15
OLIVER RESSLER: „WANDTAFEL"-KINO UND DAS KAPITALISTISCHE REGIME DER ENUNZIATION 25

KATARZYNA KOSMALA
WAY OUT OF THE CRISIS? RESSLER'S TREATIES ON ALTERNATIVE FORMS OF GOVERNING AND CONSTITUTING 53
EIN WEG AUS DER KRISE? OLIVER RESSLERS AUSEINANDERSETZUNG MIT ALTERNATIVEN FORMEN DES REGIERENS UND DER KONSTITUIERUNG 63

T.J. DEMOS
DENATURALIZING THE ECONOMY: OLIVER RESSLER'S POLITICAL ECOLOGY 91
DIE ENTNATURALISIERUNG DER WIRTSCHAFT: OLIVER RESSLERS POLITISCHE ÖKOLOGIE 99

SUZANA MILEVSKA
THE BITTER SYMPHONY, OR WHY DOESN'T THE SYSTEM WORK? 115
DIE BITTERE SYMPHONIE, ODER WARUM DAS SYSTEM NICHT FUNKTIONIERT 123

BIOGRAPHIES 154
IMPRINT 158

FOREWORD

This book is published in conjunction with an extensive series of exhibitions of Oliver Ressler. Between 2014 and 2016 four European art institutions will each show a solo exhibition, each of which has been developed with a special emphasis on different focal points in Ressler's work. The accompanying book is the first publication spanning a wide thematic range across the two decades of Ressler's artistic work. Four notable theorists, highly regarded experts, each focus on a different aspect of the contents of Ressler's groups of works in their complex essays, thus enabling diverse perspectives of his work.

TJ Demos analyzes Ressler's concern with ecological themes as *Political Ecology*; Katarzyna Kosmala focuses on forms of political organizing against the backdrop of a global structural crisis; Suzana Milevska describes Ressler's depiction of state and social transition and transformation processes as *Bitter Symphonies*. Marco Scotini discusses Ressler's films on practices of resistance as "blackboard" cinema.

The artist, filmmaker and political activist Oliver Ressler positions his work in a highly unusual way in the context and at the sites of the so-called anti-globalization movement as well as in art institutions and at film festivals. Trained as a visual artist, Oliver Ressler was already operating in public space in the early 1990s, where he expressed politically confrontational criticism of the increasingly right-wing, nationalistic Austrian government taking hostile action against asylum-seekers and migrants. Several years later, inspired by the meanwhile legendary protests against the WTO (World Trade Organization) conference in 1999 in Seattle, Ressler's field of interest and radius of action expanded radically, which has – ironically – made him a truly "global" artist today.

As Ressler formulated his credo in an interview with Sylvie Fortin:

> From the very beginning, I knew that I would want to do more than simply participate, which I did for many years: I would anchor my artistic production in this movement. I was not interested in neutral representation; instead, I thought about different ways to produce works that could be used by the movement or serve to mobilize it.[1]

Ressler's projects can be characterized with three keywords: analyze, format, act. Fundamental and in-depth research is taken for granted as the precondition. What is shown are possible practices of resistance or alternative forms of organization as responses to political, economic and social ills.

1 Cf. Sylvie Fortin, "Fight-Specificity: A Conversation with Oliver Ressler"; in: Glenn Harper, Twylene Moyer (eds.), *Artists Reclaim the Commons: New Works / New Territories / New Publics*, 2013.

The realization in a project, a film or an exhibition can have various intentions and be differently arranged. Interventions in public space (*Resist to Exist*, 2011), documentary films (*The Plundering*, 2013; *Take the Square*, 2012), experimental films (*The Visible and the Invisible*, 2014; *Leave It in the Ground*, 2013), and exhibitions of his own works (*After the Crisis is Before the Crisis*, 2012; *Political Imaginaries: Making the World Anew*, 2014), as well as exhibitions curated by the artist (*A World Where Many Worlds Fit*, 2008; *It's the Political Economy, Stupid*, 2011–2014; *Utopian Pulse – Flares in the Darkroom,* 2014), are the results of an intense engagement with themes, phenomena and concrete events. Some of the works were created in collaboration with artists, theorists, and political activists.

For an artist far removed from the art market and whose work eludes art dealers, the long list of important, internationally situated exhibition locations that have shown his work is astonishing and impressive. It seems to counter the pessimistic prognosis that museums, art galleries and exhibition centers increasingly allow themselves to be instrumentalized as display windows for the blue-chip art market. Although this cannot be denied, there are indeed alternatives and they are by no means marginal.

We thank TJ Demos, Katarzyna Kosmala, Suzana Milevska, and Marco Scotini for their excellent text contributions, Otmar Binder for the attentive translations from English to German, Aileen Derieg for proofreading the English texts and for the translation of the Foreword, Juma Hauser for the compelling graphic design, Milena Dimitrova for coordinating, and Silvia Jaklitsch for her dedicated supervision of the publication of this book. Most of all, though, we thank Oliver Ressler for the good and inspiring collaboration.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES
Director, CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville

MARIUS BABIAS
Director, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

EMANUELE GUIDI
Director, ar/ge kunst Galerie Museum / Galleria Museo, Bolzano

STELLA ROLLIG
Director, LENTOS Kunstmuseum Linz

VORWORT

Dieses Buch erscheint anlässlich einer umfassenden Ausstellungsreihe von Oliver Ressler. Zwischen 2014 und 2016 zeigen vier europäische Kunstinstitutionen jeweils eine Einzelausstellung, deren Konzeptionen mit Fokus auf verschiedene Schwerpunkte in Resslers Werk entwickelt worden sind. Das begleitende Buch ist die erste Publikation, die einen großen thematischen Bogen über zwei Jahrzehnte von Resslers künstlerischer Praxis spannt. Vier namhafte TheoretikerInnen, ausgewiesene ExpertInnen, stellen jeweils einen inhaltlichen Aspekt von Resslers Werkgruppen ins Zentrum ihrer komplexen Essays und ermöglichen damit eine Vielfalt an Perspektiven auf seine Arbeit.

TJ Demos analysiert Resslers Beschäftigung mit ökologischen Themen als *Politische Ökologie*, Katarzyna Kosmala fokussiert auf Formen politischer Organisierung vor dem Hintergrund einer globalen strukturellen Krise, Suzana Milevska beschreibt Resslers Darstellung staatlicher und gesellschaftlicher Übergangs- und Transformationsprozesse als *Bittere Symphonie*. Marco Scotini diskutiert Resslers Filme zu widerständischen Praxen als „Blackboard"-Cinema.

In außergewöhnlicher Weise positioniert der Künstler, Filmemacher und politische Aktivist Oliver Ressler seine Tätigkeit sowohl im Kontext und an den Handlungsorten der sogenannten Antiglobalisierungsbewegung als auch in Kunstinstitutionen und auf Filmfestivals. Als bildender Künstler ausgebildet, agierte Ressler schon in den frühen 1990er-Jahren im öffentlichen Raum, wo er politisch konfrontative Kritik an der zunehmend rechts, nationalistisch und feindselig gegen Asylsuchende und MigrantInnen agierenden österreichischen Regierung übte. Einige Jahre später, inspiriert durch die legendär gewordenen Proteste gegen die WTO (Welthandels-)Konferenz 1999 in Seattle, erweiterte sich Resslers Interessensfeld und Handlungsradius radikal, was ihn, Ironie der Begrifflichkeit, heute zu einem wahrhaft „globalen" Künstler macht.

Sein Credo hat Ressler in einem Interview mit Sylvie Fortin so formuliert:

> Von Anfang an war mir klar, dass ich mehr tun wollte als einfach teilzunehmen: Ich wollte meine künstlerische Produktion in dieser Bewegung verankern. Ich war nicht an neutraler Repräsentation interessiert. Stattdessen habe ich über verschiedene Möglichkeiten nachgedacht, Werke zu produzieren, die in der Praxis benützt werden können oder der Mobilisierung dienen.[1]

Resslers Projekte lassen sich mit drei Schlagworten charakterisieren: Analysieren, Formatieren, Agieren. Grundlegende und gründliche Recherche ist selbstverständliche Voraussetzung. Gezeigt werden mögliche Widerstandspraxen oder alternative Organisationsformen als Antworten auf politische, ökonomische und soziale Missstände.

Die Umsetzung in ein Projekt, einen Film oder eine Ausstellung kann verschiedene Intentionen haben und unterschiedlich gestaltet sein. Interventionen im öffentlichen Raum (*Resist to Exist*, 2011), dokumentarische Filme (*The Plundering*, 2013; *Take The Square*, 2012), experimentelle Filme (*The Visible and the Invisible*, 2014; *Leave It in the Ground*, 2013) und Ausstellungen eigener Werke (*Nach der Krise ist vor der Krise*, 2012; *Political Imaginaries: Making the World Anew*, 2014) sowie vom Künstler kuratierte Ausstellungen (*A World Where Many Worlds Fit*, 2008; *It's the Political Economy, Stupid*, 2011–2014; *Utopian Pulse – Flares in the Darkroom*, 2014) sind Ergebnisse intensiver Beschäftigung mit Themen, Phänomenen und konkreten Ereignissen. Einige Arbeiten sind kollaborativ entstanden mit KünstlerInnen, TheoretikerInnen und politischen AktivistInnen.

Für einen Künstler, der dem kommerziellen Kunstmarkt fernsteht und dessen Werk sich dem Kunsthandel entzieht, ist die lange Liste wichtiger, weltweit situierter Ausstellungsorte, an denen seine Arbeiten gezeigt worden sind, erstaunlich und eindrucksvoll. Sie lässt sich gegen die pessimistische Prognose ins Treffen führen, dass Museen, Kunstvereine und Ausstellungszentren sich zunehmend als Schaufenster des globalen Blue Chip-Kunstmarkts instrumentalisieren lassen. Wiewohl das nicht in Abrede zu stellen ist, gibt es Alternativen, und sie sind keineswegs marginal.

Wir danken TJ Demos, Katarzyna Kosmala, Suzana Milevska und Marco Scotini für ihre ausgezeichneten Beiträge, Otmar Binder für die sorgfältige Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche, Aileen Derieg für das englische Lektorat und die Übersetzung des Vorworts, Juma Hauser für die überzeugende Gestaltung, Milena Dimitrova für Koordination und Silvia Jaklitsch für die engagierte verlegerische Betreuung des Buchs. Den größten Dank sprechen wir Oliver Ressler für die gute und inspirierende Zusammenarbeit aus.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES
Direktor, CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

MARIUS BABIAS
Direktor, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

EMANUELE GUIDI
Direktor, ar/ge kunst Galerie Museum | Galleria Museo, Bozen

STELLA ROLLIG
Direktorin, LENTOS Kunstmuseum Linz

1 Vgl. Sylvie Fortin, Fight-Specificity: A Conversation with Oliver Ressler; in: Glenn Harper, Twylene Moyer (Hg), *Artists Reclaim the Commons: New Works / New Territories / New Publics*, 2013

Alternative Economics, Alternative Societies,
multi-channel video installation, posters,
floor lettering (detail), 2003–2008
Installation view: *An Ideal Society Creates Itself*,
Platform Garanti Contemporary Art Center,
Istanbul, 2005

What Is Democracy?,
8-channel video installation, 2009

OLIVER RESSLER: "BLACKBOARD" CINEMA AND THE CAPITALISTIC REGIME OF ENUNCIATION

MARCO SCOTINI

Since the time when the Fed simply said *that in the near future it could slow the pace of its bond buying stimulus, the yields on government securities have actually increased;* and this happened without the Fed having to change anything whatsoever in the meantime.

Christian Marazzi[1]

Pages d'écriture:

The screen, the passport and other technologies of governmentality

Contemporary subjectivities (being the effects produced within particular discursive and visual formations) are no longer inscribed in a closed and circumscribed space pertaining to a disciplinary subjugation. The background against which they stand out is no longer that regulated by social technologies focusing on space and its internment (*enfermement*), of which the Fordist factory was nothing more than one, amongst other, forms of expression, even if the most paradigmatic. The Post-Fordist social factories are no longer places of reclusion as such, nor are they devices of training and concentration (with their own laws and own social identities), programming timings, distributing roles and assigning functions. There is no longer the opportunity to prepare and discipline elements within specific and rigid functional identities in reference to a predefined organizational plan.

In current societies of control, the production of subjectivities is framed, on the contrary, within "places of circulation" and communication "exchanges", by the information economies and financial circuits, devices of action at a distance. Time (the forms of control that it puts to work and the resistance effects that it activates) is the new privileged field of the production of subjectivities. Nonetheless, this is time with *unlimited postponement* (according to Deleuze's version),[2] which not only subordinates space as such, but which (in order to perform its role) claims an open and unlimited space. It is a space in which population limits correspond only to those of the nation, although these limits newly arise and ever more numerously, despite the trans-national nature of capital. But alongside these governmental technologies that can be ascribed to the State, there are many other social machines, generated by private enterprise, which endlessly compose and decompose flows of material and information. The system of interconnected bodies that we define as "information networks" is nothing more than one model amongst others.

1 Christian Marazzi, *The Linguistic Nature of Money and Finance*, Los Angeles: Semiotext(e) 2014, p. 12.

2 Gilles Deleuze, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in *L'autre journal*, n.1, 1990, now in *Pourpaler*, Quodlibet 2000, p. 237.

3 Maurizio Lazzarato, *Il governo dell'uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberista*, Rome: DeriveApprodi, 2013, p. 153.

Zanny Begg & Oliver Ressler, *What Would It Mean to Win?*, film, 40 min., 2008

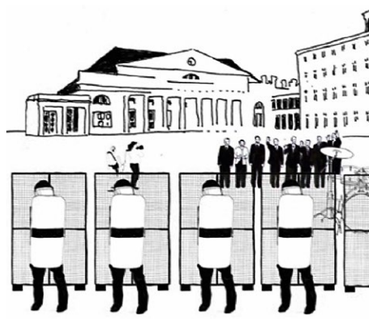
De facto, contemporary capitalism produces subjects and objects in a continuous variation, which are managed by means of technologies that, in themselves, are permanently modulated. Rather than physically limiting technical spaces, neoliberalism generates regulatory circuits that can control areas of free activity, within which subjective behaviors are molded to conform to the requirements of the continuous innovation of processes and products. However, as Maurizio Lazzarato states: "the post-Fordist sequence is characterized not only by the de-territorialization of technologies but also by that of its very signs." [3] Therefore, which regime of signs is the current production of subjectivities dealing with and what is the plane of visibility on which they are inscribed?

What are these devices of capture that, at each and every instant, are capable of registering the different positions of any particular subjectivity (as of every other element) in an open environment? What kind of "interfaces" are those that are capable of controlling, in real time (and with a capillary diffusion), that which is there to be seen, said, thought and heard? If it is true that media platforms have replaced the *closed spaces* of disciplinary societies, it is equally true that, despite any differences, we are still dealing with social machines that work as mechanisms of enunciation. Or rather, they govern, as never before, by means of that which they show and say, by means of that which they index and measure. They work as authentic foyers of enunciation capable of reconfiguring methods of action and perception as working procedures. Because, in the current socio-economic framework, the superimposition between communications and production processes is perfect.

The focus on surfaces of inscription or media interfaces of capturing new subjectivities is precisely that which marks the beginning (like a threshold) of every film by Oliver Ressler and, at the same time, is its "escape route". In Ressler's films, these planes of visibility and mediatization (both as images and concepts) become the first terrain of social conflict where antagonistic subjectivities encounter the forces of power. The political nature of this cinematic language lies not so much in its character of counter-information (with the ideological revelation of that which is already given) or in the assumption of political activism as a thematic objective (on the part of one who is an integral element of it, as in Ressler's case). There is rather an original and antagonistic stance that marks the political nature of this film production: that of social redistribution and the return to common usage of that which is captured by the devices of neoliberal power. The battle against the control and re-appropriation of the machines of communication is not enough. The process of freeing the subjectivities that are formed within these machines is fundamental. Ressler's filming practices try to return potential to these media interfaces. He shows the devices, makes them cinematically visible, and inscribes in them a plurality of "enunciative figures": from the voices of the activists to the "gaze into the camera" of the theoreticians of the movement, from the inter-titles to the slogans written on banners and walls, from the protest songs to the symbolic intervals in the montage, from the documentary sequences to the video-animations. The centrifugal forces of the enunciations of the *general intellect* (and their problematic opening with regard to the events) remove themselves from the centralization of a majority language and the subordination to unified and normative codes of communication, both of the mainstream media and consolidated political representations. There are a whole series of linguistic and dialogue modes at work that try to return heterogeneity and alternative possibilities to subjectivities.

The film *Disobbedienti* (made with Dario Azzellini in 2002) together with *What Would It Mean To Win?* from 2008 and the more recent *The Right of Passage* from 2013 (both born out of a collaboration with Zanny Begg) are exemplary instances of this. It is no mere coincidence that, despite covering a decade, they focus on the anti-capitalist movement and its forms of resistance.

Disobbedienti opens on a white maxi-screen in front of an empty audience space, installed in Piazza Maggiore in Bologna for a public event. The screen (on which we expect to see our film) is doubled, therefore, on another screen (also awaiting a possible projection), while a voice-over recites: "We are here in Italy where all communication media is in the hands of a single person. It is an almost paradoxical situation like in a Latin American country." The voice is interrupted by a shouted slogan, also off screen: "Against the Europe of the powerful, now and forever Disobedient", while the graphic symbol of the word *Disobbedienti* descends onto the screen and acts as the film's headline title. In this sort of prologue, attention is immediately directed to two of the components at the center of the conflict in the Italian movement of the *Tute Bianche* [White Overalls] which, in the days of the Genoa protests in 2001, abandoned its identifying symbol (the white overalls of the employees in contrast to the blue overalls of the working class) and took the name of *Disobbedienti*. On the one hand there was the protest against Berlusconi's monopoly of the media (that inaugurated the figure of the political-entrepreneur), and on the other, the indissoluble link between battle methods and communication practices taken forward by the movement (which wanted to give visibility to that which remains invisible, such as precarious work, and to proclaim the income of citizenship). However, the white screen remains almost as a sort of composite matrix of the film that, by momentarily removing the images, creates intervals in the montage along a series of theoretical reflexions by seven members of the Italian movement. "These white surfaces" – Ressler claims – "are directly related to the white overalls of the Tute Bianche [...] but they are also the expression of a wish to inspire viewers to fill the visual lacunae with their own ideas.



Zanny Begg & Oliver Ressler, *What Would It Mean to Win?*, film, 40 min., 2008

4 Oliver Ressler, *Protesting Capitalist Globalization on Video*, 2002, published on http://www.republicart.net

Zanny Begg & Oliver Ressler, *The Right of Passage*, film, 19 min., 2013

In other words, they represent the attempt to find an open visual correspondence for a development that is to progress questioningly and without prefabricated models in keeping with the concept of the Disobbedienti."[4] There is a further sequence of screens assembled in the film *What Would It Mean To Win?*, which was filmed during the demonstrations at the G8 Summit in Heiligendamm, in Germany, in June 2007. A number of animated sequences, which complement the film, formulate three questions about the emancipating self-awareness of the multitude and about its possible political action: "Who are we?", "What is our power?" and "What would it mean to win?". It is superfluous to say that, yet again, the production of antagonist subjectivities reveals itself to be inseparable from the media devices of communications and their free usage. From the cinematic screen of the Lumières' vision of *Workers Leaving the Factory* we pass to the LCD screen of the camcorder that records the events, through to the television monitor by means of which it is possible to review the social struggles and new possibilities of life that they can express. All this, in Ressler and Begg's film, is anticipated by the theoretician John Holloway, when he quotes the response given by Subcomandante Marcos to a film critic who asked him how he imagined a perfect society: "We need an infinite cinema program where you could choose to live a different film each day." And he concludes by saying, "the reason why Zapatistas have risen up is that they were forced to live the same film for the last five hundred years."

The Right of Passage, however, opens with an image filmed through a solar control film that is applied to the glass surfaces of buildings and has the ability to control the transmission of light. This very common membrane, which has the power to obscure and – at the same time – maintain a view of the outside, creates a diaphragm inside the possibility of seeing – a diaphragm which, once again, returns recursively throughout the film. In *The Right of Passage*, a double regime of enunciability (discursive and visual) introduces us to the subject of the right to global citizenship and to the conventional and ferocious nature of the principle of exclusion. Even though it might appear to be different from preceding works, the subject of the film is again the same, because the very movement of criticism of global capitalism cannot but count migrants amongst the true, fundamental protagonists. A theoretical analysis is proposed here by Antonio Negri, Sandro Mezzadra and Ariella Azoulay, as well as a series of migrants from Central and South America and Africa who disembarked at Barcelona. Rather than speaking of transparency or opacity, we should talk of regimes of invisibility (spectral, as wandering ghosts), which is required of those subjects on the move (without residence permits) and which the levels of enunciation of the film perfectly evidence. In this instance, the passport (or rather, its layout) becomes an authentic screen, which figures and emblematic objects manage to pass through, thanks to animation, opening up fissures. As these figures appear on a passport page (under the visa for one nation) and disappear on the subsequent page (under the exit stamp of another nation), they remind us again of this regime of visibility of control, but also of the opposite game (the bipolarity) of showing and nominating, signs and references, images and languages, anomie and rights. The various figures that make their appearance in this passage include Duchamp's *Hat Rack* and Magritte's *Pipe*. If, on the one hand, the first icon forces us to interrogate ourselves about the index, about the circumstantial conditions and conditions of significance, with the other icon, we are forced to deny "with similarity of appearance, the assertion of reality that it implies". It is impossible to crystallize the current condition of contemporary subjectivities' civil existence within the single and abstract space of a written certificate such as the passport. It is now impossible to define a level that will permit rendering the association between (juridical) rights and (material) life unequivocal. It is always twofold: divided between formal citizenship and real appurtenance. Thus, as in the space of Magritte's literal picture, the text does not conform to the *figure*, despite both doing nothing other than simultaneously alluding to the same object. But wasn't the original location of this latter icon (the pipe) precisely a blackboard? A blackboard placed on a thick and solid easel, where the image of the pipe was accompanied by writing in italics stating "this is not a pipe"? Was its space not that of the didactic explanation of a discourse? Did this discourse not belong to the more general one about the truth of things?[5] Let us then close with the words of Godard: "During the projecting of a militant film, the screen is simply a blackboard or a school wall that offers a concrete analysis of a concrete situation."[6]

The spoken word.

The linguistic nature of finance capital

"There are two kind of militant films," Godard states in 1970, "those we call 'blackboard films' and those known as 'Internationale films'. The latter are the equivalent of chanting L'Internationale during a demonstration, while the others prove certain theories that allow one to apply to reality what he has seen on screen, or to go and rewrite it on another blackboard so that others can apply it."[7] There is an authentic pedagogic stance behind Oliver Ressler's filmography, which ensures that every one of his films is a sort of manual of dissenting techniques to be taught and learned. But there is also a reserve of economic, social and cultural alternatives that, after the loss of the socialist counter-model, tries to respond in many kinds of way to the current neoliberal hegemony. Furthermore, this production, which meanwhile covers a span of twenty years, also has a geo-political framework. It is a contemporaneous inventory of the battles and forms of resistance that, from the end of the 1990s, have accompanied the rise and consolidation of the counter-globalization movement on a world-wide scale: from the demonstrations against the

5 See Michel Foucault, *This is Not a Pipe,* Oakland: University of California Press, 1983.

6 Jean-Luc Godard, "Premiers 'son s anglais', in *Cinéthique* n. 5, 1969; now in J-L. Godard, *Il Cinema è il Ciinema*, Milan: Garzanti 1981, p. 339.

7 *Godard par Godard*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinema, Paris, 1985, p. 348

Zanny Begg & Oliver Ressler, *The Right of Passage*, film, 19 min., 2013

World Economic Forum in Salzburg to the anti-G8 blockades in Heiligendamm, from the occupied factories in Venezuela to the Climate Camp at the Kingsnorth coal-fired power station, from the Syntagma Square uprising to the Occupy Wall Street protest movement, from the Italian social movement of the Disobbedienti to the Spanish 15M. However, Ressler does not limit himself to filming activists and activist practices. He takes the counter-globalization movement as represented subject and as a principle of representation. He provides a documentary catalogue of images, an undefined repertory of slogans, a program of potential actions. Without wanting to reduce the movement to the sum of its parts (or a single, totalizing model), Ressler films the different conflict workshops as an open and complex space of politicization, as a crucible of both political experimentation and linguistic and social innovation. It is no longer a question of reproducing political frameworks (of indoctrination) but of opening up formative spaces capable of developing critical subjectivities and of radically questioning existing models. Therefore, at the center of these film-essays, there is always a constituent space in which the process of subjectivization remains open. But how can one film the development of subjectivization that is both an affirmation of differences and, at the same time, is a composition of that which we have in *common*? Or is it the production of *a common place*?

There are at least three strategies which inform Oliver Ressler's working methods, by means of which the theoretical, practical and activist potential of the movement can be set out. However, there is one assumption that must be established: Ressler is, above all, a sort of actor and spectator of the movement itself (as are, implicitly, his works), and his films always have a formative and agitational nature. They intend, in other words, to be an integral part of the activist campaigns and the ongoing social struggles. The first strategy is a legacy of the Zapatista slogan "asking we walk", in the sense of aspiring to a new society, beginning with a constituting opening up to possibilities rather than with the solution to a pre-defined problem. It has rather to do with the formulation of a multiplicity of questions, which come from the suspension of that which is known, which will interrogate an unforeseeable horizon that is not yet present. "The revolution," Ressler claims, "has to be seen as a question rather than an answer."[8] In effect, the questions (given Ressler's emphasis) thus become those instruments of conflict that are capable of raising a problematic field, in which solutions are not implicitly given but must be created each and every time. To any one question, there may be *n* possible answers. It is sufficient to think of the film (and video installation) in eight parts, *What is Democracy?* (2009), but also of *What Would It Mean To Win?* (2008) and the constellation of interrogatives that articulate their structure.

The second strategy is, possibly, the inheritance of the workers' social inquiry: an open knowledge-seeking process that produces transformation. It presupposes a continuous exchange of ideas and experiences among subjects who are involved in varying roles. Just as the workers' inquiry of the 1970s, according to Raniero Panzieri, did not see the form of the class as automatically depending on the level of capital and its technical-production composition, in the same way, the current inquiry should place social autonomy and the antagonistic subjectivity of the contemporary multitude at the center, as this cannot be reduced to capitalist valorization and its methods of control.[9] Everyone effectively takes on the actors' status and becomes a protagonist of the analysis of reality, capable of putting aside all certainties in order to discover new opportunities for transforming those already existing. In this way, a horizontal and transversal (non-hierarchical and unrepresented) communication space is opened up, in which the voices of the activists suggest subjective perspectives and alternative points of view that co-exist and are linked in different ways, without any one dominating the other. Furthermore, at the same time, each exhibits its own pure and simple ability to speak – the intrinsic political nature of language, giving preference to direct intervention (without mediation). Who speaks and acts, for whom and how?[10] That which is excluded from corporate media and capitalism's monolanguage of information, circulates within Ressler's images, where segmented sequences of staged speech acts and fixed shots alternate, not according to additional montage but rather to a juxtaposition or parallelism that recalls more a spatial idea of the network, of the debate between a number of participants, of the transfer from one place to another. It substantially brings to mind the idea of *a forum*. The sixteen monitors of *Alternative Economics, Alternative Societies* (2003–2008), the seven monitors and the projection of *What is Democracy?* (2009), and the 3-channel video installation *Take the Square* (2012) are evidence of this. Conversely, everything that passes through the mainstream media has no place in these films, as exemplified by *This is what democracy looks like!* (2002) and *The Fittest Survive* (2006). This is precisely because, for Ressler, the linguistic-communicative act and the operation of enunciation do not only have, by their very nature, a political character but are also the central elements of the forms of valorization and expropriation of contemporary capitalism.

It is effectively through the statements of single individuals (the monologues) and the statements of the inter-titles (slogans, statistical data and programs) that the third film strategy becomes evident. This appears to come from the post-1968 militant cinema and finds its objective in words, in the discursive character of the written and spoken text.
Un film comme les autres, which Godard made in 1968, is the lengthy two-hour recording of the dialogue between three students from Nanterre and two Renault workers who had been through the events in May and are discussing the movement's prospects. In *bientôt J'espère* (Be seeing you) by Chris Marker and Mario Marret, the word is attributed

8 Oliver Ressler, "Approaches to Future Alternative Societies. Interview by Zanny Begg", 2007 in http://www.ressler.at. See also Maurizio Lazzarato, *La politica dell'evento*, Rubbettino Editore, Soveria-Mannelli, 2004.

9 See Raniero Panzieri, *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*, Milan: Sapere Edizioni, 1972. See also Oscar Marchisio, "Geopolitica della valorizzazione. L'inchiesta come forma di lotta", in Federico Chicchi and Gigi Roggero (eds.), *Lavoro e produzione del valore nell'economia della conoscenza. Criticità e ambivalenze della network culture*, Milan: Franco Angeli 2009, pp. 117–128.

10 Paolo Virno, *Multitude between Innovation and Negation*, Los Angeles: Semiotext(e), 2008.

The Fittest Survive, film, 23 min., 2006

Dario Azzellini & Oliver Ressler, *Disobbedienti*, film, 54 min., 2002
Installation view: *Political Imaginaries: Making the World Anew*, Oliver Ressler's solo exhibition at Wyspa Institute of Art, Gdańsk, 2014

11 Jacques Rancière, *Il Disaccordo. Politica e Filosofia*, Rome: Meltemi, 2007, p. 23

12 Oliver Ressler, "Counter-globalization Manuals. Interview by Marina Grzinic", 2003, in http://www.ressler.at

13 Oliver Ressler, "More Visibility to Activist Practices", in *Make Film Politically. Contemporary Filmmaking and the Soviet Avant-garde*, Chto Delat? Newspaper, Special Issue, September 2007, p. 7

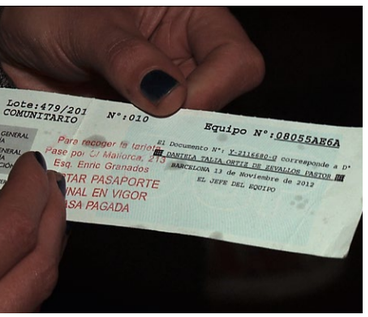
14 Francesco Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Bloomington: Indiana University Press, 1998; see also Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford University Press, 1974, and "The Impersonal Enunciation, or the Site of Film", *New Review of Film and Television Studies*, Volume 8, Issue 4, 2010

wholly to the direct opinions of the workers striking in the occupied Rhodiacéta factory in Besançon. All the films by the Medvedkin Group, which became the symbol of *cinéma ouvrier*, were based on this enunciative register. In *Die Teilung aller Tage* (The Division of all Days), a 1970s film about political economy explained to students and made by Harun Farocki and Hartmut Bitomsky, written and spoken language frame and permeate all the scenes. In all these cases, there is always a prevalence of the (not narrative but communicative) word over the image, which presupposes an inseparable relationship between language and political action: a relationship which pertains to the linguistic and original animal, in an Aristotelian sense. Where the *voice* only indicates – says Rancière – the word, as *logos*, conversely demonstrates. "The word demonstrates, makes evident to a community of subjects that listen, the useful and the damaging and, *as a consequence*, the just and the unjust." [11] In this new distribution of the spoken word (completely asymmetric with respect to the visual) there is not only a desire to report speech but, above all, the necessity to make evident the faculty of the act of speech as such, of what this act is capable of, its power. If in Oliver Ressler's films there are no longer the occupied lecture halls of Nanterre, nor the factories in revolt such as those of Peugeot in Sochaux or the Rhodia in Besançon, the primacy accorded to the word (written and spoken) remains unaltered, if not even reinforced, as the instrument of a new political subject. "Watching this work is like reading a book," claims Marina Gržinić – not coincidentally and with good reason – in reference to the film *Disobbedienti* [12]. Although it may be true that a theory, as in the case of counter-globalization, is primarily an assembly of words, for Ressler there is a need to incorporate it in the subjects, to demonstrate it through a practice, which is that of activism. However, it is precisely with respect to this primacy of communication that his films have a direct relationship with his graphic production: text-only strategies for banners, wall texts, billboard texts, bold and typographic logo-posters, textual citations printed and mounted on the floor of the exhibition space, etc. If, as Ressler claims, "my own work affords the spoken word with this central position" [13], that which unites both the areas of his research is precisely the role of enunciation. The passage from a set of virtualities to their actualization – which enunciation represents – is that by means of which the act of the word creates the event. Something that was not there before begins to exist, it is claimed, in that which expresses it and beginning with that which enunciates it. However, the principle of enunciation that Ressler makes his own, is that which in the cinema is called "interpellation" [14]. A speaker addresses the spectator, calling them directly into play by means of captions and by gazing into the camera, and this speaker's role is that of making explicit the instructions relating to the communicative plan of the film and to make them explicit to someone who is assumed to be following the operation. In other words, there is always an implicit spectator, a speaker called upon with respect to whom the film opens up a space of dialogue, of debate. This configuration is called "interpellation" precisely because of the gesture that substantiates it: a sort of question or trusting invitation directed to the spectator who is transformed into a person consulted, interrogated. The series of banner texts or billboard texts, installed in public spaces for the project *Alternative Economics, Alternative Societies*, are more explicit in this regard. One of these visual texts claims, for example: "Imagine a decentralized system of social order in which all persons affected by political decisions are allowed to make decisions in a grass-roots democratic way based on the principle of consensus." If it is true that the introduction of a language and a system of dominant meanings is always a political operation (before being a linguistic one), it is equally true that the work of centrifugal social forces that aim to undermine the semiotic empire is capable of creating other (and ever new) enunciation linkages. The enunciation, for example, "another world is possible", exists perfectly in that which expresses it. In the expression, or insomuch as it is an expression, this possibility of life has a reality (awaiting to be enacted) that clashes with contemporary capitalism's enunciations and mechanisms of power. As we know, such an enunciation finds its origin in the opposite enunciation that Margaret Thatcher habitually used as a future neoliberalist matrix in the 1980s: "There is no alternative." In this sense, Ressler knows very well that today's enunciation has not only a political value but is central to the processes of production and financialization of the information economy in a post-Fordist era. As Marazzi writes: "The crisis of Fordism and its evolution into post-Fordism and into financial capitalism can be explained in the light of the crisis of labour-as-substance but also *as* a transition, to a new incarnation of capitalism where the most natural and common qualities possessed by the linguistic animal are put to work, controlled by value-mining devices which reach across the spheres of production and of the circulation-reproduction of goods." [15] Also, "Monetary sovereignty is, above all, of a *dialogical* nature, impregnated by 'communicative experiments' intended to forge that intangible 'public trust' which is indispensable to the functioning of the entire economic-monetary machine." [16]

There is a graphic work by Ressler that can be taken as the keynote of his pedagogical method of filmmaking (with its politicized aesthetics) and, more broadly, of the politically active nature that defines it. A wall text almost seventeen meters long reproduces, in capital letters, one of these typical speech acts that financial capitalism has used to legitimize its monetary policies in the recent crisis. This is a text and an image at the same time. The text states "Too Big to Fail", in reference to the economic support demanded for the central banks, while the lettering of the four words are cut out from a black and white photo that shows the faces and bodies of thousands of demonstrators, who crossed Europe on 29 March 2009 under the slogan "We will not pay for your crisis!".

15 Christian Marazzi, *The Linguistic Nature of Money and Finance*, Los Angeles: Semiotext(e) 2014, p. 21

16 Ibid, p. 16

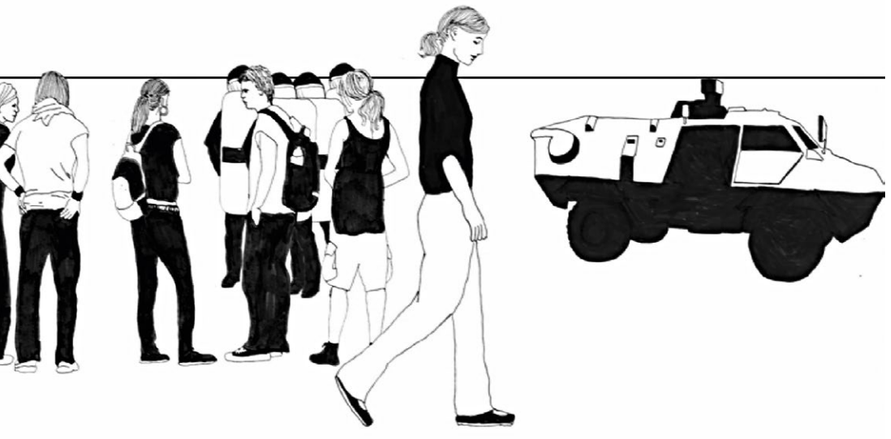


Zanny Begg & Oliver Ressler, *The Right of Passage*, film, 19 min., 2013

Too Big to Fail, wall text, 2011
Installation view: *Nach Demokratie*, Kunstraum Niederösterreich, Vienna, 2011

The capitalist enunciation thus becomes an occupied (and claimed) space of the antagonistic workforce who, through an inversion of perspectives, has appropriated and transformed it into its own slogan. The text opens on the wall the possibility of a passage from one mode of existence to another.

The violent privatization (and privation) of public resources that power returns to itself by means of communication and linguistic methods is responded to with the re-socialization of the same, not outside but within the same mechanisms that have made such resources an object of capture. Language and communicative competency, at the same time as they continuously reproduce the conditions of expropriation and capitalist command, also open up to its opposite: to the art of the possible and to the miracle of an awaited unforeseen event. Here and now.



Zanny Begg & Oliver Ressler,
What Would It Mean to Win?,
film, 40 min., 2008

OLIVER RESSLER: „WANDTAFEL"-KINO UND DAS KAPITALISTISCHE REGIME DER ENUNZIATION

MARCO SCOTINI

Ab dem Zeitpunkt, als die Fed nur ankündigte, *sie könnte in absehbarer Zukunft das Tempo ihres Anleihenkauf-Stimulus drosseln, sind die Erträge der Staatsanleihen tatsächlich gestiegen*; und dies geschah,
ohne dass die Fed zwischenzeitlich irgendwelche zusätzlichen Maßnahmen ergreifen musste.
Christian Marazzi[1]

Pages d'écriture:

Die Leinwand, der Pass und andere Techniken der Gouvernementalität

Als innerhalb bestimmter diskursiver und visueller Formationen erzeugte Effekte werden zeitgenössische Subjektivitäten nicht mehr in einen geschlossenen, abgegrenzten Raum eingeschrieben, der einer disziplinären Unterordnung unterworfen ist. Der Hintergrund, vor dem sie sich abzeichnen, ist nicht mehr von sozialen Techniken reguliert, die auf den Raum und seine Einschließung (*enfermement*) zielen, für die die fordistische Fabrik zwar der paradigmatischste Ausdruck war, aber als solcher doch nur einer von mehreren möglichen. Die postfordistischen sozialen Fabriken sind nicht mehr Orte der Abgeschlossenheit; sie sind auch keine Trainings- und Konzentrationseinrichtungen, mit eigenen Gesetzen und sozialen Identitäten, die Zeitabläufe programmieren, Rollen verteilen und Funktionen zuordnen. Ebenso wenig steht jetzt noch die Möglichkeit zur Verfügung, Elemente innerhalb eigener, starrer funktionaler Identitäten im Hinblick auf einen im Vorhinein festgelegten Plan zuzurichten und zu disziplinieren. In den Kontrollgesellschaften der Gegenwart gibt es vielmehr einen Rahmen für die Produktion von verschiedenen Arten der Subjektivität an „Orten der Zirkulation" und des „Kommunikationsaustauschs", die von den Informationsökonomien und den finanziellen Kreisläufen als Vorrichtungen mit Fernwirkung organisiert werden. Die Zeit und die Formen der Kontrolle, die durch sie auf den Plan gerufen, und die Widerstandseffekte, die durch sie aktiviert werden, stellen das neue, privilegierte Gebiet der Produktion von Subjektivitäten dar. Trotzdem handelt es sich hier um Zeit, für die ein *unbeschränkter Aufschub* (in der Version von Deleuze)[2] verfügbar ist; die Zeit erhebt nicht nur Anspruch auf den Raum, sondern sie beansprucht, um ihre Rolle spielen zu können, für sich einen offenen, unbegrenzten Raum; einen Raum, in dem die Beschränkungen der Bevölkerung zwar nur mit der Nation korrespondieren, aber dennoch, trotz der transnationalen Natur des Kapitals, immer wieder von Neuem und immer zahlreicher entstehen.

1 Marazzi, Christian, *The Linguistic Nature of Money and Finance*, Semiotext(e) 2014, S. 12.

2 Deleuze, Gilles, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in "L'autre journal", 1, 1990, jetzt auch in *Pourparler*, Quodlibet 2000, S. 237.

Zusätzlich zu diesen Techniken des Regierens, die dem Staat zugeordnet werden können, gibt es viele weitere soziale Maschinen, die von privaten Unternehmen generiert werden, die in endloser Folge Flüsse von Material und Information zusammensetzen und wieder auseinander nehmen. Das System untereinander zusammenhängender Körper, die wir als „Informationsnetzwerke” definieren, ist nur eines von mehreren Modellen.

Tatsächlich produziert der Kapitalismus in seiner gegenwärtigen Gestalt Subjekte und Objekte in sich stets wandelnder Vielfalt, die mithilfe von Technologien gestaltet werden, die ihrerseits einer ständigen Modulation unterworfen sind. Statt die Räume der Technik physisch einzuschränken, generiert der Neoliberalismus Regelkreise, deren Kontrolle die Gebiete freier Aktivität so unterstellt sind, dass das subjektive Verhalten entsprechend den Erfordernissen der ständigen Innovation der Prozesse und der Produkte gestaltet werden kann. Maurizio Lazzarato weist dagegen darauf hin, dass „die postfordistische Abfolge durch die Entterritorialisierung sowohl ihrer Technologien wie ihrer Zeichen gekennzeichnet ist“.[3] Es muss deshalb gefragt werden, welches Regime von Zeichen die gegenwärtige Produktion von Subjektivitäten sich vornimmt und welcher Art die Ebene der Sichtbarkeit ist, auf der diese eingeschrieben werden.

Welcher Art sind die Registrierungsvorrichtungen, die in jedem Augenblick die verschiedenen Positionen jeder beliebigen Subjektivität und jedes anderen Elements in einer offenen Umgebung aufzeichnen können? Und welcher Art sind schließlich die „Schnittstellen“, die in der Lage sind, in Echtzeit und mit kapillarer Diffusion alles zu überwachen, was es an Gesehenem, Gesagtem, Gedachtem und Gehörtem gibt? Wenn es stimmt, dass die Medienplattformen die *geschlossenen Räume* der Disziplinargesellschaften ersetzt haben, dann stimmt es ebenso, dass wir es trotz allfälliger Unterschiede noch immer mit sozialen Maschinen zu tun haben, die als Mechanismen der Enunziation fungieren; oder, besser gesagt, sie regieren wie nie zuvor mithilfe dessen, was sie zeigen und sagen, was sie auf Indizes anzeigen und messen. Sie fungieren als authentische Foren der Enunziation; diese ist in der Lage, handlungs- und wahrnehmungsbezogene Methoden zu Arbeitsvorgängen zu rekonfigurieren, da im gegenwärtigen sozioökonomischen Rahmen eine vollkommene Kongruenz zwischen Kommunikations- und Produktionsprozessen besteht.

Der Fokus auf Oberflächen zur Einschreibung oder auf Medienschnittstellen zur Erfassung neuer Subjektivitäten kennzeichnet wie eine Schwelle den Beginn eines jeden Films von Oliver Ressler und stellt zugleich seinen „Fluchtpunkt“ dar. In Resslers Filmen werden diese Ebenen der Sichtbarkeit und Medialisierung sowohl als Bilder wie als Begriffe zum ersten Austragungsort des sozialen Konflikts, wo die antagonistischen Subjektivitäten auf die Kräfte der Macht stoßen. Die politische Natur dieser filmischen Sprache besteht nicht so sehr in ihrem Wesen als Gegeninformation – mit der ideologischen Enthüllung des bereits Gegebenen – oder in der Thematisierung des politischen Aktivismus durch eine Person, die, wie in Resslers Fall, selbst ein integrales Element in diesem Aktivismus ist. Stattdessen wird die politische Natur dieser Filmproduktion durch einen wahrlich antagonistischen Standpunkt markiert, der die soziale Umverteilung und die Rückkehr zur gemeinsamen Nutzung dessen, was durch die Einrichtungen neoliberaler Macht dieser Nutzung entzogen worden ist, in den Mittelpunkt stellt. Der Kampf um die Beherrschung und Wiederaneignung der Maschinen der Kommunikation ist nicht genug. Grundlegend ist der Prozess der Befreiung der Subjektivitäten, die innerhalb dieser Maschinen geformt worden sind. Resslers filmische Praxis enthält den Versuch, diesen Medienschnittstellen ihr Potenzial zurückzugeben. Er zeigt die Mittel, deren er sich bedienen wird, macht sie kinematografisch sichtbar und teilt ihnen mehrere „enunziative Figuren“ zu: von den Stimmen der AktivistInnen zum „Blick in die Kamera“ der TheoretikerInnen der Bewegung, von Zwischentiteln zu Slogans auf Transparenten und Mauern, von Protestsongs zu symbolhaften Intervallen in der Montage, von dokumentarischen Sequenzen zu Videoanimationen. Die zentrifugalen Kräfte der Enunziationen des *General Intellect* und ihre problematisierenden einleitenden Bemerkungen zu den Ereignissen entfernen sich von der Zentralisierung einer Mehrheitssprache und der Unterordnung unter die einheitlichen, normativen Kommunikationscodes sowohl der Medien des Mainstream wie der konsolidierten politischen Darstellungen. Eine ganze Reihe linguistischer und dialogischer Modi sind am Werk, die den Subjektivitäten wieder zu Heterogenität und alternativen Möglichkeiten verhelfen sollen.

Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Right of Passage,
film, 19 min., 2013

Der in Zusammenarbeit mit Dario Azzellini 2002 entstandene Film *Disobbedienti* belegt dies, zusammen mit *What Would It Mean To Win?* aus dem Jahr 2008 und dem 2013 fertiggestellten *The Right of Passage* – die beiden Letzteren entstanden in Zusammenarbeit mit Zanny Begg – in exemplarischer Weise. Es ist kein Zufall, dass der Fokus bei allen Filmen, obwohl zwischen der Entstehung des ersten und des letzten mehr als ein Jahrzehnt liegt, auf der antikapitalistischen Bewegung und ihren Formen des Widerstands liegt.

Disobbedienti beginnt mit einer weißen Filmleinwand vor einem leeren Publikumsbereich, der auf der Piazza Maggiore in Bologna für eine öffentliche Veranstaltung eingerichtet ist. Die Leinwand, auf der wir erwarten, unseren Film zu sehen, wird auf einer weiteren Leinwand abgebildet, die ebenfalls auf eine mögliche Projektion wartet, während wir aus dem Off hören: „Wir befinden uns in Italien, wo alle Kommunikationsmedien sich in der Hand einer einzigen Person befinden. Es ist fast eine paradoxe Situation, fast wie in einem lateinamerikanischen Land.“ Die Stimme wird unterbrochen von einem lauthals geschrienen Slogan, der ebenfalls aus dem Off kommt: „Gegen ein Europa der Mächtigen, jetzt und immer Ungehorsam“, während das grafische Symbol des Wortes *Disobbedienti* von oben herab auf den Bildschirm fließt, um als Titel des Films zu fungieren. In dieser Art Prolog

3 Lazzarato, Maurizio, *Il governo dell’uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberista*, DeriveApprodi, Roma, 2013, S. 153.

Zanny Begg & Oliver Ressler,
What Would It Mean to Win?,
film, 40 min., 2008

wird die Aufmerksamkeit sofort auf zwei Komponenten gelenkt, die im Zentrum des Konflikts in der italienischen Bewegung der *Tute Bianche* [Weiße Overalls] stehen. Während der Proteste in Genua im Jahr 2001 trennte sich diese Bewegung von den weißen Overalls der ArbeitnehmerInnen, dem für sie im Unterschied zu den blauen Overalls der arbeitenden Klasse charakteristischen Symbol, und gab sich den Namen *Disobbedienti*. Es wurde einerseits gegen das Medienmonopol von Berlusconi protestiert, das Pate für die Figur des Politunternehmers gestanden hatte. Andererseits bestand eine unauflösbare Verbindung zwischen den Kampftechniken und Kommunikationspraxen, die von der Bewegung weitergetrieben wurden, der es darum ging, das sichtbar zu machen, was unsichtbar blieb – wie z. B. prekäre Arbeitsverhältnisse – und ein BürgerInneneinkommen zu fordern. Die weiße Leinwand bleibt eine Art zusammengesetzte Matrix des Films, die bei zeitweisem Verschwinden der Bilder Pausen in der Montage überbrückt, in denen sieben Mitglieder der italienischen Bewegung mit theoretischen Überlegungen zu Wort kommen. „Diese weißen Oberflächen“, notiert Ressler, „stehen in einem direkten Zusammenhang mit den weißen Overalls der Tute Bianche […], aber sie sind auch der Ausdruck des Wunsches, die ZuschauerInnen dazu einzuladen, die visuellen Leerstellen mit ihren eigenen Ideen zu füllen. Mit anderen Worten, sie stellen einen Versuch dar, ein offenes visuelles Äquivalent für eine Entwicklung zu finden, die sich fragend und ohne vorgefertigte Modelle vorwärts bewegt, im Einklang mit dem Konzept der Disobbedienti“.[4] Eine weitere Abfolge von Projektionsflächen wird im Film *What Would It Mean To Win?* versammelt, der im Rahmen der Demonstrationen gegen den G8-Gipfel im deutschen Heiligendamm im Juni 2007 aufgenommen wurde. Eine Reihe von Animationssequenzen, die den Film ergänzen, formulieren drei Fragen zu dem sich emanzipierenden Selbstbewusstsein der Vielheit (Multitude) und zu ihren politischen Handlungsmöglichkeiten: *Wer sind wir?*, *Was ist unsere Macht?* und *Was würde es bedeuten zu gewinnen?* Es erübrigt sich fast zu sagen, dass die Produktion antagonistischer Subjektivitäten sich wieder als untrennbar erweist von den Kommunikationsmöglichkeiten der Medien und dem freien Zugang zu ihnen. Von der Kinoleinwand der Vision der Lumières, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, gelangen wir über den LCD-Bildschirm des Camcorders, der Ereignisse aufzeichnet, zum Fernsehmonitor, der es uns ermöglicht, die sozialen Kämpfe von Neuem zu sehen und die neuen Lebensmöglichkeiten, die sich in ihnen abzeichnen. Das alles wird in Resslers und Beggs Film vorweggenommen durch den Theoretiker John Holloway durch das Zitat einer Antwort, die Subcomandante Marcos einem Filmkritiker gab, als dieser ihn fragte, wie er sich eine vollkommene Gesellschaft vorstelle: „Wir brauchen ein unbegrenztes Filmprogramm, sodass man jeden Tag einen anderen Film leben kann.“ Und er schloss mit den Worten, die Zapatisten hätten revoltiert, „weil sie gezwungen worden seien, die letzten fünfhundert Jahre den selben Film zu leben“.

4 Ressler, Oliver, *Protesting Capitalist Globalization on Video*, 2002, auf http://www.republicart.net

Zanny Begg & Oliver Ressler, *The Right of Passage*, film, 19 min., 2013
Installation view: *Unstable Territory*, CCC Strozzina, Palazzo Strozzi, Florence, 2013

The Right of Passage hingegen beginnt mit einem Bild, das durch eine mit Sonnenschutzfolie versehene Glasoberfläche eines Gebäudes gefilmt wurde, die die Lichtdurchlässigkeit von Scheiben regelt. Diese heute vielfach verwendete Folie, die eine Verdunkelung bei gleichzeitigem Erhalt des Blicks nach Draußen ermöglicht, bildet eine Art trennende Membran innerhalb der Fähigkeit des Sehens, die im Verlauf des Films wiederholt wiederkehrt. In *The Right of Passage* thematisiert das doppelte Regime der diskursiven und visuellen Enunziabilität das Recht auf globale StaatsbürgerInnenschaft (WeltbürgerInnenschaft) und die konventionelle und grausame Natur des Prinzips der Ausschließung. Obwohl der Film sich scheinbar von Resslers vorherigen Werken unterscheidet, ist er mit ihnen doch thematisch schon dadurch verwandt, dass eine Bewegung, die sich der Kritik des Kapitalismus verschrieben hat, notwendigerweise MigrantInnen zu ihren eigentlichen ProtagonistInnen zählen muss. Ansätze zu einer theoretischen Analyse werden hier erbracht von Antonio Negri, Sandro Mezzadra, Ariella Azoulay und von MigrantInnen aus Mittel- und Lateinamerika und aus Afrika, die in Barcelona strandeten. Statt Ausdrücke wie Transparenz und Intransparenz zu verwenden, wäre es sinnvoller, von Regimen der Unsichtbarkeit zu sprechen, die diesen gespenstischen Subjekten, umherirrenden Geistern gleich, auf ihrer durch die fehlende Aufenthaltserlaubnis erzwungenen Wanderschaft abverlangt werden. Mit seinen verschiedenen Ebenen der Enunziation liefert der Film dafür vollkommene Belege. In diesem Fall wird der Pass, genauer gesagt, das Layout des Passes, zu einer authentischen Projektionsfläche, die dank der Animation von Figuren und symbolischen Objekten durchquert wird, was dazu führt, dass sich in der Projektionsfläche Risse bilden. Dass sie auf einer der Seiten des Passes, unter dem Visum für ein Land, auftauchen und auf der nächste Seite, unter dem Ausreisestempel eines anderen Landes, verschwinden, erinnert uns an das Regime der Sichtbarkeit der Kontrolle, aber auch an das Gegenteil, das Spiel der Bipolarität von Zeigen und Benennen, von Zeichen und Bezügen, von Bildern und Sprachen, von Anomie und Rechten. Unter den Bildern, die in dieser Passage gezeigt werden, sind Duchamps *Hutständer* und Magrittes *Pfeife*. Die erste Ikone zwingt uns zu Fragestellungen bezüglich des Index und der Umstände und Bedingungen, unter denen Bedeutung zustande kommt. Die zweite zwingt uns „angesichts der Ähnlichkeit im Erscheinungsbild“ die Behauptung abzuwehren, hier „handle es sich um Realität“. Es ist unmöglich, die gegenwärtige Verfassung, in der sich die staatsbürgerliche Existenz heutiger Subjektivitäten befindet, innerhalb des einen, abstrakten Raums, den ein schriftliches Dokument wie ein Pass ihn darstellt, scharf und eindeutig sichtbar zu machen. Es ist jetzt unmöglich, eine Ebene zu bestimmen, auf der es möglich ist, die Verbindung zwischen (juridischen) Rechten und (materieller) Existenz eindeutig darzustellen. Es handelt sich dabei immer um zwei Dinge. Die formale Staatszugehörigkeit und die tatsächliche Zugehörigkeit sind zwei verschiedene Dinge. So passt, wie im Raum von Magrittes Bild, der *Text* nicht zur

Zanny Begg & Oliver Ressler, *The Right of Passage*, film, 19 min., 2013

5 Siehe Foucault, Michel, *Dies ist keine Pfeife.* Hanser Verlag München, 1997.

6 Godard, Jean-Luc, „Premiers ‘sons anglais’“, in *Cinéthique* 5, 1969; jetzt auch in J-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti 1981, S. 339.

7 *Godard par Godard*, éditions de l’Etoile-Cahiers du cinema. Paris, 1985, S. 348.

Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Right of Passage,
film, 19 min., 2013

Darstellung, obwohl beide keine andere Aufgabe haben, als zugleich auf dasselbe Objekte anzuspielen. Aber war nicht der ursprüngliche Ort dieser Ikone, der Pfeife, ausgerechnet eine Wandtafel? Eine Wandtafel, die auf einer dicken, standfesten Staffelei ruhte und auf der sich sowohl das Bild der Pfeife wie der kursiv geschriebene Satz „Ceci n’est pas une pipe“ befanden? War ihr Raum nicht der Raum der didaktischen Aufbereitung eines Diskurses? Und war nicht dieser Diskurs Teil eines allgemeineren Diskurses über die Wahrheit der Dinge?[5] Wir wollen mit einem Wort von Godard schließen: „Während der Projektion eines militanten Films ist die Leinwand einfach eine Tafel oder die Wand einer Schule, auf der eine konkrete Analyse einer konkreten Situation gezeigt wird.“[6]

Das gesprochene Wort.
Das linguistische Wesen des Finanzkapitals

„Es gibt zwei Arten von militanten Filmen”, notierte Godard 1970, „die sogenannten ‚Wandtafel-Filme‘ und die unter der Bezeichnung ‚Internationale-Filme‘ bekannten. Letztere sind ein Äquivalent zum Singen der Internationalen während einer Demonstration, während die anderen gewisse Theorien zu beweisen suchen, die es uns ermöglichen, das in der Wirklichkeit anzuwenden, was wir gesehen haben oder hinzugehen, es auf einer anderen Wandtafel anzuschreiben, sodass andere es anwenden können.“[7] Oliver Resslers Filmografie ist von einem authentischen pädagogischen Standpunkt erarbeitet, der sicherstellt, dass jeder Film eine Art Handbuch ist, mit dessen Hilfe Techniken des Dissenses gelehrt und gelernt werden können. Es gibt aber auch ein Reservoir an wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Alternativen, die nach dem Verlust des sozialistischen Gegenmodells in verschiedenster Weise als Antworten auf die gegenwärtige neoliberale Hegemonie zur Verfügung stehen. Resslers Produktion, die mittlerweile zwanzig Jahre umspannt, zeichnet sich außerdem durch einen geopolitischen Rahmen aus. Es ist ein zeitnahe erstelltes Inventar von Kämpfen und Formen des Widerstands, die seit dem Ende der 1990er den Aufstieg und die Konsolidierung der weltweiten Antiglobalisierungsbewegung begleitet haben, vom World Economic Forum in Salzburg zu den G8-Blockaden in Heiligendamm, von besetzten Fabriken in Venezuela zum Climate Camp in der Nähe des Kingsnorth-Kohlenkraftwerks, vom Aufstand auf dem Syntagmaplatz zur Occupy Wall Street Protestbewegung, von der italienischen sozialen Bewegung der Disobbedienti zur 15M, den Platzbesetzungsbewegungen in Spanien. Ressler findet aber nicht sein Auslangen mit dem Abfilmen von AktivistInnen und aktivistischen Praktiken. Er nimmt die Antiglobalisierungsbewegung sowohl als das repräsentierte Subjekt und als Prinzip der Repräsentation. Er erstellt einen dokumentarischen Katalog von Bildern, ein unbeschränktes Repertoire von Slogans, ein Programm möglicher Aktionen. Ohne die Bewegung auf die Summe ihrer Teile oder auf ein einzelnes, totalisierendes Modell reduzieren zu wollen, filmt Ressler die verschiedenen Werkstätten des Konflikts als einen komplexen offenen Raum der Politisierung, als Schmelztiegel sowohl politischen Experimentierens wie linguistischer und sozialer Innovation. Es kann nicht mehr darum gehen, einen politischen Rahmen der Indoktrination zu reproduzieren, sondern um das Aufspannen formativer Räume, die sich für die Entwicklung kritischer Subjektivitäten und für eine radikale Befragung existierender Modelle eignen. Deshalb befindet sich im Zentrum dieser Filmessays immer ein konstituierender Raum, in dem der Prozess der Subjektivierung offenbleibt. Wie aber lässt sich die Entwicklung der Subjektivierung filmen, die sowohl eine Affirmation der Differenzen ist wie zugleich eine Zusammenstellung dessen, was uns gemeinsam ist, oder überhaupt die Erzeugung eines gemeinsamen Ortes darstellt?

Es gibt mindestens drei Strategien, die Oliver Resslers Arbeitsmethoden kennzeichnen, mit deren Hilfe sich das theoretische, praktische und aktivistische Potenzial der Bewegung darstellen lässt. Dabei gilt grundsätzlich eines: Ressler ist in erster Linie ein Darsteller und Beobachter der Bewegung. Das trifft auch implizit auf seine Werke zu. Seine Filme sind ihrer Natur nach darauf angelegt, Einfluss zu nehmen, zu agitieren. Mit anderen Worten, sie wollen ein integraler Bestandteil der aktivistischen Kampagnen und der gegenwärtig stattfindenden sozialen Kämpfe sein. Die erste Strategie ist ein Erbe des zapatistischen Slogans „Fragend gehen wir voran“, im Sinn des Strebens nach einer neuen Gesellschaft, das damit beginnt, dass Möglichkeiten aufgezeigt werden anstelle von Lösungen für bereits definierte Probleme. Es geht vor allem um die Formulierung einer ganzen Reihe von Fragen, die sich, unter Hintansetzung bestehenden Wissens, an einen noch nicht vorhandenen, unvorhersehbaren Horizont richten. „Die Revolution“, behauptet Ressler, „muss eher als Frage denn als Antwort gesehen werden.“[8] Der Nachdruck, mit dem Ressler diese Fragen versieht, machen sie zu Instrumenten des Konflikts, die ein Problemfeld abstecken, in dem Lösungen nicht einmal implizit vorgegeben sind, sondern für jede Situation neu zu erarbeiten sind. Für jede Frage sind *n* Antworten möglich. Es genügt hier, an *What is Democracy?* (2009), einen achtteiligen Film und eine Videoinstallation, an *What Would It Mean To Win?* (2008) und an die von der Struktur dieser beiden Werke artikulierte Konstellation von Fragewörtern zu erinnern.

Die zweite Strategie, ein offener Prozess des Wissenserwerbs, der auf Transformation zielt, erklärt sich möglicherweise aus dem Erbe der Arbeiterbefragung. Dieser Prozess hat als Voraussetzung den ständigen Austausch von Ideen und Erfahrungen zwischen den Subjekten, die in wechselnden Rollen an ihm beteiligt sind. Die Befragung der ArbeiterInnen in den 1970ern, so Raniero Panzieri, sah die Form der Klasse als nicht automatisch durch das Niveau des Kapitals und dessen technisch-produktionsmäßige Zusammensetzung gegeben an. Genauso sollte die gegenwärtige Befragung auf die soziale Autonomie und die anta-

8 Ressler, Oliver, „Approaches to Future Alternative Societies“.
Interview mit Zanny Begg, 2007 in http://www.ressler.at.
Siehe auch Maurizio Lazzarato, *La politica dell’evento*, Rubbettino Editore, Soveria-Mannelli, 2004.

Untitled (Rostock 6/2007),
from the series *Globalizing Protest*, digital print laminated on aluminum, details,
140 x 105,5 cm, 2007

9 Vgl. Panzieri, Raniero, *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*, Sapere Edizioni, Milano 1972. Vgl. auch Marchisio, Oscar, „Geopolitica della valorizzazione. L'inchiesta come forma di lotta", in Federico Chicchi und Gigi Roggero (hg.), *Lavoro e produzione del valore nell'economia della conoscenza. Criticità e ambivalenze della network culture*, Franco Angeli, Mailand 2009, S. 117–128.

10 Virno, Paolo, *Multitude between Innovation and Negation*, Semiotext(e), 2008.

gonistische Subjektivität der heutigen Vielheit (Multitude) zentriert sein, da diese nicht auf kapitalistische Verwertung und die dabei verwendeten Kontrollmechanismen reduziert werden können.[9] Alle Menschen nehmen praktisch einen SchauspielerInnenstatus an und werden zu ProtagonistInnen der Analyse der Realität, die es verstehen, alle Sicherheiten beiseitezuschieben, um neue Möglichkeiten für die Umwandlung dieser bereits bestehenden Sicherheiten zu entdecken. So wird ein horizontaler, transversaler – ein nicht-hierarchischer und repräsentationsloser – Kommunikationsraum aufgespannt, in dem die Stimmen der AktivistInnen subjektive Perspektiven und alternative Standpunkte anmahnen, die neben einander koexistieren und vielfach untereinander verknüpft sind, ohne dass irgendeine oder irgendeiner eine beherrschende Rolle spielt. Alle beweisen außerdem die Fähigkeit, sich auf ihre eigene Weise einfach auszudrücken, unter Betätigung der intrinsisch politischen Natur der Sprache, wobei der direkten Intervention, ohne Vermittlung durch Dritte, der Vorzug gegeben wird. Wer spricht und handelt für wen und auf welche Weise?[10] Das von den Mainstream-Medien und der Monosprache des Kapitalismus Ausgesparte wird durch Resslers Bilder in Umlauf gesetzt. Abgehackte Sequenzen inszenierter Sprechakte wechseln sich mit stehenden Bildern ab, nicht aus formalen Gründen der Montage, sondern um ein Nebeneinander, einen Parallelismus zu erzeugen, der auf die räumliche Natur des Netzwerks verweist, auf eine Debatte zwischen mehreren TeilnehmerInnen, auf den Transfer von einem Ort an einen anderen. Es geht hier ganz wesentlich um die Idee des *Forums*. Die sechzehn Monitore in *Alternative Economics, Alternative Societies* (2003–2008), die sieben Monitore und die Projektion in *What is Democracy?* (2009) weisen ebenso in diese Richtung wie die 3-Kanal-Videoinstallation *Take the Square* (2012). Umgekehrt gibt es in diesen Filmen für die Dinge, die in den Mainstream-Medien zirkulieren, keinen Platz, wie aus *This is what democracy looks like!* (2002) und *The Fittest Survive* (2006) ersichtlich ist. Der Grund dafür ist Resslers Überzeugung, dass der linguistisch-kommunikative Akt und der Vorgang der Enunziation ihrem Wesen nach politisch sind; sie sind auch die zentralen Elemente in den Formen der Verwertung und Enteignung, die vom heute geläufigen Kapitalismus praktiziert werden.

In den Statements und Monologen einzelner Individuen und in den Statements der Zwischentitel (Slogans, statistische Daten und Programme) wird die dritte Filmstrategie offenkundig. Diese kommt offenbar vom militanten Film nach 1968 und findet ihr Betätigungsfeld in Worten, im diskursiven Charakter des geschriebenen und gesprochenen Textes. *Un film comme les autres*, den Godard 1968 machte, ist die zweistündige ausführliche Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen drei Studenten aus Nanterre und zwei Renault-Arbeitern, die alle Zeugen der Ereignisse im Mai geworden waren und jetzt über die Chancen der Bewegung diskutieren. In *A bientôt j'espère* (Be seeing you) von Chris Marker und

Oliver Ressler & David Thorne, *Boom!*, banners at demonstrations against the World Economic Forum, New York, 2002

Mario Marret kommen ausschließlich die streikenden Arbeiter der besetzten Rhodiacéta Fabrik in Besançon mit ihren Meinungen zu Wort. Die Filme der Medwedkin-Gruppen, die zum Symbol des *cinéma ouvrier* wurden, bedienen sich alle des enunziativen Registers. In *Die Teilung aller Tage*, ein Film der Siebzigerjahre von Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, in dem der Versuch unternommen wird, StudentInnen die politische Ökonomie zu erklären, werden alle Szenen von geschriebener und gesprochener Sprache gerahmt und durchdrungen. In all diesen Fällen ist das kommunikative (im Gegensatz zum narrativen) Wort immer wichtiger als das Bild und setzt eine untrennbare Beziehung zwischen Sprache und politischer Aktion voraus, eine Beziehung, die das ursprüngliche linguistische Wesen des Menschen als politisches Wesen im aristotelischen Sinn zur Grundlage hat. Während die *Stimme* nur anzeigt – so Rancière – ist das Wort als *logos* zur Demonstration fähig. „Das Wort demonstriert und verschafft einer Gemeinschaft von zuhörenden Subjekten Klarheit in Bezug auf das, was nützt und was schadet und *infolgedessen* auf das, was gerecht und was ungerecht ist."[11] In dieser neuen Verteilung des gesprochenen Wortes, die völlig asymmetrisch im Verhältnis zum Visuellen ist, besteht nicht nur der Wunsch, Gesprochenes wiederzugeben, sondern vor allem die Notwendigkeit, Evidenz für das Potenzial des Sprechaktes zu liefern, für das, was dieser Akt zu bewirken vermag, für seine Kraft. Wenn es in Oliver Resslers Filmen auch keine besetzten Hörsäle in Nanterre gibt und keine revoltierenden Fabriken wie die von Peugeot in Sochaux oder von Rhodiacéta in Besançon: Das Primat bleibt bestehen und wird womöglich noch verstärkt, das dem geschriebenen wie gesprochenen Wort als Instrument des neuen politischen Subjekts zuerkannt wird. „Diesen Film zu sehen ist wie das Lesen eines Buchs"[12], merkt Marina Gržinić nicht zufällig und mit gutem Grund zu *Disobbedienti* an. Es mag zwar stimmen, dass eine Theorie wie die der Antiglobalisierung vor allem ein Verbund von Wörtern ist, aber für Ressler ist es notwendig, sie in Subjekten Gestalt annehmen zu lassen und sie durch eine Praxis, den Aktivismus, zu demonstrieren. Gerade im Hinblick auf das Primat der Kommunikation besteht jedoch ein direkter Zusammenhang zwischen Resslers Filmen und seiner grafischen Produktion, mit seinen mit Text arbeitenden Strategien für Transparente, Wandbeschriftungen, Plakaten, Logoplakaten mit ihrer „lauten" Typografie, Zitaten, die auf den Boden des Ausstellungsraumes gedruckt oder montiert werden, usw. Wenn, wie Ressler behauptet, seine „Arbeit dem gesprochenen Wort eine zentrale Rolle zuweist"[13], dann ist die Rolle, die die Enunziation darin spielt, das, was die beiden Gebiete seiner Forschung verbindet. Der Übergang von einem Set virtueller Möglichkeiten zu ihrer Aktualisierung, den die Enunziation darstellt, ist zugleich der Vorgang, durch den der Akt des Wortes das Ereignis schafft. Etwas, was vorher nicht vorhanden war, fängt an zu existieren, und zwar, so wird behauptet, mit dem Akt der Enunziation, dadurch, dass es ausgedrückt wird. Das Prinzip der Enunziation, das Ressler sich zu eigen macht, ist identisch mit der aus dem Film bekannten „Interpellation"[14].

11 Rancière, Jacques, *Il Disaccordo. Politica e Filosofia*, Meltemi, Rom, 2007, S. 23.

12 Ressler, Oliver, *Counter-globalization Manuals*, Interview von Marina Gržinić, 2003, aufhttp://www.ressler.at

13 Ressler, Oliver, „More visibility to activist practices", in *Make Film Politically. Contemporary Filmmaking and the Soviet Avant-garde*, Chto Delat? Newspaper, Special Issue, September 2007, S. 7.

14 Casetti, Francesco, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Indiana University Press, 1998; vgl. auch Christian Metz, *Film Language: A semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, New York 1974 und „The Impersonal Enunciation, or the site of film", New Review of Film and Television Studies, Band 8, Nummer 4, 2010.

15 Marazzi, Christian, *The Linguistic Nature of Money and Finance*, Semiotext(e) 2014, S. 21.

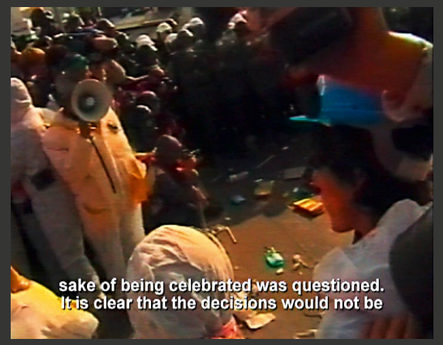
16 Ebd., S. 16.

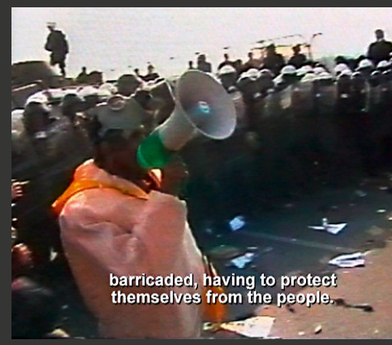
Ein Sprecher/eine Sprecherin wendet sich an die ZuschauerInnen und bezieht sie durch den Einsatz von Einblendtiteln und Blick in die Kamera direkt mit ein; seine/ihre Rolle besteht darin, den präsumptiven ZuschauerInnen die Anweisungen explizit zu machen, die sich auf den kommunikativen Plan des Films beziehen. Es gibt, mit anderen Worten, immer implizite ZuschauerInnen und SprecherInnen, für die der Film einen Raum für Dialog, für Debatte öffnet. Diese Konfiguration wird aufgrund der Geste, die ihr Substanz verleiht, „Interpellation“ genannt. Die Geste ist eine Art Frage oder eine vertrauensvolle Einladung an die ZuschauerInnen, die dadurch zu Personen mutieren, die um Rat oder Auskunft gebeten werden. Die Texte für Transparente oder Plakate, die im öffentlichen Raum für das Projekt *Alternative Economics, Alternative Societies* installiert wurden, werden in dieser Hinsicht sehr deutlich. Einer dieser visuellen Texte fordert zum Beispiel: „Stell dir ein dezentralisiertes soziales Ordnungssystem vor, in dem alle betroffenen Personen in basisdemokratischer, konsensorientierter Weise Entscheidungen treffen können.“ Wenn es stimmt, dass die Einführung einer Sprache und eines Systems dominanter Bedeutungen, noch bevor sie eine linguistische Operation ist, immer eine politische ist, dann gilt auch, dass die zentrifugalen sozialen Kräfte, die an einer Unterminierung des semiotischen Reichs arbeiten, in der Lage sind, andere, immer neue Verbindungen der Enunziation zu schaffen. Die Enunziation „Eine andere Welt ist möglich“, zum Beispiel, existiert in vollkommener Form in dem, was sie ausdrückt. In ihrem Ausdruck, als Ausdruck, kommt dieser Möglichkeit des Lebens eine ihrer Verwirklichung harrende Realität zu, die im Gegensatz zu den Enunziationen und Machtmechanismen des Kapitalismus in seiner gegenwärtigen Form steht. Wir wissen zweifellos, dass diese Enunziation sich aus der gegenteiligen Enunziation ergibt, die Margaret Thatcher gewohnheitsmäßig als zukünftige Matrix für den Neoliberalismus in den 1980ern benutzte: „Es gibt keine Alternative.“ In diesem Sinne ist sich Ressler sehr wohl bewusst, dass die heutige Enunziation nicht nur eine politische Bedeutung hat, sondern auch maßgebend ist für die Produktionsprozesse und die Finanzialisierung der Informationsökonomie in einer postfordistischen Zeit. Marazzi schreibt: „Die Krise des Fordismus und seine Evolution zum Post-Fordismus und zum Finanzkapitalismus lassen sich verstehen im Licht der ArbeiterInnenschaft-als-Substanz-Krise, aber auch *als* Übergang zu einer neuen Verkörperung des Kapitalismus, in der die natürlichsten, einfachsten Eigenschaften, über die das sprachbegabte Lebewesen verfügt, zur Arbeit eingespannt werden, gesteuert von wertextrahierenden Einrichtungen, die Zugriff auf die Sphären der Produktion, der Zirkulation und der Reproduktion der Güter haben.“[15] Und: „Das Wesen monetärer Souveränität ist vor allem *dialogischer* Natur und wird geprägt von ‚kommunikativen Experimenten‘; deren Ziel, die Schaffung ‚öffentlichen Vertrauens‘, ist eine Grundvoraussetzung für das Funktionieren der gesamten wirtschaftlich-monetären Maschine.“[16]

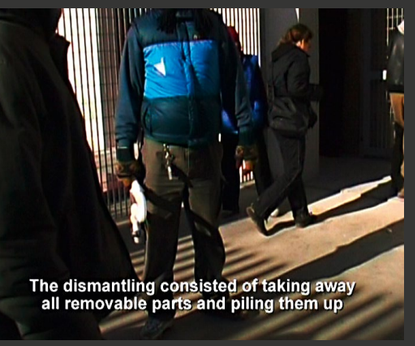
Too Big to Fail, wall text, 2011
Installation view: *Nach Demokratie*, Kunstraum Niederösterreich, Vienna, 2011

Es gibt von Ressler eine grafische Arbeit, die als Schlüssel dienen kann zu seiner pädagogischen Art des Filmemachens mit politisierter Ästhetik und ganz allgemein zum politisch aktiven Charakter, der sein Filmschaffen ausmacht. Ein fast 17 Meter langer Wandtext reproduziert in Blocklettern einen der typischen Sprechakte, deren sich der Finanzkapitalismus bedient hat, um in der jüngsten Krise seine Geldpolitik zu legitimieren. Der Text lautet „Too Big to Fail“ und bezieht sich auf die Finanzhilfe, die von großen Banken in Anspruch genommen wurde; die Lettern der vier Wörter hingegen wurden aus Schwarz-Weiß-Fotos ausgeschnitten, auf denen die Gesichter und Körper der vielen Tausend DemonstrantInnen zu sehen sind, die am 29. März 2009 unter dem Slogan „Wir zahlen nicht für eure Krise!“ in Europa marschierten. Die kapitalistische Enunziation wird so zu einem besetzten und in Anspruch genommenen Raum der antagonistischen ArbeiterInnenschaft, die sich diese Enunziation in einer Umkehr der Perspektiven angeeignet und zu ihrem eigenen Slogan gemacht hat. Der Text an der Wand eröffnet die Möglichkeit des Übergangs von einer Existenzweise in eine andere.

Die gewaltsame Privatisierung und Plünderung öffentlicher Ressourcen mithilfe kommunikativer linguistischer Methoden findet ihre Antwort in der Resozialisierung derselben Ressourcen, und zwar innerhalb – und nicht außerhalb – der nämlichen Mechanismen, die aus ihnen ein Beuteobjekt gemacht haben. Sprache und kommunikative Kompetenz reproduzieren zwar ständig die Bedingungen, unter denen Enteignung und kapitalistische Herrschaft stattfinden, aber sie stehen auch für das Gegenteil zur Verfügung: für die Kunst des Möglichen und für das Wunder des unvorhergesehenen, wenngleich erwarteten Ereignisses. Hier und jetzt.

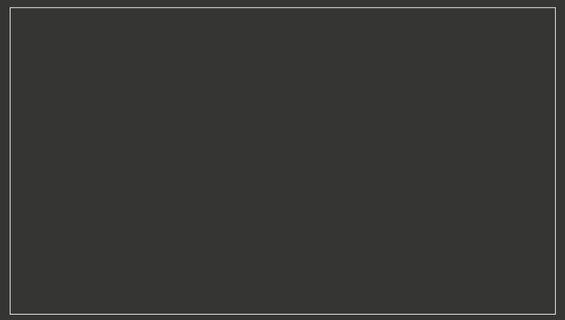


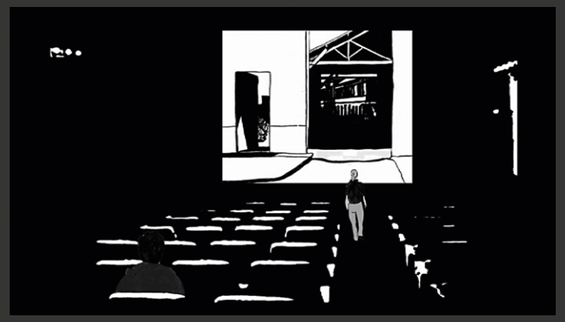


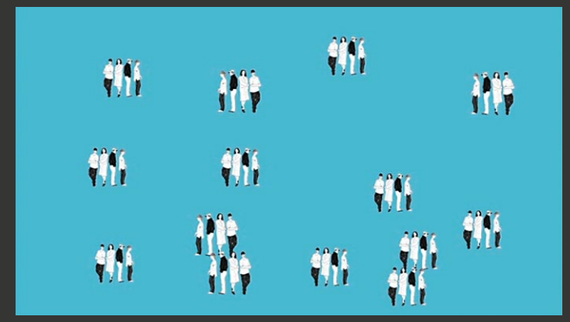


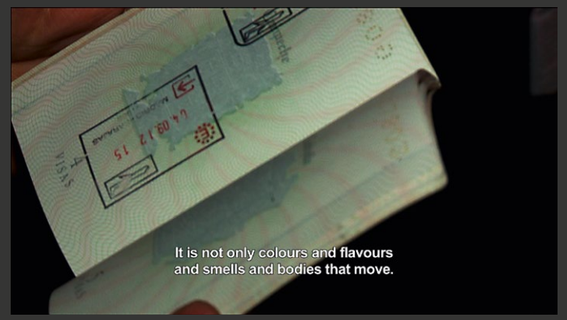
Dario Azzellini & Oliver Ressler,
Disobbedienti,
film, 54 min., 2002

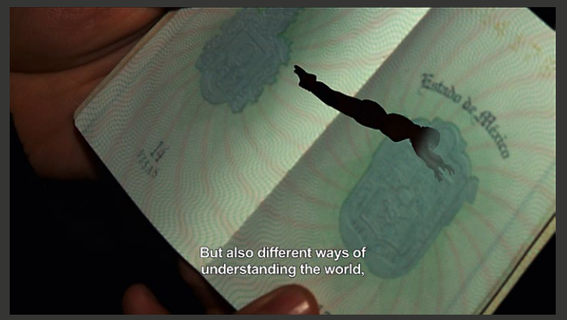
Zanny Begg & Oliver Ressler,
What Would It Mean to Win?,
film, 40 min., 2008

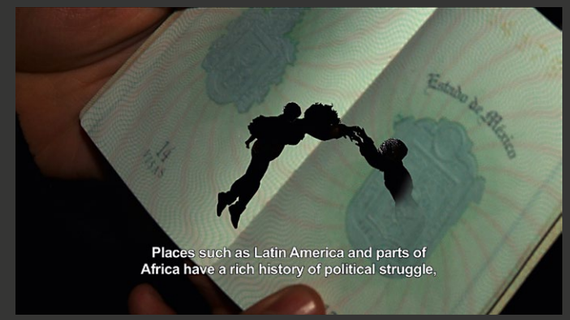


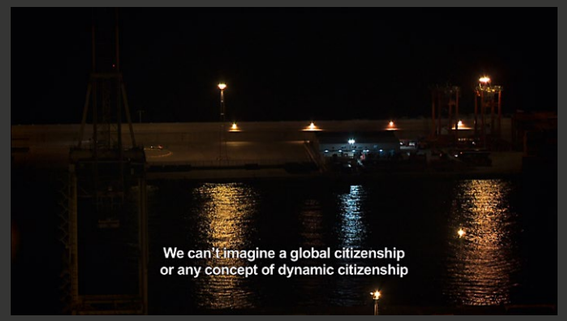


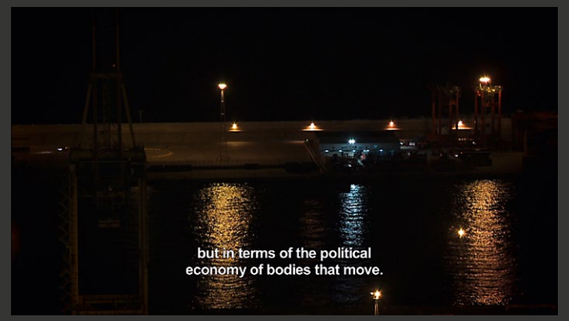


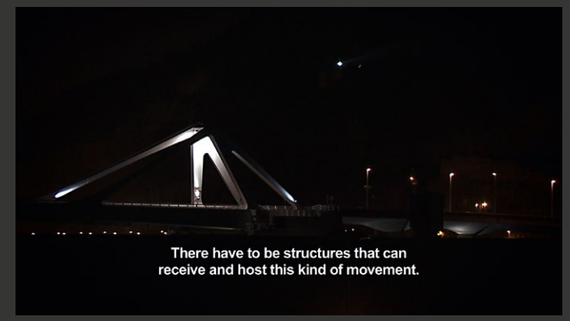


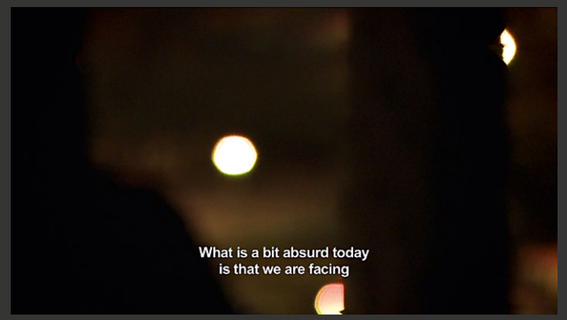


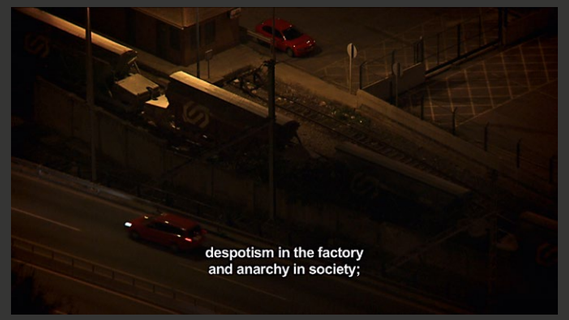




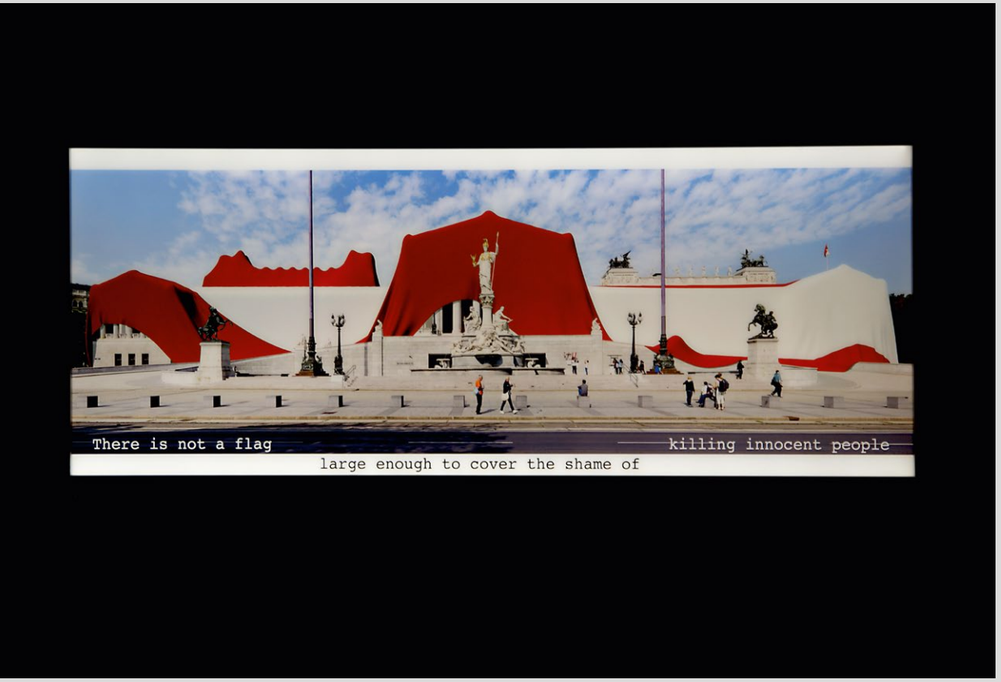








Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Right of Passage,
film, 19 min, 2013



There is not a flag,
LED light box, 184,4 x 72,2 cm,
2014

There is not a flag,
billboard, 6 x 4 m, 2014
In the framework of
Into the City:
Face to Face with the Monument
by Chto Delat,
Schwarzenbergplatz,
Vienna, 2014

The billboard shows the Austrian Parliament, covered by an oversized flag in the (Austrian) colors “red-white-red”. A quote by the US-American historian and political scientist Howard Zinn located at the lower picture margin reads: “There is not a flag large enough to cover the shame of killing innocent people.” This sentence, formulated in 1986 as a reaction to the US-bombings of Tripolis, comes to our mind, given the fact of the huge refugee-tragedy taking place along the borders of the European Union. The politics of exclusion, implemented by the European Union and supported by the Austrian state, is responsible for the death of thousands of refugees. The flag – until recently a symbol of giving shelter to those who are weaker, is now a cloak for hostile human rights decisions cast in a legislative mold.

Moskau

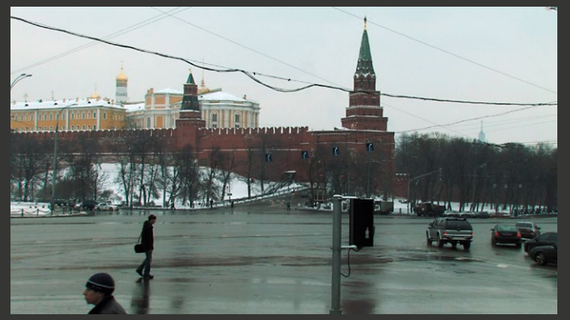
Boris Kagarlitsky
Pushkin monument, Pushkin Square

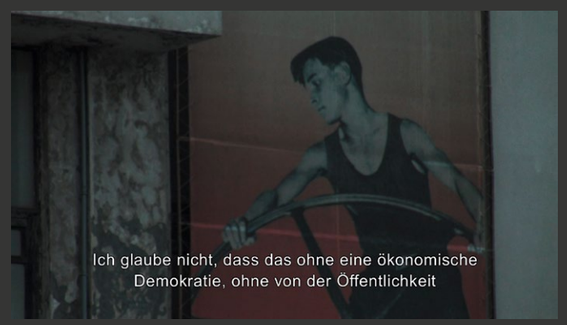
Puschkin-Denkmal, Puschkin-Platz

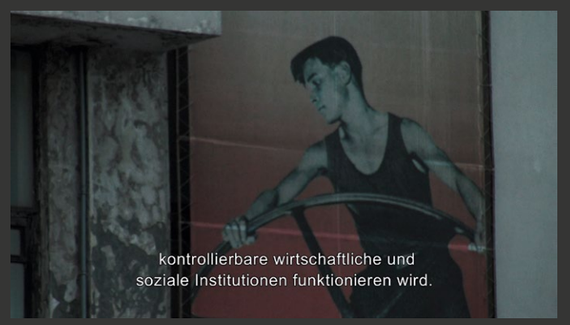
Es ist keine freie Marktwirtschaft, es ist ein kapitalistisches Land – daran besteht kein Zweifel.

Es ist ein Land, in dem ein gewisses Minimum an demokratischen Freiheiten respektiert

oder vielmehr toleriert wird




Ich glaube nicht, dass das ohne eine ökonomische Demokratie, ohne von der Öffentlichkeit


kontrollierbare wirtschaftliche und soziale Institutionen funktionieren wird.

Ich glaube, Russland nähert sich aus ganz einfachen Gründen immer mehr Westeuropa an

Westeuropa wird heute zunehmend autoritärer und weniger demokratisch.

What Is Democracy?,
8-channel video installation, 2009

What Is Democracy?,
8-channel video installation,
wall texts, 2009
Installation view: *global aCtIVISm*, ZKM,
Karlsruhe, 2013

Elections are a Con,
wall text, 2011
Installation view:
Art in the Name of...,
Galerija PM, Zagreb, 2011

Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Bull Laid Bear,
film, 24 min., 2012

We Have a Situation Here,
digital print behind acrylic glass,
130 x 92 cm, 2011

WAY OUT OF THE CRISIS? RESSLER'S TREATIES ON ALTERNATIVE FORMS OF GOVERNING AND CONSTITUTING

KATARZYNA KOSMALA

From Occupy gatherings, protests born at the fringes, whether in Washington Square Park in New York, Syntagma Square in Athens, Yerevan's largest bazaar in Armenia, Caracas' los barrios, or precarious realms somewhere in rural Venezuela, Oliver Ressler continues to ask in his political art project: How can narration concerning ways of constituting and governing emerge out of a commitment to making sense of other possible realities? Otherness is related here to the other ways of systemic functioning, those that operate differently from Western legitimacy based on dominant ideologies supported by Capitalist-driven machinery, rising state nationalisms, and the increasing popularity of right-wing politics.

In 2011, Ressler produced a poster *Elections are a Con,* questioning the workings of democracy and, in particular, the effectiveness of democratic elections under Capitalist-based state nationalism. Ressler revamped the slogan *Elections piège à cons* of the May 1968 protests in Paris. The slogan seemed to regain its validity under the current climate, characterized by an overall discontent with the dominant political powers in the context of global market regimes. As it seems, the dominant systems supported by representative democracy appear to be less and less effective in representing the interests of voters. Elections seem to have mutated into a quasi-ritual, while political and economic elites make the real decisions that are finely tuned for the more affluent in society, removed from public debates[1]. *Elections are a Con* is an example of the kind of political poster interventions that Ressler has been producing for almost twenty years now. Ressler's practice was political from the early stages in his career. After graduating in 1995, and frequently in collaboration with the Austrian artist Martin Krenn, he realized a series of billboard-based projects in public spaces across Austria, concerning rising state nationalism, right-wing politics, and institutional racism. The system persists, however, and the *Elections are a Con* poster was not allowed to be displayed in public space in Innsbruck, Austria, "due to its message", but it was showcased across several public spaces in Tbilisi, Georgia.

For Ressler's political project, a Bakhtinian reading of dialogism can inform the process of advancing a common-sense understanding of his commitment to the narration, and to applying possible alternatives to realities dominated by Capitalism. According to the Russian formalist Mikhail Bakhtin, we constitute ourselves in dialogical relationships with others, aspiring to an open-ended dialogue. Words, as Bakhtin argued in his *Speech*

1 Cf. David McNeill on Walden Bello's conceptualization of Western democracy in the 8-channel video installation *What Is Democracy?*, Oliver Ressler, 2009

2 Mikhail Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays.* Translated by V. W. McGee. Austin, Texas: University of Texas Press. 1986.

3 Mikhail Bakhtin, "Discourse in the Novel". In M. Mikhail Bakhtin (ed.), *Dialogic Imagination: Four Essays.* Austin: University of Texas Press. 1981.

4 Katarzyna Kosmala, "Art of Protest: On Testing Cultural Forms of Resistance. Katarzyna Kosmala in conversation with Oliver Ressler", *Variant Magazine*. 42 (Winter): 22–24, 2011. http://www.variant.org.uk/pdfs/issue42/Variant42.pdf

Genres and Other Late Essays, are at the center of our experiences and our existence[2]. We need words for a story to emerge. Words are uttered expressions of meanings in a continuous chain of ceaseless dialogues, drawing their content from the human reservoir of behaviors and ideologies[3]. Ressler believes that art can have a function in the analysis of the uses of language under the current political and economic situation, and it can express criticism, connecting to existing social movements and thinking about alternative ways of organizing:

> There are multiple roles art can play directly in protest: It is a central idea in my artistic practice to give a voice to protagonists of social movements around the world, and to create a certain space through my work, where these voices can be heard and be listened to. I am not interested in a balanced, "neutral" perspective (some media forms claim it exists!), but in a perspective emerging from the inside, or at least a perspective born out of participation and in solidarity with particular leftist social movements.
> (Ressler in interview with Katarzyna Kosmala, CCA Glasgow, 2011, Document Film Festival)[4]

The past decade has inevitably come to be recognized as the decade of global economic crisis and political unrest, the decade of international protest, fueled by social media and perpetuated by the media spin. People across the globe have taken to the streets, demanding fairness of public provision and human rights, questioning the current state of the global economy: from the Arab Spring to strikes across Greece, Spain, and throughout the Eurozone in response to austerity measures, to student campaigns across the UK over university fees, strikes over pensions, to the Occupy Wall Street movement against global corporate greed and their various reincarnations elsewhere. Indeed, Ressler's most recent work focuses on the Occupy movement phenomenon.

Against the backdrop of the dusky skies in New York City a group discussion is taking place among the members of the Strike Debt group, an offshoot of the Occupy Wall Street movement. "We are in the red, we are all broke and that's what we have in common." *In the Red* (2014) is a 20-minute film by Oliver Ressler and the Slovenian artist Ana Pečar about the endeavors of the Strike Debt group. Among other things, the organization is involved in buying out the private debts of bankrupt individuals from debt-collecting businesses:

> The first thing to know is that debt is bought and sold for pennies on a shady secondary market, full of debt buyers and collectors. If you have a hundred dollars debt, for example, and you go into default, the lender can sell your debt for a fraction of its original value, giving themselves a sweet tax write-off. And then debt collectors try to collect the full amount from you, the debtor. Strike Debt's Rolling Jubilee Fund purchases this kind of debt on the secondary market. (Ann in *In the Red*, 2014)

Elections are a Con (Georgian version), poster, 59,4 x 42 cm, Tbilisi, 2012
In the framework of *Undergo. The Parallels*, curated by Nini Palavandishvili for GeoAIR, Tbilisi, 2012

Much of the discussion focuses on the issues of personal bankruptcies linked to medical debt. We get a snapshot into how Strike Debt initiates activities aimed to expose the hidden mechanisms of financial Capitalism. Similar to the Occupy movement, Strike Debt organizes along its affinity groups; for instance, the group organizes protests, provides free medical care and information about their activities. *In the Red* gathers feedback about the corporate health care provision system across the USA, juxtaposed with accounts of the individual stories of people who contacted the group in a need of help, revealing personal tragedies based on guilt and shame due to debt accumulation. As we learn from the film, many of the desperate individuals couldn't be helped by the organization, as the debt is sold in anonymous bundles on the secondary market. It is the Rolling Jubilee group that buys the huge amounts of personal debt the banks have already written off, for very little money. The film also showcases assemblies organized across the city's parks with music, dancing and banners. At the end of the film, we read on the screen: "Until the end of 2013, Strike Debt group bought circa 15 million US dollars of Americans' personal debt that the banks had written off and sold cheaply to debt-collecting businesses. The Strike Debt 'abolished' the debt and therefore freed people from their bills."

Movement-led debt recovery strategies are not new. In the midst of the socio-economic crisis that reached its peak in Argentina in 2001 and continued to unfold, thousands of workers have started to turn around the problem of unemployment by taking over the processes and the means of production into their own hands. To put it simply, 'recovering' implies keeping the businesses running and keeping workers employed by providing paid jobs, emphasizing their work commitment. Recovered businesses represent different approaches to running organizations, characterized by the flat organizational structure with the workers' control at the center. The harsh realities of the takeovers across Argentina along with the unpaid bills implied that factories had no electricity, running water, or the raw materials to continue production. Such disruptions to working life had a major impact on employees' security by putting their paid employment at risk. Similarly, stories told in Ressler's *In the Red* are the stories of ruin and despair among individuals who not only lost their income, but also found themselves with no way out of debt and with no access to any sort of support. The proliferation of business recoveries has led to the formation of a recovered factory movement across Argentina and further across South America. It could be argued that the Occupy movement has grown out of the *Fabricas Recuperadas*' legacy. Frequently, workers occupied the premises in order to preserve their rights to work, including confrontations with the police that came to evict their occupation. Workers started to find a common trajectory for constructing a story of continuation, of something they felt was lost. Equally, their interpretation of the official events reframed the understanding

Ana Pečar & Oliver Ressler,
In the Red, film, 20 min., 2014

5 As far as the legal and administrative processes are concerned, the most common arrangement during takeovers for *Fabricas Recuperadas* was assistance offered by the local authorities for the so-called phased transfer. The use of the buildings to carry out the work was agreed for a temporary period in a form of "comodato", based on a contract in which the city council agreed to cede the factory premises free of charge, as a form of a loan. Over the first few years, it was the local government who paid the rent on the premises and covered outstanding debts to the owner. After the initial period, the co-operative run by workers was given an option to buy out the business. For more, see: Katarzyna Kosmala and Imas J Miguel, "Narrating a Story of Buenos Aires' Fabricas Recuperadas", *The International Journal of Management and Business* 3(1): 103–121, 2012.

of what a bankrupt business meant before the law. The co-emergence of a new story of legitimacy was told by framing a right to work at the center, as well as a right to protect income. A right to work is assumed as a given in the Occupy movement, but the harsh realities of the unfolding global crisis and the introduction of austerity measures have resulted in countless people being laid off. Organizationally, the *Fabricas Recuperadas* network spread internationally and now includes two major federations of recovered factories; the larger, more leftist organization *Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas* (National Movement of Recovered Businesses), and the smaller, *Movimiento Nacional de Fabricas Recuperadas* (National Movement of Recovered Factories), which is more towards the center-right of the political spectrum [5].

Ressler's interest in the Occupy movement has developed organically and came about through his own personal involvement in activism. In a response to the global economic recession in 2008, protests mushroomed across the world. Among others, the economies of Greece, Spain and the USA were hit hard by the global debt politics and bailout discourse. In a direct response to the austerity measures introduced, throughout the capital cities of the world, in Athens, Madrid and New York respectively, people gathered *en masse* to express their dissent. Political movements and activist organizations staged large-scale protest events, including marches, rallies and various assemblies. The media broadcasted the occupation of central squares in those cities and across other cities at that time. The 3-channel video installation *Take the Square* (2012) is based on the series of parallel small group discussions carried out among activists taking place across these three cities, in which they explore ways of organizing and decision-making strategies. There is nothing spectacular about this work. In each of the sequences, it is very much a dialogue all the way through, where activists discuss the issues of organizing, probing decision-making processes and forms of assemblies. Nevertheless, a series of dialogues paves a way forward; an attempt to stimulate debate around collective action, in the search for the *Arcadia* of true democracy.

Take The Square,
3-channel video installation (detail),
88 min (altogether), 2012

In a search for *Arcadia*, Ressler created an imaginary place where the central systems of power have collapsed, through the series of photographs *We Have a Situation Here* (2011). The series depicts piles of bodies lying on top of each other; all are men, dressed in white-collar suits, police uniforms and military garments. Yet, there is no evidence of blood or wounding. The set looks purposefully staged. It is a frozen still. As in Edward Hopper's world, something is about to happen. It is a theatrical footnote to a governance structure under a current dominant system that seems to be failing through its key state agencies; banking services, police force and the army. It seems that the central players in the exercise of power are no longer necessary. Is this game over? The aesthetics are reminiscent of Northern Mannerism. For this series *We Have a Situation Here*, Ressler has drawn inspiration from *The Fall of the Titans (The Titanomachia)* circa 1588-1590, by one of the Dutch Mannerist forerunners Cornelis van Haarlem. The painting depicts a scene from Ovid's *Metamorphoses*. A group of Titans, Cyclopes and Giants are challenged to a cosmic battle by the Olympian Gods, led by Zeus. The Titans end up defeated. Their naked muscular bodies lie on top of each other, arranged by van Haarlem in complicated and awkward poses. Ressler's dead agents appear somewhat artificial and somewhat sensual. They are not naked, but are instead all dressed in their uniforms, shaved and clean. *We Have a Situation Here* is an allegorical comment on the inevitably failing systems of today. What would an alternative system look like and how would it operate? How could new institutional structures work? And how would the power regimes be redressed?

Some of these questions have been thoroughly explored in Ressler's earlier works, for instance in one of his larger projects *Alternative Economics, Alternative Societies* (2003–2008). The project resulted in the 8-channel video installation *What is Democracy?* (2009) that as the title already suggests, exposes the limits of democracy, but not through a text published on posters, like *Elections are a Con*, for instance, but rather through a video camera[6]. In the 16-channel video installation *Alternative Economics, Alternative Societies*, each of the channels offers insights into peripheral theories, localized practices and socio-economic forms of organizing; among others Chaia Heller talking about libertarian municipalities, Takis Fotopoulos addressing inclusive democracy, Michael Albert discussing participatory economics, Paul Cockshott reflecting on the possibilities of new Socialism, Marge Piercy talking about feminist utopias, Ralf Burnicki discussing anarchist consensual democracy, Maria Mies addressing the notion of subsistence, Nancy Folbre advocating caring labor, Christopher Spehr arguing for a free co-operation, and videos historically framing workers' collectives in places such as former-Yugoslavia (Todor Kuljić), Spain (Salomé Moltó) and France (Alain Dalotel)[7]. In the installation *What Is Democracy?*, the viewer can also see national flags being burned. *What Is Democracy?* was presented for the first time at the Biennial de Lyon 2009. It was Ressler's purposeful decision to include something "more spectacular" in the installation – given the type of showcasing event and audience Biennials seem to attract – one of the channels was projecting burning flags to contrast the narrative-dense films shown on the other monitors. The piece was mentioned in most reviews of the Biennial. A French flag was among the burning flags, and the more conservative press disliked the piece.

What is Democracy? demonstrates how peoples' viewpoints can differ, depending on how they are ideologically framed; some participants in the film believe that representative democracy could work under different conditions – if the big corporations lose the power

6 In the case of *What is Democracy?*, Ressler interviewed more than 100 people, although the final film features 20-25 people and some only appear for a short time, between 2 and 3 min.

7 Aneta Szyłak and Oliver Ressler (Ed.), *Alternative Economics, Alternative Societies*, Wyspa Institute of Art, Gdańsk 2007.

Robbery, Film, 1'31'', 2012
Installation view: *Enacting Populism – Inside and Outside a Contemporary Art Exhibition*, Kadist Foundation, Paris, 2012

What Is Democracy?,
digital print behind acrylic glass,
120 x 85 cm, 2009

they have. Some maintain continued agreement with the system of representative democracy, but only after modifications. Others who feature in the film completely reject the idea of representation and instead opt for "direct democracy", which is related to the original Greek idea. What all interviewees seem to have in common is the fact that they reject the current version of representative democracy.

Ressler's Manifesto reads along the lines that representative democracy can work only within distinct boundaries and among people who are part of the same group with the same interests. There is no recipe for a socio-economic model to function under one democratic principle. Instead, according to Ressler, we are left with an ongoing progressive struggle to re-shape societies according to the emergent needs and wishes – for some the system that draws on consensual decision-making might be the best way forward, for others the assemblies based on the majority vote might make more sense. Ressler's documentary film *Comuna under Construction* (2010), produced with the political analyst Dario Azzellini, describes how inhabitants of *los barrios* in Caracas, Venezuela, take part in community-led management and democratic decision-making via *consejos comunales* (communal councils). In his production process while working on a film, Ressler often creates a platform for activists' or other groups' expression, which is eventually transformed into a space for discussion, a space offering the possibility for participants to talk freely about their ideas, strategies, and to project their hopes and dreams for the future. Ressler produced three films with Dario Azzellini on the political processes in Venezuela. For the three films, the people involved in the social movements – grassroots activists, workers in occupied factories, people in assemblies – were also the film's largest audience, despite its wide circulation.

In his most recent works, Ressler attempts a more direct critique of the current conditions. For instance, *The Bull Laid Bear* (2012) is a 24-minute animated narrative that revolves around the financial crisis and, in a somewhat humorous way, exposes stories behind the bank failures linked to insider fraud in the USA and the harmful aspects of the American deregulation politics of 2008, with its subsequent consequences that unfolded across the globe.

> In the old days a bank would make a loan, like a mortgage, a credit card loan or a student loan, and keep it. That meant that the bank had to be careful, because if it made a bad loan, it would be stuck with the losses. Now the system we have is that the banks will negotiate the deal with the borrower and then will sell the loan. There will be a package with lots of other loans and then sold to investors. That means frankly, all the bank has to care about is whether it can sell the loan to the next party. It is like a hot potato process. As long as you can pass the hot potato to the next guy, it doesn't really matter if the potato is rotten. (Yves Smith in *The Bull Laid Bear*, 2012)

Ressler often collaborates with and involves other people in the production of his works. *The Bull Laid Bear* was realized in collaboration with the Australian artist Zanny Begg. As in Ressler's other films, *The Bull Laid Bear* is structured around a series of interviews, this time with economists and activists including: William Black, an US-American lawyer and former bank regulator; Yves Smith, the author of the blog *Naked Capitalism*; Tiffany Cheng, campaign coordinator for *A New Way Forward*; and Gerald Epstein co-director of the Political Economy Research Institute and Professor of Economics at the University of Massachusetts. The material gathered from these interviewees has been edited and blended with hand-drawn animations.

The film evolves in the setting of a semi-fictitious world made of bankers, some of whom are also criminals, and corrupt courts of justice. The point of departure is the fact that the economic model in the USA over the last twenty years or so has consisted primarily of the "ride and inflate bubble", as Gerald Epstein points out in *The Bull Laid Bear*: "There was the dotcom bubble, the housing bubble, a stock market bubble, and so forth, but there hasn't been a coherent model of economic growth that was sustainable and socially efficient." (Oliver Ressler referring to Gerald Epstein, an email interview with Bruce Barber, March 2014) Using humor the film probes into the international media spin-perpetuated beliefs in the strength of financial markets, unraveling the causes of the financial meltdown in 2008, and the spiraling economic crisis subsequently unfolding across Europe.

What is Democracy?, *Take the Square* and *Comuna under Construction* are stepping-stone examples of thinking about alternative political structures in a response to the ongoing global economic crisis. These are minor voices, yet voices that aim to broaden the perspectives on various other socio-economic forms of organizing and alternative instituting.

In my view, throughout Ressler's political project there is a tendency towards a re-territorialization of the peripheral; a process that refers to making sense, which is initiated by people within a particular place (e.g. los barrios, an occupied central square). It is a process that produces an aspect of culture by those individuals, here specifically in reference to organizational or governance forms, and by doing so in the context of their local realms, they make formations their own. The notion of a re-territorialization refers to the process of restructuring a place or territory, drawing on the term introduced by Deleuze and Guattari in their philosophical project *Capitalism and Schizophrenia* (1972[8], 1980[9]). A re-territorialization of the crisis experience refers to the restructuring of narrative in the context of a particular territory and in a reference to a particular location (periphery). It advocates the need to restructure a narrative by bringing the local perspective to the decision-making table (Ressler's narrative-dense film productions). It could be argued that the interweaving of local voices, whether in case of Occupy activists or community mem-

8 Gilles Deleuze and Félix Guattari (1972), *Anti-Oedipus.* London and New York: Continuum, 2004. Vol. 1 *Capitalism and Schizophrenia* .2 vols. 1972-1980.

9 Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980), *A Thousand Plateaus.* London and New York: Continuum, 2004. Vol. 2 *Capitalism and Schizophrenia* .2 vols. 1972-1980.

Dario Azzellini & Oliver Ressler,
Comuna Under Construction,
film, 94 min., 2010

10 Ibid. Katarzyna Kosmala, 2011.

11 Radical Footage: Film and Dissent, Friday 9th March 2012, The Space, Nottingham Contemporary UK. Part of the RaRa – Radical Aesthetics-Radical Art project, (Politicized Practice Research Group), Loughborough University School of the Arts.

12 David Beech, "Don't Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation". In Jeni Walwin (Ed) *Searching for Art's New Publics*, Intellect Press, 2010.

13 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les Presses du Réel. 2002.

14 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship,* London, Verso, 2012.

15 Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.

bers in *consejos comunales*, potentially reverses the ontological control of representing and results in weaving a tapestry of meanings about the crisis experiences, also making explicit what is unheard, suppressed and silenced.

> In the framework of the Occupy movement, activists in several hundred cities around the world are struggling to change the system in a direction that takes care of their social and political needs. This is something the marginalized people in Venezuela have already achieved, at least in a significant proportion. What is happening in Venezuela today is already far beyond the system of democracy, I mean democracy as we have it in the European Community or in the USA. In Venezuela, people refer to their system as a "participatory and protagonist democracy", and they keep persevering to achieve what they refer to as a "Socialism of the 21st century". I think it would be very valuable to Occupy movements to learn from these Venezuelan experiences.
> (Ressler in an interview with Katarzyna Kosmala, CCA Glasgow, 2011, Document Film Festival)[10]

Narration in Ressler's work often emerges in the dialogical instances and is shaped by a participative dialogue. It is a process that reflects different ideological forces at work, emerging in spaces drawn between the official and unofficial languages. Ressler's art practice is characterized very much by the written text and the spoken word. In his films and installation works such as *Take the Square, Comuna under Construction* or *The Bull Laid Bear*, Ressler's intention is to reach out both, the general viewer as well as the members of movements to use the films as tools for reflection, education or mobilization purposes.

> I see films as a perfect tool to involve people whose activities or analysis I adore in a production and develop something new out of it.
> (Ressler in an interview with Esther Leslie, 2012)[11]

Committed to his most recent project on the Occupy phenomenon, however, Ressler emphasizes: "It is important that the Occupy Movement does not come up with a coherent program, as this is something that has to emerge through a process of participation." Despite good international exposure facilitated by the overall move towards the staging of the political within art, Ressler's work continues to be showcased and discussed at the fringes of the art system. Reflecting on arts' new public, David Beech argues for the art of encounter[12]; capitalizing on Nicholas Bourriaud's ideas of relational dynamics in production as advanced in his *Relational Aesthetics*[13], Claire Bishop's challenge to political and aesthetic ambitions of participatory arts in *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*[14], and Grant Kester's contribution to ethics of artistic conduct in *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*[15]. It is the art space that becomes a space where the refuge of democratic dissent is now being staged. In seeking ways of engaging the public, mobilizing and exchanging knowledge through art-created spaces, whether at the periphery or at the central venues, and showcasing at key events such as Biennials or International Film Festivals, we need to be mindful of constructing social divisions through an apotheosis of participation without a critical reflection, including hierarchies of authorship, responsibility and control. These hierarchies also include geographies of regions as well as privileges associated with them[16]. How resistant and how critical art production and cultural dissemination can be depends on an individually driven initiative and an individual willingness to negotiate a safe distance from the institutional realm. Negotiating a safe distance in the staging of the political within art can be a tricky territory; a distance needs to allow for an instituted proximity in order to be noticed and to be heard.

16 Katarzyna Kosmala, "'Through A Glass Darkly' Performative Practice... Without Border, Without Name", *Variant Magazine.* 41: 48–53. 2011.

Wer vom Kapitalismus nicht reden will, sollte über die Wirtschaftskrise schweigen, (Anyone who doesn't want to talk about capitalism should keep quiet about the economic crisis), electronic billboard, 2009

Dario Azzellini & Oliver Ressler,
Comuna Under Construction,
film, 94 min., 2010

EIN WEG AUS DER KRISE? OLIVER RESSLERS AUSEINANDERSETZUNG MIT ALTERNATIVEN FORMEN DES REGIERENS UND DER KONSTITUIERUNG

KATARZYNA KOSMALA

Vor dem Hintergrund der Versammlungen der Occupy-Bewegung und randständiger Protestkundgebungen im Washington Square Park in New York, auf dem Syntagmaplatz in Athen, im größten Bazar des armenischen Erewan, in den Barrios von Caracas und in unsicheren Gebieten irgendwo auf dem Land in Venezuela, stellt Oliver Ressler in seinem politischen Kunstprojekt nachdrücklich die Frage: Wie lässt sich aus dem Engagement zugunsten potenziell anderer Formen der sozialen Wirklichkeit eine Erzählung über Konstituierung und Regierung generieren? Die Andersartigkeit bezieht sich hier auf systemische Funktionsweisen, die sich von der im Westen üblichen Legitimität unterscheiden. Diese Legitimität beruht auf den vorherrschenden Ideologien, die sich ihrerseits auf eine nach kapitalistischen Grundsätzen funktionierende Maschinerie, auf einen im Erstarken begriffenen Nationalismus und die zunehmende Popularität extrem rechter Politik stützen.

2011 schuf Ressler mit *Wahlen sind Betrug* ein Plakat, in dem er das Funktionieren der Demokratie und ganz gezielt die Effektivität demokratischer Wahlen in kapitalistischen Nationalstaaten infrage stellte. Er bedient sich dabei eines Slogans der Proteste im Mai 1968 in Paris, *Elections piège à cons*. Der Slogan scheint aktueller denn je im gegenwärtigen Klima, das im Zusammenhang mit dem Regime des globalen Marktes von umfassender Unzufriedenheit mit den herrschenden politischen Kräften bestimmt ist. Die von der repräsentativen Demokratie gestützten Systeme sind offenbar immer weniger geeignet, tatsächlich die Interessen der WählerInnen zu repräsentieren. Wahlen sind offenbar zu einer Art Ritual verkommen, während die tatsächlichen Entscheidungen weitab von jeder öffentlichen Diskussion von politischen und wirtschaftlichen Eliten im Interesse der wohlhabenderen Schichten fein justiert werden.[1] *Wahlen sind Betrug* illustriert die politische Intervention durch Plakate, die Ressler seit mittlerweile fast zwei Jahrzehnten betreibt. Resslers Praxis war schon zu Beginn seiner Karriere politisch. Nach seinem Abschluss 1995 realisierte er, häufig in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Künstler Martin Krenn, eine Reihe von Plakat-Projekten im öffentlichen Raum in Österreich zu Themen wie Zunahme des Nationalismus, rechte Politik und institutioneller Rassismus. Das System bleibt jedoch bestehen, und das *Wahlen sind Betrug*-Plakat durfte „wegen seiner Botschaft" in Innsbruck im öffentlichen Raum nicht affichiert werden; sehr wohl öffentlich gezeigt wurde es an verschiedenen Orten im georgischen Tiflis.

1 Vgl. David McNeill zu Walden Bellos Konzeptualisierung der westlichen Demokratie in der 8-Kanal Videoinstallation *What Is Democracy?*, Oliver Ressler, 2009.

Wahlen sind Betrug (Elections are a Con), poster censored by the provincial government in Tyrol, Austria, 2011

2 Bakhtin, Mikhail, *Speech Genres and Other Late Essays*. Übersetzt von V. W. McGee. Austin: University of Texas Press 1986.

3 Bakhtin, Mikhail, "Discourse in the Novel" in: M. Mikhail Bakhtin (Hg.), *Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press 1981.

4 Kosmala, Katarzyna, "Art of Protest: On Testing Cultural Forms of Resistance. Katarzyna Kosmala in conversation with Oliver Ressler", Variant Magazine. 42 (Winter) 2011, S. 22–24. http://www.variant.org.uk/pdfs/issue42/Variant42.pdf

Für Resslers politisches Projekt ermöglicht eine Bachtinsche Spielart des Dialogismus ein gut nachvollziehbares Verständnis seines Engagements für Erzählung und für die Anwendung potenzieller Alternativen zu kapitalistisch beherrschten Formen sozialer Realität. Wir konstituieren uns selbst, so der russische Formalist Michail Bachtin, in der dialogischen Auseinandersetzung mit anderen; diese Auseinandersetzung zielt auf einen Dialog mit offenem Ausgang. In *Speech Genres and Other Late Essays* legt Bachtin dar, dass Worte eine zentrale Rolle in unserer Erfahrung und in unserem Dasein insgesamt spielen.[2] Wir brauchen Worte, damit eine Geschichte entstehen kann. Worte sind der zur Sprache gebrachte Ausdruck von Bedeutungen, die in einer fortlaufenden Kette ununterbrochener Dialoge stehen und ihren Inhalt aus dem menschlichen Reservoir von Verhalten und Ideologien beziehen.[3] Ressler ist davon überzeugt, dass es eine spezifische Rolle für die Kunst in der Analyse des Sprachgebrauchs in der gegenwärtigen politischen und wirtschaftlichen Situation geben kann und dass sie sich für den Ausdruck von Kritik, den Brückenschlag zu bestehenden sozialen Bewegungen und für die Suche nach alternativen Organisationsformen eignet:

> Kunst kann in einer Vielzahl von Rollen zu direktem Protest beitragen: Ein Grundgedanke meiner künstlerischen Praxis besteht darin, den ProtagonistInnen sozialer Bewegungen auf der ganzen Welt eine Stimme zu geben und in meiner Arbeit einen Raum zu schaffen, in dem diese Stimmen sprechen können und gehört werden. Eine ausgewogene, „neutrale" Perspektive – ihre Existenz wird von manchen Medien tatsächlich behauptet! – interessiert mich nicht. Was mich interessiert, ist die Entstehung einer Perspektive von innen oder wenigstens einer Perspektive, die sich der Teilnahme und der Solidarität mit ganz bestimmten linken sozialen Bewegungen verdankt. (Ressler in einem Interview mit Katarzyna Kosmala, CCA Glasgow, 2011, Document Film Festival)[4]

Die hinter uns liegenden zehn Jahre tragen unweigerlich den Stempel des Jahrzehnts der globalen wirtschaftlichen Krise und der politischen Unruhen, des Jahrzehnts internationaler Proteste, die von den Social Media angeheizt und vom Medienspin geschürt wurden. Menschen auf der ganzen Welt sind auf die Straße gegangen, um ihren Forderungen nach Fairness in der öffentlichen Versorgung und nach Menschenrechten Nachdruck zu verleihen und um den gegenwärtigen Zustand der Weltwirtschaft anzuprangern: vom Arabischen Frühling bis zu den Streiks, die sich in Griechenland, Spanien und der ganzen Eurozone gegen die Sparmaßnahmen richteten, von StudentInnenprotesten gegen Studiengebühren im Vereinigten Königreich und den Streiks wegen unfairer Pensionen bis zur Occupy Wall Street Bewegung gegen die Raffgier der Konzerne und den verschiedenen Erscheinungsformen dieser Proteste an anderen Orten. In seinem jüngsten Werk konzentriert Ressler sich auf das Phänomen der Occupy-Bewegung.

Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Bull Laid Bear,
film, 24 min., 2012

Unter dem düsteren Himmel von New York City findet eine Diskussion statt zwischen den Mitgliedern von Strike Debt, einem Ableger der Occupy Wall Street Bewegung. „Wir sind alle im Minus, wir sind alle pleite, und das verbindet uns." *In the Red* (2014) ist ein zwanzigminütiger Film von Oliver Ressler und der slowenischen Künstlerin Ana Pečar, der das Anliegen von Strike Debt zum Thema hat. Unter anderem bemüht sich die Organisation, die privaten Schulden zahlungsunfähiger Individuen von Inkassounternehmen zu erwerben:

> Zuallererst muss man wissen, dass Kredite auf einem etwas dubiosen Sekundärmarkt, wo es von Kreditaufkäufern und Inkassanten wimmelt, um Groschenbeträge gekauft und verkauft werden. Nehmen wir an, du hast einen 100-Dollar Kredit. Wenn du zahlungsunfähig wirst, kann der Gläubiger deinen Kredit um einen Bruchteil seines ursprünglichen Werts verkaufen. Er lukriert dafür einen saftigen Steuerabsetzposten. Und dann versuchen die Schuldeneintreiber von dir, dem Schuldner, die ganze Summe einzutreiben. Der Rolling Jubilee Fond von Strike Debt kauft derartige Kredite auf dem Sekundärmarkt auf. (Ann in *In the Red*, 2014)

Die Diskussion dreht sich großteils um das Problem privater Zahlungsunfähigkeit, die oft durch medizinische Behandlungskosten verursacht wird. Wir erhalten einen Einblick, was Strike Debt unternimmt, um die verborgenen Mechanismen des Finanzkapitalismus zu enthüllen. Strike Debt ist wie die Occupy-Bewegung in sozialen Bezugsgruppen, sogenannten *affinity groups*, organisiert. Das versetzt die Gruppe z. B. in die Lage, Proteste zu organisieren, kostenlose ärztliche Behandlung anzubieten und Informationen über ihre Aktivitäten bereitzustellen. *In the Red* sammelt Stellungnahmen zum Gesundheitswesen in den USA und stellt diesen Geschichten von Menschen an die Seite, die sich mit der Bitte um Hilfe an die Gruppe wandten. Dabei kommen persönliche Tragödien zutage, denen Schuld- und Schamgefühle zugrunde liegen, die von Überschuldung ausgelöst werden. Wir erfahren aus dem Film, dass die Organisation vielen verzweifelten Menschen nicht helfen konnte, da die Kredite auf dem Sekundärmarkt in anonymen Bündeln verkauft werden. Die Rolling Jubilee Gruppe kauft dann für sehr wenig Geld riesige Mengen persönlicher Kredite auf, die von den Banken bereits abgeschrieben worden sind. Der Film zeigt auch Versammlungen in den Parks der Stadt mit Musik, Tanz und Spruchbändern. Am Ende des Films lesen wir auf der Leinwand:

> Bis Ende 2013 hat die Strike Debt Group persönliche Schulden von US-AmerikanerInnen in der Höhe von etwa fünfzehn Millionen US-Dollar aufgekauft, die von den Banken abgeschrieben und für wenig Geld an Inkassounternehmen weitergegeben worden waren. Strike Debt hat diese Schulden getilgt und die Menschen vor weiteren Forderungen bewahrt.

Strategien zur Belebung der Wirtschaft, die von einer Bewegung getragen werden, sind kein neues Phänomen. Inmitten der sozioökonomischen Krise Argentiniens, die 2001 ihren

Elections are a Con (Georgian version),
poster, 59,4 x 42 cm, Tbilisi, 2012
In the framework of *Undergo. The Parallels*, curated by Nini Palavandishvili for GeoAIR, Tbilisi, 2012

Höhepunkt erreichte, reagierten Tausende ArbeiterInnen auf die Arbeitslosigkeit, indem sie die Arbeitsprozesse und die Produktionsmittel selbst in die Hand nahmen. Einfach gesagt, besteht die Belebung der Wirtschaft zunächst darin, dass die Unternehmen weiter arbeiten und ihre hoch motivierte ArbeiterInnenschaft in bezahlten Jobs weiter beschäftigen. Unternehmen, die auf diese Weise wieder in Betrieb genommen worden sind, werden anders geführt. Die Unternehmensführung zeichnet sich durch eine flache Organisationsstruktur aus, in der die ArbeiterInnenkontrolle im Mittelpunkt steht. Die harten Fakten der Unternehmensübernahmen in Argentinien brachten es im Verein mit den unbezahlten Rechnungen mit sich, dass den Fabriken wesentliche Voraussetzungen, die zur Weiterführung der Produktion erforderlich waren – Elektrizität, Fließwasser, Rohstoffe –, nicht zur Verfügung standen. Solche Einbrüche in den Arbeitsabläufen hatten weitreichende Folgen für die Arbeitenden, indem sie den Fortbestand ihrer Arbeitsplätze gefährdeten. In ganz ähnlicher Weise handeln die Geschichten, die Ressler in *In the Red* erzählt, von Menschen, die nicht nur vor dem Verlust ihres Einkommens, sondern in einer ausweglosen Situation überhaupt vor dem Nichts stehen. Die Ausweitung des Sanierungsprozesses hat zur Herausbildung der *Fabricas Recuperadas*-Bewegung, der Bewegung der wieder angeeigneten Fabriken, in Argentinien und in ganz Lateinamerika geführt. Es ließe sich durchaus argumentieren, dass die Occupy-Bewegung ein Teil des Erbes der *Fabricas Recuperadas* ist. Häufig besetzten ArbeiterInnen das Fabrikgelände, um so ihr Recht auf Arbeit zu retten, was immer wieder zu Konfrontationen mit der Polizei führte, die anrückte, um die BesetzerInnen gewaltsam zu vertreiben. Die ArbeiterInnen fanden allmählich eine gemeinsame Richtung für die Konstruktion einer Geschichte über das Weitermachen, über das, was ihrem Empfinden nach verloren gegangen war. In ganz ähnlicher Weise ermöglichte ihre Interpretation der offiziellen Ereignisse ein neues Verständnis dafür, was der Umstand, dass ein Unternehmen zahlungsunfähig ist, rechtlich bedeutet. Das gleichzeitige Sichtbarwerden einer neuen Geschichte der Legitimität wurde in der Form erzählt, dass das Recht auf Arbeit ebenso wie das Recht auf Einkommen in den Mittelpunkt gerückt wurde. Das Recht auf Arbeit wird zwar in der Occupy-Bewegung als unverhandelbar angesehen, aber die harte Realität der immer weiter um sich greifenden globalen Krise und die Einführung drastischer Sparmaßnahmen haben dazu geführt, dass unzählige Menschen ihre Arbeit verlieren. Als Organisation dehnt sich das Netzwerk der *Fabricas Recuperadas* international weiter aus und umfasst jetzt zwei große Verbände: die größere, mehr links gerichtete *Organisation Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas* [Nationale Bewegung wieder angeeigneter Unternehmen] und einen kleineren Verband, *Movimiento Nacional de Fabricas Recuperadas* [Nationale Bewegung wieder angeeigneter Fabriken], der im politischen Spektrum rechts von der Mitte angesiedelt ist.[5]

5 Die Abwicklung der rechtlichen und administrativen Vorgänge wird meist so durchgeführt, dass während der Übernahme der *Fabricas Recuperadas* die lokalen Behörden den sogenannten phasenweisen Transfer unterstützen. Die Benutzung der Gebäude, in denen gearbeitet wird, wird für eine Übergangszeit in Form eines „comodato" geregelt, einer Gebrauchsleihe, die auf einem Vertrag basiert, in dem sich die Stadtverwaltung zur kostenlosen Abtretung der Fabriksanlage bereit erklärt. In den ersten paar Jahren zahlt die Lokalregierung Pacht und etwaige Rückstände für die Fabriksanlage an den Eigentümer. Nach einer gewissen Anlaufzeit erhält die von den ArbeiterInnen betriebene Kooperative die Option, das Unternehmen durch Aufkauf zu übernehmen. Einzelheiten dazu bei Kosmala, Katarzyna und Imas J Miguel, „Narrating a Story of Buenos Aires' Fabricas Recuperadas", *The International Journal of Management and Business* 3(1) 2012, S 103–121.

Resslers Interesse an der Occupy-Bewegung hat sich organisch aus seiner eigenen aktivistischen Betätigung entwickelt. Als Reaktion auf die globale Rezession im Jahr 2008 kam es auf der ganzen Welt zu spontanen Protesten. Die Ökonomien Griechenlands, Spaniens und der Vereinigten Staaten gehörten zu den von der globalen Schuldenpolitik und dem Rettungsdiskurs am direktesten betroffenen. In den Hauptstädten der Welt, z. B. in Athen, Madrid und New York, kam es im Gefolge der Einführung von drastischen Sparmaßnahmen zu Massenversammlungen, bei denen die Bevölkerung ihren Unmut zum Ausdruck brachte. Politische Bewegungen und aktivistische Organisationen veranstalteten große Protestkundgebungen, z. B. Märsche, Versammlungen und andere Kundgebungen. Die Medien berichteten damals von der Besetzung zentraler Plätze in diesen und anderen Städten. Die 3-Kanal-Videoinstallation *Take the Square* (2012) [Besetzt den Platz] basiert auf einer Serie paralleler Gruppendiskussionen, in denen AktivistInnen in diesen drei Städten verschiedene Möglichkeiten der Organisierung und der Entscheidungsfindungsprozesse thematisieren. An dieser Arbeit ist nichts Spektakuläres. Jede Sequenz besteht durchgehend aus Dialog, in dem die AktivistInnen Probleme der Organisierung, der Entscheidungsfindung und der verschiedenen Versammlungsformen diskutieren. Die Serie der Gespräche markiert einen in die Zukunft gerichteten Weg; einen Versuch, die Debatte um kollektive Aktion und die Suche nach dem *Arkadien* echter Demokratie voranzutreiben.

Poster for Oliver Ressler's solo-exhibition *Nach der Krise ist vor der Krise* (After the Crisis is Before the Crisis), Basis, Frankfurt am Main, 2012

Auf der Suche nach *Arkadien* hat Ressler einen imaginären, vom Zusammenbruch der zentralen Machtsysteme gekennzeichneten Ort geschaffen. Es handelt sich um die Fotoserie *We Have a Situation Here* (2011) [Wir haben hier eine Situation]. Haufen übereinander liegender Menschenleiber sind hier abgebildet; es sind durchwegs Männer in Büroanzügen oder in Polizei- und Militäruniformen. Es gibt jedoch keinerlei Spuren von Blut oder Verletzungen. Das Ganze sieht nach gezielter Inszenierung und einem künstlich herbeigeführten Stillstand aus. Wie in der Welt von Edward Hopper geht es um den Moment vor dem Ereignis. Es handelt sich um eine theatralische Fußnote zu einer Regierungsstruktur. Diese ist Teil eines jetzt gerade dominierenden Systems, dessen Versagen sich in den Schlüsselbereichen des Staates offenbart: im Bankwesen, der Polizei und der Armee. Die Hauptteilnehmer an der Ausübung der Macht werden offenbar nicht mehr benötigt. Ist das Spiel vorbei? Die Ästhetik erinnert an den Stil des Manierismus im nördlichen Europa. Für die Serie *We Have a Situation Here* hat sich Ressler vom *Sturz der Titanen* (*Titanomachie*, ca. 1588–1590) von Cornelis van Haarlem, einem Vorläufer der holländischen Manieristen, inspirieren lassen. Das Gemälde gibt eine Szene aus Ovids Metamorphosen wieder. Eine Gruppe Titanen, Zyklopen und Riesen werden von den olympischen Göttern unter Zeus' Führung zu einem kosmischen Kampf gefordert; die Titanen unterliegen. Ihre muskulösen nackten Körper liegen aufgetürmt übereinander, arrangiert von van

Ana Pečar & Oliver Ressler, *In the Red*, film, 20 min., 2014

6 Für *What is Democracy?* interviewte Ressler mehr als hundert Menschen, von denen im endgültigen Film etwa zwanzig oder fünfzwanzig auftreten, manche für nicht länger als zwei oder drei Minuten.

7 Szyłak Aneta und Ressler Oliver (Hg.), *Alternative Economics, Alternative Societies*, Wyspa Institute of Art, Gdańsk. 2007.

Dario Azzellini & Oliver Ressler, *Comuna Under Construction*, film, 94 min., 2010

Haarlem in komplizierten, verrenkten Posen. Resslers tote Erfüllungsgehilfen wirken einigermaßen künstlich und einigermaßen sinnlich. Sie sind nicht nackt; sie tragen im Gegenteil alle ihre Uniform; sie sind rasiert, sauber. *We Have a Situation Here* ist ein allegorischer Kommentar zu dem notwendigen Versagen der heutigen Systeme. Wie würde ein alternatives System aussehen und wie würde es funktionieren? Wie könnten neue institutionelle Strukturen funktionieren? Und wie würde die Macht neu verteilt werden?

Manche dieser Fragen sind schon in Resslers früheren Arbeiten gründlich abgehandelt worden, z. B. in *Alternative Economics, Alternative Societies* (2003–2008) [Alternative Ökonomien, alternative Gesellschaften], einem seiner größeren Projekte, das zur 8-Kanal-Videoinstallation *What is Democracy?* (2009) [Was ist Demokratie?] geführt hat. Wie schon der Titel andeutet, zeigt diese Installation die Grenzen der Demokratie auf, aber sie tut dies nicht mithilfe von in Plakatform veröffentlichten Texten, wie z. B. *Wahlen sind Betrug*, sondern mithilfe einer Videokamera.[6] In der 16-Kanal-Videoinstallation *Alternative Economics, Alternative Societies* bietet jeder Kanal Einblicke in periphere Theorien, ortsgebundene Praktiken und sozioökonomische Formen der Organisierung. So spricht z. B. Chaia Heller über libertären Munizipalismus, Takis Fotopoulos über inklusive Demokratie, Michael Albert diskutiert partizipatorisches Wirtschaften (Parecon), Paul Cockshott die Möglichkeiten, die der Neue Sozialismus bietet, Marge Piercy feministische Utopien, Ralf Burnicki die anarchistische konsensuelle Demokratie; Maria Mies spricht über den Begriff der Subsistenz, Nancy Folbre über Caring Labor, Christopher Spehr macht sich zum Anwalt der freien Zusammenarbeit, und Videos geben Auskunft über historische ArbeiterInnen-Kollektive, z. B. in Ex-Jugoslawien (Todor Kuljić), Spanien (Salomé Moltó) und Frankreich (Alain Dalotel).[7] In der Installation *What Is Democracy?* sieht man auch, wie nationale Flaggen verbrannt werden. *What Is Democracy?* wurde erstmals 2009 bei der Biennale von Lyon gezeigt. Ressler entschloss sich in Anbetracht des Auslagencharakters der Biennale und des speziellen Publikums, das sie offenbar anzieht, bewusst dazu, ein „spektakuläreres" Element in die Installation einzuführen, und so projizierte einer der Kanäle, im Gegensatz zu den kompakten Erzählungen auf den anderen Monitoren, brennende Fahnen. Das Werk wurde in den meisten Besprechungen der Biennale erwähnt. Eine französische Fahne ging ebenfalls in Flammen auf, und der konservativere Teil der Presse äußerte sein Missfallen.

What is Democracy? zeigt, wie sehr der Standpunkt von Menschen von ihrer ideologischen Prägung abhängt. Manche TeilnehmerInnen meinen, die repräsentative Demokratie könnte unter veränderten Bedingungen sehr wohl funktionieren – wenn die Konzerne die Macht abgeben müssten, die sie jetzt haben. Eine weitere Gruppe nennt andere Modifikationen als Voraussetzung dafür, dass sie sich mit dem System der repräsentativen Demokratie abfinden können. Wieder andere, die im Film vorkommen, lehnen den Gedanken der Repräsentation vollständig ab und wollen stattdessen eine „direkte Demokratie", die mehr im Einklang mit der ursprünglichen griechischen Idee steht. Allen Interviewten ist offenbar gemeinsam, dass sie mit der gegenwärtigen Form der repräsentativen Demokratie nicht einverstanden sind.

Resslers Manifest lässt sich dahingehend verstehen, dass repräsentative Demokratie nur innerhalb klar festgelegter Grenzen und nur mit Menschen funktionieren kann, die Mitglieder derselben Gruppe sind und dieselben Interessen haben. Es gibt kein Rezept dafür, wie ein sozioökonomisches Modell unter einem ganz bestimmten demokratischen Prinzip funktioniert. Was uns stattdessen bleibt, so Ressler, ist ein permanenter progressiver gesellschaftlicher Kampf, der die Gesellschaften den drängenden Bedürfnissen und Wünschen entsprechend formt. Für manche eignet sich für diesen Weg nach vorne ein System, das nach dem Konsensprinzip funktioniert, andere fahren besser mit gesetzgebenden Versammlungen, die nach dem Mehrheitsprinzip zustande kommen. Resslers Dokumentarfilm *Comuna under Construction* (2010) [Comuna im Aufbau], den er in Zusammenarbeit mit dem Politikwissenschaftler Dario Azzellini produziert hat, beschreibt, wie die EinwohnerInnen der *Barrios* in Caracas, Venezuela, sich über die *consejos comunales*, die kommunalen Räte, in das von der Gemeinde selbst verantwortete Management und in die demokratische Entscheidungsfindung einbringen. In seinem Produktionsprozess schafft Ressler oft während der Arbeit an einem Film eine Plattform, auf der Gruppen von AktivistInnen und andere Gruppen Stellungnahmen abgeben können; diese Plattform verwandelt sich schließlich in einen Raum für Diskussionen, der den TeilnehmerInnen die Möglichkeit bietet, sich frei über ihre Gedanken und ihre Strategien zu äußern und über ihre Hoffnungen und ihre Träume für die Zukunft zu sprechen. Ressler hat drei Filme mit Dario Azzellini über die politischen Prozesse in Venezuela produziert. Für alle drei Filme gilt, dass die an den gesellschaftlichen Prozessen beteiligten basisdemokratischen AktivistInnen, ArbeiterInnen in besetzten Fabriken und VersammlungsteilnehmerInnen auch das größte Publikumssegment bilden.

In seinen jüngsten Arbeiten versucht sich Ressler an einer noch direkteren Kritik der herrschenden Verhältnisse. *The Bull Laid Bear* (2012) ist ein 24-minütiger Animationsfilm, in dem es um die Finanzkrise geht. Mit Humor werden hier Hintergrundgeschichten erzählt zu dem durch Insiderhandel verursachten Zusammenbruch von Banken in den USA und zu den schädlichen Aspekten der amerikanischen Deregulierungspolitik, mit den Folgen, die der Rest der Welt zu spüren bekam.

> Früher hat eine Bank einen Kredit vergeben, einen Hypothekarkredit, eine Kreditkartenüberziehung oder einen StudentInnen-Kredit; die Abwicklung dieses Kredits hat die Bank selbst durchgeführt. Die Folge davon war, dass die Bank Vorsicht walten lassen

What Is Democracy?, digital print behind acrylic glass, 120 x 85 cm, 2009

Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Bull Laid Bear,
film, 24 min., 2012

> musste. Wenn sie eine schlechte Entscheidung traf, blieb sie auf dem faulen Kredit sitzen. In dem System, das wir jetzt haben, handelt die Bank die Bedingungen mit dem Kreditnehmer aus und verkauft dann anschließend den Kredit. Dieser wird zusammen mit vielen anderen Krediten zu einem Bündel geschnürt, das dann an Investoren verkauft wird. Das bedeutet im Klartext, dass das Einzige, wofür die Bank Sorge tragen muss, die Frage ist, ob sie den Kredit tatsächlich weiterverkaufen kann. Das ist wie bei den heißen Kartoffeln. Solange du die heiße Kartoffel an den nächsten Typ weiterreichen kannst, kann es dir ganz gleichgültig sein, ob die Kartoffel faul ist.
> (Yves Smith in *The Bull Laid Bear*, 2012)

Ressler arbeitet oft mit anderen in der Produktion seiner Arbeiten zusammen und gibt ihnen eine Rolle darin. *The Bull Laid Bear* wurde in Zusammenarbeit mit der australischen Künstlerin Zanny Begg realisiert. Wie in Resslers anderen Filmen ist auch *The Bull Laid Bear* um eine Reihe von Interviews strukturiert, diesmal mit WirtschaftswissenschaftlerInnen und AktivistInnen wie William Black, einem US-amerikanischen Anwalt und früheren Bankenaufseher; Yves Smith, die den Blog *Naked Capitalism* betreibt; Tiffany Cheng, Kampagnenkoordinatorin für *A New Way Forward*; und Gerald Epstein, dem Kodirektor des Political Economy Research Institute und Professor für Wirtschaftswissenschaften an der Universität von Massachusetts. Das Material, das bei diesen Interviews entstand, wurde überarbeitet und mit handgezeichneten Animationen versehen.

Der Film ist in einer halb fiktiven Welt angesiedelt, in der teilweise kriminelle Banker und korrupte Gerichte das Sagen haben. Ausgangspunkt ist die Tatsache, dass das wirtschaftliche Modell etwa der letzten zwanzig Jahre in den USA hauptsächlich auf dem Fahren und Aufblasen einer Spekulationsblase bestand, wie es in *The Bull Laid Bear* heißt: „Es gab die Dotcom Blase, die Immobilienblase, die Börsenblase und so weiter, aber ein in sich stimmiges Modell wirtschaftlichen Wachstums, das nachhaltig und sozial wirksam war, hat es nicht gegeben." (Oliver Ressler unter Bezugnahme auf Gerald Epstein in einem E-Mail-Interview mit Bruce Barber, März 2014.) Nicht ohne Humor hinterfragt der Film den vom Spin der internationalen Medien perpetuierten Glauben an die Stärke der finanziellen Märkte, die Gründe für den Finanzcrash im Jahr 2008 und die sich verstärkende wirtschaftliche Krise, die sich danach in Europa ausbreitete.

Wie Trittsteine sind *What is Democracy?*, *Take the Square* und *Comuna under Construction* Beispiele des Nachdenkens über alternative politische Strukturen, die sich mit der andauernden globalen Wirtschaftskrise auseinandersetzen. Diese Stimmen mögen bloß für eine Minorität sprechen, aber sie setzen sich für eine Erweiterung der Perspektiven auf verschiedene andere sozioökonomische Formen der Organisation und der Bildung von alternativen Institutionen ein.

Durch Resslers politische Projekte zieht sich, so viel ich sehe, eine Tendenz zur Reterritorialisierung des Peripheren; ein Prozess, der eine Sinnfindung zum Thema hat, die von Menschen innerhalb der Grenzen eines ganz bestimmten Ortes angestoßen wird, z. B. in den Barrios oder auf einem besetzten Hauptplatz. Es handelt sich um einen Prozess, in dem ein Aspekt der Kultur von diesen Individuen ins Spiel gebracht wird, hier ganz besonders in Bezug auf Formen der Organisation und des Regierens, und indem sie dies im Kontext ihres angestammten Bereichs tun, eignen sie sich diese Formationen an. Der Gedanke der Reterritorialisierung beinhaltet die Neustrukturierung eines Ortes oder eines Territoriums und bedient sich eines Begriffs, den Deleuze und Guattari in ihrem philosophischen Projekt *Kapitalismus und Schizophrenie* (1974[8], 1992[9]) eingeführt haben. Eine Reterritorialisierung der Krisenerfahrung bewirkt die Neustrukturierung der Erzählung im Zusammenhang mit einem ganz bestimmten Territorium und in Bezug auf einen ganz bestimmten Ort (Peripherie). Sie plädiert dafür, dass die lokale Perspektive mitgenommen wird zum Tisch der Entscheidungsfindung (Resslers narrativ dichte Filmproduktionen). Man könnte argumentieren, dass die Verknüpfung lokaler Stimmen – der Stimmen von AktivistInnen im Fall von Occupy oder von Mitgliedern der kommunalen Räte, der *consejos comunales* – potenziell die ontologische Herrschaft über die Repräsentation umdreht und dazu führt, dass die Krisenerfahrungen zu einer sinngebenden Tapisserie verwoben werden, die auch das explizit macht, was ungehört bleibt, was unterdrückt und der Stimme beraubt wird.

> Im Rahmen der Occupy-Bewegung kämpfen AktivistInnen in mehreren hundert Städten auf der ganzen Welt darum, das System in einer Richtung zu verändern, die ihren gesellschaftlichen und politischen Bedürfnissen entspricht. Das ist eine Leistung, auf die marginalisierte Menschen in Venezuela bereits in einem signifikanten Ausmaß verweisen können. Was heute in Venezuela geschieht, reicht bereits weit über das System der Demokratie hinaus, wie wir sie in der Europäischen Union oder in den USA haben. In Venezuela sprechen die Menschen von ihrem System als einer „partizipativen und protagonistischen Demokratie" und sie lassen sich in ihrem Versuch nicht beirren, das zu erreichen, was sie als den „Sozialismus des 21. Jahrhunderts" bezeichnen. Ich glaube, dass die Occupy-Bewegungen von diesen Erfahrungen Venezuelas Wertvolles lernen könnten. (Ressler in einem Interview mit Katarzyna Kosmala, CCA Glasgow, 2011, Document Film Festival)[10]

Erzählung entwickelt sich in Resslers Arbeit oft aus den dialogischen Instanzen und sie ist von partizipativem Dialog geprägt. Als Prozess reflektiert sie die verschiedenen ideologischen Kräfte, die am Werk sind, und erscheint in Räumen, die zwischen offiziellen und inoffiziellen Sprachen aufgespannt werden. Für Resslers künstlerische Praxis ist geschriebener Text und gesprochenes Wort in hohem Maß kennzeichnend. In der Absicht, seine Filme und Installationen, wie z. B. *Take the Square*, *Comuna under Construction* und *The Bull*

8 Deleuze, Gilles und Guattari, Félix, *Anti-Ödipus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. Bd. 1 *Kapitalismus und Schizophrenie*.

9 Deleuze, Gilles und Guattari, Félix, *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992, Bd. 2 *Kapitalismus und Schizophrenie*.

10 Ebda. Kosmala Katarzyna, 2011.

Zanny Begg & Oliver Ressler,
The Bull Laid Bear,
film, 24 min., 2012

Laid Bear, als Werkzeuge für Reflexion, Aufklärung und Mobilisierungszwecke einzusetzen, wendet sich Ressler in gleicher Weise an das Publikum im Allgemeinen wie an Mitglieder der Bewegungen.

> Ich sehe den Film als ein Werkzeug, das sich ideal dafür eignet, Menschen in einer Produktion zu involvieren, deren Aktivitäten oder Analyse ich bewundere, und daraus etwas Neues zu entwickeln. (Ressler in einem Interview mit Esther Leslie, 2012)[11]

Mitten in der Vorbereitung seines jüngsten Projekts über das Phänomen der Occupy-Bewegung betonte Ressler, wie wichtig es ist, dass „die Occupy-Bewegung nicht von vornherein ein in sich geschlossenes Programm hat, da dies etwas ist, das durch einen Prozess der Partizipation zustande kommen muss."

Trotz guter internationaler Präsentation, der die allgemein zu beobachtende Zunahme der Inszenierung des Politischen in der Kunst zugutekommt, werden Resslers Arbeiten in erster Linie am Rand des Kunstsystems gezeigt und diskutiert. Mit Blick auf das neue Kunstpublikum plädiert David Beech für eine Kunst der Begegnung[12]; dabei kann er sich stützen auf Nicholas Bourriauds Gedanken zur relationalen Dynamik in der Produktion, die dieser in *Relational Aesthetics* vorträgt[13], auf Claire Bishops Infragestellung der politischen und ästhetischen Ansprüche in den partizipatorischen Künsten in *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*[14] und auf Grant Kesters Beitrag zur Ethik des künstlerischen Verhaltens in *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*[15]. Der Raum der Kunst wird jetzt zur Inszenierung des Zufluchtsortes demokratischen Widerspruchs benutzt. Bei unseren Versuchen, die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und Wissen in den von der Kunst an der Peripherie oder an zentralen Orten geschaffenen Räumen zu mobilisieren und auszutauschen und Vorführungen bei wichtigen Veranstaltungen wie Biennalen und internationalen Filmfestivals zu organisieren, müssen wir uns davor hüten, soziale Spaltungen dadurch zu schaffen, dass wir eine Apotheose der Partizipation veranstalten ohne kritische Reflexion, auch was Hierarchien der AutorInnenschaft, der Verantwortung und der Lenkung betrifft. Diese Hierarchien umfassen auch Geografien von Regionen und mit diesen zusammenhängende Privilegien.[16] Wie wirksam als Widerstand und Kritik Kunstproduktion und kulturelle Verbreitung sein kann, hängt von der individuell gestalteten Initiative ab und von dem individuellen Willen, eine sichere Distanz zum institutionellen Bereich auszuhandeln. Eine derartige sichere Distanz auszuhandeln, kann eine sehr heikle Sache sein. Um bemerkt und gehört zu werden, muss trotz Distanz eine gewisse Nähe zu Institutionen gewahrt werden.

11 Radical Footage: Film and Dissent, Freitag 9. März 2012, The Space, Nottingham Contemporary UK. Part of the RaRa – RadicalAesthetics–Radical Art project, (Politicized Practice Research Group), Loughborough University School of the Arts.

12 Beech, David, „Don't Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation". In Jeni Walwin (hg.) *Searching for Art's New Publics*, Intellect Press, 2010.

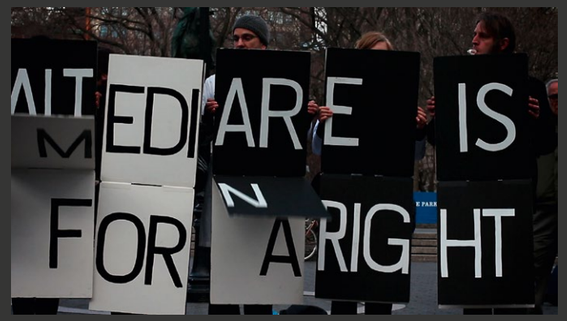
13 Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Réel. 2002.

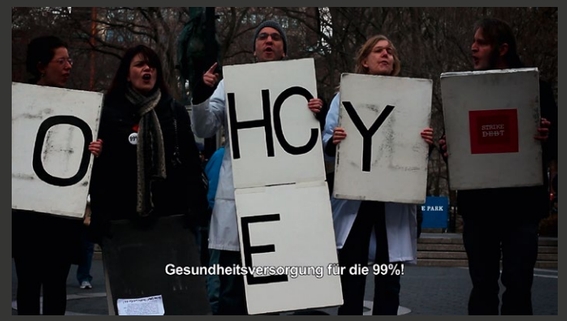
14 Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

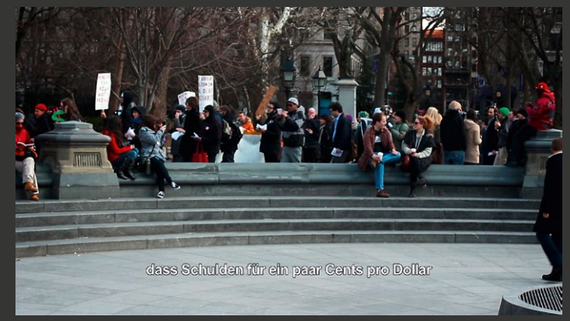
15 Kester, Grant, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.

16 Kosmala, Katarzyna. „'Through A Glass Darkly'. Performative Practice… Without Border, Without Name", *Variant Magazine*, 41 (2011), S. 48–53.

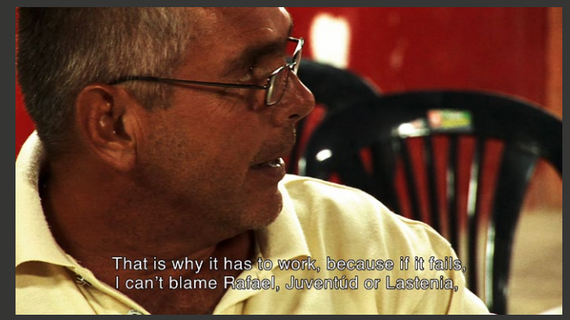
Resist to Exist and *Too Big to Fail*, Installation view: *After the Crisis is Before the Crisis,* Galleria Artra, Milan, 2012, courtesy Galleria Artra, Milan

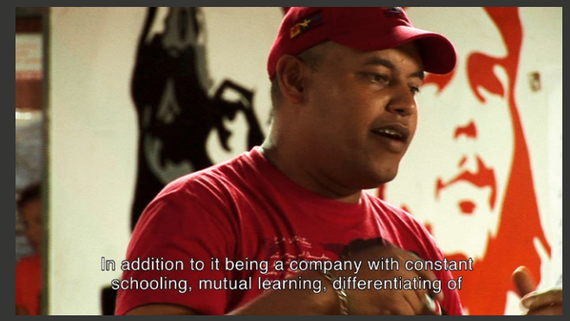






Ana Pečar & Oliver Ressler,
In the Red,
film, 20 min., 2014

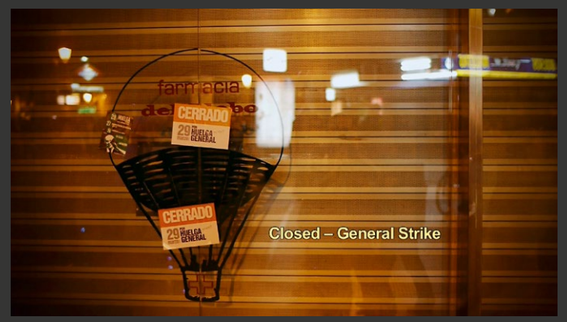




Dario Azzellini & Oliver Ressler,
Comuna Under Construction,
film, 94 min., 2010

Take The Square,
3-channel video installation,
88 min. (altogether), 2012
Installation view: *Political Imaginaries: Making the World Anew*, Wyspa Institute of Art, Gdańsk, 2014

Take The Square,
3-channel video installation,
88 min. (altogether), 2012



Take The Square,
3-channel video installation (detail),
88 min. (altogether), 2012

Governments and corporations try to take the global concern with climate change and internalize this concern as the driving engine for a new round of accumulation

For A Completely Different Climate,
3-channel slide installation, 2008,
courtesy Galleria Artra, Milan

Burning coal for power generation is one of the biggest causes of CO_2 pollution

The power companies do not want to lose business to renewable energy enterprises

For A Completely Different Climate,
3-channel slide installation, 2008,
courtesy Galleria Artra, Milan

How can we successfully build a new radical movement to respond to climate change?

In August 2008, a climate camp landed near the coal-fired power station Kingsnorth in England

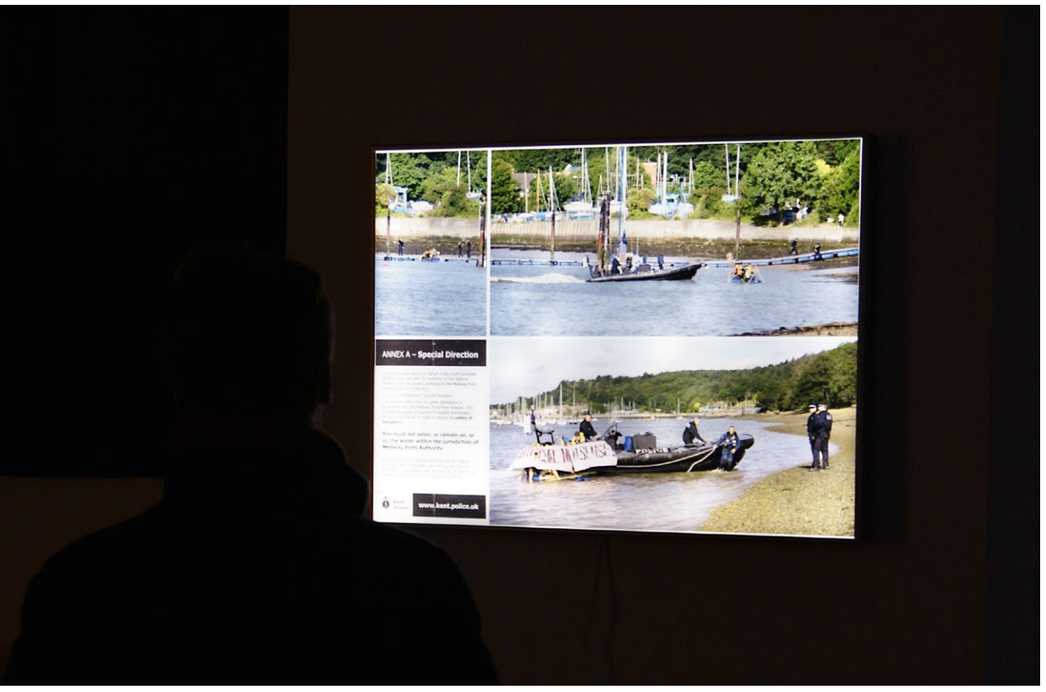
It would be the first coal-fired power station in the UK for over 30 years – a ludicrous response to the climate crisis

construct glimpses of utopia

Leave It in the Ground
(Construct glimpses of utopia),
LED light box, 84,1 x 59,4 cm, 2014

DENATURALIZING THE ECONOMY: OLIVER RESSLER'S POLITICAL ECOLOGY

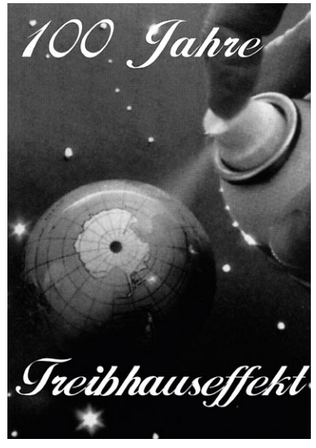
T.J. DEMOS



For A Completely Different Climate,
lightbox, 80 x 61 cm, 2008, courtesy Galleria Artra, Milan

Oliver Ressler's recent film, *Leave It in the Ground* (2013), begins with shots of the pristine ecosystem of the Lofoten archipelago in Norway's Arctic Circle, its sparkling waters shown meeting the coastal grasses before the low-lying mountains that rise majestically in the background. Commissioned by invitation from the Lofoten International Art Festival in 2013, the film includes a voice-over that describes a conversation between a "fisherman" and an "oil producer," a dialogue of diametrically opposed interests that both offers a glimpse of the current ecologico-political conflict as it bears on this remote Far North region, and extends outward to manifold global environmental crises today. Joining the artist's long-standing commitment to making artistic projects that explore the social, political, environmental, and economic conditions of life under advanced neoliberal capitalism, the piece poses a fundamental question that implicates us all: Whether we—a "we" that transcends this local Norwegian community and suggests a global English-speaking civil society frustrated with the failed attempts by our governments to address climate change—should drill for oil in the Arctic at a time of increasingly limited hydrocarbon reserves, thereby expanding industrial fossil-fuel extraction and advancing further the contemporary death drive toward impending ecological catastrophe; or whether we should "leave it in the ground," transitioning toward a post-carbon future guided by the principles of ecological sustainability, democratic participation, and social equality.

As such, this recent piece is exemplary of Ressler's artistic practice, which, over the course of numerous films, light-boxes, and text-based works over some twenty years, has explored and challenged the central claims of mainstream corporate and governmental discourse on climate change, ecological policy and biotechnology, and invited viewers to consider the larger philosophical stakes of such claims. Going back to such pieces as *100 Years of Greenhouse Effect*, 1996, a text-panel installation for the Salzburg Kunstverein, Ressler has confronted in particular the flawed economic basis of conventional approaches to ecological crisis, as, for instance, outlined in the technocratic agenda of the 1996 "Future-Capable Germany" report compiled by the Wuppertal Institute for Climate, Environment, and Energy. As well, with *Focus on Companies*, 2000, an installation of image-and-text panels, he targeted corporations like Novartis, Schering, Bio-Rad Laboratories, and Roche, drawing attention to the negative socio-political effects of genetic engineering science.



100 Jahre Treibhauseffekt
(100 Years of Greenhouse Effect),
digital print, 1996

1 On the complexity of Ressler's past work in relation to activist forms, see Yates McKee, "Reactivating Productivism," in: *The Journal of Aesthetics and Protest* 1:2, August 2003.

For A Completely Different Climate, 3-channel slide installation (detail), 2008, courtesy Galleria Artra, Milan

Critically complimenting this frontal attack on corporate environmental agendas are Ressler's pieces that document and amplify the climate justice activism of social movements insisting on alternative approaches to sustainability and democratic governance, such as *For a Completely Different Climate*, 2008, a 3-channel slide installation with sound that reported on the Climate Camp protests against the construction of a new coal-fired power station in Kingsnorth, England. As the projection rotates through a series of documentary still images of the temporary encampment in the Southeastern region of the country, shown ringed with imposing police checkpoints and surveillance stations, viewers are shown non-violent activists gathered to challenge the hypocrisy of British environmental policy under the Gordon Brown New Labour administration. Still more ambitiously, the piece articulates the failure of post-Kyoto climate protocols on behalf of global governance owing to the latter's paradoxical unswerving commitment to capitalism's growth economy, doing so by including interspersed titles woven into the slide show that reiterate protesters' critical analysis of British and indeed international policies on environmental matters (even while the work nevertheless asserts its singularity as a project distinct from the aesthetico-political sensibilities of Climate Camp[1]). Amidst the political chanting and drumming heard on the piece's soundtrack, the voices of participants explain their position:

> We do not focus on one issue but have a systemic critique of the problem. The problem is with the growth paradigm. The Kyoto Protocol established an emissions trading system that has had no discernible impact on emissions reductions. Since the Kyoto Protocol was signed, the global carbon emissions have exceeded the worst-case scenario of the IPCC [Intergovernmental Panel on Climate Change]. Emissions trading has had no discernable impact on actual carbon emissions, but it has created a market. By 2020, the global market for carbon emissions is projected to be worth 2,000 billion dollars.

Building on that project's critical insights into the financial priorities of current environmental policies shared by governments worldwide—the problem of the growth paradigm—*Leave It in the Ground* spells out the stakes of the current crisis in more detail. The film offers a narration delivered in the authoritative tones of a British-accented newscaster, as if we're watching a BBC documentary relaying a story about climate change. Yet, as indicated in its title, stemming from the common anti-fossil-fuel slogan of contemporary environmentalists (seen, for instance, written across the back of one activist appearing in *For a Completely Different Climate*), the content of this account is strikingly unlike anything that would typically appear on that or similar mainstream media platforms. While such news services may report on climate change, they do so typically without considering any approaches to the manifold problems that would not begin by repeating the automatically assumed commitment to the free-market principles based on "sustainable development." As the film's speaker sarcastically intones: "After all one must learn that climate protection is a very relative thing: It must be compatible with economic growth."[2]

That, of course, is the standard assumption of green capitalism, which, as many critics have pointed out (including members of Climate Camp), offers a largely cosmetic retooling of industrial production without substantially reducing the ruinous accumulation of greenhouse gases, or the pollution of air, land, and water supplies (e.g. Al Gore's already outdated 2006 documentary *An Inconvenient Truth* is exemplary in this regard, as it suggests that trading emissions credits and developing clean and efficient technologies can save us from global warming, with no need to alter the capitalist system in structural ways).[3] Broadly speaking, green capitalism proposes to overcome the "limits to growth" approach of the first post-WWII wave of environmentalism (as articulated in the eponymous 1972 UN commissioned report), which was soon seen to represent an unacceptable demand on capitalist globalization, wherein growth represented the answer to poverty alleviation and necessary modernization for recently decolonized countries in the global South, and was taken as a fundamental definition of "freedom" for developed countries in the North.[4] Neoliberal globalization, however, quickly overcame the "limits" approach by reconciling growth with environmentalist considerations via the compromise discourse of "sustainable development"—what Ressler refers to in his work of 2000 as *Sustainable Propaganda*. That discourse enabled corporations, and by extension an increasingly fossil-fuel addicted society, to continue global development without any fundamental system change in production or consumption models beyond the inclusion of superficial greenwashing design modifications and a mystifying rhetoric of green publicity. However, as critics have shown—including Ressler's pieces such as *For a Completely Different Climate* and *Leave It in the Ground*—this turn toward green capitalism has utterly failed to curtail greenhouse gas pollution, which is all the more astounding when one realizes that the scientific knowledge of anthropogenic climate change is now more than a century old (first studied by Swedish scientist Svante Arrhenius in the late nineteenth century, as Ressler's *100 Years of Greenhouse Effect* points out).

Despite such critiques, the continued irrational devotion to the economy above all else has become naturalized as unquestioned common sense within governmental reports, corporate mass media, and UN-instigated climate meetings. As such, it defines the current reigning ideology of our era, according to which the market is seen as part of human nature.[5] Indeed, as Fredric Jameson has observed—in what has become a frequently cited saying on the Left—"it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism."[6] Ressler's confronting of this very predicament points to the ambition

2 My recent (admittedly non-scientific) survey of BBC reporting on climate change and global warming yielded the following observations: the news platform commonly reports on climate change by simply amplifying what conservative government officials say about climate change (exemplary of what Glen Greenwald calls "stenographic journalism" completely void of independence and criticality); reported "solutions" to climate change threats generally come from within the framework of neoliberal capitalism, free-market and growth-economy assumptions; articles frequently excitedly portray geoengineering techno-fixes as modes of adaptation (implicitly accepting a future of climate change); and there is never any mention of anti- or non-capitalist initiatives, such as degrowth and deglobalization proposals from eco-socialist or other unconventional sources. See, for instance, "How Broadcast News Covered Climate Change In The Last Five Years," January 16, 2014, http://mediamatters.org.

3 For a devastating critique of such an approach, see Richard Smith, "Green Capitalism: The God That Failed," in: *Truthout*, 9 January 2014, http://www.truth-out.org/news/item/21060-green-capitalism-the-god-that-failed.

4 See Donella H. Meadows, et al., *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, London: Earth Island, 1972.

5 The notion that "the market is in human nature" is a proposition that Fredric Jameson once said "cannot be allowed to stand unchallenged," arguing that the contestation of this ideology—the idea that the market is our second nature, a given, a biological fact—is "the most crucial terrain of ideological struggle in our time." While it has been more than twenty years since he wrote these words, the situation has only become more pronounced, and its stakes all the greater. See Fredric Jameson, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 1991, 263.

6 Fredric Jameson, "Future City," in: *New Left Review* 21, May-June 2003.

of his project, which is precisely to imagine a world beyond capitalism and beyond its naturalization of finance, an ambition that he has long investigated through the political-aesthetic intertwinements of his artistic practice, including his many documentary accounts of anti-capitalist and environmentalist social movements like Climate Camp. As Ressler observes, to realize something like "*a completely different climate*"—where "climate" references an ecology of politics as much as Earth's natural systems—climate change would need to "be confronted through a radical transformation of society that would effectively challenge the existing distribution of wealth and power-relationships that are guaranteed by the military." [7] Which leads to the following formulation: "the main task today is to combine the discussion of climate change with the discussion of a need of a change of the economic and political system." [8] Such is a succinct formulation of the key ingredients of current political ecology, which can only begin by overcoming what might be termed contemporary *economysticism*, according to which the world and all elements of life are envisioned through a financial lens, as if nature is in some sense economic, and the economy a part of the natural order. [9]

In this sense, Ressler's work is significant for raising a set of critical questions that few others are asking today. Among them, a critical inquiry into the nature of value and the value of nature, which anthropogenic climate change forces us to ask, even while dominant corporate-media discourse is generally set on suppressing it altogether: that is, whether we as a civilization would agree with the fisherman or the oil producer, as represented in *Leave It in the Ground*. Do we support the intrinsic value of nature as an ecologically integral site of biodiversity and interconnected life systems, seeing the Norwegian archipelago as a spawning ground of fish that forms part of a complex and interdependent ecosystem? Or do we agree with the oil producer who views the archipelago as a source of wealth accumulation, because "people can live with less fish, but not without oil." And so, with a quasi-religious fanaticism that enables a person to see money as more important than food, he explains: "We will extract millions of barrels of petroleum. It will make us rich, much richer. We are living in uncertain times. The economy is in crisis. What oil will give us is certainty."

If we go for the latter madness, what about the specters of environmental devastation that haunt this commitment to oil, the drilling of which would bring as well the "certainty" of the destruction of the seabed through the release of toxic and radioactive materials, as drilling effluent mixes with some of the cleanest water in the world? What about the negative effects of noise pollution and oil rig traffic on local animal life, as well as the carbon emissions that would further impact climate chance, endangering the viability of Earth's biosphere?

What certainty does the oil producer offer us beyond what Ressler's voice-over reminds us is the certainty of continuing down the road toward irreversible civilizational collapse? [10]

The imagery of the film is striking in this regard, as, over the course of its eighteen minutes, it mixes diverse geographies into a cauldron of geopolitical-environmental conflict—shots of ocean fish in the coast of Norway lay atop scenes of BP's Deepwater Horizon oil rig disaster in the Gulf of Mexico, and images of calamitous flooding flow together with footage of UN climate summits. The resulting geo-aesthetics of montage allegorizes the interconnectedness of ecological systems, where politics and industry appear in cause-and-effect relations with natural environments, even as the inability to govern nature in a sustainable way at present brings disastrous results to the very sites of political and corporate power and decision-making.

The inability of our current system to imagine any form of environmental value that is not founded on an economic calculus—as in recently developed "natural capital" economics, and the latest corporate approaches to "ecosystem services" that "natural resources" are seen to provide—is perhaps one of the greatest threats to life as we know it, and an outcome of what *Leave It in the Ground* terms "fossil fuel fundamentalism." In this regard, Ressler joins a growing chorus of social activists in speculating what an alternative model of value might be, calling to mind David Graeber's social anthropology, where value, far from defining narrowly conceived financial wealth, figures as "a set of practices, beliefs, and desires that bring universes into being, a place where the world is continually re-constructed, and where human beings undertake the project of mutual re-creation." [11] According to Graeber's post-economistic definition, the way in which we define value, and importantly how we practice that definition, makes certain forms of life possible, others not—for instance, an ecologically sustainable world, or one headed for "a militarized geography of social breakdown on a global scale," as Ressler's film warns (and dramatizes in the accompanying images of trains transporting military tanks superimposed over pine forests and seascapes, as war capitalism dominates nature).

More, as *Leave It in the Ground* makes clear, climate-change disaster is not some distant future dystopia, but already impacts our present. As the film's narrator observes,

> The United Nations has estimated that all but one of its emergency appeals for humanitarian aid in 2007 were climate related. Already now climate change adversely affects 300 million people per year, killing 300,000 of them. An estimated 50 million people have already been displaced by the effects of climate change, and the numbers will escalate in years to come. A study from Columbia University's Center for International Earth Science Information Network projects 700 million climate refugees will be on the move by 2050.

For A Completely Different Climate, lightbox, 80 x 110 cm, 2008, courtesy Galleria Artra, Milan

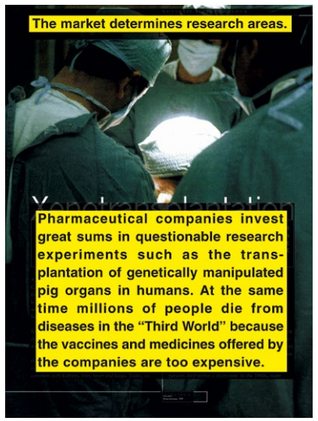
7 See http://www.ressler.at/for_a_completely_different_climate/.

8 See "Approaches Against the Fossil Fuel Fundamentalism: An interview with Oliver Ressler by Dorian Batycka, with an intervention by Mike Watson," July 5, 2013, accompanying Ressler's participation in the Maldives Pavilion of the Venice Biennale of 2013, http://maldivespavilion.com/blog/interview-leave-it-in-the-ground-by-oliver-ressler/.

9 For a wider consideration of this term, see my guest-edited special issue of *Third Text* (January 2013) on the subject of "Contemporary Art and the Politics of Ecology."
On contemporary economysticism, see Philippe Pignarre and Isabelle Stengers, *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*, trans. Andrew Goffey, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

10 Such language may sound alarmist, but in fact it is employed guardedly by scientific bodies. See, most recently, Nafeez Ahmed, "NASA-funded study: industrial civilisation headed for 'irreversible collapse'?" *Guardian*, 14 Mar, 2014, http://www.theguardian. For a broader picture of one potential dystopian future, see Christian Parenti, *Tropic of Chaos: Climate Change and the New Geography of Violence*, New York: Nation Books, 2011.

11 See David Graeber, "It is Value that Brings Universes into Being," in: *HUA: Journal of Ethnographic Theory* 3/2, 2013, pp. 219–43.



Focus on Companies,
digital print on aluminium,
54 x 74 cm, 2000

These figures call to mind related catastrophic events of recent years, like the super-storms Hurricane Sandy that struck New York City in 2012, and Typhoon Haiyan that hit the Philippines in 2013, as well as the uncontrollable wildfires in the drought-afflicted West of the US in 2014, and the destructive and unpredictable heavy downpours in places like Kenya in recent years. All figure as current examples of the negative effects of climate change brought to mind by Ressler's film's repertoire of appropriated imagery. As his film notes, "Weather joins the chaos, un-free market chaos, with unprecedented temperatures and unprecedented rains. Climate refugees, displaced farmers, subject to victim-blame, have no choice but to make for the city."

Toward the end of the film, something striking happens to Ressler's narration. The speaker is in the midst of citing negative statistics and terrible future scenarios, wherein climate change figures as threat multiplier leading to geopolitical conflict over increasingly scarce resources, agricultural lands, and clean water supplies. At this point he starts to yield to whispered threats and emotional outbursts, which interrupt his otherwise scientifically supported, but unbearable discourse. In these moments, the exemplar of white male authority, and token of the governmental-media elite, appears to lose control and yield to irrational behavior. It's as if the necropolitical and ecocidal ramifications of military neoliberalism cannot help but to affect its stable, self-assured reportage.

With these and the above passages in mind, we can appreciate the multifaceted modeling of political speech that Ressler's films gather together, which works in tandem with his visual montage. Considering *Leave It in the Ground* in particular, the film performs the disturbance of conventional corporate news and nature programs, giving rise to a linguistic struggle between discourse and conflict, between language as the performance of normativity that naturalizes politics, and language as a counter-discourse of disruption that erupts into babble. This babble suggests not only the overwhelming severity of the ecological crisis we face and its ultimate inability to be translated fully into conceptual intelligibility via mass media soundbites, but also the meaningless verbiage of so much media spectacle that ignores that crisis altogether in favor of the endless production of un-newsworthy non-events. Although the narrator's subject-position might be initially mistaken for the authoritative rhetoric of corporate media, it instead proposes a vehicle of radical content marked by multiply-determined valences that invites from viewers a considered retort as much as collective politicization and solidarity. This invitation toward solidarity connects to Ressler's documentary reporting on grassroots social movements, as in *For a Completely Different Climate*, calling attention to collective struggles against the continuation of the government-corporate-military complex that has defined late capitalist modernity. As such, the films together enable the formation of critical speech acts by literally enacting the vocalization of words otherwise consigned to noise in our increasingly privatized public sphere, words that are seldom heard in media forums generally merged with corporate interests. In this regard, these films practice what Ressler (writing with Gregory Sholette) has termed "unspeaking the grammar of finance"—in other words, unlearning the semiotics of money that has suffused seemingly all aspects of our collective life worlds, including the everyday language of ecological matters.[12]

By animating languages of value alternative to neoliberalism's economism, Ressler's work brings other universes into being, reconstructing the world and our relation to it. Going beyond the various proposals of green capitalism, including its dubious models of ecologically-sensitive design, its megalomaniacal geoengineering projects, its myopic techno-fixes, *Leave It in the Ground* centers attention on the economy: "Demystifying the economy; decarbonizing the economy; democratizing the economy; decapitalizing the economy"—this is the solution of Ressler's political ecology.

While admittedly part of a minoritarian discourse waged against neoliberalism's nearly global hegemony,[13] Ressler's project nonetheless forms part of a growing multitude of forces intent on rethinking approaches to climate change from outside capitalist assumptions, including forces emanating from the global South as much as the North. These include indigenous enviro-political formations (such as The World People's Conference on Climate Change and the Rights of Mother Earth that met in Cochabamba, Bolivia, in 2010, Canada's Idle No More movement, the Kari-Oca II declaration of indigenous people in Rio, Brazil, 2012, and the ongoing Zapatistas' revolution in Chiapas, Mexico); eco-socialist activists and policy analysts like Chris Williams, Richard Smith, and John Bellamy Foster[14]; Green party and World Social Forum politics posed against the elites of the World Economic Forum and conservative governments worldwide; transition-town, de-growth communities of localist eco-practitioners; experimental artists operating at a critical distance from the commercial artworld; Earth jurisprudence environmental lawyers like Polly Higgens and Cormac Cullinan; alter-globalization Occupy-affiliated social movements; and eco-feminists, small-scale farmers, and radical gardeners struggling against the corporate "biopiracy" of native species and the neo-colonization of GM seeds, and for pro-Earth democracy.[15] While such a list represents a complex intersection of internally diverse groups and individuals, the varied elements share a commitment to comprehending ecological sustainability in ways newly delinked from the financial priorities of economic growth and unlimited development. In this vein, such a transversal network of political formations recalls Ressler's multi-video and publication project *Alternative Economics, Alternative Societies* of 2003–07, which explores a similar array of creative social movements thinking outside the neoliberal box (including libertarian municipalism and partici-

12 See the introductory essay of Gregory Sholette and Oliver Ressler, "Unspeaking the Grammar of Finance," in: *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*, ed. Gregory Sholette and Oliver Ressler, London: Pluto Press, 2013, pp. 8–13.

13 On the history and theory of neoliberalism—which represents the integrated system of free-market deregulation, privatization, and the defunding of social welfare and public institutions that defines advanced global capitalism—see David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

14 See in particular, Chris Williams, *Ecology and Socialism: Solutions to Capitalist Ecological Crisis*, London: Haymarket, 2010.

15 Ressler compiles his own related list in the Maldives Pavilion interview: "There are several examples for anti-capitalist struggles and practices with articulated focuses on ecological issues that already go back many years, and I believe there is no way to call them opportunistic: the self-government of the Zapatistas in the Lacondonian forests in Chiapas, the Guardia Indígena of the Nasa in the South of Columbia against the timber and mining industry, the transnational activities of the peasant organization Via Campesina, Murray Bookchin's attempts to initiate ecological and self-managed communities in the U.S., the aforementioned climate camp movement in the UK, Germany and elsewhere, to name just a few. All these are clearly anti-capitalist and ecologically oriented at the same time, not because of opportunism, but because of an understanding that a serious implementation of ecological principles will have to shred the free-market ideology that has dominated the global economy for more than three decades, as a serious response to climate change requires the break of every rule in the free-market playbook."

16 For an excellent starting point for the proposed platform for such a social movement, see Naomi Klein, "Capitalism vs. the Climate," in: *The Nation*, 9 November, 2011, http://www.thenation.com/article/164497/capitalism-vs-climate: "We will need to rebuild the public sphere, reverse privatizations, re-localize large parts of economies, scale back overconsumption, bring back long-term planning, heavily regulate and tax corporations, maybe even nationalize some of them, cut military spending and recognize our debts to the global South."

patory economics, and new socialisms and utopian feminism, seen against the backdrop of historical and contemporary social movements, from workers' self-management practice in Yugoslavia during the 1960s and 1970s, to Zapatista collective governance).

Faced with the reality of catastrophic climate change, and equipped with a range of proposals for demystifying, decarbonizing, democratizing, and decapitalizing the economy, the hysterical narrator of *Leave It in the Ground* at one point angrily yells out: "Do not expect your politicians to make these decisions on your behalf!" Among the film's crucial lesson is that "after years of recycling, carbon offsetting and light bulb changing, it is obvious: individual action just doesn't do the job when it comes to climate crisis." Despite whatever significance it may represent as a form of individual contribution to a different world, so-called ethical consumerism is also a further crass maneuver of green capitalism: to distract us from the necessity of forming social movements to bring about transformative, systemic change.[16] Ressler's narrator articulates what his films demonstrate and help realize: "only collective action will do."

Leave It in the Ground
(Think the impossible),
LED light box, 84,1 x 59,4 cm, 2014

DIE ENTNATURALISIERUNG DER WIRTSCHAFT: OLIVER RESSLERS POLITISCHE ÖKOLOGIE

T.J. DEMOS

Oliver Resslers Film *Leave It in the Ground* (2013) [Lasst es im Boden], ein Auftragswerk des Lofoten International Art Festival 2013, beginnt mit Bildern des vorzeitlichen Ökosystems der Lofoten im norwegischen Polarkreis. Vor dem Hintergrund der vom Meeresspiegel in majestätische Höhen aufragenden Berge wiegen sich Küstengräser in glasklarem Wasser. Der Film beinhaltet als Kommentar ein Gespräch zwischen einem „Fischer" und einem „Ölförderer", einen Dialog diametral entgegengesetzter Interessen, und macht so den Blick frei für den gegenwärtigen öko-politischen Konflikt, der auch diese entlegene Region im hohen Norden erreicht hat und auf die vielfältigen Umweltkrisen in der ganzen Welt ausstrahlt. Als Produkt von Resslers langjähriger Beschäftigung mit künstlerischen Projekten, die sich der Erkundung der sozialen, politischen, umweltbezogenen und ökonomischen Lebensbedingungen im fortgeschrittenen neoliberalen Kapitalismus widmen, stellt das Werk eine Frage, an der keiner von uns vorbeikommt: Sollen wir – und dieses „wir" geht über die kleine lokale norwegische Gemeinde hinaus und zielt auf eine globale englischsprachige Zivilgesellschaft, die vom Versagen der Regierungen im Umgang mit dem Klimawandel schwer enttäuscht ist – in einer Zeit des rapiden Schrumpfens der fossilen Energieträger in der Arktis nach Öl bohren? Sollen wir die industrielle Förderung dieser fossilen Brennstoffe noch einmal ausdehnen und den Todestrieb unserer Zeit in Richtung bevorstehende ökologische Katastrophe noch einmal beschleunigen? Oder sollen wir, auf unserem Weg in eine postkarbone Zukunft, die sich an den Prinzipien ökologischer Nachhaltigkeit, demokratischer Partizipation und sozialer Gleichheit orientieren wird, das Öl „in der Erde lassen"?

Diese neuere Arbeit steht beispielhaft für Resslers künstlerische Praxis, die im Lauf der letzten etwa zwanzig Jahre ihren Niederschlag in zahlreichen Filmen, Leuchtkästen und textbasierten Arbeiten gefunden hat. Ressler erkundet und hinterfragt die zentralen Thesen des von Konzernen und Regierungen geführten Mainstream-Diskurses und lädt die ZuschauerInnen ein, sich vor Augen zu führen, worauf diese Behauptungen in letzter philosophischer Konsequenz hinauslaufen. Mit Arbeiten wie *100 Years of Greenhouse Effect* [100 Jahre Treibhauseffekt] aus dem Jahr 1996, einer Textpaneel-Installation für den Salzburger Kunstverein, hat sich Ressler immer wieder besonders mit der ökonomischen Schieflage

100 Jahre Treibhauseffekt
(100 Years of Greenhouse Effect),
billboard, 1996
Installation view:
100 Jahre Treibhauseffekt,
Salzburger Kunstverein, 1996

des konventionellen Ansatzes zur ökologischen Krise auseinandergesetzt, wie z. B. mit der technokratischen Agenda des Berichts „Zukunftsfähiges Deutschland“, der vom Wuppertal Institut für Klima, Umwelt, Energie 1996 veröffentlicht wurde. In *Focus on Companies* aus dem Jahr 2000, einer Installation von Bild- und Textpaneelen, nimmt er Konzerne wie Novartis, Schering, Bio-Rad Laboratories und Roche ins Visier, um auf die negativen sozio-politischen Folgen der Gentechnik hinzuweisen.

Eine wichtige Ergänzung seiner Kritik an der Umweltagenda der Konzerne sind Resslers Werke, die den Aktivismus der für Klimagerechtigkeit kämpfenden sozialen Bewegungen dokumentieren und vorantreiben, indem sie sich für Nachhaltigkeit und demokratische Regierungsformen einsetzen. Ein Beispiel ist *For a Completely Different Climate* [Für ein völlig anderes Klima] aus dem Jahr 2008, eine 3-Kanal-Dia-Installation mit einer Tonspur, auf der Proteste gegen den Bau eines neuen Kohlekraftwerks im englischen Kingsnorth aufgezeichnet sind. Diese 3-Kanal-Diaprojektion zeigt in einer Reihe von Dokumentarfotos ein improvisiertes Camplager im Südosten des Landes, umringt von beeindruckenden Checkpoints und Überwachungsposten der Polizei. In den Camps versammelten sich friedfertige AktivistInnen, um gegen die verlogene Umweltpolitik von New Labour unter Gordon Brown zu protestieren. Damit gibt sich das Werk jedoch nicht zufrieden: Es thematisiert zusätzlich das Versagen der Klimaprotokolle, auf die sich die Staaten der Welt nach Kyoto einigten, und benennt als Ursache dafür deren unverändert paradoxe Fixierung auf die Wachstumsökonomie des Kapitalismus. In die Dia-Show werden immer wieder Texte eingeblendet, die die kritische Analyse der Protestierenden zur britischen und zur internationalen Umweltpolitik wiedergeben – dies zusammen mit Resslers gleichzeitiger Versicherung, dass es sich bei *For a Completely Different Climate* um ein Projekt handelt, das sich als unabhängig von der ästhetisch-politischen Sensibilität von Climate Camp positionieren will.[1] Vor dem lautstarken Hintergrund von politischen Slogans und Trommeln hört man TeilnehmerInnen ihre Position darlegen:

> Wir beschränken uns nicht auf ein einzelnes Thema. Uns geht es um eine systemische Kritik des Problems. Das Problem ist das Wachstumsparadigma. Das Kyoto-Protokoll hat zur Errichtung eines Emissionshandelssystems geführt, das keine erkennbaren Auswirkungen auf die Reduktion von Emissionen hat. Seit der Unterzeichnung des Kyoto-Protokolls hat der weltweite Ausstoß von CO_2 die im schlimmsten Szenario des IPCC [Intergovernmental Panel on Climate Change] enthaltenen Annahmen überschritten. Der Emissionshandel hat keine erkennbaren Auswirkungen auf den tatsächlichen CO_2-Ausstoß gezeitigt; stattdessen hat er einen Markt geschaffen. Nach aktuellen Schätzungen wird der globale Markt für CO_2-Zertifikate bis längstens 2020 einen Wert von 2000 Milliarden Dollar erreichen.

For A Completely Different Climate, 3-channel slide installation (detail), 2008, courtesy Galleria Artra, Milan

Indem sich *Leave It in the Ground* Einsichten des Climate Camp-Projekts in die finanziellen Prioritäten der zur Zeit weltweit betriebenen offiziellen Umweltpolitik – und damit in die Problematik des Wachstums-Paradigmas – zu eigen macht, kann es sich im Detail der Frage widmen, was in der gegenwärtigen Krise auf dem Spiel steht. Der autoritätsgesättigte Ton eines britischen Nachrichtensprechers könnte glauben machen, es handle sich um einen Dokumentarfilm der BBC zum Klimawandel. Aber wie schon der Titel andeutet, der auch den heute gegen die Extraktion fossiler Brennstoffe kämpfenden UmweltaktivistInnen als Slogan dient und z. B. in *For a Completely Different Climate* als Aufschrift auf dem Rücken einer dieser Personen erscheint, ist der Inhalt des Berichts denkbar unähnlich allem, was typischerweise von der BBC oder einer ähnlichen Mainstream-Medienplattform transportiert wird. Während solche Nachrichtendienste sehr wohl über den Klimawandel berichten, berücksichtigen sie dabei höchstens am Rand Ansätze zum Umgang mit den vielfältigen Problemen, die sich nicht – wie automatisch angenommen wird – zu den Prinzipien des freien Marktes innerhalb „nachhaltiger Entwicklung“ bekennen. So verkündet der Sprecher mit grimmigem Sarkasmus: „Man muss allerdings akzeptieren, dass Klimaschutz eine sehr relative Sache ist: Er muss mit Wirtschaftswachstum vereinbar sein.“ [2]

Das ist natürlich die gängige Arbeitshypothese des „grünen“ Kapitalismus, die – wie viele KritikerInnen, darunter auch Mitglieder des Climate Camp, angemerkt haben – eine überwiegend kosmetisch überarbeitete Neuauflage der industriellen Produktion anbietet, ohne die ruinöse Produktion von Treibhausgasen oder die Verschmutzung der Luft, des Bodens und des Wassers substanziell zu reduzieren. Ein Beispiel dafür ist Al Gores heute bereits veralteter Dokumentarfilm *An Inconvenient Truth* [Eine unbequeme Wahrheit] aus dem Jahr 2006, in dem die Meinung vertreten wird, der Handel mit Emissionszertifikaten und die Entwicklung von sauberen, effizienten Technologien könnten die Erderwärmung bremsen und es bestehe keine Notwendigkeit, das kapitalistische System strukturell zu verändern.[3] Allgemein gesagt, verfolgt der „grüne“ Kapitalismus das Ziel, den „Grenzen des Wachstums“-Ansatz der ersten Welle von UmweltschützerInnen, der z. B. 1972 im gleichnamigen von der UNO in Auftrag gegebenen Bericht seinen Ausdruck fand, zu überwinden. Dieser Ansatz wurde bald als inakzeptable Belastung für die kapitalistische Globalisierung angesehen, in der Wachstum gleichbedeutend war mit Armutsbekämpfung, mit Modernisierung, die für die eben erst entkolonialisierten Länder im globalen Süden unverzichtbar war, und mit einer fundamentalen Definition von „Freiheit“ für die entwickelten Länder des Nordens.[4] Die neoliberale Globalisierung hat den „Grenzen“-Ansatz dadurch überwunden, dass sie Wachstum und Umweltbedenken durch einen Kompromissdiskurs vereinbar zu machen sucht, der unter dem Schlagwort „Nachhaltige Entwicklung“ geführt wird. Dieser Vorgang, auf den sich Ressler in *Sustainable Propaganda* [Nachhaltige Propaganda], einer Arbeit aus dem Jahr 2000, bezieht, hat es den Konzernen

1 Zum komplexen Verhältnis von Resslers älteren Arbeiten zu aktivistischen Formen siehe McKee, Yates: „Reactivating Productivism“, *The Journal of Aesthetics and Protest*, 1:2 (August 2003).

2 Meine kurze und zugegebenermaßen unwissenschaftliche Studie zur Berichterstattung der BBC über Klimawandel und Erderwärmung hat folgende Beobachtungen erbracht: Die Nachrichtenplattform berichtet gewöhnlich über den Klimawandel, indem sie das, was konservative Regierungsvertreter zu dem Thema sagen, weiter ausführt; es handelt sich somit um den von Glen Greenwald sogenannten „stenografischen Journalismus“, der ohne jede Unabhängigkeit und kritische Haltung auskommt; „Lösungen“ für die Bedrohungen des Klimawandels kommen gewöhnlich aus dem Rahmenwerk der Annahmen, die für den neoliberalen Kapitalismus, den freien Markt und die Wachstumsökonomie typisch sind; Beiträge berichten oft aufgeregt über Geo-Engineering-Patentlösungen, die die Anpassung ermöglichen sollen – womit freilich auch die Zukunft des Klimawandels implizit als Faktum akzeptiert wird; nie finden sich Erwähnungen von anti- oder nicht-kapitalistischen Initiativen wie Degrowth- oder Deglobalisierungsvorschläge, die aus öko-sozialistischen oder anderen unkonventionellen Quellen stammen. Vgl. z. B. „How Broadcast News Covered Climate Change in the Last Five Years“, (16. 1. 2014), http://mediamatters.org.

3 Für eine vernichtende Kritik dieses Ansatzes siehe Smith, Richard: „Green Capitalism: The God That Failed“, *Truthout* (9. 1. 2014), http://www.truth-out.org/news/item/21060-green-capitalism-the-god-that-failed.

4 Siehe Meadows, Donella H. u. a.: *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of* Mankind, London 1972.

und, in weiterer Verlängerung, einer auf fossile Energieträger zunehmend süchtigen Gesellschaft, politisch ermöglicht, die globale Entwicklung voranzutreiben, ohne irgendwelche einschneidenden Änderungen an den Produktions- und Konsumtionsmodellen vorzunehmen, wenn man von oberflächlich grün gefärbten Designmodifikationen und der mystifizierenden Rhetorik der grünen Publicity absieht. Diese Hinwendung zum „grünen" Kapitalismus hat jedoch, wie KritikerInnen inklusive Ressler in *For a Completely Different Climate* und *Leave It in the Ground* festhalten, in keiner Weise zu einer Reduktion der Verschmutzung durch Treibhausgase geführt. Dies ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass wissenschaftliche Erkenntnisse zum anthropogenen Klimawandel mittlerweile mehr als hundert Jahre alt sind. Das Phänomen wurde Ende des 19. Jahrhunderts vom schwedischen Wissenschaftler Svante Arrhenius erstmals studiert, ein Umstand, auf den Ressler in *100 Years of Greenhouse Effect* hinweist.

Die fortdauernde irrationale Fixierung auf die Wirtschaft trotzt aller Kritik. Sie ist als unhinterfragbarer Common Sense ein selbstverständlicher Bestandteil der Regierungsberichte, des herrschenden Mediendiskurses und der UNO-Klimakonferenzen und definiert die gegenwärtig dominante Ideologie unserer Zeit, in der der Markt als Teil der menschlichen Natur zu gelten hat.[5] Fredric Jamesons Bemerkung, es sei „leichter, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus", wird häufig von der Linken zitiert.[6] Dass Ressler sich diesem Dilemma stellt, ist ein Hinweis auf die ehrgeizige Zielsetzung seines Projekts, die genau darin besteht, eine Welt jenseits des Kapitalismus und jenseits der durch den Kapitalismus bewirkten Naturalisierung der Finanzen zu imaginieren. Dieses Ziel umkreist Ressler schon lange im politisch-ästhetischen Wechselspiel seiner künstlerischen Praxis, wie z. B. in seinen vielen dokumentarischen Berichten über kapitalismuskritische und umweltschützerische soziale Bewegungen wie Climate Camp. Um tatsächlich, so Ressler, etwas wie „*ein völlig neues Klima*" zu realisieren – wobei „Klima" hier ebenso sehr eine politische Ökologie wie die natürlichen Systeme der Erde meint –, muss der Klimawandel „angegangen werden über einen radikalen Umbau der Gesellschaft, der die bestehende Verteilung des Reichtums und die Machtverhältnisse, die durch das Militär gewährleistet werden, in wirksamer Weise infrage stellt".[7] Dies führt zu folgender Formulierung: „Die Hauptaufgabe besteht heute darin, die Diskussion über den Klimawandel mit der Diskussion über die Notwendigkeit eines Wechsels des ökonomischen und politischen Systems zu verbinden."[8] Dies ist eine prägnante Benennung der wesentlichen Ingredienzien der gegenwärtigen politischen Ökologie, die mit der Überwindung dessen beginnen muss, was man als die zeitgenössische *Ökonomystik* bezeichnen könnte. Diese Mystik sorgt dafür, dass die Welt und alle Elemente des Lebens durch eine finanzielle Brille gesehen werden, geradeso als wäre die Natur in irgendeinem Sinn von der Wirtschaft bestimmt und die Wirtschaft ein Teil der natürlichen Ordnung.[9]

5 Der Gedanke, dass „der Markt Teil des Wesens des Menschen" sei, ist eine Behauptung, die, wie Fredric Jameson einmal gesagt hat, „nicht unhinterfragt stehen bleiben darf". Er meint, die Anfechtung dieser Ideologie – der Gedanke, dass der Markt für uns eine zweite Natur ist, ein naturgegebenes biologisches Faktum – sei „das entscheidende Terrain des ideologischen Kampfes unserer Zeit". Es ist zwar schon mehr als zwanzig Jahre her, dass er diese Worte geschrieben hat, die Situation hat sich aber in der Zwischenzeit noch mehr zugespitzt und der Einsatz, der auf dem Spiel steht, ist noch größer geworden. Vgl. Jameson, Fredric: *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC 1991, S. 263.

6 Fredric Jameson, „Future City", *New Left Review* 21 (Mai/Juni 2003).

7 Siehe http://www.ressler.at/for_a_completely_different_climate/.

8 Siehe „Approaches Against the Fossil Fuel Fundamentalism: An interview with Oliver Ressler by Dorian Batycka, with an intervention by Mike Watson", 5. 7. 2013, anlässlich Resslers Teilnahme am Pavillon der Malediven in der Biennale Venedig 2013, http://maldivespavilion.com/blog/interview-leave-it-in-the-ground-by-oliver-ressler/.

9 Für eine weiterreichende Ausdeutung dieses Begriffs siehe die Sonderausgabe von *Third Text* (Jänner 2013), die ich als Gastherausgeber verantwortet habe, zum Thema „Contemporary Art and the Politics of Ecology". Zur heutigen Ökonomystik siehe Pignarre, Philippe/Stengers, Isabelle: *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*, übers. Andrew Goffey, New York 2011.

Resslers Arbeit ist wesentlich, da sie eine Reihe kritischer Fragen stellt, die heute nur von wenigen gestellt werden. Dazu gehört eine kritische Hinterfragung der Natur des Wertes und des Wertes der Natur, die uns der anthropogene Klimawandel anzustellen zwingt, während gleichzeitig der herrschende Mediendiskurs im Allgemeinen bestrebt ist, diese Hinterfragung überhaupt zu unterdrücken. Die Frage lautet, ob wir als Zivilisation uns auf die Seite des Fischers oder auf die des Ölförderers, so wie diese Figuren in *Leave It in the Ground* auftreten, stellen wollen. Stellen wir uns auf die Seite des intrinsischen Werts der Natur als eines ökologisch intakten Ortes der Biodiversität und untereinander zusammenhängender Lebenssysteme? Sehen wir die norwegische Inselwelt als Laich- und Lebensgründe der Fische und als ein Glied in einem komplexen Ökosystem der wechselseitigen Abhängigkeiten? Oder geben wir dem Ölförderer Recht, für den der Archipel eine Quelle des Reichtums ist, da „die Leute zwar mit weniger Fisch, aber nicht ohne Öl leben können". Deshalb erklärt er mit dem quasi-religiösen Eifer, der es einem Menschen möglich macht, Geld höher zu bewerten als Nahrung: „Wir werden Millionen Barrel Rohöl fördern. Das Öl wird uns reich machen, viel reicher. Wir leben in unsicheren Zeiten. Die Wirtschaft ist in der Krise. Öl gibt uns Sicherheit."

Nehmen wir an, wir entscheiden uns für den Ölförderer: Wie steht es mit den Gespenstern der Umweltzerstörung, die zum Gefolge dieser Sucht nach Öl gehören? Wie gehen wir mit der „Sicherheit" der Zerstörung des Meeresbodens um durch die Freisetzung toxischer und radioaktiver Stoffe, wenn sich der Abfluss aus den Bohrlöchern vermischt mit Wasser, das zum saubersten auf dem ganzen Erdball gehören? Was ist mit den negativen Auswirkungen der Lärmverschmutzung und des Förderplattform-Verkehrs auf das Leben der Tiere vor Ort? Und mit den CO_2-Emissionen und ihren Auswirkungen auf den Klimawandel? Welche Sicherheit bietet uns der Ölförderer tatsächlich, wenn wir von der absehen, die uns Resslers Stimme aus dem Off vor Augen führt: die Sicherheit, dass wir auf einer Straße unterwegs sind, die zu einem unumkehrbaren Zusammenbruch der Zivilisation führt?[10] Die Bildsprache des Films ist in dieser Hinsicht bemerkenswert. In seinen achtzehn Minuten wirft der Film verschiedenste Geografien in den Hexenkessel geopolitisch-umweltbezogener Konflikte – Aufnahmen von Meeresfischen an der norwegischen Küste überlagern Szenen der BP-Deepwater-Horizon-Ölplattformkatastrophe im Golf von Mexiko und Bilder katastrophaler Überschwemmungen verschmelzen mit Aufnahmen von UNO-Klimagipfeln. Die daraus resultierende Geoästhetik der Montage allegorisiert die Verknüpfung der ökologischen Systeme, durch die Politik und Industrie in einem Ursache-Wirkung-Zusammenhang mit der natürlichen Umwelt dargestellt werden – und dies zu einem Zeitpunkt, da die Unfähigkeit, die Natur auf nachhaltige Weise in den Griff zu bekommen, offenbar mit katastrophalen Begleiterscheinungen die Orte der Macht und der Entscheidungsfindung durch Politik und Konzerne heimsucht.

10 Derartige Ausdrücke mögen nach Panikmache klingen, finden aber tatsächlich in den Befunden wissenschaftlicher Instanzen vorsichtige Verwendung. Ein Beitrag dazu aus jüngster Zeit ist Nafeez Ahmed, „NASA-funded study: industrial civilisation headed for 'irreversible collapse'?" *Guardian* (14. 3. 2014), http://www.theguardian.
Für ein breiter angelegtes Bild einer potenziellen dystopischen Zukunft siehe Parenti, Christian: *Tropic of Chaos: Climate Change and the New Geography of Violence*, New York 2011.

Leave It in the Ground,
film, 18 min., 2013

11 Siehe David Graeber, „It is Value that Brings Universes into Being“, *HUA: Journal of Ethnographic Theory* 3/2 (2013), S. 219–43.

Die Unfähigkeit unseres gegenwärtigen Systems, sich irgendeine Form von Wert der Umwelt vorzustellen, die nicht auf wirtschaftlichem Kalkül beruht – wie die in letzter Zeit entwickelte Ökonomie des „natürlichen Kapitals“ und der neueste Ansatz, der von Unternehmen verfolgt wird in Gestalt der „Ökosystem-Services“, die von den „natürlichen Ressourcen“ erbracht werden – ist vielleicht eine der größten Bedrohungen für das Leben, wie wir es kennen, und ein Resultat der Haltung, die *Leave It in the Ground* als „fossil fuel fundamentalism“, als Erdöl-Fundamentalismus bezeichnet. In diesem Punkt gehört Ressler zu einer immer größer werdenden Gruppe sozialer AktivistInnen, die darüber nachdenken, wie ein alternatives Modell des Wertes aussehen könnte. Dabei kommt große Bedeutung der sozialen Anthropologie von David Graeber zu. Dort figuriert Wert nicht als eng verstandener finanzieller Reichtum, sondern als ein „Set von Praktiken, Glaubensartikeln und Sehnsüchten, der Universen ins Dasein ruft; ein Ort, wo die Welt ständig neu erschaffen wird und wo Menschen das Projekt gegenseitiger Neuerschaffung praktizieren“.[11] In Graebers postökonomistischer Sicht macht die Art, wie wir Wert definieren und ganz besonders, wie wir diese Definition umsetzen, manche Formen des Lebens möglich und andere unmöglich: eine ökologisch nachhaltige Welt zum Beispiel oder eine, die auf „eine militarisierte Geografie des sozialen Zusammenbruchs in globalem Maßstab“ zusteuert, wie Resslers Film warnt. Diese Warnung wird mit Bildern von Panzer transportierenden Lastzügen dramatisiert, die über Bilder von Fichtenwäldern und Meereslandschaften gelegt sind: Der Kriegskapitalismus unterwirft die Natur.

Wie *Leave It in the Ground* deutlich macht, sind Katastrophen im Zusammenhang mit dem Klimawandel bereits jetzt eine Tatsache und nicht eine Dystopie, die erst die ferne Zukunft betreffen wird. Nach Schätzung der Vereinten Nationen, so der Kommentar des Films,

> standen mit einer einzigen Ausnahme alle Aufrufe zu humanitärer Notfallshilfe im Jahr 2007 im Zusammenhang mit dem Klima. Bereits heute hat der Klimawandel negative Auswirkungen auf 300 Millionen Menschen im Jahr und verursacht 300.000 Todesopfer. Geschätzte fünfzig Millionen Menschen sind auf der Flucht vor den Folgen des Klimawandels und die Zahl wird in den kommenden Jahren steigen. Einer Studie des Center for International Earth Science Information Network der Columbia University zufolge werden spätestens 2050 etwa 700 Millionen Klimaflüchtlinge unterwegs sein.

Diese Zahlen lassen an einschlägige extreme Wetterereignisse in den letzten Jahren denken, an den Hurrikan Sandy, der 2012 New York City traf, den Taifun Haiyan, der 2013 eine Schneise der Verwüstung quer über die Philippinen zog, die unbeherrschbaren Flächenbrände im dürregeplagten Westen der USA 2014 und die verheerenden, unvorhersagbaren Starkregen der letzten Jahre an Orten wie Kenia: alles aktuelle Beispiele der negativen Auswirkungen des Klimawandels, die uns Resslers Film mit seinem Repertoire übernommener Bilder vor Augen führt. Der Film drückt das so aus:

> Das Wetter mit seinen noch nie da gewesenen Temperaturen und seinen noch nie da gewesenen Regenmengen wird selbst zum Teil des Chaos, des Chaos des unfreien Marktes. Klimaflüchtlinge und BäuerInnen, die sich gezwungen sehen, ihr Land zu verlassen und, obwohl selbst Opfer, zu Sündenböcken gemacht werden, haben gar keine andere Wahl als in die Städte abzuwandern.

Gegen Ende des Films geschieht etwas ganz Merkwürdiges mit Resslers Kommentar: Während er fortwährend negative Statistiken zitiert und furchtbare Zukunftsszenarien benennt, in denen der Klimawandel als Bedrohungsmultiplikator infolge der zunehmenden Verknappung von Ressourcen, fruchtbarem Land und sauberem Wasser zu geopolitischen Konflikten führt, fängt der Sprecher an, geflüsterte Drohungen und emotionale Ausbrüche zuzulassen. In diesen Augenblicken verliert dieser Prototyp weißer, männlicher Autorität, dieser symbolische Repräsentant der Elite regierungsnaher Medien, die Beherrschung und legt ein irrationales Verhalten an den Tag. Es ist gerade so, als ob die nekropolitischen und umweltmordenden Verästelungen des militärischen Neoliberalismus notgedrungen seine balancierte, selbstsichere Berichterstattung beeinträchtigen müssten.

Diese und die zuvor angeführten Passagen machen uns die facettenreiche Modellierung politischer Rede bewusst, die Resslers Filme zu seiner visuellen Montage in Beziehung setzen. *Leave It in the Ground* führt die Zerrüttung von herkömmlichen kommerziellen Nachrichten- und Naturfilmprogrammen vor und entfesselt einen linguistischen Kampf zwischen Diskurs und Konflikt, zwischen der Sprache als Performanz von Normativität, in der Politik zu einem Teil der Natur wird, und andererseits der Sprache als Gegendiskurs der Zerrüttung, der sich in Gestammel Bahn bricht. Das Gestammel deutet nicht nur auf die überwältigende Wucht der ökologischen Krise, in der wir stecken, und die letztgültige Unmöglichkeit, diese vermittels massenmedientauglicher Kurzzitate in konzeptuelle Verständlichkeit zu übersetzen, sondern auch auf das sinnentleerte Gerede in so vielen Medienspektakeln, in denen die Krise zugunsten der endlosen Produktion von nachrichtenunwürdigen Nicht-Ereignissen ignoriert wird. Obwohl die Subjektposition des Erzählers zunächst mit der autoritätsgesättigten Rhetorik der Medienkonzerne verwechselt werden könnte, stellt sie tatsächlich ein von vielfach determinierten Valenzen geprägtes Vehikel für radikale Inhalte dar, das sowohl zu einer Antwort auf derselben Augenhöhe einlädt wie zu einer kollektiven Politisierung als einer Form der Solidarität, die von den ZuschauerInnen erbracht werden soll. Diese Einladung zur Solidarität stellt die Verbindung dar zu Resslers dokumentarischer Berichterstattung über soziale Grassroots-Bewegungen wie in *For a Completely Different Climate*, die aufmerksam macht auf den kollektiven Widerstand

For A Completely Different Climate, 3-channel slide installation (detail), 2008, courtesy Galleria Artra, Milan

For A Completely Different Climate, poster, 118 x 171 cm, 2008
Installation view: poster series as part of the show *Conversation Pieces* at CEPA Gallery, Buffalo, 2009

12 Siehe den einleitenden Essay von Gregory Sholette und Oliver Ressler, „Unspeaking the Grammar of Finance", in Sholette, Gregory/Ressler, Oliver: *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*, London 2013, S. 8–13.

13 Zur Geschichte und Theorie des Neoliberalismus, der ein integriertes System darstellt, bestehend aus den Elementen deregulierter freier Markt, Privatisierung und Kürzung bzw. Streichung der Zuschüsse für Wohlfahrtsagenden und öffentliche Institutionen, die insgesamt den fortgeschrittenen globalen Kapitalismus definieren, siehe Harvey, David: *A Brief History of Neoliberalism,* Oxford 2005.

14 Siehe besonders Williams, Chris: *Ecology and Socialism: Solutions to Capitalist Ecological Crisis,* London 2010).

geGen-Welten: Widerstände gegen Gentechnologien (anti Gene Worlds: Oppositions to Genetic Engineering), poster series in Graz (related to the show *geGen-Welten: Widerstände gegen Gentechnologien* at Forum Stadtpark), 1998

gegen das Fortwirken des aus Regierungen, Konzernen und Militär gebildeten Komplexes, der die spätkapitalistische Moderne definiert. Auf diese Weise machen die Filme in ihrer Gesamtheit kritische Sprechakte möglich, indem sie das Aussprechen von Wörtern buchstäblich in Szene setzen, denen sonst in unserer zunehmend privatisierten Öffentlichkeit der Status von „noise" zugewiesen wird; Wörter, die so gut wie nie zu hören sind in Medienforen, die gewöhnlich gemeinsame Sache mit Konzerninteressen machen. In dieser Hinsicht praktizieren diese Filme das, was Ressler (in einem mit Gregory Sholette gemeinsam verfassten Buch) als „unspeaking the grammar of finance" genannt hat, das Nicht-Sprechen der Grammatik der Finanzen: die Entwöhnung, mit anderen Worten, von der Semiotik des Geldes, die sich offenkundig in allen Aspekten unserer kollektiven Lebenswelten, einschließlich der Alltagssprache über ökologische Belange, breitgemacht hat.[12]

Indem Ressler in seinen Arbeiten Sprechweisen belebt, die Alternativen zu der Art bieten, mit der der neoliberale Ökonomismus über Wert spricht, erschaffen diese andere Universen und bauen die Welt und unsere Beziehung zu ihr neu auf. Ohne sich länger als nötig mit den verschiedenen Vorschlägen des „grünen" Kapitalismus aufzuhalten, einschließlich seiner zweifelhaften Modelle eines ökosensiblen Designs, seiner megalomanen Geo-Engineering-Projekte, seiner kurzsichtigen technischen Patentlösungen, konzentriert Ressler alle Aufmerksamkeit auf die Wirtschaft: „Die Wirtschaft entmystifizieren; die Wirtschaft dekarbonisieren; die Wirtschaft demokratisieren; die Wirtschaft entkapitalisieren" – so lautet die Lösung von Resslers politischer Ökologie.

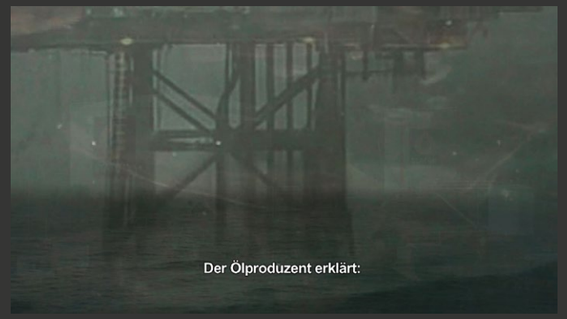
Obwohl zugegebenermaßen Teil eines minoritären Diskurses, der gegen die fast weltweite Hegemonie des Neoliberalismus ankämpft,[13] gehört Resslers Projekt doch zur wachsenden Zahl der Kräfte, einschließlich solcher aus dem globalen Süden wie aus dem Norden, die entschlossen sind, dem Klimawandel von Positionen außerhalb der kapitalistischen Selbstverständlichkeiten zu begegnen. In den Reihen dieser Kräfte stehen indigene umweltpolitische Gruppierungen wie *The World People's Conference on Climate Change* und *Rights of Mother Earth,* die sich 2010 in Cochabamba, Bolivien, trafen, Kanadas Idle-No-More-Bewegung, die Kari-Oca-II-Erklärung indigener Völker in Rio, Brasilien, aus dem Jahr 2012, und die noch andauernde Revolution der Zapatistas in Chiapas, Mexiko; ökosozialistische Aktivisten und Strategieanalysten wie Chris Williams, Richard Smith und John Bellamy Foster[14]; PolitikerInnen der Grünen und des World Social Forum im Widerstand gegen die Eliten des World Economic Forum und gegen konservative Regierungen auf der ganzen Welt; Transition-Town [„Stadt im Wandel"]- und Degrowth-Gruppen lokaler UmweltschützerInnen; experimentelle KünstlerInnen, die in ihrer Arbeit Abstand zur kommerziellen Kunstwelt wahren; FürsprecherInnen der Earth Jurisprudence wie Polly Higgens und Cormac Cullinan; Alter-Globalisierungs- und Occupy-affine soziale Bewegungen; und ökofeministische KleinbäuerInnen sowie radikale GärtnerInnen, die gegen die „Biopiraterie" einheimischer Spezies durch Konzerne und gegen Neokolonisierung mithilfe gentechnisch modifizierten Saatguts für eine Pro-Earth-Demokratie kämpfen.[15]

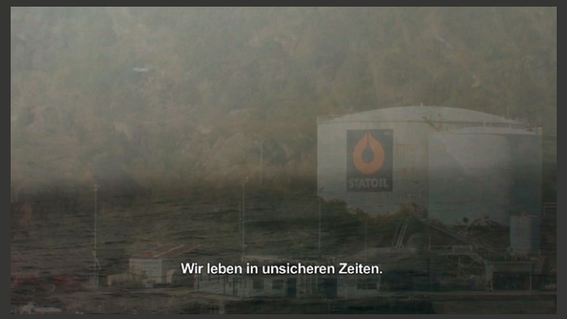
Während eine derartige Liste einen komplexen Querschnitt durch ganz unterschiedliche Gruppen und Individuen darstellt, ist den verschiedenen Elementen eines gemeinsam: der Wille, ökologische Nachhaltigkeit auf eine Weise zu verstehen, die sich in einem erst vor Kurzem erfolgten Vorgang von den finanziellen Prioritäten des Wirtschaftswachstums und der unbegrenzten Entwicklung abgekoppelt hat. Bei diesem so verstandenen quer verlaufenden Netzwerk politischer Gruppierungen fühlt man sich an Resslers Multivideo- und Publikationsprojekt *Alternative Economics, Alternative Societies* aus den Jahren 2003–07 erinnert, das sich mit einer ähnlichen Anordnung kreativer sozialer Bewegungen beschäftigt, deren Denken sich außerhalb der neoliberalen Box vollzieht, Bewegungen wie libertärer Munizipalismus, Parecon, neue Formen des Sozialismus und des utopischen Feminismus, die gegen den Hintergrund historischer und zeitgenössischer sozialer Bewegungen gesehen werden, von der Arbeiterselbstverwaltung in Jugoslawien in den 1960ern und 1970ern bis zur gemeinschaftlichen Regierung der Zapatistas in Chiapas, Mexiko.

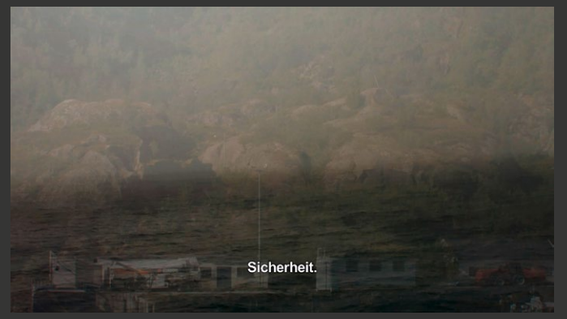
Angesichts der Realität des katastrophalen Klimawandels und der Vielzahl von Vorschlägen zur Entmystifizierung, Dekarbonisierung, Demokratisierung und Entkapitalisierung der Wirtschaft brüllt der hysterische Sprecher von *Leave It in the Ground* an einer Stelle voll Zorn: „Do not expect your politicians to make these decisions on your behalf!" [Erwarten Sie nicht, dass Ihre Politiker und Politikerinnen Ihnen diese Entscheidungen abnehmen!] Zu den entscheidenden Lektionen des Films gehört, dass „nach Jahren des Recycelns, der CO_2-Zertifikate und des Auswechselns von Glühbirnen eine Sache klar ist: Individuelles Handeln ist einfach unzureichend, wo es um die Klimakrise geht". Welche Bedeutung auch immer man dem sogenannten ethischen Kaufverhalten als einem individuellen Beitrag zum Zustandkommen einer anderen Welt zubilligen mag: Es ist doch leicht abzusehen, worauf dieses durchsichtige Manöver des „grünen" Kapitalismus hinauswill. Es will uns von der Notwendigkeit ablenken, soziale Bewegungen zustande zu bringen, die einen transformativen systemischen Wandel herbeiführen.[16] Resslers Sprecher bringt auf den Punkt, was seine Filme zeigen: „Nur kollektive Aktion bringt's."

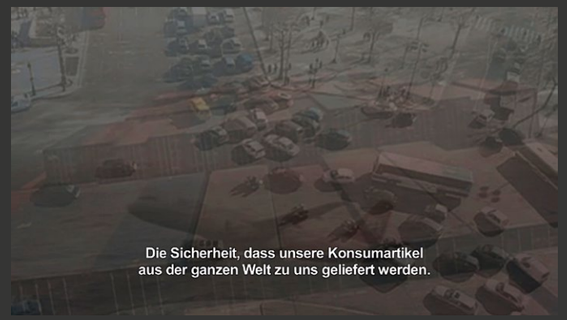
15 Ressler stellt seine eigene einschlägige Liste in dem Malediven-Pavillon-Interview zusammen: „Es gibt mehrere Beispiele für antikapitalistische Kämpfe und Praktiken, die auch einen gut artikulierten ökologischen Schwerpunkt haben, schon seit vielen Jahre bestehen und, wie ich meine, absolut nicht opportunistisch genannt werden können: die Selbstverwaltung der Zapatistas im Lakandonischen Urwald in Chiapas, die Guardia Indígena der Nasa im Süden Kolumbiens, die sich gegen die Holz- und Bergbauindustrie richtet, die transnationalen Aktivitäten der Bauernorganisation Via Campesina, Murray Bookchins Versuche, selbstverwaltete ökologische Gemeinschaften in den USA auf die Beine zu stellen, die schon erwähnte Climate-Camp-Bewegung im Vereinigten Königreich, in Deutschland und an anderen Orten – um nur einige wenige zu nennen. Sie alle sind eindeutig antikapitalistisch und haben zugleich eine ökologische Ausrichtung, nicht aus Opportunismus, sondern aus der Einsicht, dass eine ernsthafte Anwendung ökologischer Prinzipien nicht möglich ist ohne Aufgabe der Ideologie des freien Marktes, die seit mehr als drei Jahrzehnten die globale Wirtschaft beherrscht; eine ernsthafte Antwort auf den Klimawandel macht es notwendig, jede Regel im Regelbuch des Freien Marktes zu brechen."

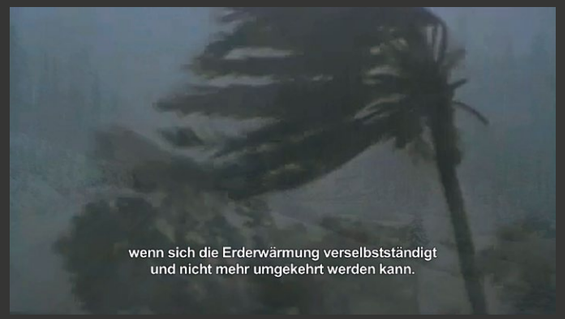
16 Ein ausgezeichneter Anfangspunkt für die vorgeschlagene Plattform einer solchen sozialen Bewegung bei Naomi Klein, „Capitalism vs. the Climate", *The Nation* (9. 11. 2011), http://www.thenation.com/article/164497/capitalism-vs-climate: „Es wird nötig sein, dass wir den Bereich der Öffentlichkeit neu aufbauen, Privatisierungen rückgängig machen, große Teile der Wirtschaft umsiedeln, den übermäßigen Konsum zurückstutzen, wieder langfristige Planung einführen, die Konzerne an die Kandare nehmen und entsprechend besteuern, manche vielleicht überhaupt verstaatlichen, die Militärausgaben reduzieren und die Verpflichtungen anerkennen, die wir dem globalen Süden gegenüber eingegangen sind."





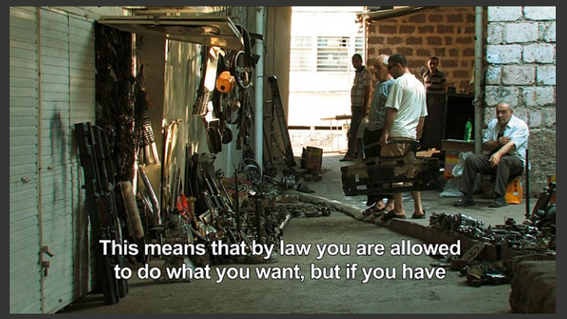


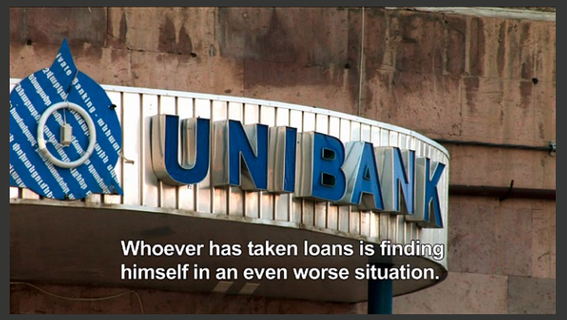


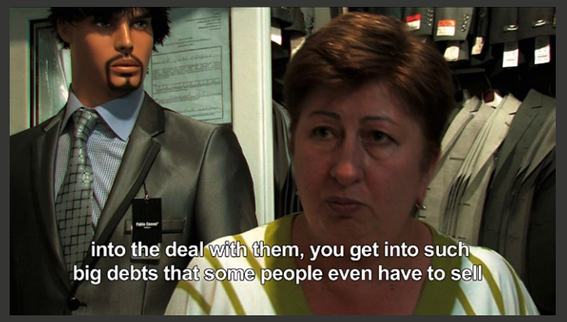


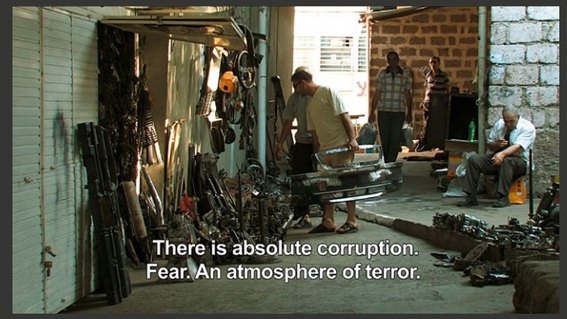
Leave It in the Ground,
film, 18 min., 2013

Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?,
2-channel video installation,
floor piece, 2010
Installation view: *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?,* Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Krakow, 2011









Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt.
What Comes Next?,
2-channel video installation, 2010

The Plundering, film, 40 min., 2013

THE BITTER SYMPHONY, OR WHY DOESN'T THE SYSTEM WORK?

SUZANA MILEVSKA

The works by Oliver Ressler that deal with disenchantment in transitional societies: *Don't Purchase A Better World* (2008), *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?* (2010), *The Plundering* (2013)

His interest in systemic power, in revealing the mechanisms and patterns of its functioning and the eventual failure of systemic structures is central in the recent art projects by the artist Oliver Ressler. His long-term and profound inquiries in different geo-political and economic conditions and systems have led him to continuously investigate how, on the way to successful stories of transformation, the ruling hegemonic power structures often forget or completely fail to provide basic human conditions for the subjects that actually enabled the change from one system to another at its outset.

Most of Ressler's recent works ultimately revolve exactly around making visible the transitional and transformational processes and the challenges faced by the inhabitants of different countries, wherein the promises of the change have been usually much bigger than what actually awaited the newly constructed transitional subjects on the other end of such processes. Throughout various works by Ressler it becomes evident how politics and economy are inextricably intertwined, and how the poverty of one population group means the enrichment of another group on the basis of "accumulation with dispossession" and redistribution of land, property and wealth that is not always acquired by legal means, in David Harvey's terms.[1]

Even though the projects are the results of research in different countries and deal with the specificities of various local situations, what these works have in common is the "choirs" of different disenchanted voices that create a kind of cacophonous and "bitter symphony" with overwhelming hopelessness and resentment as the final effect. As a kind of zealous ethno-econographer Ressler visits, records and archives different cases and voices of discontent. They are eager to talk about their feelings of disappointment, disenchantment, and often about their despair because of the decline of their lives in many different ways, including in terms of weakened economic and social welfare, education, re-qualification to lower-paid professions, and ultimately unemployment and impoverishment.

1 See David Harvey, "The 'New' Imperialism: Accumulation by Dispossession", in Leo Pantich and Colin Leys, eds., *Socialist Register 2004: The New Imperial Challenge* (London: Merlin Press, 2003).

The Plundering, film, 40 min., 2013

In various countries that have undergone certain contradictory processes of transition at different paces and with different consequences (Poland, Georgia, Armenia), Ressler locates, meets and talks to various "victims" about their difficult experiences on the way to the transformation of both the political and economic system, particularly in Eastern Europe and Latin America, and he listens to their attempts to explain the reasons for the wrongfully handled transition. In this text I will focus on Ressler's projects that were particularly the result of his interest and research in the transition of the centralized economy of ex-communist countries in the direction of a neo-liberal free economy after the fall of the Berlin wall.

According to economists' usual definition, the central issue in a transitional economy is the shift from central planning to the free market. The transformation that transitional economies undergo in order to achieve economic liberalization, where prices are "regulated" and set by the free market rather than by the state or other central planning organizations, is sometimes a long and uncertain process and sometimes experienced as quick, painful, forced, and aggressive change. Different models of transition—quick and slow (gradual), partial (micro) and whole (macro)—are often contradictory, and such differing paces of transition in economic terms create some of the biggest contradictions in contemporary society, contradictions such as unequal exchange, outsourcing, migration, re-immigration and non-registered immigration, the pauperization of certain ethnic communities, gentrification and urban regeneration on the city and national levels, etc.

The change in the systemic relationship between the state and economy—which entails the functional restructuring of state institutions from being providers of growth to enablers and regulators of the way in which a certain economy both grows and accomplishes the transition in general—lies at the core of a transitional economy and is the basis for the pressure that such processes impose on the individuals.

The push for the privatization of the large state-owned businesses and resources as well as for the creation of a financial sector, done in the interest of facilitating macroeconomic stabilization and the movement of private capital, entails unexpected and often deeply disturbing economic and social effects. Inevitably, the changes of governing the old institutions and the establishment of new institutions and private enterprises take place parallel to changes in the role of the state and, for better or worse, the change in the relationship between the state and its citizens. The citizens are forced to adapt to the newly emerged and fundamentally different governmental institutions, and to engage in or simply accept the promotion of privately owned enterprises, markets and independent financial institutions.

It is needless to emphasize that not all citizens are capable of facing and embracing such changes with eagerness and success. For example, the statements of the interlocutors interviewed in the 2-channel video installation *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What comes Next?* (2010) refer to the plundering of resources and/or its effects in Armenia, one of the countries that moved away the former state socialist system without clearly drawn economic, legal and social rules created in advance. The film *The Plundering* (2013) refers to the Georgian government's complete obliviousness to the outrageous cases of *plundering* and failure to prosecute them.[2]

Ressler's film describes these processes of systemic corruption and draws conclusions from some of the statements of his interlocutors (e.g. Levan Asabashvili) that the local purchasers are usually hiding behind companies registered offshore. Therefore, instead of the expected and desired improvement of their lives, the extreme levels of privatization drove most of the Georgian residents into severe levels of poverty.

The ultimate goal of the change was a democracy that was supposed to reach out to all citizens—which is, of course, not an easy task even for other societies, but on the way to democracy the uneven economic development and redistribution of wealth exposed the people to many contradictions that emerged in the process. Particular analysis could be devoted to the desire and use of such objects in the construction of subjectivity, in terms of spaces of exploration and entertaining the collective experiences of transitional subjects where disruptions of many different relationships take place. In Ressler's *The Plundering*, the example of common action that led to the prevention of the privatization of the National Scientific Library in Georgia therefore comes as a positive surprise. It even becomes a symbolic case of optimism that raises awareness of the contradictions between consumerism and reflection and of the difference between passive resentment and taking common action against the aggressive accumulation of capital. This case closely resonates with Ernesto Laclau's ideas about the common negativity, the collective antagonisms of the emancipatory subjects that unite them against the dominant regime.[3]

For a better understanding of obsessive consumerist practices, fetish-objects and the fetishization of subject-subject relations that take place in transitional economies, one could review the introduction to the reader *Mapping of Ideology* (edited by Slavoj Žižek in 1999).[4] Žižek already pointed out the reciprocal relationships and relevant differences in the relationships between objects and subjects in different societies. When it comes to identifying with things, Žižek made the paradoxical observation that commodity fetishism appears in capitalist societies where there is a certain exchange between free people, but does not exist in societies where there is a relationship of fetishism between individuals

2 Oliver Ressler's film *The Plundering* focuses on four cases of privatization in Tbilisi. It discusses the aggressive policies of privatization of the water system and the Dezerter Bazaar (Tbilisi's popular market). The interviews reveal different strategies and cases of the selling off of state property, e.g. the destruction and conversion of the historical Gudiashvili Square in Tbilisi's city center into a shopping mall.

3 See Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, London: Verso Books 2005, x-xi; Ernesto Laclau, Emancipation(s), London: Verso Books, 2007, 54.

4 Slavoj Žižek, "How did Marx Invent the System?" in: Slavoj Žižek (ed.), *Mapping of Ideology*, London: Verso, 1999, p. 296-332.

5 Žižek 310.

6 Žižek 314.

7 "The Logic of Gender. On the separation of spheres and the process of abjection", *Endnotes* 3, Last accessed 30 May 2014, http://endnotes.org.uk/en/endnotes-the-logic-of-gender

8 "The Logic of Gender," http://endnotes.org.uk/en/endnotes-the-logic-of-gender

9 The billboards (size: 504 x 238 cm) with the original Polish text in uppercase (NIE KUPUJ LEPSZEGO SWIATA, WALCZ O LEPSZY SWIAT) were presented in the framework of the Passengers Festival in public space in Warsaw, September 2008, curated by Kuba Szreder and Zuzanna Fogtt.

themselves—that is, in pre-capitalist societies. In such societies, commodity fetishism has not developed, because production is "natural"—that is, products are not produced for the market.[5] On the contrary, he continues by stating that, in a society where relations between men are not "relations of domination and servitude," where people see in each other only other subjects who share similar concerns, and where these other people are of interest to you only if they possess something (a commodity that can satisfy your needs), then commodity fetishism—that is, the social relationship between things—serves in such a society as a cover for real social relations between individuals. This phenomenon can be thought of as "hysteria of conversion." [6]

The relationships among subjects in transitional societies have often retrospectively evinced the symptoms of both pre-capitalist and post-capitalist societies and proliferated the fetishization of both types of relations. This brings us to the discussion about the capitalist state and its "public sphere." According to more recent critics, it should not be understood as any existing place, but as an abstract "community" of "equal citizens": "Hence, the differentiation between the sphere of economic relations and that of the political—including relations between unequals mediated by relations between 'abstract equal citizens'—renders 'citizens' *only formally* equal according to the state and civil rights." [7]

Don't purchase a better world, fight for a better world,
billboard, 504 x 238 cm, 2008
Installation view: Passengers Festival, Warsaw, 2008

Although these individuals appear as equals on the market, this becomes only a wishful thinking in reality. The "public" becomes only an abstraction that must exist "precisely because the directly market-mediated sphere is mediated by the market, a space of mediation between private labours, produced independently from one another in private firms owned and operated by private (self-interested) individuals." [8]

On the top of the eponymous billboard in Oliver Ressler's work from 2008 it states: "Don't purchase a better world, fight for a better world".[9] This refers to the phenomenon of "gated communities", which seem to emerge specifically in transitional countries where, with the rapid emergence of significant differences in income, the governments not only do not try to interfere or put any effort into securing a certain balance, but even exacerbate the contradictions in the distribution of wealth. More particularly, the work looks at post-socialist Poland and its capital Warsaw as a case study of severe social disintegration and segregation.

In the work, the development of gated communities at an unbelievable pace is tackled with a montage of two categories of different images: a photo of the living areas of the rich and images of poor neighborhoods. The billboard shows a typical façade of a gated community from the perspective of someone standing outside, on the other side of the street. It shows the posh façade, the fences, the cabin of the security guards, and the overall architecture. According to Ressler's website, the work's description reads: "The irritating feature of the building is that most windows are broken. The broken windows can be seen as a rupture of the imagined stability and safety of a gated community."[10] The images of broken windows and the graffiti have been photographed in poor and abandoned areas in Warsaw. There is a graffiti on the building that states: "Donkeys from right to left tell lies to people."

The text on the billboard, however, focuses on a more optimistic and dialectical understanding of the change. In fact, it suggests that the change from one system to another doesn't happen by simply acquiring more goods, but rather one should engage in creating a different world that would enable and inhabit the change on a more profound structural level. Indeed, the artist had already pointed out an appropriate example for this kind of agency, which is possible and necessary but is not always easy to achieve: it is the aforementioned example of the National Scientific Library in Georgia that offers a certain hope for the possibility of intervening in the otherwise rampant pace of the privatization of common resources, thus reverting the bitter tone of complaints into a more optimistic sentiment and opening up perspectives for the future.

What do all these distinctions between political, economic and social relations, and the discussions about social inequalities have to do with art and the artist's role in society? When watching Oliver Ressler's narrative films or his installations, it becomes important to note that the artist's main concerns are that such relations between people and relations between people, properties and objects are not always easy to trace. So he frequently assumes that one of the main roles of art and artists is to reveal, to make visible and to address precisely such paradoxes.

Today the relation between art, politics and economy needs to be reconsidered by critically addressing and questioning its basic ethical assumption, in order to reveal the complexity not only of the relation between art and money, but also of the intertwining of art, politics and society in general. The relation between art and economy and financial capital is surrounded by many controversies and contradictions, but it is ultimately evident that the inner paradox within this relation was created because of the claim to autonomy in the past and because of the dichotomized relation between art and money and the relation between art and property.[11]

From the start, the basic conditions for autonomy emphasized the paradoxical nature of the autonomy of art, because its inner contradictions stemmed from several different definitions of autonomy that are interwoven and in conflict with each other, because of the different positions of those who claim such autonomy. Various artists in both the Eastern

10 *Installations, videos and projects in public space by Oliver Ressler,* Last Accessed 30 May 2014, http://www.ressler.at/dont_purchase_a_better_world/

11 Adorno's reflections on the relation of art and society led to a different interpretation of autonomy, so there can be several different levels of autonomy in art, although this makes intersectionality even more complex. Andy Hamilton, "Adorno and Autonomy of Art," Stefano Giacchetti Ludovisi & G. Agostini Saavedra (eds.), *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*, Newark, DE: University of Delaware, 2009, p. 287–305.

Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?,
2-channel video installation, 2010

and Western political and art system have tried to define for themselves and for the others their own artistic production and how it relates to society, but they came to the limits when trying to define their relation with the political and economic ruling system. Today, however, it is very difficult to imagine an artist who could still claim that s/he is acting outside or beyond society and the political system.

There is a dialectical relation between social and aesthetic autonomy, just as there is between autonomy and commodification, which should not be forgotten, and artists are free to choose their paths and to diversify their justifications for different positions when calling for art for art's sake, whether based on the need for a formalist separation of aesthetic from moral values, or because of attributing superiority to aesthetic values above all other values, or because of aspiring to distanced and disinterested Kantian aesthetics, or even because of claiming that art is completely independent from life and subjected to completely independent rules of development.

This contradiction is closely linked to the Marxian dichotomous relation between money and another abstract concept: love. In his brief essay "For Love or Money", Michael Hardt considered as important some of Karl Marx's reflections on love in relation to money and property from Marx's 1844 *Economic and Philosophical Manuscripts*, and he emphasized his critique of the power of money:

> Money corrupts, he argues, on the one hand, by displacing *being* with *having*. [...] One problem with money, in other words, and with the way it focuses our lives on "having" is not only that it distracts us from our being in society and the world but also and more importantly that it causes us to neglect the development of our senses and our powers to create social bonds. Marx also argues that money corrupts, on the other hand, by distorting relations of exchange, and this is where love comes into the discussion.[12]

Hardt quotes Marx for his warning that the ultimate result of the power of money comes from the fact that

> Money is not exchanged for a particular quality, a particular thing, or for any particular one of the essential powers of man, but for the whole objective world of man and of nature. Seen from the standpoint of the person who possesses it, money exchanges every quality for every other quality and object, even if it is contradictory; it is the power that brings together impossibilities and forces contradictions to embrace. (p. 379).[13]

Therefore it is important to acknowledge that the problem with the way money dominates our social relations often effectuates unforeseen consequences, regardless of whether one looks at society in general or at different sections, e.g. the art system:

> The exchange of money indiscriminately for all qualities and objects seems to make all of our particular human essential powers indifferent, thus distorting our relationships to each other and the world and undermining our powers to create social bonds.[14]

Hardt sees a certain potential in Marx's call for exchanging property's powers for the power of love, which should be accomplished when property is not just transformed from private to communal property, but when property is completely abolished, accessioned. Hardt's interpretation of Marx's concept of love and his call for reformulating love as a replacement for property after its eventual abolition is that love should fill in the social roles that private property still serves in contemporary society, e.g. it generates social bonds and organizes social relationships.[15]

As artists have recently become more aware of the complex social, economic and political implications of their practice, because it is profoundly interwoven in societal structures, perhaps this could also serve as a kind of relevant provocation of another call that would challenge the relation between property and money and lead to a possible intervention of both love and art in the closed circuit of social relations established with property as a center point.

As long as artists expand their role and the role of their art to serving society, if necessary also as a means of protest and a defensive mechanism against oppression and imperialism, there is hope that we might witness such a replacement. That is when art can claim a certain new political concept that will induce and embrace alternative social powers.

Although art does not play a central role in Oliver Ressler's projects, his role as an artist is defined as a facilitator who unravels and "depicts" certain contemporary, disturbing phenomena that concern everybody, artists and non-artists, the rich and the poor, Eastern and Western societies and individuals. However, Ressler also emphasizes the potentiality of "shared negativity" for overcoming the contradictions, and the rare cases and situations where the initially "bitter symphonies" become just the starting point for common actions in response to shared problems.

The Plundering, film, 40 min., 2013

12 Michael Hardt, "For Love or Money," Cultural Anthropology, *The American Anthropological Association*, 26:4, 2011, p. 676–682, 678–679.

13 Karl Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts," in *Karl Marx, Early Writings*, trans. Rodney Livingstone and Gregor Benton, London: Penguin, 1975, p. 379, see pp. 279–400, Qtd. in Michael Hardt, "For Love or Money," p. 679.

14 Hardt, p. 679.

15 Hardt, p. 681.

Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What comes Next?,
detail (floor piece), 2010
Installation view:
Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery,
Krakow, 2011

DIE BITTERE SYMPHONIE, ODER WARUM DAS SYSTEM NICHT FUNKTIONIERT

SUZANA MILEVSKA

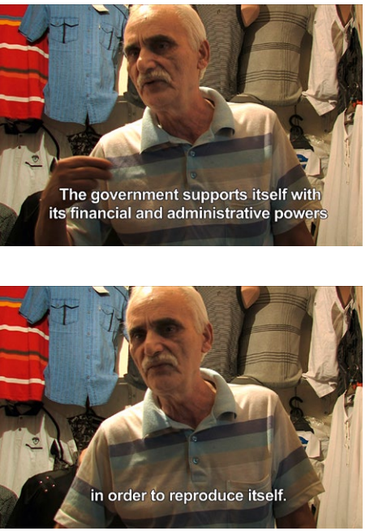
Arbeiten von Oliver Ressler, die die Enttäuschung in Transformationsgesellschaften zum Thema haben: *Don't Purchase A Better World* (2008), *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?* (2010), *The Plundering* (2013)

Das Interesse an systemischer Macht, an der Enthüllung der Mechanismen und Muster ihres Funktionierens und am schließlichen Zusammenbruch der systemischen Strukturen ist von zentraler Bedeutung für die Kunstprojekte, die Oliver Ressler in letzter Zeit geschaffen hat. Er hat sich lang und eingehend mit verschiedenen geopolitischen und wirtschaftlichen Zuständen und Systemen beschäftigt, wobei sein vorrangiges Forschungsanliegen dem Umstand gilt, dass auf dem Weg zu erfolgreichen Transformationsgeschichten die herrschenden hegemonialen Strukturen oft darauf vergessen oder es aus anderen Gründen völlig unterlassen, menschenwürdige Grundbedingungen zu schaffen für die Subjekte, denen es ursprünglich zu verdanken ist, dass es überhaupt zu einem Systemwechsel kam.

In diesen neueren Werken Resslers geht es letztlich darum, die Übergangs- und Transformationsprozesse ebenso sichtbar zu machen wie die Herausforderungen, die auf die BürgerInnen der verschiedenen davon betroffenen Staaten zukommen. Für diese Prozesse und Herausforderungen ist kennzeichnend, dass die Versprechungen, die mit dem Wandel einhergingen, gewöhnlich viel größer waren als alles, was tatsächlich am Ende auf die neu konstruierten Transformationssubjekte wartete. In Resslers verschiedenen Arbeiten wird durchgehend deutlich, wie untrennbar Politik und Wirtschaft miteinander verbunden sind und wie die Bereicherung einer Bevölkerungsgruppe die Verarmung anderer zur Folge hat, aufgrund der „Akkumulation durch Enteignung" und der Umverteilung von Grundbesitz, Eigentum und Reichtum, die nicht immer mit legalen Mitteln durchgeführt werden, wie David Harvey sie definiert.[1]

Was diese Werke gemeinsam haben, obwohl sie das Ergebnis von Forschungsarbeiten sind, die in verschiedenen Ländern durchgeführt worden sind und sehr stark auf die Besonderheiten ganz bestimmter lokaler Situationen eingehen, sind die „Chöre" enttäuschter Stimmen, die sich zu einer misstönenden, „bitteren Symphonie" addieren, deren Effekt eine überwältigende Hoffnungslosigkeit und Verbitterung ist. Als engagierter Ethno-Ökonograf richtet Ressler sein Hauptaugenmerk auf das Aufsuchen, Aufzeichnen und Archivieren von verschiedenen Situationen und von Stimmen der Unzufriedenheit, die darauf brennen,

1 Siehe Harvey, David: „The 'New' Imperialism: Accumulation by Dispossession", in Pantich, Leo/ Leys, Colin, Hg., Socialist Register 2004: *The New Imperial Challenge*, London: Merlin 2003.



Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?,
2-channel video installation, 2010

ihre Ernüchterung, ihre Enttäuschung auszudrücken, oft genug auch ihre Verzweiflung über den Verlust an Lebensqualität auf Gebieten wie wirtschaftliche und soziale Wohlfahrt, Bildung, Neueinstufung in schlechter bezahlte Berufe und, in letzter Konsequenz, Arbeitslosigkeit und Verelendung.

Länder, die bestimmte in sich widersprüchliche Transformationsprozesse in verschiedenem Tempo und mit verschiedenem Ausgang durchgemacht haben, wie Polen, Georgien, Armenien und einige lateinamerikanische Länder, dienen Ressler als Orte, wo er „Opfer" aufspürt, sich mit ihnen über schwierige Erfahrungen mit der Transformation des politischen und wirtschaftlichen Systems unterhält und ihnen zuhört, wie sie Gründe für die schiefgelaufene Transformation zu benennen suchen. Im vorliegenden Text beschränke ich mich auf Projekte, in denen Ressler die Transformation der Planwirtschaften exkommunistischer Staaten in Richtung einer neoliberalen freien Marktwirtschaft nach dem Fall der Berliner Mauer untersucht.

Für die meisten ÖkonomInnen ist das Hauptproblem einer Transformationsökonomie der Übergang von einer zentralen Planwirtschaft zu einem freien Markt. Die Verwandlung, die Transformationsökonomien durchlaufen, um wirtschaftliche Liberalisierung zu erreichen – die darin besteht, dass die Preise, statt durch den Staat oder andere Organisationen der zentralen Planwirtschaft, durch den Wettbewerb auf dem freien Markt geregelt und festgesetzt werden –, ist manchmal ein langer und mit Unsicherheiten behafteter Prozess, manchmal wird dieser Prozess aber auch als überstürzt, schmerzlich, fremdbestimmt und aggressiv erlebt. Die verschiedenen Transformationsmodelle – rasch oder langsam (stufenweise), teilweise (Mikro) oder vollständig (Makro) – sind oft widersprüchlich, und das verschiedene Tempo der Transformation auf wirtschaftlichem Gebiet verursacht einige der schlimmsten Fehlentwicklungen in den heutigen Gesellschaften, wie Verteilungsungerechtigkeit [unequal exchange], Outsourcing, Migration, Rückwanderung, undokumentierte Einwanderung, die Verelendung bestimmter Bevölkerungsgruppen, Gentrifizierung und urbane Erneuerung auf städtischer und nationaler Ebene, usw.

Eine Transformationsökonomie und der Druck, den dieser Prozess auf das Individuum ausübt, werden wesentlich bestimmt durch den Wandel in der systemischen Beziehung zwischen Staat und Wirtschaft, der eine funktionelle Restrukturierung der staatlichen Institutionen bedingt. Neben ihre bisherige Funktion als Wachstumsmotor tritt für die staatlichen Institutionen eine neue Aufgabe: Sie müssen die Transformation als Ganzes gestalten.

Der Schub in Richtung Privatisierung der bis dahin im Staatsbesitz stehenden großen Unternehmen und Ressourcen und der Aufbau eines Finanzsektors, der die makroökonomische Stabilisierung und die Beweglichkeit des privaten Kapitals sicherstellen soll, bringt unerwartete und oft genug verheerende wirtschaftliche und soziale Folgen. Es lässt sich nicht vermeiden, dass der Umbau des Führungsstils der alten Institutionen und die Einführung neuer Institutionen und privater Unternehmen zeitgleich und parallel zum Wandel in der Rolle des Staates und zur Verbesserung oder Verschlechterung des Verhältnisses zwischen dem Staat und seinen BürgerInnen stattfinden. Die BürgerInnen sind gezwungen, sich den völlig neuartigen Regierungsinstitutionen, die sich herausbilden, anzupassen und am Aufkommen der privaten Unternehmen, Märkte und unabhängigen Finanzinstitutionen entweder teilzunehmen oder ihr Wirken einfach zu akzeptieren.

Es versteht sich von selbst, dass nicht alle BürgerInnen derartige Veränderungen begeistert begrüßen und mit Erfolg akzeptieren können. Die Aussagen, die von den InterviewpartnerInnen in der Zweikanal-Videoinstallation *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?* (2010) getätigt werden, betreffen z. B. die Plünderung der Ressourcen bzw. deren Folgen für Armenien, eines der Länder, das sich ohne eine im Voraus klar konzipierte wirtschaftliche, gesetzliche und soziale Agenda in den Rückzug aus dem vorherigen staatssozialistischen System gestürzt hatte. Der Film *The Plundering* (2013) thematisiert das völlige Versagen der Regierung Georgiens bei der Feststellung und Verfolgung von krassen Fällen von *Plünderung*.[2]

Resslers Film beschreibt diese Prozesse systemimmanenter Korruption und benützt Aussagen von GesprächspartnerInnen, wie die von Levan Asabashvili, dass sich lokale KäuferInnen gewöhnlich hinter im Ausland registrierten Unternehmen verstecken, für Schlussfolgerungen. Für die meisten BewohnerInnen Georgiens hat das extreme Ausmaß der Privatisierung statt der erwarteten und erhofften Verbesserung ihres Lebensstandards die völlige Verarmung gebracht.

Das Ziel des Wandels sollte eine Demokratie sein, die allen BürgerInnen Teilnahme gewährt – ein Ziel, das freilich auch für andere Gesellschaften nicht leicht zu erreichen ist. Die ungleiche wirtschaftliche Entwicklung und die ungleiche Verteilung des Reichtums machten aber die Menschen anfällig für Widersprüche, die im Lauf des Prozesses zum Vorschein kamen. Eine eingehende Analyse des Raums der Untersuchung und der kollektiven Erfahrungen der Transformationssubjekte galt dem Verlangen nach – und dem Gebrauch von – solchen Objekten bei der Konstruktion der Subjektivität. In diesem Stadium sind viele Beziehungen einer Zerreißprobe ausgesetzt. Die gemeinschaftliche Aktion, durch die die Privatisierung der Wissenschaftlichen Nationalbibliothek von Georgien verhindert wurde, ist daher eine der positiven Überraschungen in Resslers *The Plundering*. Diese Aktion ist ein symbolischer Akt, der zu Optimismus anregt und ein Bewusstsein weckt für den Widerspruch, der zwischen Konsumismus und Reflexion besteht, und für den Unter-

2 Oliver Resslers Film *The Plundering* thematisiert vier Beispiele von Privatisierung in Tiflis (Tbilisi) und stellt die dabei verfolgte aggressive Politik anhand der Privatisierung der Wasserversorgung und des *Dezerter Bazaar*, des beliebten Marktes von Tiflis, zur Diskussion. Die Interviews zeigen verschiedene Strategien und Beispiele für den Ausverkauf staatlichen Eigentums wie z. B. die Zerstörung des historischen Gudiashvili-Platzes im Zentrum von Tiflis und seine Umwandlung in eine Shopping Mall.

schied zwischen verbitterter Passivität und gemeinsamem Vorgehen gegen die aggressive Akkumulation von Kapital. Dieser Fall ist eine Parallele zu Ernesto Laclaus Gedanken einer gemeinsamen Verweigerung und des kollektiven Widerstands, der die emanzipatorischen Subjekte gegen das herrschende Regime eint.[3]

Ein besseres Verständnis von obsessiven Konsumpraktiken, Fetisch-Objekten und der Fetischisierung von Subjekt-Subjekt-Beziehungen, die in Transformationsökonomien stattfinden, ergibt sich aus der Einleitung zum Sammelband *Mapping of Ideology,* die der Herausgeber Slavoj Žižek geschrieben hat.[4] Žižek weist auf die Reziprozität und die einschlägigen Unterschiede in den Beziehungen zwischen Objekten und Subjekten in verschiedenartigen Gesellschaften hin.

Žižek macht in Bezug auf die Identifikation mit Dingen die paradoxe Beobachtung, dass der Warenfetischismus ein Phänomen kapitalistischer Gesellschaften ist, in denen es einen gewissen Austausch zwischen freien Individuen gibt; nicht existiert er hingegen in Gesellschaften, in denen Fetischismus eine Form der Beziehung zwischen Individuen ist, also in präkapitalistischen Gesellschaften. In solchen Gesellschaften ist es nicht zur Entwicklung des Warenfetischismus gekommen, da die Produktion eine „natürliche" ist; d. h. die Produkte werden nicht für den Markt hergestellt.[5] In einer Gesellschaft, so behauptet Žižek, in der die Beziehung zwischen den Menschen von „Herrschaft und Knechtschaft" geprägt ist, in der die Menschen einander nur als jeweils andere Subjekte sehen, die dieselben Anliegen haben, und wo nur die Menschen für einen von Interesse sind, die etwas besitzen (ein Gut, das man zur Befriedigung eines Bedürfnisses braucht), dient der Warenfetischismus – d. h. die sozialen Beziehungen zwischen Dingen – als ein Deckmantel für die tatsächlichen sozialen Beziehungen zwischen Individuen. Dieses Phänomen kann man auch unter dem Aspekt der „Konversionshysterie" betrachten.[6]

An Subjekt-Subjekt-Beziehungen lassen sich in Transformationsgesellschaften oft im Rückblick Symptome sowohl präkapitalistischer wie postkapitalistischer Gesellschaften beobachten. Sie fördern massiv die Fetischisierung beider Typen von Beziehungen. Das bringt uns zu einer Diskussion über den kapitalistischen Staat und seine „Öffentlichkeit". Diese Öffentlichkeit – so die Meinung von KritikerInnen der letzten Zeit – ist nicht als ein tatsächlich existierender Ort zu verstehen, sondern als eine abstrakte „Gemeinschaft" von „gleichberechtigten BürgerInnen": „Deshalb sorgt die Unterscheidung zwischen der Sphäre der wirtschaftlichen Beziehungen und der Sphäre des Politischen – einschließlich des Verhältnisses zwischen Ungleichen, das durch Beziehungen zwischen ‚abstrakten gleichberechtigten BürgerInnen' vermittelt wird, dafür, dass die ‚BürgerInnen' nur in *formaler Hinsicht* vor dem Staat und im Hinblick auf die Bürgerrechte gleichgestellt werden." [7]

Obwohl diese Individuen auf dem Markt als gleichberechtigt auftreten, erweist sich dies in der Realität sehr rasch als Wunschdenken. Die „Öffentlichkeit" wird zu einer bloßen Abstraktion, die existieren muss, „da die direkt durch den Markt vermittelte Sphäre eben genau dies ist: durch den Markt vermittelt; ein Ort der Vermittlung zwischen den AnbieterInnen privater Arbeit, die unabhängig von einander in privaten, von (eigennützigen) Privatpersonen im Eigentum gehaltenen und von diesen betriebenen Unternehmen produziert wird." [8]

Über der Plakatwand von Oliver Resslers gleichnamiger Arbeit aus dem Jahr 2008 steht: „Don't purchase a better world, fight for a better world" [Kaufen Sie nicht eine bessere Welt, kämpfen Sie für eine bessere Welt].[9] Konkret bezieht sich das auf das Phänomen der „gated communities", der geschlossenen Wohnanlagen. Diese scheinen bevorzugt in Transformationsländern aus dem Boden zu schießen, wo trotz des rapiden Aufgehens der Einkommensschere die Regierungen nicht nur nicht versuchen einzuschreiten und Anstrengungen zur Herstellung eines gewissen Gleichgewichts zu unternehmen, sondern die Unterschiede in der Reichtumsverteilung sogar noch verschärfen. Genau gesagt, nimmt Resslers Arbeit das postsozialistische Polen und seine Hauptstadt Warschau als Fallstudie für krasse gesellschaftliche Desintegration und Segregation unter die Lupe.

Die unglaubliche Schnelligkeit, mit der „gated communities" aus dem Boden schießen, wird in dem Werk durch die Montage von zwei verschiedenen Kategorien von Bildern visualisiert: dem Foto eines Viertels, in dem Superreiche wohnen, und Bildern von tristen Wohnblocks. Die Plakatwand zeigt die typische Fassade einer „gated community" aus der Perspektive einer Person, die außerhalb, auf der anderen Seite der Straße steht. Man sieht die noble Fassade, den Schutzzaun, das Häuschen für das Wachpersonal und die Gesamtarchitektur. Auf Resslers Webseite heißt es dazu: „Das Irritierende an dem Gebäude ist der Umstand, dass die meisten Fenster eingeschlagen sind. Die kaputten Fenster können als Bruch der vermeintlichen Stabilität und Sicherheit einer ‚gated community' angesehen werden." [10] Die Bilder der eingeschlagenen Fenster und der Graffiti sind in armen, heruntergekommenen Quartieren von Warschau aufgenommen worden. Das an dem Gebäude angebrachte Graffito lautet: „Esel von Rechts und Links erzählen dem Volk Lügen".

Der Text auf der Plakatwand legt den Schwerpunkt auf ein optimistischeres, stärker dialektisch gefärbtes Verständnis des Wandels. Er legt nahe, dass der Übergang von einem System zu einem anderen nicht einfach dadurch stattfindet, dass man mehr Güter kauft; man muss sich stattdessen auf die Erschaffung einer anderen Welt einstellen, was den Wandel auf einer wesentlicheren, strukturellen Ebene ermöglicht und lebbar macht. Auf ein Beispiel, aus dem hervorgeht, dass derartiges Handeln möglich und notwendig, wenn

Advertisement banner for Oliver Ressler's solo-exhibition
Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?
at Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Krakow, 2011

3 Siehe Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*, London 2005, x–xi; Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, London 2007, S. 54.

4 Žižek, Slavoj: „How did Marx Invent the System", in Žižek, Slavoj (Hg.): *Mapping of Ideology*, London 1999, S. 296–332.

5 Žižek 310.

6 Žižek 314.

7 „The Logic of Gender – On the separation of spheres and the process of abjection", *Endnotes* 3, zuletzt abgerufen 30. 5. 2014, http://endnotes.org.uk/en/endnotes-the-logic-of-gender

8 „The Logic of Gender," http://endnotes.org.uk/en/endnotes-the-logic-of-gender

9 Die Plakate (Größe: 504 x 238 cm), mit dem polnischen Originaltext in Blockbuchstaben (NIE KUPUJ LEPSZEGO SWIATA, WALCZ O LEPSZY SWIAT [Kaufen Sie nicht eine bessere Welt, kämpfen Sie für eine bessere Welt]), wurden im Rahmen des Passengers Festivals im öffentlichen Raum in Warschau im September 2008 gezeigt; das Festival wurde von Kuba Szreder und Zuzanna Fogtt kuratiert.

10 Installations, videos and projects in public space by Oliver Ressler, zuletzt abgerufen 30. 5. 2014, http://www.ressler.at/dont_purchase_a_better_world/

auch nicht immer leicht durchführbar ist, hat der Künstler bereits hingewiesen. Dieses Beispiel, die Wissenschaftliche Nationalbibliothek Georgiens, lässt uns in gewisser Weise hoffen, dass dem rasanten Tempo der Privatisierung im gemeinsamen Besitz befindlicher Ressourcen Einhalt geboten werden kann. Das ersetzt die Bitterkeit der Anklage durch ein optimistischeres Gefühl und eröffnet Perspektiven auf eine andere Zukunft.

Was haben diese Unterscheidungen zwischen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Beziehungen und die Diskussionen über soziale Ungerechtigkeit mit Kunst und mit der Rolle der KünstlerInnen in der Gesellschaft zu tun? Oliver Resslers narrative Filme und seine Installationen haben ein Hauptanliegen gemeinsam, das auf der Beobachtung basiert, dass die Beziehungen zwischen Menschen, Besitzverhältnissen und Objekten nicht immer leicht nachzuvollziehen sind. Er bekennt sich immer wieder zu der Überzeugung, dass es eine der Hauptaufgaben der Kunst und der KünstlerInnen ist, gerade solche Paradoxien sichtbar zu machen und auszusprechen.

Heute muss das Verhältnis zwischen Kunst, Politik und Wirtschaft neu durchdacht werden; seine ethischen Grundannahmen müssen hinterfragt werden, um ihre Komplexität zur Geltung zu bringen. Dies gilt nicht nur für das Verhältnis zwischen Kunst und Geld, sondern für die Verbindung von Kunst, Politik und Gesellschaft überhaupt. Zwar wird das Verhältnis zwischen Kunst, Wirtschaft und Finanzkapital von einer großen Zahl von Kontroversen und Widersprüchen überlagert, aber eines ist letztendlich offensichtlich: Die Paradoxie, die diesem Verhältnis innewohnt, geht auf den Anspruch der Kunst auf Autonomie in der Vergangenheit zurück und auf die Dichotomie im Verhältnis von Kunst zu Geld und von Kunst zu Eigentum.[11]

Die Grundbedingungen der Autonomie haben von Anfang an das Paradoxon in der Autonomie der Kunst betont, die inneren Widersprüche, die sich aus verschiedenen Definitionen von Autonomie ergeben. Diese Definitionen sind einerseits miteinander eng verwoben, andererseits widersprechen sie einander infolge der verschiedenen Positionen, die die ProponentInnen dieser Autonomie einnehmen. Sowohl im östlichen wie im westlichen System der Politik und der Kunst haben KünstlerInnen für sich und für andere versucht, ihre eigene künstlerische Produktion und deren Relevanz für die Gesellschaft zu definieren. Sie sind bei dem Versuch, ihr Verhältnis zum herrschenden politischen und wirtschaftlichen System zu definieren, an ihre Grenzen gestoßen. Heute ist es allerdings sehr schwer sich vorzustellen, eine Künstlerin oder ein Künstler könnte allen Ernstes behaupten, er oder sie handelten außerhalb oder jenseits der Gesellschaft und des politischen Systems.

Es darf nicht übersehen werden, dass zwischen sozialer und ästhetischer Autonomie ebenso wie zwischen Autonomie und Kommodifizierung ein dialektisches Verhältnis besteht.

11 Adornos Reflexionen über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft haben eine neue Interpretation der Autonomie ermöglicht, die zu verschiedenen Ebenen der Autonomie in der Kunst und zu einer noch komplexeren Intersektionalität führt. Hamilton, Andy: „Adorno and Autonomy of Art“, in Giacchetti Ludovisi, Stefano/ Agostini Saavedra, G. (Hg.): *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*, Newark, DE, 2009), S. 287–305.

The Plundering, film, 40 min., 2013
Installation view: *Political Imaginaries: Making the World Anew*, Oliver Ressler's solo exhibition at Wyspa Institute of Art, Gdańsk, 2014

KünstlerInnen steht es frei, ihren Weg zu wählen. Ebenso können sie unter verschiedenen Rechtfertigungen für Positionen wählen, mit denen sie fordern, dass Kunst um ihrer selbst willen möglich sein muss. Zu diesen zählen die Notwendigkeit einer formalen Trennung zwischen ästhetischen und moralischen Werten, die Anerkennung der Überlegenheit ästhetischer Werte über alle anderen, das Streben nach einer distanzierten, interessensfreien kantianischen Ästhetik, und sogar der Anspruch, dass Kunst völlig unabhängig vom Leben ist und in ihrer Entwicklung ganz anderen Regeln unterliegt.

Dieser Gegensatz ist eng verwandt mit der Marx'schen dichotomen Beziehung zwischen Geld und einem ganz anderen abstrakten Begriff: der Liebe. In seinem kurzen Essay „For Love or Money“ fokussiert Michael Hardt auf Karl Marx' Überlegungen zur Liebe im Verhältnis zu Geld und Eigentum in den *Ökonomisch-Philosophischen Manuskripte*n von 1844 und besonders auf Marx' Kritik der Macht des Geldes:

> Geld, behauptet [Marx], korrumpiert zum einen dadurch, dass es *Sein* durch *Haben* ersetzt. […] In anderen Worten: Die Art, wie Geld unser Leben auf „Haben“ einengt, ist problematisch einerseits, weil sie uns von unserem Dasein in der Gesellschaft und in der Welt abzieht und, was noch wichtiger ist, uns dazu nötigt, die Entwicklung unserer Sinne und unserer Fähigkeiten für soziale Bindungen zu vernachlässigen. Marx sagt aber auch andererseits, dass Geld korrumpiert, indem es die Tauschbeziehungen verzerrt – und hier kommt die Liebe ins Spiel.[12]

Hardt zitiert Marx' Warnung vor den Auswirkungen, die die Macht des Geldes hat:

> Geld ist das Tauschmittel nicht nur für eine besondere Eigenschaft, für einen besonderen Gegenstand oder für irgendeine wesentliche Fähigkeit des Menschen, sondern für die gesamte objektive Welt des Menschen und der Natur. Vom Standpunkt seines Besitzers vermittelt Geld zwischen allen beliebigen Eigenschaften und Sachen, selbst wenn diese sich widersprechen; „es ist die Verbrüderung der Unmöglichkeiten, es zwingt das sich Widersprechende zum Kuss“.[13]

Deshalb ist es wichtig, sich bewusst zu machen, dass die problematische Art, in der Geld unsere sozialen Beziehungen beherrscht, oft unvorhersehbare Folgen zeitigt, und zwar unabhängig davon, ob man die Gesellschaft als Ganzes betrachtet oder bestimmte Teilbereiche, wie z. B. das System der Kunst:

> Geld als unterschiedslos eingesetztes Tauschmittel für alle Eigenschaften und Gegenstände macht offenbar unsere sämtlichen wesentlich menschlichen Fähigkeiten bedeutungslos, verzerrt so die Beziehungen, die wir zu einander und zur Welt unterhalten und untergräbt unser Vermögen soziale Bindungen einzugehen.[14]

Hardt sieht ein gewisses Potenzial in Marx' Aufforderung, die Macht des Eigentums durch die Macht der Liebe zu ersetzen. Dieser Zustand sollte erreicht werden, sobald es gelingt,

12 Michael Hardt, „For Love or Money“, *Cultural Anthropology, The American Anthropological Association*, 26:4, 2011, S. 676–682; S. 678–9.

13 Michael Hardt, „For Love or Money“, S. 679. Karl Marx, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte*, in K. Marx u. F. Engels, Werke, Ergänzungsband, 1. Teil, S. 465–588, Berlin (DDR) 1968, S. 567.

14 Hardt S. 679.

15 Hardt S. 681.

Eigentum nicht nur aus privatem in gemeinsamen Besitz überzuführen, sondern es überhaupt abzuschaffen, es zu überwinden. Hardts Interpretation des Marx'schen Begriffs von Liebe und von der Aufforderung des Philosophen, Liebe an die Stelle von Eigentum nach dessen endgültiger Abschaffung zu setzen, läuft darauf hinaus, dass Liebe in die sozialen Rollen eintreten soll, die in unserer gegenwärtigen Gesellschaft das Privateigentum spielt, indem es z. B. soziale Bindungen stiftet und Beziehungen innerhalb der Gesellschaft organisiert.[15]

Angesichts der engen Verknüpfung künstlerischer Praxis mit gesellschaftlichen Strukturen sind sich KünstlerInnen heute zunehmend der komplexen sozialen, ökonomischen und politischen Implikationen bewusst. Dies könnte zum Anlass genommen werden für eine weitere Forderung, die Beziehung zwischen Eigentum und Geld zu hinterfragen und für eine Intervention der Liebe wie auch der Kunst im Netzwerk sozialer Beziehungen, in dem Eigentum im Mittelpunkt steht.

So lange KünstlerInnen danach trachten, ihre Rolle und die Rolle ihrer Kunst im Dienst der Gesellschaft auszuweiten, wenn nötig auch als Mittel des Protests und als Schutzmechanismus gegen Unterdrückung und Imperialismus, dürfen wir hoffen, eine solche Verwandlung zu erleben. Die Kunst wird dann ein bestimmtes politisches Konzept für sich in Anspruch nehmen, das alternative gesellschaftliche Kräfte hervorbringt und sich aneignet.

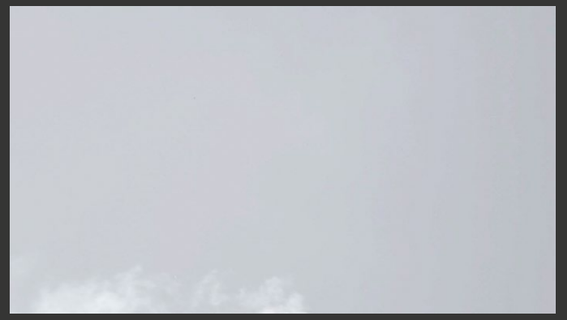
Kunst spielt zwar in Oliver Resslers Projekten keine zentrale Rolle, seine Rolle als Künstler definiert sich aber als die Rolle des Vermittlers, der bestimmte Phänomene der Gegenwart, die alle angehen, KünstlerInnen und Nicht-KünstlerInnen, Arm und Reich, Gesellschaften und Individuen in Ost und West, aufschlüsselt und „abbildet". Ressler betont allerdings auch das Potenzial zur Überwindung von Fehlentwicklungen, das der „gemeinsamen Verweigerung" innewohnt, und die seltenen Fälle und Situationen, wo die anfangs „bitteren Symphonien" zum Ausgangspunkt gemeinsamen Handelns als Antwort auf gemeinsame Probleme wurden.

The Plundering, film, 40 min., 2013

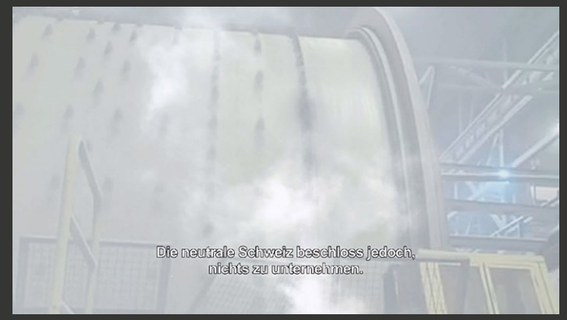
The Visible and the Invisible,
film, 20 min.; digital prints,
119 x 84 each, 2014

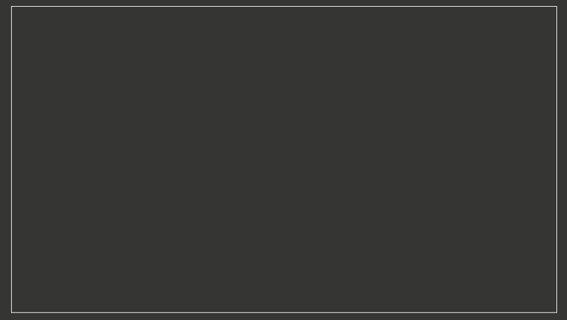
Installation view:
The Visible and the Invisible,
Shedhalle, Zurich, 2014

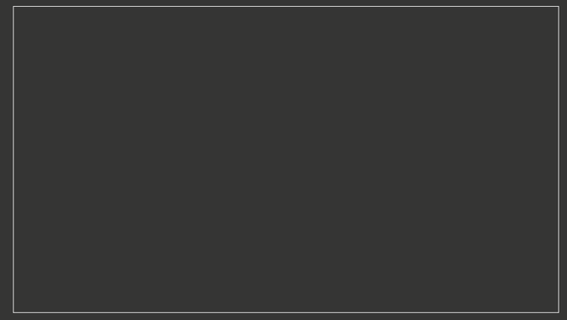
In recent years, Switzerland has become the global center for commodity trading. In no other country are more commodities bought and sold than in Switzerland; nevertheless, the crude oil, copper, aluminum, coal or wheat never reaches Swiss territory, because the deals are carried out completely in a virtual world. The film *The Visible and the Invisible*, addresses a relationship of exploitation between the toxic industries and inhumane jobs in the global South—where the majority of commodities are being extracted—and the gigantic profits from commodity trading in the hands of a few in the global North.



The Visible and the Invisible,
film, 20 min., 2014







Don’t purchase a better world, fight for a better world,
billboard, 2008

The Polish version of this billboard, 504 x 238 cm, was presented in public space in Warsaw in the framework of the Passengers Festival in 2008.

The Plundering, film, 40 min, 2013

Resist to Exist, freestanding billboard, 366 x 244 cm, and fence next to the S-train station Bispebjerg, Copenhagen, 2011

This billboard that shows a photographic image with fenced-in containers of the shipping and oil conglomerate Maersk is accompanied by 12 meters of fence placed next to the billboard. It appears to be pieces from the extracted fence on the billboard. This metal structure can be used as a grill for a huge barbecue freely available to the public. The fence, which previously formed a barrier between a transnational corporation and the public, has been transformed into a "commons"—into something joyful, practical and meaningful where people can meet.

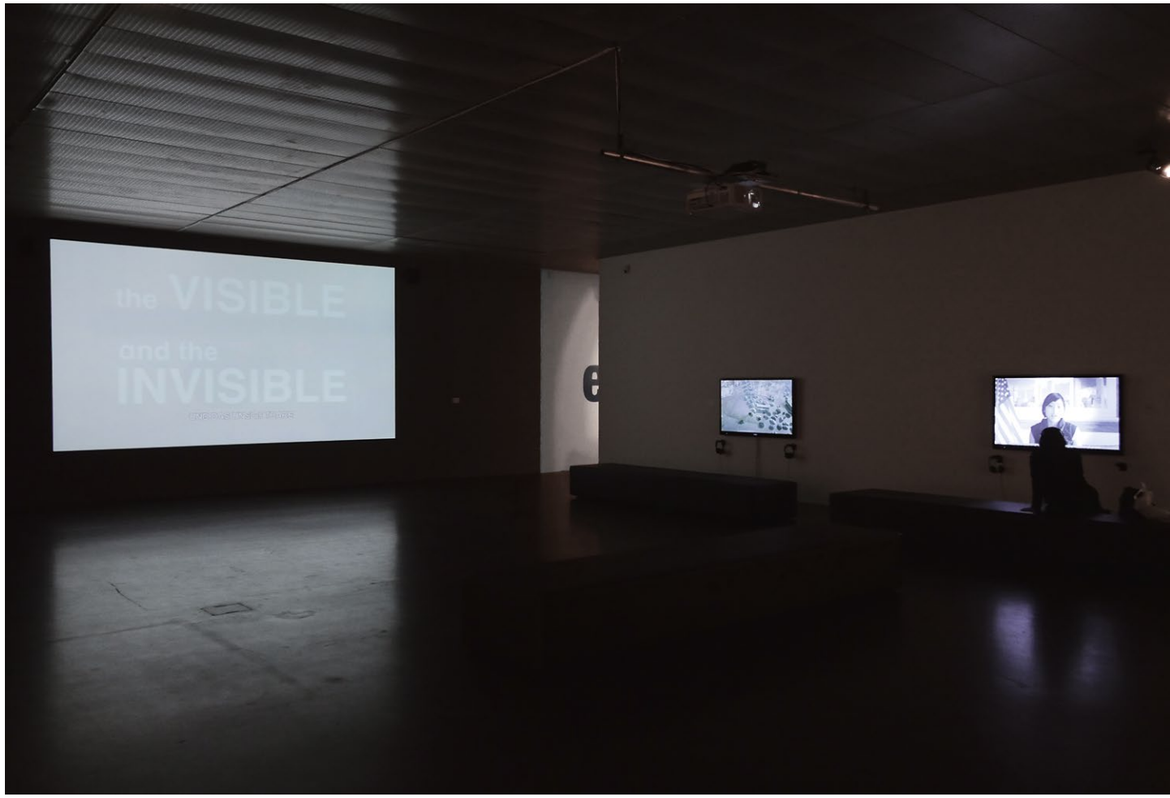
Installation views: *The Plundering*, LENTOS Kunstmuseum Linz, 2014

The Plundering,
Elections are a Con,
Resist to Exist

Installation view: *The Plundering,*
LENTOS Kunstmuseum Linz, 2014

Elections are a Con,
Resist to Exist

Installation view: *The Plundering*,
LENTOS Kunstmuseum Linz, 2014



The Visible and the Invisible,
Leave It in the Ground,
The Bull Laid Bear

Installation view: *The Plundering*,
LENTOS Kunstmuseum Linz, 2014

We Have a Situation Here,
Don't purchase a better world, fight for a better world,
The Visible and the Invisible

Installation view: *The Plundering,*
LENTOS Kunstmuseum Linz, 2014

We Have a Situation Here,
digital print behind acrylic glass,
130 x 92 cm, 2011

BIOGRAPHIES

MARCO SCOTINI

is an independent curator and art critic based in Milan. He is the director of the Department of Visual Arts and Curatorial Studies at NABA in Milan. He is editor-in-chief of the magazine No Order. Art in a Post-Fordist Society (Archive Books, Berlin), and director of the Gianni Colombo Archive. He is one of the founding members of Isola Art and Community Center in Milan. His writings can be found in periodicals such as *Open!, Moscow Art Magazine, Springerin, Flash Art, Domus, Manifesta Journal, Kaleidoscope, Brumaria, Chto Delat?, South and Alfabeta2*. He is editor of the anthology *Politics of Memory. Documentary and Archive* (DeriveApprodi Rome, 2014). His most recent exhibitions include the ongoing project *Disobedience Archive* (Berlin, Mexico DF, Nottingham, Bucharest, Atlanta, Boston, Umea, Copenhagen, Turin, Istanbul 2005-2014), *Vegetation as a Political Agent* (PAV, Turin, 2014), *The Empty Pedestal. Ghosts from the Eastern Europe* (Archeological Museum, Bologna, 2014), *A History of Irritated Material* (Raven Row, London 2010), co-curated with Lars Bang Larsen, and *Gianni Colombo* (Castello di Rivoli, Turin, 2009), co-curated with Carolyn Christov-Bakargiev. He has curated more than 100 solo shows or retrospective exhibitions of artists such as: Santiago Sierra, Deimantas Narkevicius, Oliver Ressler, Ion Grigorescu, Regina Josè Galindo and many others.

KATARZYNA KOSMALA,

PhD, is Professor of Culture, Media and Visual Arts at the University of the West of Scotland, Visiting Research Fellow at the European Institute of Gender Studies GEXcel at Linköping University and Örebro University, Sweden, an art writer and a curator. She writes regularly about video, performance and new media art in international journals and catalogues. She recently published her book *Imagining Masculinities: Spatial and Temporal Representation and Visual Culture* (2013, Routledge) and co-edited *Art Inquiry on Crossing Borders: Imaging Europe, Representing Periphery* (with Kluszczyński) (Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2013). Her new edited collection, *Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe* (CSP, 2014), is a timely intervention in critical discourses on video and new media art as well as an examination of gender in post-Socialist contexts, featuring artists such as: Boryana Rossa, Judit Kele, Komar & Melamid, Tanja Ostojić, Bernd and Hilla Becher, Izabella Gustowska, Marko Marković, Andrzej Karmasz, Anna Daučiková, Mare Tralla, Nebojša Šerić Šoba, Ulay and Abramović, Oleg Mavromatti and others. She is currently working on the edited collection: *The Arts, Social & Organizational Change: Precarious Spaces* (Intellect Press).

T.J. DEMOS

is a writer and critic teaching in the Department of Art History at University College London. Demos's essays on modern and contemporary art and politics have appeared in *Artforum*, *Grey Room*, *October*, and *Texte zur Kunst*, among other international magazines and journals. Most recently, he is author of the Frank Jewett Mather Award-winning book *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (Duke University Press, 2013), and *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (Sternberg, 2013). His book *The Exiles of Marcel Duchamp* was published in 2007 by MIT Press. During 2008–2009, he organized *Zones of Conflict: Rethinking Contemporary Art During Global Crisis*, comprising a series of research workshops in London and an exhibition in New York; he co-curated *Uneven Geographies: Art and Globalization* at Nottingham Contemporary in 2010. Turning to the intersection of art, visual culture and environmentalism, he guest-edited a special issue of *Third Text* (no. 120, 2013) on the subject of "Contemporary Art and the Politics of Ecology," and is currently at work on a forthcoming book on the same theme for Sternberg Press. Demos lives and works in London.

SUZANA MILEVSKA

is a theorist and curator of visual art and culture from Macedonia. In 2013-2015 she was appointed the Endowed Professor for Central and South Eastern European Art Histories at the Academy of Fine Art in Vienna. Her interests include postcolonial critique of hegemonic power regimes of representation, feminist art and gender theory, participatory and collaborative art practices. She holds a PhD in visual culture from Goldsmiths College London, where she taught from 2002-2004. In 2004 Milevska was a Fulbright Senior Research Scholar at the Library of Congress. She taught visual culture and gender at the Gender Studies Institute and history and theory of art at the Faculty of Fine Arts–University Ss. Cyril and Methodius of Skopje and was the director of the Centre for Visual and Cultural Research. She has also lectured at Columbia University, New York, Oxford University, Oxford, Alvar Aalto University, Helsinki, IUAV,Venice, The School of Art Institute, Chicago, TATE Modern, KIASMA, Helsinki, MUMOK Vienna, Moderna Museet, Stockholm, and many others. In 2010 she published the book *Gender Difference in the Balkans* and *The Renaming Machine: The Book*, which summarized her long-term cross-disciplinary project. In 2012 Milevska received the Igor Zabel Award for Culture and Theory.

OLIVER RESSLER

Oliver Ressler, born 1970, lives and works in Vienna and produces installations, projects in public space, and films on issues such as economics, democracy, global warming, forms of resistance and social alternatives. Over the years Ressler has collaborated on films, exhibitions, curatorial projects and books with the artists Dario Azzellini (Berlin), Zanny Begg (Sydney), Ines Doujak (Vienna), Martin Krenn (Vienna), Carlos Motta (New York), Ana Pečar (Maribor), Gregory Sholette (New York), and David Thorne (Los Angeles).

Oliver Ressler has had solo exhibitions in major art spaces such as Berkeley Art Museum, USA; Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul; Museum of Contemporary Art, Belgrade; Centro Cultural Conde Duque, Madrid; Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Krakow; Kunstraum der Universität Lüneburg; Kalmar Art Museum, Sweden; Alexandria Contemporary Arts Forum, Egypt; The Cube Project Space, Taipei; and Wyspa Institute of Art, Gdańsk.

Ressler has participated in more than 250 group exhibitions, including in 2014 at Museo Reina Sofía, Madrid; SALT Beyoğlu, Istanbul; Espai d'art contemporani de Castelló, Castelló, Spain; in 2013 at Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Castello di Rivoli, Torino; Museum of Contemporary Art, Krakow; Lofoten International Art Festival – LIAF, Norway; Van Abbe Museum, Eindhoven; International Contemporary Arts Festival, Riga; Steirischer Herbst, Graz; ZKM, Karlsruhe; in 2012 at Kadist Foundation, Paris; Artspace, Sydney; Tirana Architecture Week, Tirana; DOX Center for Contemporary Art, Prague; in 2011 at Van Abbe Museum, Eindhoven; MASSMoCA, North Adams, USA; Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC, Seville; Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City; in 2010 at National Museum of Contemporary Art, Athens; Raven Row, London; Nottingham Contemporary, Nottingham; Overgaden, Copenhagen; Museum Berardo Collection, Lisbon.

Oliver Ressler has shown extensively in the context of large-scale international exhibitions such as the biennials in Prague (2005), Seville (2006), Moscow (2007), Taipei (2008), Lyon (2009), Gyumri (2012), Venice (2013), Athens (2013), Helsinki (2014), Marrakech (2014) and Quebec (2014).

Already years before the financial and economic crisis in 2008, Ressler started unprecedented research into alternatives to capitalism, *Alternative Economics, Alternative Societies* (2003 – 2008), which lead to 21 exhibitions all around the world and the production of 16 videos within the non-hierarchically arranged archive on social alternatives.

Ressler's book *Alternative Economics, Alternative Societies* was published by the Wyspa Institute of Art, Gdańsk in 2007; its German version by Promedia Verlag, Vienna in 2008.

Since Ressler launched his first film *Rote Zora* in 2000, he has realized twenty films, including three films in collaboration with Dario Azzellini on the political processes in Venezuela and three films on the alter-globalization movement. His films have been screened in thousands of events of social movements, art institutions and film festivals, including European Media Art Festival, Osnabrück; Lisbon International Independent Film Festival, Lisbon; Antenna Documentary Festival, Sydney; FILMETS Badalona Film Festival, Barcelona; Impakt, Utrecht; Kasseler Dokumentarfilm- & Videofest, Kassel; Duisburger Filmwoche; International Media Art Biennale WRO, Wroclaw; Image Forum Festival, Tokyo; Centre Pompidou, Paris; ICA, London; New Museum, New York; Moderna Museet, Stockholm; Museo de Bellas Artes, Caracas; Serralves Museum of Contemporary Art, Porto; and MAMbo— Museo d'Arte Moderna di Bologna.

In 2002, Ressler won first prize at the International Media Art Award of the ZKM.
A retrospective of his films took place at Centre d'Art Contemporain Genève in 2013.

For the Taipei Biennale 2008, Ressler curated an exhibition on the alter-globalization movement, *A World Where Many Worlds Fit*. A traveling show on the financial crisis, *It's the Political Economy, Stupid*, co-curated with Gregory Sholette, has been presented at eight venues so far since 2001, including Centre of Contemporary Art, Thessaloniki; Pori Art Museum, Finland; Gallery 400, Chicago; and Galerija Nova, Zagreb. The book *It's The Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory* was published by Pluto Press in 2013.

As project leader Ressler is working with Ines Doujak on *Utopian Pulse – Flares in the Darkroom*, a research project supported by the Austrian Science Fund (AR 183-G21). In collaboration with a group of artist-curators a cycle of exhibitions and banners on the facade of Secession in Vienna was carried out throughout 2014.

Webpage: www.ressler.at

IMPRINT

This book has been published in conjunction with the exhibitions

03.10.2014
– 01.02.2015
LENTOS Kunstmuseum Linz
The Plundering | Die Plünderung

27.02.
– 26.04.2015
NBK – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
Leave it in the Ground

10.09.2015
– 10.01.2016
Centro Andaluz de Arte Contemporaneo – CAAC, Seville
No reivindicaremos nada, no pediremos nada. Tomaremos, ocuparemos.
We will beg for nothing, we will ask for nothing. We will take, we will occupy.

20.02.
– 09.04.2016
ar/ge kunst Galerie Museum / Galleria Museo, Bozen / Bolzano
Everything Under Control |Alles unter Kontrolle

The book is produced by LENTOS Kunstmuseum Linz in collaboration with NBK – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo – CAAC, Seville and ar/ge kunst Galerie Museum | Galleria Museo, Bozen | Bolzano.

COVER
Too Big to Fail, wall text, 2011
Installation view: *Nach Demokratie*, Kunstraum Niederösterreich, Vienna, 2011

PUBLICATION

AUTHORS
TJ Demos, Katarzyna Kosmala, Suzana Milevska, Marco Scotini

GRAPHIC DESIGN
Juma Hauser
EDITOR
Oliver Ressler
PROOFREADING
Aileen Derieg
TRANSLATIONS
Otmar Binder (Demos, Kosmala, Milevska, Scotini), Aileen Derieg (Foreword)

PRINTING
GRASL FairPrint
Grasl Druck & Neue Medien GmbH, Bad Vöslau

PUBLISHERS
Juan Antonio Álvarez Reyes, Marius Babias, Emanuele Guidi, Stella Rollig

© 2014, Oliver Ressler, LENTOS Kunstmuseum Linz, Verlag für moderne Kunst and the authors

All photographs in this book are by Oliver Ressler, except the following:
p. 12/13: photo by Laleper Aytek, courtesy Platform Garanti Contemporary Art Center
p. 28: photo by Martino Margheri, courtesy Fondazione Palazzo Strozzi
p. 48/49: photo by Elvis Krstulović, courtesy Galerija PM
p. 57: photo by Aurélien Mole, courtesy Kadist Foundation
p. 61: photo by Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark
p. 65: photo by Nini Palavandishvili, courtesy GeoAIR
p. 105: photo by CEPA Gallery, Buffalo
p. 110/111: photo by Rafal Sosin, courtesy Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery
p. 118: photo by Passengers Festival
p. 144/145; 148/149: photos by Reinhard Haider, courtesy LENTOS Kunstmuseum Linz

PUBLISHED BY
Verlag für moderne Kunst
www.vfmk.de

ISBN 978-3-86984-501-2
All rights reserved
Printed in Austria

DISTRIBUTION
D, A and Europe:
LKG, www.lkg-va.de
CH: AVA, www.ava.ch
UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhouse.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY DIE DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at http://dnb.ddb.de.

EXHIBITION LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ

Artistic Director: Stella Rollig
Managing Director: Gernot Barounig
Registrar, Exhibition Management: Milena Dimitrova
Head of Production: Magnus Hofmüller
Exhibition Installation: LENTOS Werkstatt, Daniel Schöngruber
Restoration Manager: Andreas Strohhammer
Media Relations: Nina Kirsch
Art Education: Dunja Schneider & Team

EXHIBITION NEUER BERLINER KUNSTVEREIN

Neuer Berliner Kunstverein
Director: Marius Babias
Managing Director, Head of Video-Forum: Kathrin Becker
Media Relations and Art Education: Silke Wittig
Office and Exhibition Management: Susanne Modelsee
Head of Production: Klaus Sagi

The Neuer Berliner Kunstverein is funded by the Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin.

EXHIBITION CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORANEO – CAAC, SEVILLE

Director: Juan Antonio Álvarez Reyes
Head of the Activities and Communication Department: Yolanda Torrubia Fernández
Head of the Conservation Department: Bosco Gallardo Quirós
Head of Administration: Luis Arranz Hernán
Coordinator of the exhibition: Ana Ballesteros Sierra
Exhibition Production Coordination: Faustino Escobar Romero
Press Office and Media Relations: Marta Carrasco Benítez
Graphic Design: Luis Durán Aristoy
Education and Guided Visits:
Mª Felisa Sierra Ríos, Felipa Giráldez Macías
Restoration: José Carlos Roldán

EXHIBITION AR/GE KUNST GALERIE MUSEUM | GALLERIA MUSEO, BOZEN | BOLZANO

Team: Emanuele Guidi, Verena Rastner, Karin Welponer, Roberto Gigliotti, Simone Mair, Martina Oberprantacher, Annelie Bortolotti, Josef Rainer

LENTOS Kunstmuseum Linz
Ernst-Koref-Promenade 1, A-4020 Linz
info@lentos.at
www.lentos.at
facebook.com/lentoslinz
twitter.com/lentoslinz

Neuer Berliner Kunstverein
Chausseestrasse 128/129
10115 Berlin, Germany
Tel. +49 30 280 70 20
nbk@nbk.org
www.nbk.org

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Monasterio de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas
Entrances:
Avda. Américo Vespucio, 2 /
Camino de los Descubrimientos, s/n
41092 Seville, Spain
www.caac.es

ar/ge kunst Galerie Museum
Museumstrasse 29
I-39100 Bolzano
info@argekunst.it
www.argekunst.it