

Maja and Reuben Fowkes

Lenka Kukurová

Vanina Saracino

Imre Szeman

Oliver Ressler (Ed.) · Barricading the Ice Sheets

Oliver Ressler (Ed.)

---

# Barricading the Ice Sheets

Artists and Climate Action in the Age  
of Irreversible Decision

---

Artists' involvement in social movements has developed significantly over the last few years. Not so long ago, artists mainly contributed to the movements' visual identity, creating banners, posters, websites, and so on. Today, however, artists and cultural producers increasingly tend to become central protagonists, whether as spokespeople or in shaping media tactics and broader strategy. The four essays collected in this book confront the reality of the climate crisis without either illusion or resignation, discussing the possible contribution of artistic work with an acute awareness of the difficulties involved.

Die Mitwirkung von Künstler\*innen an sozialen Bewegungen ist in den letzten Jahren stark angestiegen. Vor nicht allzu langer Zeit arbeiteten sie meist eher am Erscheinungsbild mit, indem sie Transparente, Poster, Websites und so weiter entwarfen. Mittlerweile aber nehmen Künstler\*innen und Kulturschaffende eine zunehmend zentrale Rolle ein, sei es als Sprecher\*innen, oder bei der Konzeption von Medientaktik und genereller Strategie. Die vier Essays in diesem Band setzen sich ohne Illusion oder Resignation mit dieser Tatsache auseinander und diskutieren den möglichen Beitrag von Kunst, wobei sie sich der damit verbundenen Schwierigkeiten klar bewusst sind.

Edition Camera Austria

Edition Camera Austria

9 783902 911544





## Barricading the Ice Sheets

Oliver Ressler (Ed.)

# **Barricading the Ice Sheets**

Artists and Climate Action in the Age  
of Irreversible Decision



## Contents / Inhalt

### **Oliver Ressler**

Artists and Climate Action in the Age of  
Irreversible Decision  
Künstler\*innen und Klimaaktivismus im Zeitalter der  
unumkehrbaren Entscheidung ..... 7 / 63

### **Maja & Reuben Fowkes**

No Art on a Dead Planet  
Keine Kunst auf einem toten Planeten ..... 15 / 66

### **Lenka Kukurová**

Dancing on the Ruins  
Auf den Trümmern tanzen ..... 27 / 70

### **Vanina Saracino**

Machines of Deceleration  
Entschleunigungsmaschinen ..... 39 / 75

### **Imre Szeman**

Art, Activism, and the Politics of Pipelines  
Kunst, Aktivismus und Pipeline-Politik ..... 49 / 78

---

## Artists and Climate Action in the Age of Irreversible Decision

Foreword

Oliver Ressler

Many people today see a change in personal behavior as a solution to the climate crisis. It is important to take a train instead of a plane, eat vegetables instead of meat, or put solar panels on a residential roof instead of burning gas. But private gestures of good faith alone are not equipped to stop epochal climate vandalism on a planetary scale. Planetary life is more than consumer behavior. Our power and responsibility as inhabitants of the Earth are collective and social, not private and personal. Powerful structures, not personal decisions, force us into lives that destroy livelihoods, devalue life, and ultimately endanger survival. We who suffer from those structures are *collectively* implicated in them, which is why they must be changed by our collective action or not at all. As Lenka Kukurová writes in her essay “Dancing on the Ruins”: “Individual and systemic change must be combined, and the latter should be the focus of energy” (p. 29).

Today, the climate movement is stronger than ever. Polite symbolic protest is a distant memory. In the last couple of years, the movement has *materially* obstructed “flagship” fossil-furnace projects all over the world. Arctic drilling, the Keystone XL tar sands pipeline, and shale frackers were stopped in their tracks by collective action. Some of Europe’s filthiest coal-fired power plants were shut down by non-violent sabotage. Institutional investors began unloading fossil-fuel stocks in an act of tacit surrender to relentless climate movement pressure. More recently, Extinction Rebellion brought business as usual in London to a standstill for days at a time with blockades of bridges, successfully pressuring the British parliament to declare a “climate and environment emergency”—the first such proclamation by any European state. Such actions have immediate, concrete impact at the local site; and thanks to new means of communication, their “virtual” impact is felt across the planet. In his reflection on “Art, Activism, and the

Politics of Pipelines,” Imre Szeman observes that the “existence of virtual worlds means that demonstrations today need to be designed to generate traffic on the web as much as to block traffic in the streets” (p. 49).

It should come as no surprise, then, that even the Bank of England—whose mandate does not include handing out stock-picking tips—has warned that hydrocarbons and traditional power plants will soon be doomed investments. But the “carbon bubble”<sup>1</sup> that troubles the central bankers and their peers is just one sign of the coming upheaval, and far from their only reason to fear it.

As writers here and elsewhere argue, art and culture can play a decisive role in confronting climate crisis by opening up new perspectives, inventing surprising ways to visualize and understand reality, by provoking debate, or, as Vanina Saracino formulates it here, by calling forth “machines of deceleration” that oppose “acceleration as the predominant temporality of growth and progress in technocapitalism” (p. 39). All of this is true for sure. But another aspect has yet to receive the attention it merits. Namely, the role of artists and cultural producers in the climate movements as participants and direct agents of change. Artists’ involvement in these movements has developed significantly over the last few years. Not so long ago, artists mainly contributed to the movements’ visual identity, creating banners, posters, websites, and so on. Today, however, artists and cultural producers increasingly tend to become central protagonists, whether as spokespeople or in shaping media tactics and broader strategy. Nato Thompson has called this the “creative and productive unity of art and activism”;<sup>2</sup> Maja and Reuben Fowkes observe in this volume that “it is becoming harder to separate out the artistic component of social protest, as movements spontaneously develop tactics that appear to be inspired by artistic strategies and artists are fully immersed in collective struggles” (p. 19).

The anthropologist David Graeber has considered the deeper reasons and the further implications of artists’ engagement in social movements. “Why is it,” he writes, “that, even when there is next to no other constituency for revolutionary politics in a capitalist society, the one group most likely to be sympathetic to its project consists of artists, musicians, writers, and others involved in some form of non-alienated production? Surely there must be a link between the actual experience of first imagining things and then bringing them into being, individually or collectively, and the ability to envision social alternatives—particularly, the possibility of a society itself premised on less alienated forms of creativity? One might even suggest that revolutionary coalitions always tend to rely on a kind of alliance between a society’s least alienated and its most oppressed; actual revolutions, one could then say, have tended to happen when these two categories most broadly overlap.”<sup>3</sup>



Lauren Bon and the Metabolic Studio, *Artists Need to Create on the Same Scale that Society has the Capacity to Destroy*, 2019. Neon, edition 3 of 12, fabricated without mercury. Copyright: Metabolic Studio, Los Angeles. Photo: Josh White.

At a time when global warming is a tangible reality in most parts of the world and governments show no signs of ending their chronic inaction, social movements are the most important force for the social, economic, and political change urgently needed if the possibility of human survival and that of other species on this planet is to be salvaged. The four essays collected here confront this reality without either illusion or resignation, discussing the possible contribution of artistic work with an acute awareness of the difficulties involved.

In “Art, Activism, and the Politics of Pipelines,” Imre Szeman bluntly outlines the ultimate stakes: the long history of irreversible decisions tending toward “the end of the world” and the drastically curtailed time available to “turn the heat down.” With particular reference to Canadian artists’ involvement in movements led by indigenous peoples against terracial oil and gas pipeline capital, he detects in climate crisis conditions a last chance to “reconfigure” art’s specific power of being able to “name a given reality as ruse” and imagine another.

In “No Art on a Dead Planet,” Maja and Reuben Fowkes consider the historical and institutional contradictions confronting artistic engagement with the climate movement. “There is no upside to ecological downfall”: given the “discrepancy between the immediate action demanded by an emergency” and the “incrementalism of long-term promises,” it remains unclear what—if anything—will overcome the “gravity” of the challenges and “oblige institutions and artists to abandon business as usual.” Emphasizing “the fragility of collective visions of cosmopolitical democracy and environmental justice,” they locate artistic participation in ecological activism in the context of a “wider transformation of the art world,” where the distinction between “professional artists” and “the generalized creativity of hybrid collectives” becomes “blurred.”

In “Dancing on the Ruins,” Lenka Kukurová draws on the collective experience and knowledge of climate and social movements, artists, and curators to formulate practical proposals. “The problem of climate crisis is too complex to be tackled only by specialists.” The art world is definitely able to contribute meaningfully to the radical upheaval of policy required everywhere, but artists must overcome futile aesthetic factionalism, cultivating a willingness to learn from one another and from movements, while avoiding the pitfalls of idealistic nature-culture dualism.

In “Machines of Deceleration,” Vanina Saracino insists that artists and activists must be willing to “bite the hand that feeds you” if new media capable of creating “multiple strategies of visibility” are ever to seriously oppose the model of “acceleration as . . . temporality of growth . . . in technocapitalism.” Institutional and professional imperatives can all too easily undermine political engagement in artistic work. Must what

Boris Groys calls “the ‘quasi-ontological’ uselessness” of art necessarily “‘infect’ art activism and doom it to failure”?<sup>4</sup> Or might artistic practice materially refuse the extractive and accelerationist logic of its immediate context? Fight-specific work that “transcends . . . purely artistic purpose” in its commitment to climate and social movements represents a starting point.

The title “Barricading the Ice Sheets,” with its semi-surreal quality, refers to the colossal scale of climate disaster and the scarcely imaginable speed at which a planetary ecosystem older than humanity is disintegrating. “Barricading the Ice Sheets” insists on the utmost urgency: the figurative “barricades” built around “ice sheets,” disappearing even as they go up, refer to the enormity and great age of the stakes. The planetary ecosystem is older, bigger, and more complex than the threat to it. The earth itself is the movement’s most formidable ally: even if none of us live to witness its “blowback,” it poses even more of a threat to its would-be destroyers than they do to it, and it is far more subtle and less predictable than they are. The title also alludes to the necessity of seeing global disaster in truly global terms (and therefore also to the hopelessness of nation-states at fighting it). This is manifest in the worldwide consequences of a geographically specific event: Arctic ice is melting, sea levels are rising everywhere, islands are sinking in the tropical Pacific, and the global exploitation of agriculture and fisheries is lurching off schedule. Almost no one has ever seen the Greenland ice sheets, but nothing will be the same anywhere once they start to melt. All of this refers to the enormity of what the climate movement faces and the scope of what it sets out to do. To barricade ice sheets as they melt would be physically impossible, but the movement is attempting something historically unprecedented, because—with the possible exception of the danger of nuclear extinction—the planet has never in recorded human history confronted such an absolute threat.

This book, the first of two publications to appear under the overarching title “Barricading the Ice Sheets,” raises a few questions:

*What is the role of artists and cultural producers in the emerging climate movements at a time of climate crisis?*

*Does the involvement of so many artists in social movements discernibly affect the wider art world or only certain sections of it?*

*Corporate polluters use sophisticated strategies to make their pollution, emissions, and responsibility invisible. The production of invisibility is concerted and formidable. What artistic strategies might disrupt this gigantic manufacture of opacity?*

I would like to thank the authors of this publication, Maja and Reuben Fowkes, Lenka Kukurová, Vanina Saracino, and Imre Szeman, for sharing their insights from their particular perspectives.

I would also like to thank Reinhard Braun and the entire team at Camera Austria, the research institution behind “Barricading the Ice Sheets,” the Austrian Science Fund (FWF), which is backing this endeavor, Matthew Hyland, who helped to formulate these thoughts in writing, Lisbeth Kovačič, research associate of “Barricading the Ice Sheets,” and finally our climate justice movements, which have been a central source of inspiration, delight, and hope for years.

- 1 Damian Carrington, “Bank of England warns of huge financial risk from fossil fuel investments,” *The Guardian*, March 3, 2015, <https://www.theguardian.com/environment/2015/mar/03/bank-of-england-warns-of-financial-risk-from-fossil-fuel-investments>.
- 2 Nato Thompson, *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-First Century* (Brooklyn NY, and London: Melville House, 2015), p. 25.
- 3 David Graeber, “The New Anarchists,” *New Left Review* 13 (January–February 2002), pp. 61–73, esp. p. 73.
- 4 Boris Groys, “On Art Activism,” *e-flux Journal* 56 (June 2014).

## No Art on a Dead Planet

Maja and Reuben Fowkes

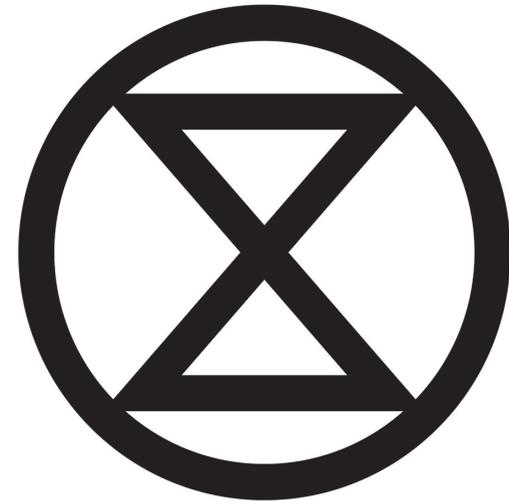
The temptation to look for a silver lining in artistic responses to the disaster of climate chaos should be resisted, as there is no upside to ecological downfall. Even when artists conceive of ecological alternatives to the dystopian present, such as by making visible the fragments of a new society glimpsed in the creativity of social movements, they tend not to lose sight of the fragility of collective visions of cosmopolitical democracy and environmental justice. Artistic engagement with ecological activism should also be seen as part of a wider transformation of the art world, in which curatorial and institutional innovations also play an essential part, with exhibition-making and institution-building as constitutive elements of artistic practice. There might be parallels here with the tendency for the line between the work of professional artists and the generalized creativity of hybrid collectives to become blurred, with, for example, artists insisting less on the singularity of artistic methods and their contribution to the tactics of protest movements. If we are indeed witnessing a step change in social attitudes, with environmental protests gaining momentum and winning support in the face of coordinated campaigns of cynical disinformation as the effects of climate chaos really begin to bite, then how is this new sense of urgency manifest in the art world and artistic practice? And at what stage will it become clear that the challenges posed by climate disorder are of such gravity as to oblige institutions and artists to abandon business as usual?

Art institutions have followed cities and national governments in declaring a climate emergency in recognition of the fact that it is no longer possible to continue blindly along the same path while the world drifts into irreversible ecological disaster.<sup>1</sup> As with political structures that were shaped in the age of fossil capitalism, the process of responding to the

far-reaching implications of making such declarations meaningful has only just begun. In the UK, the substance of the pledge of the Tate in July 2019 to put climate emergency “centre stage” lies in measures to reduce the institution’s carbon footprint by 10 percent by 2023, to offer more sustainably sourced and vegan food in its restaurants and cafés, and to adopt a “train-first” policy for artist and curatorial travel.<sup>2</sup> In formulating a proportionate response to the urgency and scale of climate breakdown, the Tate also made the “long-term commitment” to face the “hard truths” about the energy consumption of large museums, whose *raison d’être* lies in attracting millions of international visitors, preserving national collections, and making “art globally accessible.”<sup>3</sup> The discrepancy between the immediate action demanded by an emergency situation and the incrementalism of long-term promises, as well as the reluctance of major art institutions to divest from the corrupt sponsorship of polluting corporations, raises serious doubts about their willingness and ability to change. While single-issue art activist groups, such as Liberate Tate, have for example used performative interventions to successfully campaign for Tate to cut its ties to the oil conglomerate BP,<sup>4</sup> the path to fully extricate art museums from the infrastructures of fossil fuel capitalism is far from clear.

It is at the scale of smaller institutions that are less implicated in the mechanisms of the carbon economy and more responsive to the impetus of social movements and art activism that radical and experimental approaches can be observed. Another affiliate of the international movement to declare a climate emergency in art and culture, the Jindřich Chaloupecký Society in the Czech Republic, is attempting to support the demand of new activist movements that net greenhouse gas emissions be rapidly reduced to zero by demonstrating how such aims could be achieved in the art world. Justifying the revamped format of the annual exhibition of young artists shortlisted for the Jindřich Chaloupecký Award, the curators stated that it was “in response to the current climate situation” that the decision was made “to supply the whole exhibition with energy from alternative sources and to use the occasion to calculate, and think about, its approximate energy demand and carbon footprint.”<sup>5</sup> They also suggested that the competitive model of the art prize itself also needs to change, stating that the insights offered by the participants into “the possibilities and limits of their own position as artists, activists, parents and cohabitants of this planet” are of far greater significance than “deliberations as to which artistic output is ‘better or worse’ and who should win this year.”<sup>6</sup>

It could be further observed that practical measures to mitigate against climate chaos are inseparable from the emergence of more ecological outlooks, while technocratic solutions that maintain patriarchal and capitalistic hierarchies will not bring the necessary transformation.





Oto Hudec, still from: Concert for Adishi Glacier, 2017.

It is becoming harder to separate out the artistic component of social protest, as movements spontaneously develop tactics that appear to be inspired by artistic strategies and artists are fully immersed in collective struggles. As methods and rebellious logics have crossed over from art to activism, often leaving the orbit of the institutional art world and becoming invisible to it, they have been absorbed into and have transformed the practices of social movements. On the other hand, curatorial attempts to survey the field of art activism, such as the 2014 exhibition “Disobedient Objects” at the Victoria and Albert Museum in London, have in effect downplayed the involvement of artists in social struggles by focusing on the artifacts of protest.<sup>7</sup> An even more overt attempt to artificially separate the visuality of protest from the multilayered engagement of artists in political movements took place at London’s Design Museum with the exhibition “Hope to Nope: Graphics and Politics 2008–18,” which adopted the narrow framework of the role of graphic design and technology in “dictating and reacting to the major political moments of our times.”<sup>8</sup> In a sign of the times however, more than thirty participating artists resisted the appropriation and neutralization of their art activism by withdrawing their work from the show in protest, at the museum hosting a private event for the arms trade.<sup>9</sup> Months later, the same institution faced a boycott from Extinction Rebellion, which refused to allow its celebrated hourglass graphic to be shortlisted in an annual design show. The group criticized the museum for trying to artwash the activities of its insurance company sponsor that was deeply implicated in providing cover against political and environmental risks, releasing a press statement under the headline “no awards on a dead planet.”<sup>10</sup>

The starkness of the realization that there is no future for the reassuring paraphernalia of art awards, biennials, private views, art fairs, magazine write-ups, and blockbuster shows if the temperature on Planet Earth continues to rise and the diversity of the natural world is lost has transformed the debate around art and ecology. The question is no longer confined to a niche concern of environmental artists, nor does it seem enough to narrowly calculate the carbon footprint of artworks and solemnly promise to be more sustainable in the future, or to make a programmatic decision to communicate environmental issues to wider publics. It has now become an obligation and responsibility for artists to take sides and, like the many scientists, academics, and informed citizens who have heeded the call of radical movements such as Extinction Rebellion, to stand up and commit to taking direct action in order to halt the spiral toward ecological catastrophe. This intensification of art activism can be strongly felt in Oliver Ressler’s series “Everything’s Coming Together While Everything’s Falling Apart” (2016–19), which foregrounds the resoluteness and confident

determination of the climate justice movement in carrying out acts of civil disobedience that disrupt the mechanisms and logic of petro-capitalism. A line has been crossed as the notion crystalized that for three decades politicians have failed to take action to reverse anthropogenic climate change, despite the fact that it has long been clear what needs to be done. Ressler's films follow activists across Europe and their substantive and more than symbolic interventions to shut down a lignite mine in Germany, block the building of a new airport in France, and halt deliveries of coal at a port in Holland.

The latest film in this series, "Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Limity jsme my" (2019), is shot from inside the blockade by climate activists of the Bílina coal mine in the Czech Republic and focuses on the severity of the police response in kettling and then arresting the non-violent demonstrators. Over footage of the ruined landscape taken from inside a police van taking the protestors away, a semi-fictionalized female voiceover makes the point that "it's no longer enough that our movements fight climate change, because we are already living inside it; we need movements ready to fight a runaway catastrophe." She also voices the view—characteristic of a new phase of activist struggle, in which opposition to the social effects of capitalism and solidarity with the non-human suffering it causes are intertwined—that "capitalism is the Sixth Extinction embodied." The film raises the question of whether it is inevitable that the full oppressive apparatus of the state, clothed here in the bionic black uniforms of modern-day fascist stormtroopers, will be directed against all who dare to peacefully disrupt the smooth functioning of the extractivist system. On the one hand, the ingenuity of the trans-artistic creativity of the movement, exemplified by the Hong Kong protesters' tactics of "be water"<sup>11</sup> which itself replicates the non-human agency of the river, gives protesters the ability to stay one step ahead of the authorities. On the other hand, as the translation of the Czech language title of Ressler's film suggests, the claim "we are the limits" also carries the idea that activists are the last line of defense for the planet against the onslaught of the dead weight of the extractivist military-industrial oligarchic order.

The assumption that activism is primarily concerned with advancing Anthropocentric social and political agendas no longer holds. The momentousness of the Sixth Extinction, and the correlation between the experience of climate refugees from the Global South and the fate of non-human species that are forced to migrate or perish as local ecosystems break down and become unlivable, means that it is now almost impossible to think, speak, or act in terms of a narrowly human understanding of the social. Going forward, all activism will be cosmopolitical, in the sense that it seeks to take into account the rights and interests of all living and non-



Oliver Ressler, still from: *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Limity jsme my*, 2019. 4K video (color, sound), 10'.



living beings, forms, and phenomena of the planet. Activism has at the same time extended in meaning and range, integrating protest and direct action within a diversity of creative practices that have as their goal the transformation of attitudes toward the natural environment.

Slovak artist Oto Hudec has combined highly personal practices around empathy with natural phenomena—such as performing a musical composition to a melting ice sheet in the “Concert for Adishi Glacier” (2017)—with politically engaged and community-based works of social solidarity, which for example address the plight of the Romany minorities and climate refugees. When asked about how artists might respond to the climate emergency, he made a distinction between “promoting an artist name and brand through activism and active citizenship,” favoring the collectivism of the latter to the individualism of those forms of art activism that are addressed primarily to the art world.<sup>12</sup> Writing about the sheer magnitude of the change that is needed to face up to ecological crisis, he notes that “art occupies a secondary position,” posing the rhetorical question “in a time of climate chaos what place will art take anyway?”<sup>13</sup> Turning to an uncertain future, Hudec looks forward to a time when, after a civilizational shift has taken place and the puzzle has been solved, “we as artists can also return to our artwork.”<sup>14</sup>

- 1 See, for example, the website of Culture Declares Emergency: <http://cultureddeclares.org>.
- 2 “Tate Directors declare climate emergency,” press release, July 17, 2019, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-directors-declare-climate-emergency>.
- 3 Ibid.
- 4 “Tate is Liberated from BP by Liberate Tate,” press release, March 2016, *Liberate Tate*, <http://www.liberatetate.org.uk/performances/tate-is-liberated-from-bp-by-liberate-tate/>.
- 5 See the press release for the Jindřich Chalupecký Award 2019 on the website of Moravská Galerie: <http://moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2019/cjch-2019.aspx?lang=en>.
- 6 Ibid.
- 7 Catherine Flood and Gavin Grindon, *Disobedient Objects* (London: V&A, 2014).
- 8 Description on the website of Design Museum London: <https://designmuseum.org/exhibitions/hope-to-nope-graphics-and-politics-2008-18>.
- 9 See, for instance, Jasmine Weber, “Artists Protest London’s Design Museum As They Retrieve Works from Hope to Nope Exhibition,” *Hyperallergic*, August 2, 2018, <https://hyperallergic.com/454036/artists-protest-design-museum-retrieve-works/>.
- 10 “NO AWARDS ON A DEAD PLANET: Extinction Rebellion UK refuse shortlisting in the Design Museum’s Beazley Designs of the Year 2019,” press release, May 30, 2019, on the Extinction Rebellion website: <https://rebellion.earth/2019/05/30/no-awards-on-a-dead-planet-extinction-rebellion-uk-refuse-shortlisting-in-the-design-museums-beazley-designs-of-the-year-2019/>.
- 11 See, Antony Dapiran, “‘Be Water!’: seven tactics that are winning Hong Kong’s democracy revolution,” *New Statesman*, August 1, 2019, <https://www.newstatesman.com/world/2019/08/be-water-seven-tactics-are-winning-hong-kongs-democracy-revolution>.
- 12 Email interview with Oto Hudec, July 11, 2019.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.

---

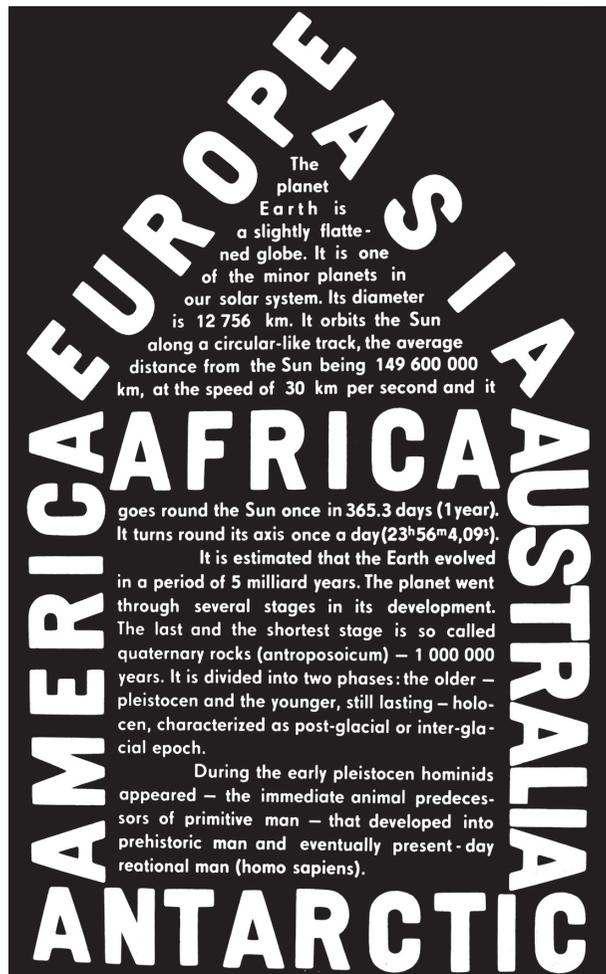
## Dancing on the Ruins

Lenka Kukurová

History will remember 2019 as the year when humanity finally came to recognize the climate crisis we are living in. The unsustainability of life as currently lived has been well documented for at least half a century, but now the consequences are starting to be felt in individual lives. Extreme drought and extreme temperatures are recorded simultaneously at multiple points around the world. Huge fires devour the Amazon and other forests. Ice sheets and glaciers are disappearing faster than ever before.

How do you feel when you experience the escalating climate crisis? What are your thoughts when you suffer from extreme weather or see apocalyptic images in the media? Everyone may react differently, sometimes in contradictory ways, sometimes changing from one hour to the next: escape, fear, sadness, obliviousness, an urge to act, anger . . . But regardless of your personal attitude, there is no escape from the fact that the problem affects you. You don't need to be a climate scientist to know how bad it is. But you should also know that the present situation is not an end point; it's a beginning. The beginning—or so we must hope—of a new era in which climate change deniers are ridiculed and huge climate polluters are held accountable for the environmental damage they cause. Systemic change must start here, with every person playing a vital role.

I joined the environmental movement in the mid-1990s as an idealistic teenager. I didn't want to be a hero; I just felt the need to do something. Living in Eastern Europe, I believed deeply that the public lacked essential information about environmental destruction and that everything would change when people found out. Obviously I was wrong. Later, I became interested in contemporary art; for nearly fifteen years now I have been involved in the art world and curatorial practice. Art and activism frequently converge in my reality, and I have often encountered Oliver Ressler at



Rudolf Sikora, Habitat II, 1975. Courtesy: Artandconcept Gallery, Prague.

these points of intersection—the climate protests in Paris, the coal mine in the Czech Republic. As an activist, I know how it feels to be beaten by police and to sit in a detention cell; as a curator, I know how to cooperate with established institutions and take part in conferences. This is why I decided to focus my text on the role of artists and cultural producers in a time of climate crisis. None of the practical recommendations here are of my own invention: what follows summarizes the collective knowledge of many people involved in art and activism.

The climate crisis affects everyone, and change within the art scene is as essential as that in every other dimension of our reality. We are part of the problem and part of the solution. The art world attracts considerable public attention and has a corresponding social impact. We can use the power we have. As the human rights activist Alice Walker reminds us: the most common way people give up their power is by thinking they don't have any.

Changes can be made on an individual level, but building networks and alliances is much more effective. On the individual level, any cultural worker or cultural entity can start immediately: by switching to renewable energy sources, using greener forms of transport<sup>1</sup> and materials, reducing meat consumption, or eliminating it altogether. Changing individual habits is important in terms of credibility and example. It will be hard to take your environmental commitment seriously if you drive an SUV. But even if every gallery and artist in the world minimized their individual ecological footprint, in the end this would still not be enough. Individual and systemic change must be combined, and the latter should be the focus of energy. The system can only be changed through collective effort. There are several ways of doing this.

### Fight Greenwashing

Until recently, sponsorship of culture by private capital and corporations was widely seen as an unequivocal good. Although some artists and theorists have addressed the problems with corporate sponsorship for decades, the matter only came to wider public attention more recently thanks to direct action and boycotts. This means that it is now time to deal with this complex question once and for all, rather than dismissing it all over again and ridiculing activists as moralists. Morality is intrinsic to culture.

Corporate art sponsorship is a symbolic investment. Patronage lends companies an aura of altruism. Sponsorship is essentially a real exchange of capital: financial capital comes from sponsors, symbolic capital from the sponsored. It has nothing to do with a love of art: the point is to profit from optimal public relations. Patronage is more than a great communication tool; it is an effective instrument of public deception, helping to create

a favorable political climate for corporate interests. Ultimately, it is art that becomes the sponsor of corporate propaganda. As Pierre Bourdieu wrote thirty years ago: the sponsor accumulates the symbolic capital of recognition, enhancing a positive public image and profiting from it indirectly, while concealing its own destructive activity.<sup>2</sup> The strategic purpose of sponsorship is to neutralize criticism.

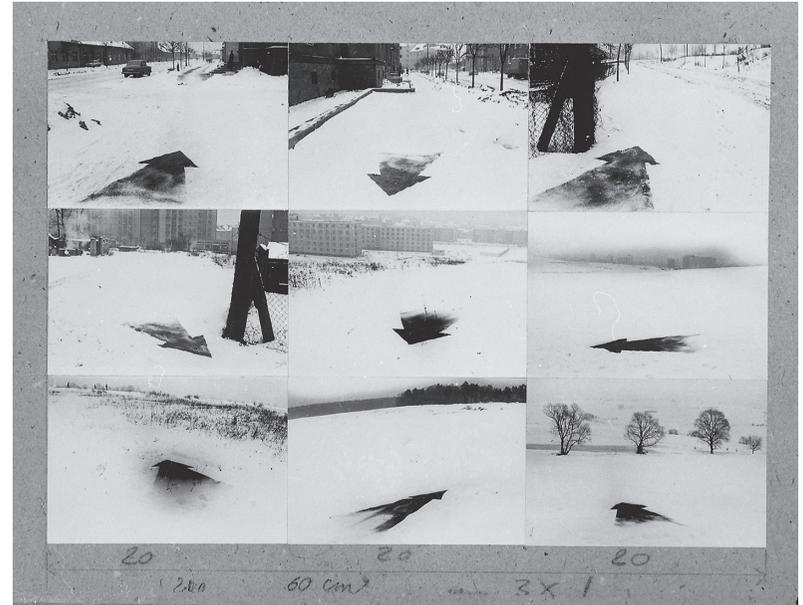
In the age of climate crisis, all art sponsorship from the fossil industry and other ecologically compromised companies seeking greenwashing opportunities must be refused in the most radical terms. Public statements on this matter are important. Where sponsorship comes from other companies, consider these crucial questions: Do you want to be sponsored by corporate industry at all? Would you set an ethical limit? Where is that limit?

### Focus on the Enemy

The art world has often been a hostile environment. It is still dominated by competitive individualism, creating an atmosphere where conflict often overwhelms cooperation and constructive discussion. Within politically engaged or activist art, all this sometimes manifests in various kinds of ideological disagreement between artists. Exhibitions or artists working with state or other established institutions end up being labeled as neoliberal; an artist who puts activist works in a personal portfolio is tagged a hypocrite; a particular work or thematic exhibition is derided as superficial on the one hand, or as vague on the other. It is as though the whole thing were a competition between artists or exhibitions for a “true rebel” status. Some competition in the art scene (usually between institutions) may occasionally be useful, but it is far more often counterproductive within activism directed toward a shared purpose.

Critical thought is fundamental to art addressing political questions, but the criticism should be constructive. The most important question is where the criticism is aimed. Within art activism, too much energy is spent too often on internal art world criticism, when the focus should be the real culprits of the world’s present catastrophic condition. It is always useful to ask: Who is the real enemy? Is it another artist or institution using different tactics in work on the same question? Or is it the holders of power? Criticism with the purpose of social change should be directed upward from below. If it stays on its own “art bubble” level, then it runs the risk of reduction to insider talk about artistic preferences.

Which artistic strategy will prove the most effective in the age of climate crisis? At this moment we simply don’t have an answer. All we know is that we need everyone to take part in this process: big and small cultural institutions, public and private galleries and museums, established artists,



Rudolf Sikora, *Z mesta von I*, 1970. Courtesy: Artandconcept Gallery, Prague.



Artúr Van Balen, Tools for Action, Paris 12.12.2015, Red Lines are not for crossing. Courtesy: the artist.

art students, professional and non-professional artists and curators—the broadest cultural alliances possible. The means can vary widely, because we need to address audiences of every kind.

None of this, of course, is to say that all art production needs to take climate crisis as its explicit theme. But a seriousness of attitude toward addressing climate crisis should be intrinsic to all art practice, similar to how the art world seeks to embody a politics of anti-racism today. We all need to stop pretending that art is not political. Better to embrace politics and take it into our own hands.

### Change Ways of Thinking

In the course of human history—most notoriously during the European Enlightenment—the idea somehow took hold that human beings are autonomous and independent of the natural environment. Nature became the object of a form of scientific research predicated on the belief that (human, European) reason conquers the world, ruling and dominating nature. This belief in unlimited human power over nature proved so improbably durable that it survives even today.

Since the 1970s, other schools of thought such as, for example, ecological philosophy, ecofeminism, and environmental ethics have introduced quite different perspectives, comprehending nature and humanity as a network of mutually connected elements and relationships. Humanity is part of nature, not separate and superior. This implies that culture and nature are not separated and should not be in competition. Humans should cultivate a respectful relation to nature instead of seeking to dominate it. This idea is anything but new, yet it is still not widely accepted.

In an action of 1970, Slovakian artist Rudolf Sikora drew a large red arrow in the snow, pointing away from a town. The red arrow symbolized escape from a polluted civilization into pure nature. Sikora remembers coming to understand very soon afterward that this distinction was valid no more. In subsequent work, he began to consider environmental destruction from a cosmic perspective. In the era of the Anthropocene, the simple dichotomy between a clean and a polluted environment is no longer meaningful. Humans' colonial attitude to the natural environment has afflicted and changed every part of Planet Earth. The threat of climate change has taught humanity, in the most unpleasant way, that we are part of nature and that our own life depends on it. That is why we must begin to defend ourselves.

### Learn from Practice

Environmental and social concern in art has a rich history. Critical work addressing nature and the environment appeared on the Euro-American ar-

tistic horizon in the 1970s and has since become established in art history. Both Western and Eastern artists and theorists have worked on environmental questions since then. Some are still very active today, for example Lucy R. Lippard, Helen and Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Rudolf Sikora, and others. Recent decades have seen numerous environmentally themed exhibitions in large and small art institutions and outside of them. Some of these shows were staged to coincide with the “COP” intergovernmental climate policy meetings (“Rethink,” Copenhagen, 2009; “2050,” Brussels, Paris, 2015; “The most beautiful catastrophe,” Bytom, 2018, etc.). Many artists worldwide are dealing with social and environmental justice; some, such as Oliver Ressler, directly address and support a wide range of activist movements through their artwork. Countless activist artists have participated in direct actions for the climate, in the course of which some works of art became tools for action (e.g., the inflatable cobblestones of Artur Van Balen).

There is a lot to learn. From the pioneers we can learn that trying to save the planet is a long and demanding process. From various art and exhibition practices we can learn a broad range of attitudes and ways of communicating the message. In examining environment-focused artistic activity, we can take note that we are skilled at identifying problems and formulating arguments, but not so skilled at translating ideas into action. The contemporary art world probably still lives under the illusion that change will follow once wrongdoing is exposed. But the reality is that unless we participate directly in the change, no one will do it for us. There are a great many social and environmental movements; not only can we learn from them, but we can also take part in them. In the words of Lucy R. Lippard: “Of course art cannot change the world alone, but it is a worthy ally to those challenging power with unconventional solutions.”<sup>3</sup>

### **Experiment, Open Up, and Inspire**

In the escalation of climate change, human society faces its greatest challenge of the current era. The scale of the problem is colossal, and time is extremely short. It is often said (and it is probably true) that we, as a society, lack a positive vision of how to confront the climate crisis. It is time for big and bold ideas. For imagination. This is a chance for art.

The problem of climate crisis is too complex to be tackled only by specialists. The advantage of artists is that they refuse to be bound by the limits of any specialized field, that they are able to mediate, build bridges, and focus on the complexity. Art uses a form of language unlike any other, allowing it to communicate even with people unresponsive to arguments based on evidence. Art often seeks to transcend boundaries and divisions. Art institutions can become places of critical dissent. There is just one

more step needed: to open up the art world for everyone, build alliances, diversify audiences, and move into the real world. Because if contemporary art keeps its elitist status in the time of climate crisis, then it will become less and less significant.

A new society is emerging on the ruins of the past. The collapse of a dysfunctional system provides space for new visions, for ideas drawn from the ethical relation between humans and the natural environment.<sup>4</sup> Art can pose questions, experiment, and inspire. The art world, however, can do more: it is most definitely able to propose solutions and introduce them into a serious discussion of policy.

- 1 The art world has a specific transport problem: it generally encourages frequent flying even for short distances. The artist Gustav Metzger focused attention on this problem in his campaign “RAF / Reduce Art Flights” on the occasion of his participation in Sculpture Projects Münster in 2007: <https://reduceartflights.ltds.org>.
- 2 Corporate sponsorship of art is one of the main themes of the discussion between Pierre Bourdieu and Hans Haacke in: Pierre Bourdieu and Hans Haacke, *Free Exchange* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1995). Over the last decade, lots of artists and cultural workers have been involved in campaigns to oppose the problematic sponsorship of arts. Various groups—like f.i., Liberate Tate, and Fossil Free Culture—have organized public actions.
- 3 Lucy R. Lippard, *Undermining: A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West* (New York and London: The New Press, 2014), p. 189.
- 4 The title of this text is inspired by Casey Neill’s activist song “Dancing on the Ruins of Multinational Corporations” (1998).

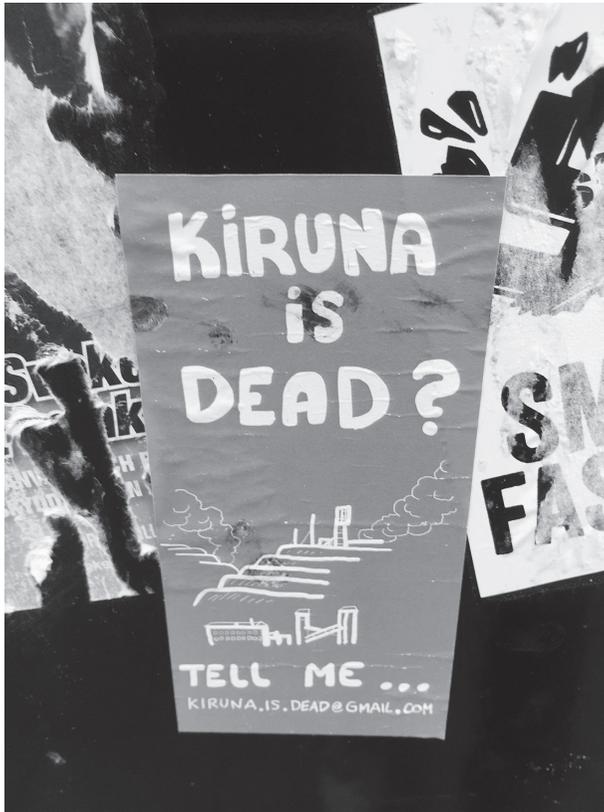
---

## Machines of Deceleration

Vanina Saracino

Kiruna, the northernmost town in Sweden, was built in the late nineteenth century to begin the extractive operations of iron ore in what would later become one of the largest mines in the world. More recently, the city has become widely known to be “on the move”—dozens of houses were carried two miles away from its center, which is collapsing because of the sucking force of the mine. I remember walking at night across an empty, sunken park that had once been the center of the city and being shamefully fascinated by the whole view. The mountain of extractive debris was illuminated by rows of yellow lights, hovering over an industrial site the size of a city, made out of metal tubes and cables and more lights—a view appealing to our sci-fi imaginary. In the streets, I noticed the absence of protest, which was surprising given the temporary existence of the city and its extractive purpose: there were no graffiti, no posters, no visual traces of resistance except for a red sticker with the dry question “Kiruna is dead?” glued on a trash bin. I inquired about the reasons for this absence to the public employee who gave us a tour. Raising one eyebrow, he replied “you don’t bite the hand that feeds you.”

This brought to mind how, on the contrary, art engaging with ecology and climate justice, close to practices of resistance and activism, is often attempting to bite the hand that feeds (or funds) artistic production and exhibition, although the ambiguities that arise are sometimes too rapidly dismissed. As a curator focusing on ecology, I would like to address some of these ambiguities, while highlighting the possibilities of the moving image as a medium for art practices committed to climate justice. On the one hand, I will consider the potential of the screen to become a machine of deceleration—as opposed to acceleration as the predominant temporality of growth and progress in technocapitalism. On the other, I will reflect



Untitled, 2018. Photo: Lea Vene.

upon the inherent possibilities of the medium to create multiple strategies of visibility—as opposed to the practices of concealment perpetuated by extractive capitalism and climate deniers, but also by green capitalism and white environmentalism.

Undoubtedly, art and activism share an inherent transformative force—both in their primordial aim and their material potential. However, while activism mostly relies on the free time and unpaid effort of voluntary workers, artists’ and curators’ pursuit of social change, even when labeled as cheap labor, is additionally tied to a professional obligation with multiple aims, including that of pursuing the next commission, exhibition, or round of funding. As pointed out by Boris Groys, among others, this double-sided pursuit gives rise to theoretical, political, and even purely practical problems. According to Groys, art’s “quasi-ontological uselessness infects art activism and dooms it to failure”.<sup>1</sup>

Could we then imagine to find a “use” for the moving image aimed at mobilizing climate justice and what would it be? Can we engage more voices in the struggle against climate breakdown by showing these works outside the relatively safe space of the art institution? Oliver Ressler’s fight-specific<sup>2</sup> video work is an ideal example of an alternative dissemination of the art, as it aims to transcend a purely artistic purpose and to contribute substantially to environmental activism. His series “Everything’s Coming Together While Everything’s Falling Apart” (2016–20) closely follows the struggles against a fossil fuel-dependent economy and constitutes an alternative image archive for activists which circulates across different platforms and spaces beyond the strictly artistic ones. Ressler apparently eludes some internal rules of the video art market and related distribution by freely disseminating his work on the Internet instead of restricting access to it. Granting free and unlimited accessibility to the work is a necessary condition to avoid deactivating its inherent activist mandate.

Today, more and more artists are taking part in the struggle toward climate justice and therefore aiming to elaborate new strategies of visibility in order to inform, to create awareness, and to mobilize. Finding new strategies of revelation is a crucial task, at present, to counterbalance the politics of concealment operated by extractive capitalism. As an example, while curating the Screen City Biennial in Stavanger, Norway, at the heart of the Norwegian oil business, I did not notice any visual indicators of the massive extractive operations, except that of an equally massive flow of capital, a small part of which is funding the visual arts—in a cycle where oil extraction indirectly enables the artistic strategies that make visible what the extractive operations aimed at concealing in the first place.

Moving image art intertwined with environmental activism can help to subvert the politics of invisibility perpetuated by extractive capitalism.



Enrique Ramírez, Tidal Pulse II, 2018–ongoing. Commissioned by Screen City Biennial, Stavanger, 2019. Copyright: Bildrecht Wien, Vienna, 2020. Photos: Enrique Ramírez.

By revealing what is usually concealed, it can contribute with its specific language to shortening up the enormous distance that separates us, as consumers, from witnessing the production processes of almost everything we purchase and that provokes climate imbalance—clearly, a distance that deactivates empathy and action.<sup>3</sup> Thanks to the inherent narrative possibilities of the medium, the easy circulation of videos, and its relatively quick accessibility as compared to other forms of art, it can become a tool to support the ecological struggle by growing into a call to action.

Could it be argued that, at present, the moving image is employed not only as an artistic medium, but also as a tool to reconfigure individual agency and resistance? What would then be required, in terms of exhibition, experience, and diffusion of the work, for it to operate as such?

On the one hand, I want to stress the importance of public spaces, including the Internet, for the exhibition of video artworks committed to climate justice, with the aim of reaching a wider range of individuals with diverse world views and interests—especially those who would not enter the space of an art museum. In fact, being in dialogue with someone who has similar views as we do, in the space of the museum but also in our social (and social media) network, the risk is to impair a broader diffusion of ideas and stories that would shift our perspective—being enveloped in an epistemic bubble.<sup>4</sup> This general absence of confrontation (which, on the contrary, is at the basis of activism) when exhibiting in art institutions encounters the risks of deactivating part of the inherent initial intentions of the work, namely, that of engaging those who haven't been engaged already.

On the other hand, I propose to think of the screen, including the projection surface and the experiences of expanded cinema, as a space of deceleration that puts the brakes on the velocity of technocapitalism, symbolically but also practically. Extractive capitalism is not only a predatory practice based on the extraction of profit; it is also a logic of contemporaneity that has an effect on our experience of art and its production—a logic that is, moreover, deeply intertwined with a temporality of constant acceleration. But if extractivism is a logic, can we avoid it within our own art practice? Are there effective ways to counter the accelerative pull in the experience of art, and would these ways be less extractivist?

No machine has ever been invented to go slower, as Paul Virilio often reminded us,<sup>5</sup> and even art is deeply affected by the acceleration and the related anxiety that this hectic temporality generates. However, in the case of the moving image, including the expanded cinema experience, I would argue that something different is at play, as the medium is chosen along the basic assumption and inherent expectation of a viewer who will take time to watch it—the essence of being time-based. I believe that spaces which

invite the viewers to stay, to decelerate, are potentially more successful in creating engagement and mobilization, and therefore that deceleration can be considered a form of resistance against the accelerative temporality of technocapitalism.

When debuting his work “Tidal Pulse” (2018–ongoing) in Harstad, Norway, Enrique Ramírez took over a scheduled ferry journey, allowing the roles of visitors and travelers to exchange organically. “Tidal Pulse,” a site-responsive sound piece and boat journey lasting approximately three hours, could only be experienced as an all-or-nothing work, and the experience was aimed at being cinematic but without the employment of the moving image. The sound of the work includes interviews with employees in the oil business, environmental activists, and Sami people on our ecological present and future, and it is mixed with live recordings of the vibrations of the boat, approached here as a fuel-powered organ that symbolically reflects on its own polluting duties.<sup>6</sup> In “Beacon” (2019), Saara Ekström choreographs an expanded cinema performance and walk along the harbor of Stavanger by employing micro projectors. In unexpected encounters, passersby engage in a visual survey of endangered animal and vegetal species shot on black-and-white 8mm film and projected onto organic and inorganic surfaces. “Tidal Pulse” and “Beacon” create poetic, participatory spaces of deceleration and resistance.

Movie theaters are also ideal venues to display films and video artworks engaging with ecological struggles, despite them being often perceived as less prestigious within the art field. Here, the decelerating force of the black box is developed one step further, with a clearly timed beginning/end that hinders the temptation of a hurried experience of the work, softly forcing us to counteract the acceleration at play outside the black box: an operation that, I would argue speculatively, is in its essence closer to the strategies of degrowth that should be collectively reinforced in order to change our accelerative attitude and extractive logic—possibly a material practice aiming to react to the all-encompassing Fisherian capitalist realism.<sup>7</sup> Moreover, the generally demanding experience of video art in a movie theater partially strips away the VIP and high-net-worth individual networking logics of the art world, its internal strategies of exclusion based on capital and power. It tentatively eliminates the possibility of rushing in and out, and also precludes catching a superficial glimpse of the work—also potentially extractive practices.<sup>8</sup>

In conclusion, pursuing activist goals through art is a challenge that must be faced with a consciousness of certain internal contradictions and limits of the field, by addressing and disassembling them as a starting point to operate more effectively. As artists, curators, and cultural producers, we can reinforce the activist aim of contemporary artworks against the current

climate breakdown by framing experiences that engage a wider number of viewers and participants through channels other than the traditional art institution, but also by considerably reducing the waste and contamination we generate while at work.

Art that has more chances to have an effective political impact is one that strives to exit its own epistemic bubble, with the aim of finding a use for the strategies of visualization it engenders. Creating machines of deceleration can contribute to resisting the acceleration inherent to extractive capitalism by creating spaces that do not let this extractive logic affect our experience of art. Framed as such, the moving image can contribute to expanding awareness and reconfiguring our individual and collective agency toward climate justice.

- 1 Boris Groys, "On Art Activism," *e-flux Journal* 56 (June 2014).
- 2 Coined by Bert Theis, the term was first used to refer to Ressler's work in Sylvie Fortin, "Fight-specificity: a conversation with Oliver Ressler," in *Artists Reclaim the Commons: New Works / New Territories / New Publics*, eds. Glenn Harper and Twylene Moyer (Hamilton, NJ: International Sculpture Center Press, 2013).
- 3 In the particular case of climate change, this distance is broadened by false promises of equitable rescue of the increasingly heated planet through geoengineering—a business opportunity largely supported by climate change deniers. See T.J. Demos, "To Save a World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable," *e-flux Journal* 94 (October 2018).
- 4 The expression is in C. Thi Nguyen, "Echo Chambers and Epistemic Bubbles," *Episteme* (2018).
- 5 Paul Virilio, *Lost Dimension* (Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012).
- 6 In Harstad, the work took place on a ferry for local transportation during a regularly scheduled journey, aiming at occupying an existing route instead of framing a separate experience for it.
- 7 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Ropley, UK: Zero Books, 2009).
- 8 Moreover, employing movie theaters more often, as delocalized venues of museums, would avoid the construction of disposable black-boxes, certainly an ambiguous choice when exhibiting works addressing climate breakdown, because of the waste they produce.

Thanks to T.J. Demos, Marten Esko, Bernd Förster, Helene Romakin, Cristina Valero, and Lea Vene for the inputs and brainstorming.

---

## Art, Activism, and the Politics of Pipelines

Imre Szeman

### 1. Activism and the Environment, ca. 2019

The shape and space of political action changes constantly. What might have worked to challenge sites and networks of power at one moment might prove impotent in another. The infamous street protests of 1968 (and not only those in France, but also in Mexico and elsewhere) spooked the powers of the postwar era. Fifty years later, the street remains a site of active politics, where groups and individuals express their dissatisfaction with the powers-that-be. But the streets occupied by protesters today have changed in myriad ways. The rise of neoliberalism and the carceral state have transformed cities into more managed and militarized spaces, more dangerous and surveilled than the plotted, planned landscape the Situationists had hoped to unnerve. And the dissolution of older print and televisual media via the insistent reality of social media has added to the uncertainty of just what constitutes the social, and where, how, and by what means it might be possible to intervene in the status quo. The existence of virtual worlds means that demonstrations today need to be designed to generate traffic on the web as much as to block traffic in the streets.

It is perhaps a test of history to have positioned the challenge of global warming within the unique social and political circumstances posed by social media. Imagine if full social awareness about the threat of global warming had developed in the 1980s, when the efforts of scientists and politicians in the United States to alert us about climate change were first thwarted by the oil industry.<sup>1</sup> Or in conjunction with the publication of Rachel Carson's *Silent Spring* in 1962 and the environmental fears it generated.<sup>2</sup> Or even earlier, at the very outset of the period following the Second World War that is now referred to as the Great Acceleration, during which energy use began spiking up.<sup>3</sup> Or still earlier than this, in the moments

in the middle of the nineteenth century prior to the emergence of the oil industry in Baku in the Russian Empire, or Titusville, Pennsylvania in the American one. In *The Uninhabitable Earth*, David Wallace-Wells notes that “more than half of the carbon exhaled into the atmosphere by the burning of fossil fuels has been emitted in just the past three decades.”<sup>4</sup> Global warming is the consequence of a long history of decisions and determinations, none of which can be undone or rolled back. But right when we most need to be able to communicate effectively, to enact a politics with immediate and determinate consequences, the ability to share ideas to produce change—always a challenge, always impeded by those in power and the weight of history—seems to have become more difficult than ever.

Neoliberal capitalism has turned up the heat on a planet that was already warming. Turning the heat down—even starting to—constitutes the central challenge of the present and the future. Where does art stand in relation to this challenge? What can it do, given the complex constitution of the political, the visual, and the virtual today? And what can it do, given the oft-told story (from Bürger to Adorno, and from Bourdieu to Bourriaud) of the absorption of art into mass culture and the consequent decline of the power of the aesthetic, which once gave to art its unique power and possibility?

## 2. Art against Oil

Global warming has proved to be an exceptionally tricky idea to politicize on the scale and with the speed that the concept demands. Proposed solutions have tended to focus on policy prescriptions (e.g., carbon taxes) or technological developments (e.g., photovoltaic installations). These ideas for change through existing mechanisms of power have managed to pierce the wall of the status quo only here and there. To many, it’s becoming increasingly obvious that the only way to move forward is for the wall itself to come crashing down.

A key practice that holds up this wall is our use of energy. The burning of fossil fuels is not the only reason for global warming. However, it is one of the most significant causes of rising levels of atmospheric CO<sub>2</sub>. Global warming can often seem too large and too indeterminate of a problem to take on. By contrast, the task of changing the energy we use is far more concrete. The equation is simple: using too much oil means the end of the world. Using less oil means there might still be an opportunity for a socially and environmentally just world. Burning less oil requires us to do more than just add solar panels to roofs and wind farms to fields. It means taking seriously the need to transform ourselves from creatures who have shaped societies around the excessive energies of fossil fuels to creatures who are in tune with planetary energies provided by the sun.

In Canada, a country that has enriched itself from fossil fuels, it is perhaps the physical and visual reality of the infrastructure of oil extraction that has led artists and activists, in concert with Indigenous groups and political leaders, to focus on major pipeline expansions as places of protest against our fossil fuel reality. What’s at stake at these sites is not only whether there is a further expansion of extraction infrastructure across First Nations and into environmentally sensitive regions. What’s also at stake is a potential interruption of the presumptions of modern reality so that other realities (and other modernities) can be imagined. This is a task that artists have set themselves, and a task that perhaps only art can truly carry out.

Energy and the environment have been the subjects of critical art by a number of recent Canadian artists. Examples include Karl Mattson’s “Life Pods” (2016), sculptures made of repurposed diesel fuel and airplane fuel tanks. These sculptures actually serve the purpose for which they were built: to be survival chambers for people who might be threatened by ruptures of pipeline systems that are increasingly intruding on their homes.<sup>5</sup> Alana Bartol’s video work “reading wild lands” (2018) explores the contradictions that emerge in the remediation of contaminated sites of extraction; putting land back to a “natural” condition often constitutes yet another re-figuration of it in human-centric terms and for human purposes.<sup>6</sup> The intense documentary photographs of Valerie Zink (2016) note the transitions and transformations of place wrought by the recent oil boom in Saskatchewan, a region of the country once dominated by agricultural production.<sup>7</sup> I could provide innumerable other examples; the point is that artists in Canada have engaged determinately in the task of exploring and critiquing the fantasies of wealth and the environmental horrors that have accompanied the expansion of energy extraction in the country.

All things being equal, however, it has to be said that such art practices have (unfortunately) had a limited impact on either public consciousness or policy debates. Front line protests against the construction of new energy infrastructure have had a much bigger impact, in part because they make their way into the news and onto the Web. Artists have often participated in these protests; some, including artists Pia Massie and Susan Smyth, and poets Stephen Collis and Rita Wong, have been arrested for their opposition to the expansion of pipelines from land-locked Alberta to the west coast of Canada. However, it has proven more challenging to transfer the practice of creating visual art designed for display in galleries to the barricades against pipelines. The most successful artists who have done so are attuned to the specific visual vocabulary of protest today in the era of the Green New Deal and the circulation of images via Facebook and Instagram. For instance, the art installation “People on the Path” (2018)

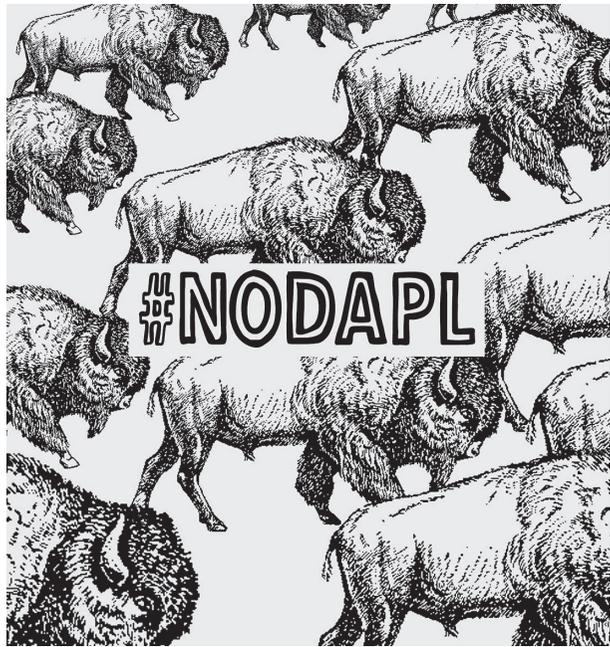
by the collective Climate Justice Edmonton is made up of larger-than-life-sized portraits of people who oppose the Trans Mountain Expansion Project, including teens, Indigenous people, immigrants, and oil and gas workers. The portraits include short slogans (e.g., “Workers Deserve Better,” “Keep the Rivers Flowing”) and have been staged along the path of the proposed pipeline. The Tiny House Warriors project also works by visualizing otherwise hidden pipeline infrastructure, by situating art-covered mobile homes along its route. The Métis artist Christi Belcourt and her frequent collaborator Isaac Murdoch are one of ten groups of artists and activists who have covered tiny homes with murals, thus affirming the power of land and of First Nations sovereignty over the territory through which the pipeline is supposed to move.<sup>8</sup> Belcourt and Murdoch have also been involved in “art builds,” which brings community members together to create banners for protests, including screen prints of images created by the artists (which are akin to the posters about the Dakota Access Pipeline collected by the Justseeds Artists’ Cooperative).<sup>9</sup>

Unlike Mattson’s “Life Pods,” the work of artists like Belcourt and Murdoch is directly and determinately developed for the protest line. The projects of Climate Justice Edmonton and Tiny House Warriors recognize that complex political messages need to be communicated in a highly contested space of images, ideas, and opinions. In opposition to the challenge that these groups want to launch against pipelines, right-wing “citizen” groups sponsored by the oil industry (such as Ontario Proud) are actively spreading the message to publics that Canadian oil is “ethical oil,” and thus that it is okay to continue to extract it.<sup>10</sup> They do so, for example, by taking out ads that cover entire street cars in Toronto, a city far from the pipeline’s path, but a place with a huge population and with equally huge political import. The work of artist-activists like Belcourt is essential to the work of challenging these messages from public relations firms and the buzz they create on social media, which is intended to make those opposing extraction seem out of step with the true direction of history. The work of anti-pipeline artists remains an uphill battle. Despite the concern displayed by the majority of Canadians for the environment, to date they still remain paradoxically committed to the need for pipelines, going so far as to describe the lack of pipeline capacity as a “crisis.”<sup>11</sup>

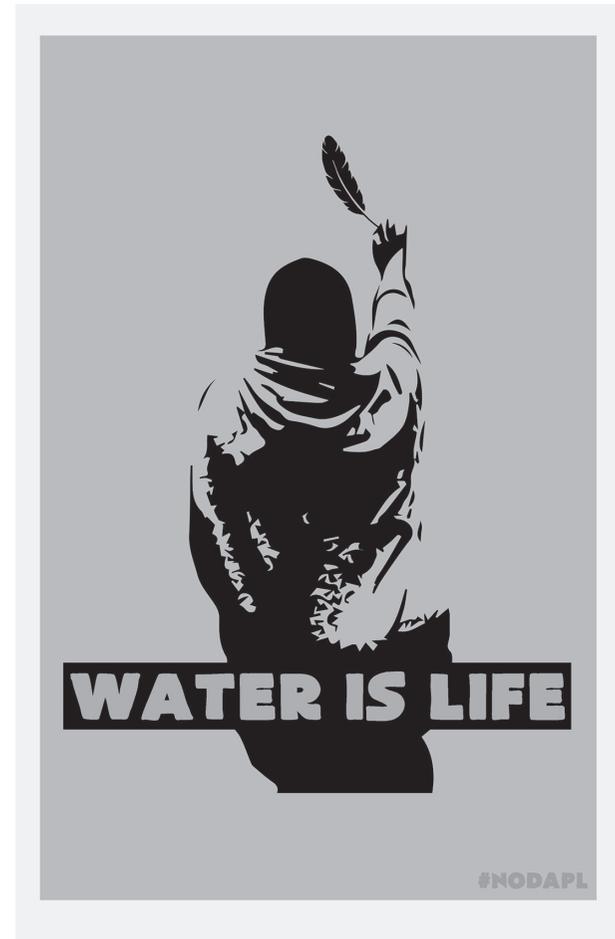
While the work of art on the barricades might face challenges, it is nevertheless an essential element of the ongoing protests against pipelines. Art accomplishes something that activism on its own could not. Many social protests today challenge the very legitimacy of existing institutions, including movements such as Occupy, which decried the present configuration of privilege and power. Activist art at the barricades pushes things even further, bringing this criticism sharply into view. It helps to render



Nicolas Lampert / No Dakota Access Pipeline, We Are Not Protesters. We Are Protectors, 2016.



Nicolas Lampert / No Dakota Access Pipeline, Buffalo – No DAPL, 2016.



Nicolas Lampert / No Dakota Access Pipeline, Water is Life. The image was screen-printed at the Oceti Sakowin camp at Standing Rock in the Summer and Fall of 2016 as patches for the water protectors. The image is based on an original photograph by Ossie Michelin of Amanda Polchies, a Mi'kmaq land and water defender peacefully standing up to the shale gas company SWN and the Royal Canadian Mounted Police near the Elsipogtog First Nation in New Brunswick, Canada in 2013.





Christi Belcourt, Mother Earth Revolution, 2017.



Christi Belcourt, Thunderbird Woman's Mom, 2016.

the present precarious, insisting against the powers-that-be on the artifice of social reality, in a manner that opens up a politics of the possible more than activism on its own might do. Art about extractivism insists that there is nothing rational or necessary about the current state of affairs. History is mutable and its transformation demands invention and innovation—precisely the insight that the most critical art on the barricades enables us to think about as they stand in the way of the insistent infrastructures of modernity.

### 3. The Politics of Art, ca. 2100

So many political developments are happening at once. The challenge of climate crisis comes at a time when the social has moved online, when the nation-state has become a governmental device for the management of 99 percent, and when capitalism operates with desperate energy to generate profits anywhere and everywhere it can. In such a world, the challenges facing environmental change and energy transition are significant.

Can art cut across these developments to genuinely offer up new narratives and perspectives on environmental change in the way that I've suggested? The relative autonomy of the aesthetic from capitalism could have once been imagined as providing art with the power and capacity to undo the political mechanisms and material infrastructures generated by fossil fuel capitalism. The history of the collapse of this autonomy follows the broad history of the development of neoliberalism and of the practices of extraction that fuel it. "Wherever we direct our gaze," Mikkel Bolt Rasmussen writes, "it is the complicity of the art institution with the established power that is most conspicuous . . . an ever-closer link between art and capital, and between art and the ruling order, are undoubtedly the predominant tendency when it comes to contemporary art."<sup>12</sup> Right when we could have used the power of art, its power might well have been drained from it, a symptom of historical developments also responsible for climate crisis and the impasses that exist in addressing it. Had global warming emerged as a problem at the beginning of the twentieth century, it might have been confronted by an art more certain of the politics of aesthetics than it is today.

Might climate crisis constitute a moment in which the power of art has been reconfigured, providing one of the few means by which to challenge the governing fictions of the era? The capacity of art to name given reality as a ruse, as a fiction claimed to be reality only on the part of those who stand to gain from this transmutation, makes it essential for art to struggle on the barricades for what comes next.

- 1 See Nathaniel Rich, *Losing Earth: A Recent History* (New York: MCD Books, 2019).
- 2 Rachel Carson, *Silent Spring* (Boston: Houghton Mifflin, 1962).
- 3 J. R. McNeill and Peter Engelke, *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945* (Cambridge, MA: The Belknap Press, 2016).
- 4 David Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth: Life After Warming* (New York: Tim Duggan Books, 2019), p. 4.
- 5 "David and Goliath," *Border Crossings* 137, vol. 35, no. 1 (March 2016), p. 16.
- 6 Areum Kim, "When Oil Is Our Lifeblood," *Canadian Art*, October 15, 2018, <https://canadianart.ca/features/when-oil-is-our-lifeblood/>.
- 7 Valerie Zink and Emily Eaton, *Fault Lines: Life and Landscape in Saskatchewan's Oil Economy* (Winnipeg: University of Manitoba Press, 2016).
- 8 Leah Sandals, "Tiny Art Houses Stand Up to Pipeline," *Canadian Art*, November 30, 2017, <https://canadianart.ca/news/tiny-art-houses-stand-up-to-pipelines/>.
- 9 See <https://justseeds.org/graphics/?js-movement=standing-rock-no-dapl>.
- 10 See "Ontario Proud Launches #StopSaudiOil Campaign," <https://www.ontarioproud.ca/news>.
- 11 "Nearly 6 in 10 Canadians polled call lack of new pipeline capacity a 'crisis'," *CBC News*, January 16, 2019, <https://www.cbc.ca/news/canada/british-columbia/pipeline-capacity-poll-1.4979805>.
- 12 Mikkel Bolt Rasmussen, "Scattered (Western Marxist-Style) Remarks about Contemporary Art, Its Contradictions and Difficulties," *Third Text* 25 (2011), p. 199.

### **Künstler\*innen und Klimaaktivismus im Zeitalter der unumkehrbaren Entscheidung. Vorwort**

Oliver Ressler

Heutzutage glauben viele, sie könnten der Klimakrise durch eine Veränderung im eigenen Verhalten entgegenwirken. Und es ist wichtig, den Zug statt das Flugzeug zu nehmen, Gemüse statt Fleisch zu essen oder Sonnenkollektoren auf dem Hausdach zu installieren statt Gas zu verbrennen. Aber gutgemeinte persönliche Gesten allein können gegen einen epochalen Klima-Vandalismus von planetarem Ausmaß wenig ausrichten. Das Leben auf diesem Planeten besteht aus mehr als nur Verbraucher\*innenverhalten. Unsere Macht und unsere Verantwortung als Erdbewohner\*innen sind kollektiv und gesellschaftlich, nicht privat und persönlich. Nicht persönliche Entscheidungen, sondern mächtige Strukturen zwingen uns zu einem Leben, das unsere Lebensgrundlagen zerstört, Leben entwertet und letztlich das Überleben selbst gefährdet. Wir, die unter diesen Strukturen leiden, sind *kollektiv* in sie verstrickt. Und eben deswegen können sie nur durch unser kollektives Handeln geändert werden oder gar nicht. So schreibt Lenka Kukuřová in ihrem Essay »Dancing on the Ruins«: »Die Veränderung des Einzelnen und die des Systems müssen verbunden werden und auf letztere sollte sich unsere Energie konzentrieren« (S. 71).

Die Klimabewegung ist heute stärker als je zuvor. Zurückhaltende, symbolische Proteste gehören der Vergangenheit an. In den letzten paar Jahren gelang es der Bewegung, Vorzeigeprojekte der Fossilverbrennungsindustrie auf der ganzen Welt *erheblich* zu behindern. Arktische Bohrungen, die Keystone XL Teersand-Pipeline und Fracking wurden durch kollektive Aktionen aufgehalten. Einige der schmutzigsten Kohlekraftwerke Europas wurden durch gewaltfreie Sabotage stillgelegt. Institutionelle Investoren begannen damit, Aktien von fossilen Energie-

trägern abzustoßen: eine implizite Kapitulation vor dem unachgiebigen Druck der Klimabewegung. Vor kurzem brachte Extinction Rebellion den normalen Geschäftsbetrieb in London für mehrere Tage zum Stillstand, indem sie Brücken blockierten und das britische Parlament dazu brachten, einen »Klima- und Umwelt-Notstand« auszurufen – die erste derartige Erklärung eines europäischen Staates. Solche Aktionen haben unmittelbare, konkrete Auswirkungen vor Ort und die »virtuellen« Auswirkungen sind dank der neuen Kommunikationswege auf dem gesamten Planeten spürbar. In seinen Überlegungen über »Kunst, Aktivismus und Pipeline-Politik« (Art, Activism, and the Politics of Pipelines) schreibt Imre Szeman, dass »die Existenz virtueller Welten bedeutet, dass Demonstrationen heutzutage auf das Generieren von Internet-Datenverkehr ebenso wie auf das Blockieren von Straßenverkehr hin geplant werden müssen« (S. 79).

Kein Wunder also, dass sogar die Bank of England – deren Mandat sich nicht auf Anlagetipps erstreckt – von künftig wohl verlustbringenden Investitionen in Kohlenwasserstoffe und herkömmliche Kraftwerke abriet. Aber die »Karbonblase«,<sup>1</sup> die den Zentralbankiers und ihresgleichen Kopfzerbrechen bereitet, ist nur eines der Anzeichen für die kommende Umwälzung und bei weitem nicht der einzige Grund, sie zu fürchten.

Den Autor\*innen hier und anderswo zufolge können Kunst und Kultur entscheidend zur Auseinandersetzung mit der Klimakrise beitragen: Sie können neue Perspektiven eröffnen, ungeahnte Wege finden, die Wirklichkeit zu visualisieren und zu verstehen, indem sie Diskussionen provozieren oder, wie Vanina Saracino es hier formuliert, »Entschleunigungsmaschinen« entwickeln, die sich der »Beschleunigung als vorherrschender Zeitlichkeit technokapitalistischen Wachstums und Fortschritts« entgegenstellen (S. 75). Das alles ist absolut richtig. Ein anderer Aspekt allerdings wurde

noch nicht gebührend beachtet: die Rolle von Künstler\*innen und Kulturschaffenden als Beteiligte und treibende Kraft in den Klimabewegungen. Die Mitwirkung von Künstler\*innen an diesen Bewegungen ist in den letzten Jahren stark angestiegen. Vor nicht allzu langer Zeit arbeiteten sie meist eher am Erscheinungsbild mit, indem sie Transparente, Poster, Websites und so weiter entwarfen. Mittlerweile aber nehmen Künstler\*innen und Kulturschaffende eine zunehmend zentrale Rolle ein, sei es als Sprecher\*innen, oder bei der Konzeption von Medientaktik und genereller Strategie. Nato Thompson nannte das die »kreative und produktive Einheit von Kunst und Aktivismus«,<sup>2</sup> Maja und Reuben Fowkes schreiben im vorliegenden Band: »Es wird immer schwieriger, den künstlerischen Aspekt aus sozialen Protestbewegungen herauszuschälen, da letztere spontan Taktiken entwickeln, die von künstlerischen Strategien inspiriert zu sein scheinen, und Künstler\*innen oft vollkommen im kollektiven Kampf aufgehen« (S. 68).

Der Anthropologe David Graeber hat sich mit den tieferliegenden Gründen für künstlerisches Engagement und dessen Auswirkungen in sozialen Bewegungen befasst. Er schreibt: »Warum besteht eigentlich selbst dann, wenn kaum noch jemand sich für revolutionäre Politik in einer kapitalistischen Gesellschaft einsetzt, die noch am ehesten sympathisierende Gruppe aus Künstler\*innen, Musiker\*innen, Autor\*innen und anderen, die auf irgendeine Art nicht-entfremdet produzieren? Da muss es doch eine Verbindung geben zwischen der konkreten Erfahrung, sich erst etwas auszudenken und es dann in die Realität umzusetzen, egal ob individuell oder kollektiv, und der Fähigkeit, sich soziale Alternativen vorzustellen – namentlich eine mögliche Gesellschaft, die selbst auf weniger entfremdeten Formen von Kreativität fußt? Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass revolutionäre Koalitionen immer auf eine Art Bündnis zwischen den am wenig-

sten Entfremdeten und den am stärksten Unterdrückten angewiesen sind; daraus würde folgen, dass echte Revolutionen immer dann stattgefunden haben, wenn diese zwei Kategorien sich weitgehend überschneiden.«<sup>3</sup>

Jetzt, da die Klimaerwärmung in den meisten Teilen der Welt zur greifbaren Realität geworden ist und die Regierungen keinerlei Anstalten machen, ihre chronische Untätigkeit zu beenden, sind soziale Bewegungen der wichtigste Antrieb für die soziale, ökonomische und politische Umwälzung, die dringend notwendig ist, wenn das Überleben der Menschen und anderer Gattungen auf der Erde gewahrt werden soll. Die vier Essays in diesem Band setzen sich ohne Illusion oder Resignation mit dieser Tatsache auseinander und diskutieren den möglichen Beitrag von Kunst, wobei sie sich der damit verbundenen Schwierigkeiten klar bewusst sind.

In »Kunst, Aktivismus und Pipeline-Politik« umreißt Imre Szeman in groben Zügen, was letztlich auf dem Spiel steht: die lange Geschichte von unumkehrbaren Entscheidungen, die auf »das Ende der Welt« hinführen und die drastisch verkürzte Zeit, die noch bleibt, um »die Temperatur heruntersudrehen.« Er bezieht sich insbesondere auf die Mitwirkung kanadischer Künstler\*innen an von indigenen Völkern angeführten Bewegungen gegen terrazides Kapital in Öl- und Gas-Pipelines und sieht in den Gegebenheiten der Klimakrise eine letzte Chance für eine Neukonfigurierung der der Kunst eigenen Macht, »eine bestehende Wirklichkeit als Finte zu entlarven« und eine andere zu entwerfen.

In »Keine Kunst auf einem toten Planeten« schildern Maja und Reuben Fowkes die historischen und institutionellen Widersprüche, die ein künstlerisches Engagement in der Klimabewegung erschweren. »Am ökologischen Zusammenbruch ist nichts Positives«: Aufgrund der »Diskrepanz zwischen dem in einer Notsituation erforderlichen sofortigen

Handeln und dem schrittweisen Abarbeiten langfristiger Versprechungen« ist nicht klar, wie man – wenn überhaupt – diese massiven Herausforderungen bewältigen und Institutionen und Künstler\*innen dazu verpflichten kann, sich »von liebgewordenen Gewohnheiten [zu] verabschieden«. Sie betonen, wie »zerbrechlich kollektive Vorstellungen von kosmopolitischer Demokratie und Umweltgerechtigkeit« sind. »Künstlerisches Engagement im Umweltaktivismus«, schreiben sie, »sollte als Teil eines größeren Umbruchs innerhalb der Kunstwelt gesehen werden«, der zu einem »Verschwimmen der Grenze zwischen der Arbeit professioneller Künstler\*innen und der allgemeineren Kreativität hybrider Kollektive« führt.

In »Auf den Trümmern tanzen« schöpft Lenka Kukurová für ihre praktischen Hinweise aus dem Wissen und den kollektiven Erfahrungen, die von Umwelt- und sozialen Bewegungen sowie von Künstler\*innen und Kurator\*innen gesammelt wurden: »Die Klimakrise ist viel zu komplex, als dass Expert\*innen sie alleine meistern könnten.« Die Kunstwelt kann maßgeblich zur in allen Bereichen dringend notwendigen radikalen Umwälzung der Politik beitragen, aber Künstler\*innen müssen ihre sinnlosen internen Streitigkeiten über rein ästhetische Fragen hinter sich lassen und dazu bereit sein, voneinander und von sozialen Bewegungen zu lernen, ohne in einem idealistischen Natur-Kultur-Dualismus stecken zu bleiben.

In »Entschleunigungsmaschinen« insistiert Vanina Saracino, dass Künstler\*innen und Aktivist\*innen dazu bereit sein müssen, »die Hand zu beißen, die einen füttert«, wenn neue Medien, die in der Lage sind, »Strategien der Sichtbarmachung« zu entwickeln, dem Modell der »Beschleunigung [...] als Zeitlichkeit des technokapitalistischen Wachstums« jemals ernstzunehmend entgegengestellt werden sollen. Allzu leicht können institutionelle und professionelle Zwänge

politisches Engagement in künstlerischer Arbeit untergraben. Muss das, was Boris Groys »die ›quasi-ontologische‹ Nutzlosigkeit« der Kunst nennt, zwangsläufig »den Kunstaktivismus ›infizieren‹ und scheitern lassen«?<sup>4</sup> Oder kann künstlerische Praxis die extraktive und zeitraufende Logik ihres unmittelbaren Umfelds von Grund auf verweigern? Kampfspezifische Kunst, die bei ihrem Einsatz für soziale und Klimabewegungen »rein künstlerische Absichten [...] übersteigt«, stellt einen Ausgangspunkt dar.

Der Titel »Barricading the Ice Sheets« (Die Eisdecken verbarrikadieren) bezieht sich mit seinem halb-surrealen Anklang auf das unfassbare Ausmaß der Klimakatastrophe und auf die kaum vorstellbare Geschwindigkeit, mit der ein planetarisches Ökosystem, das älter als die Menschheit ist, sich auflöst. »Barricading the Ice Sheets« betont äußerste Dringlichkeit: Die figurativen um die »Eisdecken« gebauten »Barrikaden« verschwinden, kaum dass sie stehen. Damit wird auf das ungeheure Ausmaß verwiesen, was auf dem Spiel steht. Das Ökosystem des Planeten ist viel älter, größer und komplexer als das, was ihn bedroht. Die Erde selbst ist die mächtigste Verbündete der Bewegung: Auch wenn niemand von uns mehr Zeuge ihres »Rückstoßes« wird, stellt sie eine viel größere Bedrohung für ihre Mächtigen-Zerstörer dar als jene für sie und ist bei weitem raffinierter und unberechenbarer.

Der Titel spielt auch auf die Notwendigkeit an, die globale Katastrophe wirklich global zu betrachten (und daher auch auf die Sinnlosigkeit nationalstaatlicher Versuche, sie zu bekämpfen). Dies zeigt sich daran, welche weltweiten Folgen ein Ereignis in einem bestimmten geografischen Gebiet haben kann: Die arktische Eisdecke schmilzt, der Meeresspiegel steigt überall, Inseln versinken im tropischen Pazifik und die weltweite Ausbeutung von bebaubarem Land und Fischvorkommen kann nicht mehr Schritt halten. Fast niemand hat je die grönländi-

schen Eisdecken gesehen, aber nirgendwo wird es mehr so sein wie es ist, wenn sie zu schmelzen beginnen. All das zeigt die ungeheure Herausforderung für die Klimabewegung und das Ausmaß ihres Vorhabens. Eisdecken während ihres Schmelzens zu verbarrikadieren ist technisch unmöglich, aber die Bewegung versucht, etwas noch nie Dagewesenes zu tun, weil der Planet seit Anbeginn schriftlicher Überlieferungen nie (vielleicht bis auf die Gefahr der atomaren Ausrottung) einer so absoluten Bedrohung ausgesetzt war.

Dieses Buch, das erste von zwei Veröffentlichungen unter dem Titel »Barricading the Ice Sheets«, wirft einige Fragen auf:

*Welche Rolle spielen Künstler\*innen und Kulturschaffende in den aufkommenden Klimabewegungen zu einer Zeit der Klimakrise?*

*Hat die Beteiligung so vieler Künstler\*innen an sozialen Bewegungen eine sichtbare Auswirkung auf die weitere Kunstwelt oder nur auf bestimmte Teile von ihr?*

*Verschmutzende Unternehmen benutzen ausgefeilte Strategien zur Verschleierung ihrer Verschmutzung, ihrer Emissionen, ihrer Verantwortung. Die Produktion von Unsichtbarkeit ist konzertiert und höchst effektiv. Welche künstlerischen Strategien können diese massive Produktion von Undurchsichtigkeit durchbrechen?*

Mein Dank richtet sich an die Autorinnen und Autoren, die in diesem Band versammelt sind, Maja und Reuben Fowkes, Lenka Kukurová, Vanina Saracino und Imre Szeman, dafür, dass sie ihre Einsichten aus ihren jeweiligen Perspektiven hier mit uns teilen.

Ebenfalls möchte ich danken: Reinhard Braun und dem gesamten Team von Camera Austria, dem Forschungsinstitut hinter »Barricading the Ice Sheets«, dem österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF), der dieses Unterfangen unter-

stützt, Matthew Hyland, der mir dabei half, diese Gedanken zu verschriftlichen, Lisbeth Kovačič, wissenschaftliche Mitarbeiterin bei »Barricading the Ice Sheets«, und schließlich unseren Klimagerechtigkeitsbewegungen, die seit Jahren eine wesentliche Quelle der Inspiration, der Freude und der Hoffnung sind.

- 1 Damian Carrington, »Bank of England warns of huge financial risk from fossil fuel investments«, *The Guardian*, 3. März 2015, <https://www.theguardian.com/environment/2015/mar/03/bank-of-england-warns-of-financial-risk-from-fossil-fuel-investments>.
- 2 Nato Thompson, *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-First Century*, Brooklyn NY, und London: Melville House 2015, S. 25.
- 3 David Graeber, »The New Anarchists«, *New Left Review* 13 (Januar–Februar 2002), S. 61–73, hier S. 73.
- 4 Boris Groys, »On Art Activism« *e-flux Journal* 56 (Juni 2014).

### Keine Kunst auf einem toten Planeten

Maja und Reuben Fowkes

Wir sollten der Versuchung widerstehen, künstlerische Antworten auf das Klimachaos als Silberstreif wahrzunehmen, denn am ökologischen Zusammenbruch ist nichts Positives. Selbst wenn Künstler\*innen der dystopischen Gegenwart ökologische Alternativen gegenüberstellen, indem sie etwa Fragmente einer neuen Gesellschaft sichtbar werden lassen, wie sie in der Kreativität sozialer Bewegungen aufblüht, verlieren sie meist nicht aus dem Blick, wie zerbrechlich kollektive Vorstellungen von kosmopolitischer Demokratie und Umweltgerechtigkeit sind. Künstlerisches Engagement im Umweltaktivismus sollte als Teil eines größeren Umbruchs innerhalb der Kunstwelt gesehen werden, in der auch kuratorische und institutionelle Innovationen eine wesentliche Rolle spielen, sind doch Ausstellungsmachen und Institutionenbildung konstitutive Elemente künstlerischer Praxis. Man könnte hier Parallelen zum zunehmenden Verschwinden der

Grenze zwischen der Arbeit professioneller Künstler\*innen und der allgemeineren Kreativität hybrider Kollektive sehen, etwa wenn es ersteren weniger um die Singularität künstlerischer Methoden als um ihren Beitrag zur Taktik von Protestbewegungen geht. Falls wir mit der aktuellen Dynamik der Umweltproteste und der Unterstützung, die sie angesichts konzertierter zynischer Desinformationskampagnen und sich real abzeichnender Folgen des Klimachaos erfahren, tatsächlich einen radikalen Wandel gesellschaftlicher Haltungen erleben, wie schlägt sich dieses neue Dringlichkeitsgefühl dann in der Kunstwelt und in der künstlerischen Praxis nieder? Und wann wird deutlich, dass die Herausforderungen der Klimaunordnung dermaßen massiv sind, dass sich Institutionen und Künstler\*innen von liebgewonnenen Gewohnheiten verabschieden müssen?

Die Erkenntnis, dass man nicht einfach so weitermachen kann, während die Welt auf ein unumkehrbares ökologisches Desaster zusteuert, hat auch Kunstinstitutionen nach dem Vorbild von Städten und Nationalregierungen einen Klimanotstand ausrufen lassen.<sup>1</sup> Wie bei den im Zeitalter des Fossilkapitalismus entstandenen politischen Strukturen, hat die Auseinandersetzung mit den weitreichenden Konsequenzen solcher Erklärungen eben erst begonnen. Im Vereinigten Königreich besteht etwa die im Juli 2019 abgegebene Selbstverpflichtung der Tate Gallery, dem Klimanotstand oberste Priorität zu geben, im Wesentlichen darin, die CO<sub>2</sub>-Bilanz der Institution bis 2023 um 10 Prozent zu reduzieren, in den hauseigenen Restaurants und Cafés mehr nachhaltig produzierte und vegane Lebensmittel anzubieten und eine Bahnreisen bevorzugende Reiseregulierung für Künstler\*innen und Kurator\*innen einzuführen.<sup>2</sup> Um ein der Dringlichkeit und dem Ausmaß des Klimakollaps angemessenes Ziel zu formulieren, ging die Tate zudem die »langfristige Verpflichtung« ein, sich der »harten Wahrheit« des Energieverbrauchs großer

Museen zu stellen, deren Raison d'être schließlich darin bestehe, Millionen internationaler Besucher\*innen anzulocken, nationale Sammlungen zu konservieren und »Kunst global zugänglich« zu machen.<sup>3</sup> Die Diskrepanz zwischen dem in einer Notsituation erforderlichen sofortigen Handeln und dem schrittweisen Abarbeiten langfristiger Versprechungen, aber auch die Zaghaftheit, mit der sich große Kunstinstitutionen von der korrupten Unterstützung durch umweltschädliche Unternehmen lösen, lassen ernste Zweifel an ihrem Veränderungswillen und -vermögen aufkommen. Haben kunstaktivistische monothematische Gruppen wie Liberate Tate zum Beispiel mit performativen Interventionen erfolgreich für die Lösung der Verbindungen der Tate mit dem Erdölkonzern BP agitiert,<sup>4</sup> so ist der Weg zu einer vollständigen Entflechtung der Kunstmuseen von der Infrastruktur des fossilen Kapitalismus keineswegs klar.

Radikale und experimentelle Ansätze sind eher auf der Ebene kleinerer Institutionen zu beobachten, die nicht so sehr mit den Mechanismen der Kohlenstoffwirtschaft verflochten und empfänglicher für Impulse von sozialen Bewegungen und Kunstaktivismus sind. Eine weitere Mitwirkende an der internationalen Bewegung zur Ausrufung des Klimanotstands in Kunst und Kultur, die Jindřich Chalupský Gesellschaft in der Tschechischen Republik, erfüllt die Forderung neuer aktivistischer Gruppen nach einer raschen Herstellung von Treibhausgasneutralität, indem sie zeigt, wie dieses Ziel in der Kunstwelt zu erreichen ist. In ihrer Begründung für das überarbeitete Format der Jahresausstellung der Finalist\*innen des Jindřich Chalupský-Preis gaben die Kurator\*innen an, der »aktuellen Klimasituation wegen [...] die gesamte Ausstellung mit Energie aus alternativen Quellen zu bestreiten und dabei den ungefähren Energieverbrauch und CO<sub>2</sub>-Fußabdruck zu berechnen und zu überdenken.«<sup>5</sup> Zudem stellten sie das Wettbewerbsmo-

dell des Kunstpreises infrage, indem sie die von den Teilnehmenden gebotenen Einsichten in »die Möglichkeiten und Grenzen ihrer eigenen Rolle als Künstler\*innen, Aktivist\*innen, Eltern und Mitbewohner\*innen des Planeten« für viel bedeutsamer erklärten als »das Ermitteln der Qualität der künstlerischen Outputs und des Jahresgewinners oder der Jahresgewinnerin.«<sup>6</sup>

Ebenfalls zu beobachten ist, dass praktische Klimaschutzmaßnahmen untrennbar mit der Entstehung einer ökologischeren Ausrichtung verbunden sind, wogegen technokratische Lösungen, die patriarchale und kapitalistische Hierarchien aufrechterhalten, nicht zur nötigen Transformation führen.

Es wird immer schwieriger, den künstlerischen Aspekt aus sozialen Protestbewegungen herauszuschälen, da letztere spontan Taktiken entwickeln, die von künstlerischen Strategien inspiriert zu sein scheinen, und Künstler\*innen oft vollkommen im kollektiven Kampf aufgehen. Insofern Methoden und rebellische Logiken von der Kunst in den Aktivismus übergegangen sind und sich dabei oft bis zur Unsichtbarkeit aus dem institutionellen Kunstbetrieb entfernt haben, sind sie zu Praktiken sozialer Bewegungen geworden und haben diese verändert. Dagegen spielen kuratorische Vermessungsversuche des Kunstaktivismus das Engagement von Künstler\*innen in sozialen Kämpfen oft herunter, indem sie sich, wie etwa die Ausstellung »Disobedient Objects« (2014) im Victoria and Albert Museum London, auf die Artefakte der Proteste konzentrieren.<sup>7</sup> Ein noch eklatanterer Versuch einer künstlichen Trennung zwischen dem visuellen Erscheinungsbild des Protests und der vielschichtigen Verbindung von Künstler\*innen mit politischen Bewegungen erfolgte bei der Ausstellung »Hope to Nope: Graphics and Politics 2008–18« im Design Museum London, die sich ganz auf die Rolle beschränkte, die Grafikdesign und Technologie »bei der Prägung der großen poli-

tischen Momente unserer Zeit und der Reaktion darauf«<sup>8</sup> einnehmen. Ein Zeichen der Zeit war auch, dass sich mehr als dreißig der teilnehmenden Künstler\*innen der Aneignung und Neutralisierung ihres Kunstaktivismus widersetzen, indem sie ihre Werke zurückzogen, weil das Museum seine Räumlichkeiten für eine Privatveranstaltung der Waffenindustrie zur Verfügung stellte.<sup>9</sup> Einige Monate später wurde das Museum dann von der Gruppe Extinction Rebellion boykottiert, die sich weigerte, ihr gefeiertes Stundenglas-Logo in eine Jahresausstellung aufnehmen zu lassen. Sie warf dem Museum vor, die Aktivitäten der die Ausstellung sponsernden Versicherungsgesellschaft, die tief in die Verschleierung politischer und ökologischer Risiken verstrickt sei, künstlerisch reinzuwaschen. Die Überschrift ihrer Pressemitteilung lautete: »No Awards on a Dead Planet.«<sup>10</sup>

Die brutale Erkenntnis, dass auch die beruhigende Staffage der Kunstpreise, Biennalen, Vernissagen, Kunstmesse, Rezensionen und Blockbuster-Ausstellungen keine Zukunft hat, wenn die Erdtemperatur weiter steigt und die natürliche Artenvielfalt verloren geht, hat die Debatte über Kunst und Ökologie grundlegend verändert. Das Thema interessiert nicht mehr bloß Umweltkünstler\*innen, und es genügt auch nicht mehr, den ökologischen Fußabdruck von Kunstwerken zu berechnen, feierlich zu versprechen, in Zukunft nachhaltiger zu sein, oder sich programmatisch der Vermittlung von Umweltfragen an eine breitere Öffentlichkeit zu widmen. Heute haben alle Künstler\*innen die Verpflichtung und Verantwortung, Partei zu ergreifen und sich gleich den vielen Wissenschaftler\*innen, Hochschullehrer\*innen und informierten Bürger\*innen, die den Weckruf radikaler Bewegungen wie Extinction Rebellion vernommen haben, zu erheben und zur direkten Aktion zu bekennen, um die eskalierende Umweltkatastrophe aufzuhalten. Diese Verschärfung des Kunstaktivismus ist deutlich in Oliver Ressler's Serie

»Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart« (2016–2020) zu spüren, die vor allem zeigt, welche Überzeugung und Entschlossenheit die Klimagerechtigkeitsbewegung bei ihren Akten zivilen Ungehorsams an den Tag legt, mit denen sie die Mechanismen und die Logik des Petro-Kapitalismus stört. Eine Grenze wurde überschritten, als endgültig klar wurde, dass die Politik seit drei Jahrzehnten unfähig ist, den menschengemachten Klimawandel umzukehren, obwohl seit Langem feststeht, was zu tun ist. Ressler's Filme folgen Aktivist\*innen in ganz Europa bei ihren nicht nur symbolischen, sondern handfesten Versuchen, einen Braunkohletagebau in Deutschland zu schließen, den Bau eines neuen Flughafens in Frankreich zu verhindern oder das Löschen von Kohle in einem holländischen Hafen zu blockieren.

»Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Limity jsme my« (2019), der bisher letzte Film der Serie, ist die Innenansicht einer Blockade des tschechischen Braunkohletagebaus Břilina durch Klimaaktivist\*innen, wobei der Fokus auf dem harten Vorgehen der Polizei mit Einkesselung und späterer Verhaftung der gewaltlosen Demonstrant\*innen liegt. Zu Bildern der zerstörten Landschaft, aufgenommen aus dem Polizeitransporter, der die Protestierenden wegbringt, stellt eine halbfiktionale weibliche Off-Stimme fest: »Es genügt nicht mehr, dass unsere Bewegungen gegen den Klimawandel kämpfen, denn wir leben bereits in ihm; wir brauchen Bewegungen, die bereit sind, eine galoppierende Katastrophe zu bekämpfen.« Außerdem beschreibt sie den Kapitalismus als »Verkörperung des sechsten Massenaussterbens« – eine bezeichnende Position für die neue Phase des Aktivismus, in der sich der Widerstand gegen die sozialen Folgen des Kapitalismus mit der Anteilnahme am durch ihn verursachten nichtmenschlichen Leid verbindet. Der Film fragt, ob der staatliche Ordnungsapparat, der hier in den bionischen schwarzen Uniformen

der faschistischen Sturmtruppen von heute auftritt, sich unweigerlich gegen alle richten wird, die den reibungslosen Ablauf des Extraktionssystems zu stören wagen. Einerseits gibt die kunstübergreifende Kreativität der Bewegung, wie sie beispielhaft in der von der Hongkonger Protestbewegung eingesetzten und ihrerseits die nichtmenschliche Handlungsmacht des Flusses kopierenden »Sei Wasser«-Taktik zum Ausdruck kommt,<sup>11</sup> Protestierenden die Möglichkeit, den Behörden immer einen Schritt voraus zu sein. Andererseits suggeriert die Behauptung »Wir sind die Grenzwerte«, wie der tschechische Titel von Ressler's Film auf Deutsch lautet, dass die Aktivist\*innen die letzte Verteidigungslinie des Planeten gegen den Ansturm der oligarchischen militärisch-industriellen Extraktionsordnung bilden.

Die Annahme, beim Aktivismus ginge es vorrangig um die Förderung anthropozentrischer sozialer und politischer Anliegen, ist nicht mehr zu halten. Angesichts der Dimension eines Massenaussterbens und der Parallele zwischen der Erfahrung von Klimaflüchtlingen aus dem globalen Süden und dem Schicksal nichtmenschlicher Arten, denen aufgrund kollabierender oder unbewohnbar werdender Ökosysteme nur die Wahl zwischen Migration und Untergang bleibt, ist es heute fast unmöglich, im Rahmen eines eng gefassten menschlichen Begriffs des Sozialen zu denken, zu sprechen oder zu handeln. Von nun an wird aller Aktivismus kosmopolitisch sein, insofern er für die Rechte und Interessen sämtlicher – belebter wie unbelebter – Wesen, Formen und Phänomene auf dem Planeten eintritt. Aktivismus ist heute – der Bedeutung wie dem Umfang nach – etwas Breiteres; er umfasst Proteste und direkte Aktionen in einer Vielzahl kreativer Praktiken, die allesamt eine Einstellungsveränderung gegenüber der natürlichen Umwelt zum Ziel haben.

Der slowakische Künstler Oto Hudec verbindet sehr persönliche Praktiken der

Empathie mit Naturphänomenen – wie das »Concert for Adishi Glacier« (2017), die Aufführung einer Komposition vor einem abschmelzenden Eisschild – mit politisch engagierten, Community-basierten Werken sozialer Solidarität, die sich zum Beispiel der misslichen Lage von Roma und Sinti oder Klimaflüchtlingen widmen. Auf die Frage, was Künstler\*innen gegen den Klimanotstand tun könnten, unterscheidet er »zwischen dem Promoten eines Künstlernamens oder Markenzeichens mittels Aktivismus und aktivem bürgerschaftlichem Engagement«, wobei er der Kollektivität des letzteren den Vorzug vor dem Individualismus von Kunstformen gibt, die sich hauptsächlich an die Kunstwelt richten.<sup>12</sup> Angesichts des gewaltigen Wandels, der zur Bewältigung der Umweltkrise nötig ist, misst er der Kunst »eine sekundäre Position« bei und fragt rhetorisch nach dem Stellenwert, den »Kunst in Zeiten des Klima-chaos überhaupt noch einnehmen« wird.<sup>13</sup> Auf dem Weg in eine ungewisse Zukunft freut sich Hudec auf die Zeit nach dem zivilisatorischen Wandel und der Lösung des Rätsels, wenn »auch wir Künstler\*innen zu unseren Kunstwerken zurückkehren können.«<sup>14</sup>

1 Vgl. zum Beispiel die Website von Culture Declares Emergency: <http://culturedeclares.org>.

2 »Tate Directors declare climate emergency«, Pressemitteilung, 17. Juli 2019, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-directors-declare-climate-emergency>.

3 Ebd.

4 »Tate is Liberated from BP by Liberate Tate«, Pressemitteilung, März 2016, Liberate Tate, <http://www.liberatetate.org.uk/performances/tate-is-liberated-from-bp-by-liberate-tate/>.

5 Vgl. die Pressemitteilung für den Jindřich Chalupský-Preis 2019 auf der Website der Moravská Galerie: <http://moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2019/cjch-2019.aspx?lang=en>, Übers. W.P.

6 Ebd.

7 Catherine Flood und Gavin Grindon, *Disobedient Objects*, London: V&A 2014.

8 Beschreibung auf der Website des Design Museum London: <https://designmuseum.org/exhibitions/hope-to-nope-graphics-and-politics-2008-18>.

9 Vgl. zum Beispiel Jasmine Weber, »Artists Protest London's Design Museum As They Retrieve Works from Hope to Nope Exhibition«, in: *Hyperallergic*, 2. August 2018, <https://hyperallergic.com/454036/>.

artists-protest-design-museum-retrieve-works/.

10 »NO AWARDS ON A DEAD PLANET: Extinction Rebellion UK refuse shortlisting in the Design Museum's Beazley Designs of the Year 2019«, Pressemitteilung, 30. Mai 2019, auf der Extinction Rebellion-Website: <https://rebellion.earth/2019/05/30/no-awards-on-a-dead-planet-extinction-rebellion-uk-refuse-shortlisting-in-the-design-museums-beazley-designs-of-the-year-2019/>.

11 Vgl. Antony Dapiran, »Be Water!«: Seven Tactics that are Winning Hong Kong's Democracy Revolution«, in: *New Statesman*, 1. August 2019, <https://www.newstatesman.com/world/2019/08/be-water-seven-tactics-are-winning-hong-kongs-democracy-revolution>.

12 E-Mail-Interview mit Oto Hudec, 11. Juli 2019.

13 Ebd.

14 Ebd.

### Lenka Kukurová

#### Auf den Trümmern tanzen

2019 wird als das Jahr in die Geschichte eingehen, in dem die Menschheit endlich begriffen hat, dass wir uns in einer Klimakrise befinden. Seit mindestens einem halben Jahrhundert gibt es eindeutige Beweise dafür, dass unser derzeitiger Lebenswandel unhaltbar ist, mittlerweile aber kann man die Auswirkungen auch auf individueller Ebene spüren. Extreme Dürre und extreme Temperaturen werden an mehreren Orten der Welt gleichzeitig aufgezeichnet. Riesige Waldbrände zerstören den Amazonas und andere Wälder. Eisdecken und Gletscher verschwinden schneller als je zuvor.

Wie fühlt man sich, wenn man die eskalierende Klimakrise miterlebt? Was denkt man, wenn man unter extremen Wetterbedingungen leidet oder Untergangsszenarien in den Medien sieht? Jede\*r reagiert vielleicht anders, manchmal widersprüchlich, auch von Moment zu Moment verschieden: Flucht, Angst, Traurigkeit, Verdrängung, Tatendrang, Wut ... Aber ganz egal, wie man persönlich dazu steht: Man kann dem Problem nicht entkommen, es geht einen direkt an. Um zu wissen, wie schlimm es steht, muss man keine Klimawissenschaftlerin sein. Aber

man sollte sich auch bewusst sein, dass die gegenwärtige Situation keinen Endpunkt, sondern einen Anfang darstellt. Den Anfang – das muss zumindest unsere Hoffnung sein – einer neuen Ära, in der Leugner\*innen des Klimawandels ausgelacht und die schlimmsten Klimaverschmutzer\*innen endlich für die von ihnen verursachte Umweltzerstörung verantwortlich gemacht werden. Hier muss der Systemwechsel seinen Anfang nehmen, jede\*r Einzelne spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Mitte der 1990er-Jahre hatte ich mich als idealistische Teenagerin der Umweltbewegung angeschlossen. Ich wollte keine Heldin sein, aber ich hatte das Gefühl, etwas tun zu müssen. Ich lebte in Osteuropa und war davon überzeugt, dass die wichtigsten Informationen über die Umweltzerstörung unbekannt waren und sich alles ändern würde, wenn man in der Öffentlichkeit mehr darüber erführe. Offenbar hatte ich mich geirrt. Später begann ich, mich für zeitgenössische Kunst zu interessieren; seit 15 Jahren bin ich jetzt innerhalb der Kunstwelt tätig und arbeite kuratorisch. Kunst und Aktivismus überlappen sich in meinem Leben häufig und an diesen Schnittstellen bin ich oft Oliver Ressler begegnet – bei den Klimaprotesten in Paris, bei der Kohlenmine in der Tschechischen Republik. Als Aktivistin weiß ich, wie es sich anfühlt, von der Polizei verprügelt zu werden und in einer Zelle zu sitzen; als Kuratorin weiß ich, wie man mit etablierten Einrichtungen zusammenarbeitet und an Konferenzen teilnimmt. Deswegen soll es in diesem Text um die Rolle von Künstler\*innen und Kulturproduzenten\*innen in einer Zeit der Klimakrise gehen. Keine der im Folgenden aufgeführten praktischen Empfehlungen kommt von mir: Sie sind eine Zusammenfassung des kollektiven Wissens von vielen Leuten, die mit Kunst und Aktivismus zu tun haben.

Die Klimakrise betrifft alle und eine Veränderung ist in der Kunstszene ebenso notwendig wie in jedem anderen Bereich

unseres Lebens. Wir sind Teil des Problems und Teil seiner Lösung. Die Kunstwelt generiert beträchtliche öffentliche Aufmerksamkeit und nimmt in entsprechendem Maße Einfluss auf die Gesellschaft. Wir können die Macht nutzen, die wir haben. Die Menschenrechtlerin Alice Walker warnte: »die meisten Menschen geben ihre Macht auf, indem sie denken, sie hätten gar keine.«

Als Einzelne\*r kann man einiges verändern, aber viel effektiver ist es, Netzwerke und Bündnisse zu bilden. Alleine kann jede\*r Kulturschaffende oder jede Kulturinstitution sofort etwas tun, etwa durch die Umstellung auf erneuerbare Energiequellen, den Einsatz umweltfreundlicher Verkehrsmittel<sup>1</sup> und Materialien oder durch weniger oder gar keinen Fleischkonsum. Um glaubwürdig und vorbildlich zu sein, ist es wichtig, individuelle Gewohnheiten zu ändern. Das Umweltengagement von jemandem, der im Geländewagen durch die Gegend fährt, ist nicht besonders glaubwürdig. Aber selbst dann, wenn weltweit jede Galerie und jede\*r Künstler\*in ihren ökologischen Fußabdruck reduzieren würde, würde das letztlich immer noch nicht ausreichen. Individuelle Veränderung muss mit einer Veränderung des Systems verbunden werden und auf letztere sollte sich unsere Energie konzentrieren. Das System lässt sich nur durch unseren kollektiven Einsatz ändern. Hierfür gibt es verschiedene Wege.

### Kampf gegen das Greenwashing

Bis vor kurzem hatte die Förderung von Kultur durch Privatkapital und private Unternehmen noch einen guten Ruf. Obwohl einige Künstler\*innen und Intellektuelle schon seit Jahrzehnten auf die Problematik des Corporate Sponsoring hinweisen, erlangte das Thema erst in letzter Zeit durch Direktaktionen und Boykotts eine breitere Öffentlichkeit. Es ist also der richtige Zeitpunkt, um uns dieses Problem ein für allemal vorzunehmen, anstatt es wieder zu ignorieren und Aktivist\*innen als Moralisten\*innen abzutun.

Die Moral ist ein wesentlicher Bestandteil der Kultur.

Aus Sicht der Unternehmen ist Kulturförderung eine symbolische Investition. Ihr Mäzenatentum gibt ihnen den Anschein von Selbstlosigkeit. In Wirklichkeit ist die Förderung aber ein Austausch von Kapital: Die Sponsoren geben Finanzkapital, die Gesponserten im Gegenzug symbolisches Kapital. Es hat nichts mit Liebe zur Kunst zu tun: Es geht darum, aus optimaler Öffentlichkeitsarbeit Profit zu schlagen. Mäzenatentum ist mehr als nur ein großartiges Kommunikationsmittel; es lässt sich wirksam zur Täuschung der Öffentlichkeit einsetzen und fördert ein politisches Klima zugunsten unternehmerischer Interessen. Letztlich wird die Kunst zum Sponsor von Unternehmenspropaganda. Pierre Bourdieu schrieb schon vor dreißig Jahren: Der Sponsor häuft das symbolische Kapital der Anerkennung an, verstärkt so ein positives Image, von dem er indirekt profitiert und verbirgt so gleichzeitig sein destruktives Verhalten.<sup>2</sup> Strategisch geht es beim Sponsoring darum, Kritik zu entschärfen.

Im Zeitalter der Klimakrise muss jegliche Kunstförderung durch die fossile Brennstoffindustrie und andere ökologisch kompromittierte Firmen, die nach Möglichkeiten zum Greenwashing suchen, rigoros abgelehnt werden. Es ist wichtig, hierzu öffentliche Erklärungen abzugeben. Wenn die Förderung von anderen Firmen kommt, dann überlegt euch Folgendes: Wollt ihr überhaupt von einem Unternehmen gesponsert werden? Gibt es eine ethische Grenze? Wenn ja, wo ist diese anzusiedeln?

### **Den Feind nicht aus den Augen verlieren**

Die Kunstwelt ist oft ein widriges Milieu. Hier herrscht immer noch ein individualistisches Konkurrenzverhalten, welches eine Grundstimmung schafft, in der Konflikte eine Zusammenarbeit und konstruktiven Austausch häufig verunmöglichen. Bei politisch engagierter oder aktivisti-

scher Kunst schlägt sich das manchmal in ideologischen Meinungsverschiedenheiten unter den Künstler\*innen nieder. Ausstellungen oder Künstler\*innen, die mit staatlichen oder anderen etablierten Einrichtungen zusammenarbeiten, werden schnell als neoliberal abgestempelt; Künstler\*innen, die aktivistische Arbeiten in ihr persönliches Portfolio aufnehmen, werden als Heuchler\*innen beschimpft; ein bestimmtes Werk oder eine thematische Ausstellung wird entweder als oberflächlich oder als zu schwammig bemängelt. Es ist fast so, als gäbe es einen Wettbewerb unter Künstler\*innen oder Ausstellungen um den Status des »wahren Rebellen«. Bis zu einem gewissen Grad mag Wettbewerb in der Kunstszene (normalerweise unter verschiedenen Einrichtungen) ja manchmal nützlich sein, aber innerhalb der aktivistischen Szene, die auf ein gemeinsames Ziel hinarbeitet, ist er viel zu oft kontraproduktiv.

Kritisches Denken ist eine wesentliche Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit politischen Themen in der Kunst, die Kritik sollte jedoch konstruktiv sein. Die wichtigste Frage ist, worauf die Kritik abzielt. Viel zu oft wird in der kunstaktivistischen Szene zu viel Energie auf interne Kritik an der Kunstwelt verschwendet, anstatt sich auf diejenigen zu konzentrieren, die für die jetzige katastrophale Lage unserer Welt verantwortlich sind. Man sollte sich immer fragen: Wer ist der wahre Feind? Eine andere Künstlerin oder Einrichtung, die bei gleichen Fragestellungen taktisch anders vorgeht? Oder sind es die Machthabenden? Kritik zum Zwecke sozialer Veränderung sollte von unten nach oben gerichtet sein. Wenn sie innerhalb der »Kunstblase« bleibt, läuft sie Gefahr, zu einem Insider Talk über künstlerische Vorlieben zu verkümmern.

Welche künstlerische Strategie wird sich im Zeitalter der Klimakrise als die effektivste herausstellen? Im Moment haben wir keine Antwort darauf. Wir wissen nur, dass wir der Beteiligung aller an

diesem Prozess bedürfen: große und kleine Kultureinrichtungen, öffentliche und private Galerien und Museen, etablierte Künstler\*innen ebenso wie Kunststudierende, Profi- und Laien-Künstler\*innen und Kurator\*innen – die Kulturbündnisse müssen so breit wie möglich gefächert sein. Auch die Mittel können völlig unterschiedlich sein, denn wir müssen jede Art von Publikum erreichen können.

Das soll natürlich nicht heißen, dass alle Kunstproduktion die Klimakrise zu ihrem ausdrücklichen Thema machen muss. Aber jede künstlerische Praxis sollte eine ernstzunehmende Haltung zur Klimakrise in sich tragen, ähnlich wie die Kunstwelt derzeit versucht, für eine anti-rassistische Politik zu stehen. Wir müssen alle aufhören so zu tun, als sei Kunst nicht politisch. Stattdessen sollten wir Politik als Chance ergreifen und sie selbst in die Hand nehmen.

### **Denkmuster ändern**

Im Laufe der Menschheitsgeschichte – und vor allem während der Aufklärung in Europa – verbreitete sich irgendwie die Vorstellung, dass die Menschen autonom und unabhängig von ihrer natürlichen Umgebung sind. Die Natur wurde zum Objekt wissenschaftlicher Forschungen, die davon ausgingen, dass (menschliche, europäische) Vernunft die Welt erobern und die Natur beherrschen kann. Dieser Glaube an die unbegrenzte Macht des Menschen über die Natur erwies sich als so unwahrscheinlich dauerhaft, dass er sogar noch heute fortlebt.

Seit den 1970ern eröffnen andere Denkmodelle, wie etwa die ökologische Philosophie, der Ökofeminismus sowie die Umweltethik ganz andere Perspektiven, hier werden Natur und Mensch als Netzwerk miteinander verbundener Elemente und Beziehungen verstanden. Die Menschheit ist Teil der Natur, nicht von ihr abgetrennt und ihr überlegen. Daraus folgt, dass Kultur und Natur nicht voneinander getrennt sind und nicht miteinander in Konkurrenz stehen sollten. Die

Menschen sollten ein achtungsvolles Verhältnis zur Natur pflegen, anstatt zu versuchen, sie zu beherrschen. Diese Idee ist ganz und gar nicht neu, aber immer noch nicht weithin anerkannt.

In einer Aktion von 1970 malte der slowakische Künstler Rudolf Sikora einen großen roten Pfeil in den Schnee, der von der Stadt weg zeigte. Der rote Pfeil symbolisierte die Flucht aus einer verschmutzten Zivilisation in die reine Natur. Sikora erzählte später, dass ihm schon kurz nach der Aktion klar wurde, dass diese Unterscheidung nicht mehr gültig war. In späteren Arbeiten begann er dann, die Umweltzerstörung aus einer kosmischen Perspektive zu betrachten. Im Zeitalter des Anthropozäns ist die simple Zweiteilung in eine saubere und eine verschmutzte Umwelt bedeutungslos geworden. Die kolonialistische Einstellung der Menschen zur Natur hat jeden Fleck dieses Planeten ergriffen und verändert. Der drohende Klimawandel hat die Menschheit aufs Bitterste gelehrt, dass wir Teil der Natur sind und dass unser Leben von ihr abhängt. Deswegen müssen wir damit anfangen, uns zu verteidigen.

### **Aus der Praxis lernen**

Ökologische und gesellschaftliche Anliegen spielen in der Kunst schon lange eine wichtige Rolle. Kritische Arbeiten, die sich mit der Natur und unserer Umwelt befassen, tauchten in den 1970ern am euro-amerikanischen Kunsthorizont auf und nehmen mittlerweile einen festen Platz in der Kunstgeschichte ein. Künstler\*innen und Theoretiker\*innen aus dem Westen wie dem Osten befassen sich seither mit der Umweltthematik. Einige sind auch heute noch sehr aktiv, wie etwa Lucy R. Lippard, Helen und Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Rudolf Sikora und andere. In den letzten Jahrzehnten gab es zahlreiche Ausstellungen mit umweltbezogenen Themen in großen wie kleinen Kunsteinrichtungen und auch außerhalb von ihnen. Einige dieser Ausstellungen wurden so geplant, dass sie

mit den »COP«, den Weltklimagipfeln, zusammenfielen (»Rethink« Kopenhagen, 2009, »2050«, Brüssel, Paris, 2015, »The most beautiful catastrophe«, Bytom, 2018 usw.). Weltweit befassen sich viele Künstler\*innen mit Umwelt- und sozialer Gerechtigkeit; einige, wie etwa Oliver Ressler, wenden sich in ihren Arbeiten direkt an ein breites Spektrum aktivistischer Bewegungen und unterstützen diese. Unzählige aktivistische Künstler\*innen nahmen an direkten Aktionen für das Klima teil, wobei manche Kunstwerke zu Aktionszwecken eingesetzt wurden (zum Beispiel die aufblasbaren Pflastersteine von Artur Van Balen).

Es gibt viel zu lernen. Von unseren Vorreiter\*innen können wir lernen, dass der Versuch, den Planeten zu retten, ein langer und aufreibender Prozess ist. Von unterschiedlicher Kunst- und Ausstellungspraxis können wir eine ganze Bandbreite von Positionen und Wegen zur Vermittlung unserer Botschaft erlernen. Bei der genaueren Prüfung von umweltorientierten künstlerischen Arbeiten zeigt sich, dass wir zwar gut darin geschult sind, Probleme zu identifizieren und Thesen zu formulieren, aber weniger gut darin, Ideen in Taten umzusetzen. Die heutige Kunstwelt lebt wahrscheinlich immer noch mit der Illusion, dass sich etwas ändern wird, wenn Untaten aufgezeigt werden. Die Wahrheit ist jedoch, dass wir selbst direkt an der Veränderung mitwirken müssen. Niemand wird es an unserer Stelle tun. Es gibt so viele soziale- und Umweltbewegungen: Wir können nicht nur von ihnen lernen, wir können uns auch an ihnen beteiligen. Lucy R. Lippard meinte: »Natürlich kann Kunst allein die Welt nicht verändern, aber für die, die auf unkonventionelle Art versuchen, die Macht herauszufordern, ist sie eine sehr nützliche Verbündete.«<sup>3</sup>

### Experimentieren, inspirieren, offen sein

In der eskalierenden Klimakrise sieht sich die Gesellschaft mit der größten Heraus-

forderung der heutigen Zeit konfrontiert. Das Problem ist riesig und die Zeit extrem knapp. Oft heißt es (und wahrscheinlich stimmt dies), dass wir als Gesellschaft keine positive Vision für den Umgang mit der Klimakrise haben. Es ist Zeit für große und gewagte Ideen. Für Fantasie. Jetzt kann die Kunst zum Zuge kommen.

Die Klimakrise ist viel zu komplex, als dass Expert\*innen sie alleine meistern könnten. Künstler\*innen haben den Vorteil, dass sie sich der Beschränkung auf ein Spezialgebiet verweigern, dass sie vermitteln und Brücken bauen können und Komplexität zum Thema machen. Die Kunst gebraucht eine Sprache, die anders ist als alle anderen Sprachen; so kann sie auch diejenigen ansprechen, die für bewiesene Aussagen taub sind. Kunst versucht oft, Grenzen und Spaltungen zu überkommen. Kunstinstitutionen können zu Orten für kritische Gegenstimmen werden. Dazu braucht es nur noch einen weiteren Schritt: nämlich die Kunstwelt für alle zugänglich zu machen, Bündnisse zu schaffen, ein breiteres Publikum zu erreichen und in die echte Welt hinauszugehen. Denn wenn die zeitgenössische Kunst ihren elitären Status in der Klimakrise wahrt, wird sie immer unwichtiger werden.

Auf den Trümmern der Vergangenheit bildet sich eine neue Gesellschaft. Der Zusammenbruch eines kaputten Systems eröffnet Raum für neue Visionen, für Ideen, die aus dem ethischen Verhältnis zwischen Mensch und Natur entstehen.<sup>4</sup> Kunst kann Fragen stellen, experimentieren, inspirieren. Die Kunstwelt aber kann mehr tun: Sie kann definitiv Lösungen vorschlagen und diese in eine ernsthafte politische Debatte einbringen.

- 1 In der Kunstwelt zeigt sich auch ein Problem bei Verkehrsmitteln: Prinzipiell wird dazu ermutigt, selbst auf kurzen Entfernungen regelmäßig zu fliegen. Der Künstler Gustav Metzger hat in seiner Kampagne »RAF/Reduce Art Flights« anlässlich seiner Teilnahme an Skulptur Projekte Münster 2007 auf dieses Problem hingewiesen: <https://reduceartflights.ltds.org>
- 2 Corporate Sponsoring in der Kunst ist eines der Hauptthemen im Gespräch zwischen Pierre Bourdieu und Hans Haacke in: Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der*

*Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main: Fischer 1995. Im letzten Jahrzehnt engagierten sich zahlreiche Künstler\*innen und Kulturschaffende bei Kampagnen gegen das problematische Sponsoring in den Künsten. Verschiedene Gruppen – wie f.i., Liberate Tate und Fossil Free Culture – organisierten öffentliche Aktionen.

- 3 Lucy R. Lippard, *Undermining: A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, New York und London: The New Press 2014, S. 189.
- 4 Den Anstoß für den Titel dieses Textes gab Casey Neills Protestsong »Dancing on the Ruins of Multinational Corporations« (1998).

### Vanina Saracino

#### Entschleunigungsmaschinen

Kiruna, die nördlichste Stadt Schwedens, wurde im späten 19. Jahrhundert zum Zweck der Ausbeutung einer Eisenerzmine erbaut, die einmal eine der größten der Welt werden sollte. In letzter Zeit erlangte sie weithin Bekanntheit als »Stadt, die umzieht«. Dutzende Häuser wurden rund drei Kilometer vom Zentrum nach außen verlegt, weil dieses wegen der Sogkräfte der Mine einzustürzen droht. Ich erinnere mich an einen gemeinsamen nächtlichen Rundgang durch einen verlassenen, abgesunkenen Park, der einst das Stadtzentrum bildete, und an die beschämende Faszination, die ich dabei empfand. Der von Zeilen gelber Straßenlaternen beleuchtete, über einem stadtdichten Industriegelände aus Rohren, Kabeln und noch mehr Lampen schwebende Abraumberg war ein Anblick, der unsere SciFi-Fantasien ansprach. In den Straßen fiel die Abwesenheit jeglichen Protests auf, was angesichts des absehbaren Endes der Stadt und ihres Extraktionszwecks überraschte: Es waren keinerlei Graffiti, Plakate oder sonstige Anzeichen von Widerstand zu sehen mit Ausnahme eines roten Aufklebers auf einer Mülltonne, der trocken fragte: »Kiruna ist tot?« Als ich mich bei dem städtischen Angestellten, der uns führte, nach dem Grund erkundigte, hob er die Braue und sagte: »Man beißt nicht in die Hand, die einen füttert.«

Dabei musste ich daran denken, dass demgegenüber die Kunst, die sich – oft nahe an Praktiken des Widerstands und des Aktivismus – mit Ökologie und Klimagerechtigkeit beschäftigt, häufig versucht, in die Hand zu beißen, die sie füttert (beziehungsweise die Produktion und Präsentation ihrer Arbeiten finanziert), auch wenn die damit verbundenen Ambiguitäten meist allzu rasch vom Tisch gewischt werden. Als auf Ökologie spezialisierte Kuratorin möchte ich auf einige dieser Ambiguitäten eingehen, wenn ich im Folgenden die Möglichkeiten des bewegten Bildes für künstlerische Praktiken erörtere, die sich für Klimagerechtigkeit einsetzen. Dabei will ich einerseits das Potenzial des Mediums als Entschleunigungsmaschine betrachten, die sich der vorherrschenden Zeitlichkeit technokapitalistischen Wachstums und Fortschritts entgegenstellt; andererseits möchte ich über seine Möglichkeiten reflektieren, Strategien der Sichtbarmachung zu entwickeln, die den Praktiken des Vertuschens entgegenreten, mit denen Extraktionskapitalismus und Klimaleugner, aber auch grüner Kapitalismus und »weißer« Umweltschutz nach wie vor arbeiten.

Gemeinsam haben Kunst und Aktivismus sicherlich, dass ihnen eine transformative Kraft innewohnt – und zwar sowohl in Bezug auf ihr ursprüngliches Ziel als auch in Bezug auf ihr materielles Potenzial. Während aber Aktivismus hauptsächlich auf verfügbarer Zeit und unbezahlter Arbeit beruht, sind künstlerische und kuratorische Bemühungen um einen gesellschaftlichen Wandel, selbst wenn es sich dabei um Niedriglohnarbeit handeln mag, an eine Reihe beruflicher Verpflichtungen gebunden wie etwa die, sich um den nächsten Auftrag, die nächste Ausstellung oder Finanzierung zu kümmern. Wie unter anderem Boris Groys festgestellt hat, bringt diese Janusköpfigkeit theoretische, politische und auch rein praktische Probleme mit sich: »Die quasi-ontologische Nutzlosigkeit von Kunst in-

fiziert den künstlerischen Aktivismus und verurteilt ihn zum Scheitern«.<sup>1</sup>

Ist also überhaupt ein »Nutzen« für bewegte Bilder denkbar, die sich für Klimagerechtigkeit einsetzen, und wie könnte er aussehen? Lassen sich mehr Leute für den Kampf gegen den Klimakollaps mobilisieren, wenn diese Werke außerhalb des relativ geschützten Raums von Kunstinstitutionen gezeigt werden? Oliver Ressler's »kampfspezifische«<sup>2</sup> Videoarbeiten sind ein gutes Beispiel für eine andere Verbreitung von Kunst, die versucht, über das rein Künstlerische hinauszugehen und einen substanziellen Beitrag zum Umweltaktivismus zu leisten. Seine Serie »Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart« (2016 – 2020) ist nah dran an den Kämpfen gegen eine von fossilen Brennstoffen abhängige Ökonomie und bildet ein alternatives Bildarchiv für Aktivist\*innen, das auf verschiedenen Plattformen und in verschiedenen Räumen zirkuliert, nicht nur rein kunstbezogenen. Ressler entzieht sich dabei einigen Regeln des Videomarkts und seiner Distributionsmechanismen, indem er seine Arbeiten frei im Internet zugänglich macht. Diese Gewährung eines freien, unbeschränkten Zugangs zu den Werken ist eine notwendige Voraussetzung dafür, dass das ihnen innewohnende aktivistische Mandat nicht entschärft wird.

Heute nehmen immer mehr Künstler\*innen am Kampf für Klimagerechtigkeit teil und versuchen mit neuen Strategien der Sichtbarmachung zu informieren, Bewusstsein zu wecken und zu mobilisieren. Als Gegengewicht zu der vom Extraktionskapitalismus betriebenen Politik der Vertuschung kommt dem Finden neuer Aufdeckungsstrategien zurzeit eine große Bedeutung zu. Nur ein Beispiel: Als ich die Screen City Biennial in Stavanger, dem Herzen der norwegischen Erdölwirtschaft, kuratierte, wies äußerlich nichts auf die massive Erdölförder-tätigkeit hin, außer den ähnlich massiven Kapitalströmen, von denen ein geringer

Teil auch der bildenden Kunst zugute kommt – in einem Kreislauf, bei dem die Erdölförderung indirekt künstlerische Strategien ermöglicht, die sichtbar machen, was die Fördertätigkeit eigentlich verbergen wollte.

Verbunden mit Umweltaktivismus kann die Kunst bewegter Bilder daran mitwirken, die vom Extraktionskapitalismus nach wie vor betriebene Politik der Unsichtbarkeit zu unterwandern. Indem sie aufdeckt, was gewöhnlich verborgen ist, kann sie mit ihrer spezifischen Sprache zur Verringerung der enormen – Empathie und Handlungsfähigkeit ausschaltenden – Distanz beitragen, die uns Konsument\*innen von den Produktionsprozessen fast all dessen trennt, was wir konsumieren und was den Klimawandel mit hervorruft.<sup>3</sup> Dank der narrativen Möglichkeiten des Mediums, seiner einfachen Verbreitbarkeit und seiner – verglichen mit anderen Kunstformen – leichten Zugänglichkeit, kann Video – als Aufruf zum Handeln – ein Mittel zur Unterstützung des ökologischen Kampfes werden.

Kann man also sagen, dass das Bewegtbild momentan nicht nur als künstlerisches Medium, sondern auch als Mittel zur Neuausrichtung individueller Handlungs- und Widerstandsfähigkeit eingesetzt wird? Und was ist in puncto Ausstellung, Rezeption und Verbreitung der Arbeit nötig, damit sie in diesem Sinn wirken kann?

Einerseits würde ich für die Präsentation von Videoarbeiten, die sich für Klimagerechtigkeit engagieren, auf öffentliche Orte, einschließlich des Internet setzen – im Sinn des Ziels, breitere Bevölkerungsschichten mit verschiedenen Weltanschauungen und Interessen zu erreichen, besonders auch solche, die nicht ins Museum gehen. Beim Austausch mit Leuten, die ähnlicher Ansicht sind wie wir selbst, sei es im Raum des Museums oder in unserem sozialen Umfeld (oder Sozialen Netzwerken), läuft man Gefahr, die Weiterverbreitung von Ideen und Geschichten, die einen Perspektivenwechsel

herbeiführen können, zu behindern – man bleibt in einer epistemischen Blase<sup>4</sup> gefangen. Zeigt man die Arbeiten in Kunstinstitutionen, riskiert man aufgrund der dort fehlenden Konfrontation (die ja das Fundament des Aktivismus bildet) eine Entschärfung der ursprünglichen Intentionen des Werks, nämlich diejenigen für das Thema zu interessieren, die das nicht ohnehin schon tun.

Andererseits schlage ich vor, den Film mitsamt der Projektionsfläche und etwaiger Expanded-Cinema-Situationen als einen Raum der Entschleunigung zu betrachten, der das Tempo des Technokapitalismus symbolisch wie praktisch zügelt. Beim Extraktionskapitalismus handelt es sich nicht nur um eine raubtierhafte Praxis der Profitmaximierung, sondern auch um eine Logik des Zeitgenössischen, die Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung von Kunst und ihre Produktion hat – eine Logik, die zudem aufs Engste mit dem Modus ständiger Beschleunigung verflochten ist. Wenn der Extraktivismus aber eine Logik ist, wie ist diese in der eigenen künstlerischen Praxis zu vermeiden? Gibt es wirksame Möglichkeiten, dem Drang zur Beschleunigung in der Wahrnehmung von Kunst zu widerstehen, und sind diese tatsächlich weniger extraktiv?

Noch nie wurde eine Maschine dazu erfunden, langsamer zu laufen, hat uns Paul Virilio häufig erinnert,<sup>5</sup> und selbst die Kunst ist zutiefst von Beschleunigung und der damit verbundenen Angst durchdrungen. Im Fall des Bewegtbilds, einschließlich des Expanded Cinema, ist jedoch noch etwas anderes am Werk, wird das Medium doch unter der Voraussetzung oder in der Erwartung gewählt, dass sich der/die Betrachtende zu seiner Rezeption Zeit nehmen wird – wie es der Zeitgebundenheit des Mediums entspricht. Ich glaube, dass es Räumen, die zum Verweilen, zum Entschleunigen einladen, potenziell besser gelingt, Engagement zu erzeugen und zum Mitmachen zu mobilisieren, und somit Entschleunigung als eine Form des Widerstands gegen den

Zeitmodus des Technokapitalismus gesehen werden kann.

Für die Erstpräsentation seiner Arbeit »Tidal Pulse« (seit 2018) in Harstad, Norwegen, wählte Enrique Ramfrez eine planmäßige Fährfahrt, bei der sich die Rollen von Besucher\*innen und Reisenden organisch durchdrangen. »Tidal Pulse«, eine ortsspezifische Klangarbeit und Bootsfahrt von rund drei Stunden Dauer, war nur ganz oder gar nicht zu erleben, wobei das Erlebnis ein filmisches sein sollte, aber ohne Verwendung bewegter Bilder. Das Audiomaterial der Arbeit besteht aus Interviews mit Angestellten der Erdölwirtschaft, Umweltaktivist\*innen und Angehörigen der Samen über unsere ökologische Gegenwart und Zukunft, gemischt mit Live-Aufnahmen von den Vibrationen des Schiffs, das damit als fossil betriebenes, symbolisch über die eigene Umweltverschmutzung reflektierendes Organ behandelt wird.<sup>6</sup> Saara Ekström choreografierte in »Beacon« (2019) mithilfe von Mikroprojektoren eine Expanded-Cinema-Performance mit Spaziergang am Hafen von Stavanger. In unerwarteten Begegnungen wurden Passant\*innen Teil einer visuellen Bestandsaufnahme gefährdeter Tier- und Pflanzenarten, gefilmt auf 8mm-Schwarz-Weiß-Film und auf organische und anorganische Flächen projiziert. »Tidal Pulse« und »Beacon« schaffen so poetische, partizipatorische Entschleunigungs- und Widerstandsräume.

Auch Kinos sind ideale Orte für die Vorführung von Film- und Videoarbeiten, die sich für ökologische Belange engagieren, selbst wenn Kinos im Kunstbetrieb oft als weniger prestigeträchtige Orte angesehen werden. Sie treiben die entschleunigende Wirkung der Blackbox noch einen Schritt weiter: Mit ihren festen Beginn- und Endzeiten hindern sie uns daran, der Versuchung einer Schnellrezeption des Werks nachzugeben, und entziehen uns sanft dem außerhalb der Blackbox herrschenden Zeitmodus. Man könnte spekulieren, dass dies den Stra-

tegien des Postwachstums nahesteht, die wir alle verstärken müssen, wenn wir unser Akzelerationsverhalten und unsere Extraktionslogik verändern wollen – vielleicht eine materielle Praxis, um sich dem von Mark Fisher beschworenen allumfassenden kapitalistischen Realismus<sup>7</sup> zu widersetzen. Überdies hebelt die meist herausfordernde Rezeption von Videokunst im Kino zum Teil auch die VIP- und HNWI-Netzwerklogik der Kunstwelt aus – ihre Exklusionsstrategien auf der Grundlage von Kapital und Macht. Sie eliminiert die Möglichkeit des Raschmal-Reinschauens und verhindert eine oberflächliche Betrachtung des Werks, also Verhaltensweisen, die ebenfalls potenziell extraktiv sind.<sup>8</sup>

Abschließend lässt sich sagen: Das Verfolgen aktivistischer Ziele mithilfe von Kunst ist eine Herausforderung, die in dem Bewusstsein angegangen werden muss, dass damit gewisse innere Widersprüche und Beschränkungen verbunden sind. Um effektiver arbeiten zu können, müssen diese zunächst einmal thematisiert und sezziert werden. Künstler\*innen, Kurator\*innen, und Kulturproduzent\*innen können die aktivistischen Ziele zeitgenössischer, den Klimakollaps bekämpfender Werke durch die Herstellung von Rezeptionssituationen fördern, die größere Zuschauer- und Teilnehmerkreise jenseits der traditionellen Kunstinstitutionen ansprechen, aber auch durch eine deutliche Reduktion des Mülls und der Umweltbelastung, die bei ihrer Arbeit anfällt.

Kunst erhöht ihre Chancen auf politische Wirksamkeit, wenn sie versucht, die eigene epistemische Blase zu verlassen und einen Nutzen für ihre Visualisierungsstrategien zu finden. Entschleunigungsmaschinen können zum Widerstand gegen den Extraktionskapitalismus beitragen, indem sie Räume bieten, in denen seine Beschleunigungs- und Ausbeutungslogik keinen Einfluss auf unser Kunsterleben hat. In einem solchen Rahmen kann das Bewegtbild mitwirken, unser Bewusstsein für Klimagerechtigkeit zu erweitern

und unsere diesbezügliche individuelle wie kollektive Handlungsmacht neu zu sehen.

- 1 Boris Groys, »On Art Activism«, in: *e-flux Journal* 56 (Juni 2014).
- 2 Der von Bert Theis geprägte (und im Englischen mit dem Anklang an »Site-Specificity« noch vielsagendere, A. d. Ü.) Begriff wurde erstmals von Sylvie Fortin auf Ressler's Werk angewandt. Vgl. Sylvie Fortin, »Fight-specificity: a conversation with Oliver Ressler«, in: Glenn Harper und Twylene Moyer (Hg.), *Artists Reclaim the Commons: New Works / New Territories / New Publics*, Hamilton, NJ: International Sculpture Center Press 2013.
- 3 Im speziellen Fall des Klimawandels wird diese Distanz durch falsche Versprechungen einer allen zugutekommenden Rettung des zunehmend überhitzten Planeten durch Geoengineering – eine vornehmlich von Klimawandelleugner\*innen propagierte Geschäftschance. Vgl. T. J. Demos, »To Save a World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable«, in: *e-flux Journal* 94 (Oktober 2018).
- 4 Den Begriff verdanke ich C. Thi Nguyen, »Echo Chambers and Epistemic Bubbles«, in: *Episteme* (2018), S. 1–21.
- 5 Paul Virilio, *Lost Dimension*, Los Angeles, CA: Semiotext(e) 2012.
- 6 In Harstad wurde die Arbeit auf einer lokalen Fähre im Zuge einer fahrplanmäßigen Fahrt präsentiert mit der Absicht, sich damit auf eine existierende Route zu setzen, statt einen eigenen Erfahrungs-/Rezeptionsrahmen dafür zu schaffen.
- 7 Mark Fisher, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Eine Flugschrift*, Übers. Christian Werthschulte u. a., Hamburg: VSA 2013.
- 8 Dazu kommt, dass der häufigere Einsatz von Kinos als Außenstellen von Museen helfen würde, den Bau von Wegwerf-Blackboxen zu vermeiden – zweifellos eine fragwürdige Praxis bei der Ausstellung von Werken, die sich mit der Klimakatastrophe auseinandersetzen.

Dank an T. J. Demos, Marten Esko, Bernd Förster, Helene Romakin, Cristina Valero und Lea Vene für Input und Brainstorming.

## Kunst, Aktivismus und Pipeline-Politik Imre Szeman

**1. Aktivismus und Umwelt, ca. 2019**  
Die Form politischer Aktionen und der Raum, in dem sie stattfinden, verändern sich ständig. Was einmal in der Lage war, Orte und Netzwerke der Macht herauszufordern, ist zu einem anderen Zeitpunkt vielleicht wirkungslos. Die berühmten Straßenproteste der 1968er (und nicht

nur die in Frankreich, sondern auch jene in Mexiko und anderswo) jagten den Machthabenden der Nachkriegszeit einen Schrecken ein. Fünfzig Jahre später sind die Straßen, wo Gruppierungen und Individuen ihre Unzufriedenheit mit den Machtverhältnissen ausdrücken, weiterhin Schauplatz aktiver Politik. Aber die Straßen, auf denen sich heutige Proteste abspielen, haben sich in vielerlei Hinsicht verändert. Der Aufstieg des Neoliberalismus und der Gefängnisstaat haben Städte in gesteuertere und militarisierte Räume verwandelt, die viel gefährlicher und überwacht sind, als die kartierte, übersichtliche Landschaft, die die Situationisten einst unsicher machen wollten. Die Verdrängung älterer Druck- und Fernsehmedien durch die aufdringliche Realität der sozialen Medien hat weiter zu der Ungewissheit darüber beigetragen, was eigentlich das Soziale ist und wo, wie und wodurch man in den Status quo eingreifen kann. Die Existenz virtueller Welten bedeutet, dass Demonstrationen heutzutage auf das Generieren von Internet-Datenverkehr ebenso wie auf das Blockieren von Straßenverkehr hin geplant werden müssen.

Dass wir mit der Herausforderung durch die Klimaerwärmung in diesen besonderen, durch die sozialen Medien aufgeworfenen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten konfrontiert sind, mag eine Prüfung der Geschichte sein. Was wäre gewesen, wenn die Bedrohung durch die Klimaerwärmung schon in den 1980er-Jahren voll in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangt wäre, als Wissenschaftler\*innen und Politiker\*innen in den USA vor dem Klimawandel zu warnen versuchten, und dies zum ersten Mal durch die Ölindustrie verhindert wurde?<sup>1</sup> Oder in Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Rachel Carsons *Silent Spring (Der stumme Frühling)* 1962 und den daraus resultierenden Umweltängsten?<sup>2</sup> Oder noch früher, direkt nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Zeit, die man heute die »Große Beschleunigung«

nennt, als der Energieverbrauch so enorm zunahm?<sup>3</sup> Oder sogar noch früher, Mitte des 19. Jahrhunderts, kurz vor Entstehung der Ölindustrie in Baku im Russischen Reich oder in Titusville, Pennsylvania, im amerikanischen? In *The Uninhabitable Earth (Die unbewohnbare Erde)* schreibt David Wallace-Wells: »mehr als die Hälfte des durch das Verbrennen fossiler Energieträger in die Atmosphäre beförderten Kohlendioxids ist in den letzten drei Jahrzehnten dorthin gelangt.«<sup>4</sup> Die Klimaerwärmung ist die Folge einer langen Geschichte von Entscheidungen und Beschlüssen, die allesamt nicht zurückgenommen oder rückgängig gemacht werden können. Doch gerade jetzt, wo effektives Kommunizieren so wichtig für uns wäre, um eine Politik mit klar festgelegten und unmittelbaren Konsequenzen durchzusetzen, scheint jeglicher Gedankenaustausch zur Bewirkung einer Veränderung – immer schon eine Herausforderung, immer schon durch die Machthabenden und das Gewicht der Geschichte gehemmt – schwieriger zu bewerkstelligen als je zuvor.

Auf einem sich bereits erwärmenden Planeten hat der neoliberale Kapitalismus die Temperatur noch weiter hochgedreht. Die Temperatur herunterzudrehen – zumindest damit zu beginnen – ist die wichtigste Aufgabe der Gegenwart und der Zukunft. Welche Position nimmt die Kunst dabei ein? Was vermag sie noch vor dem Hintergrund der heutigen komplexen politischen, visuellen und virtuellen Gegebenheiten? Und was vermag sie noch, wenn wir die oft erzählte Geschichte (von Bürger zu Adorno und von Bourdieu zu Bourriaud) von der Absorbierung der Kunst in die Massenkultur bedenken und die daraus resultierende Schwächung der Macht der Ästhetik, die der Kunst einst ihre einzigartige Macht und ihr Potenzial verliehen hatte?

## 2. Kunst gegen Öl

Es hat sich als außerordentlich schwierig erwiesen, die Klimaerwärmung in der ge-

botenen Reichweite und Geschwindigkeit zu einem politischen Konzept zu machen. Lösungsvorschläge gingen entweder in Richtung politischer Verordnungen (zum Beispiel Kohlenstoffsteuer) oder technologischer Entwicklungen (zum Beispiel Solargeneratoren). Diese mithilfe schon bestehender Machtmechanismen umsetzbaren Veränderungsvorschläge konnten die Mauer des Status quo aber nur hie und da durchbohren. Vielen wird immer klarer, dass wir nur dann weiterkommen, wenn die Mauer selbst zum Einsturz gebracht wird.

Ein Hauptgrund, der diese Mauer aufrecht erhält, ist unser Energieverbrauch. Die Verbrennung fossiler Energieträger ist nicht der einzige Grund für die Klimaerwärmung. Aber sie ist einer der Hauptgründe für den Anstieg von Kohlendioxid in der Erdatmosphäre. Das Problem der Klimaerwärmung mag oft zu groß und unbestimmt erscheinen, als dass man es lösen könnte. Eine viel konkretere Aufgabe wäre es dagegen, die von uns genutzten Energiequellen zu ändern. Die Gleichung ist denkbar einfach: Ein zu hoher Ölverbrauch bedeutet das Ende der Welt. Ein geringerer Ölverbrauch bedeutet vielleicht eine Chance für eine soziale und umweltgerechte Welt. Weniger Öl zu verbrennen verlangt mehr von uns, als nur Solarzellen auf unsere Dächer und Windanlagen in unsere Felder zu stellen. Es bedeutet, dass wir ernsthaft bereit sein müssen, uns von Lebewesen, deren Gesellschaftsformen auf übermäßigen Brennstoffenergien basieren, zu solchen zu verändern, die im Einklang mit den planetaren Energien der Sonne leben.

In Kanada, einem Land, das sich durch Brennstoffe bereichert hat, liegt es vielleicht an der Materialität und Sichtbarkeit der Ölförderungsinfrastruktur, dass Künstler\*innen und Aktivist\*innen ihre Proteste gegen unsere Brennstoffrealität gemeinsam mit indigenen Gruppen und Politiker\*innen an wichtigen Pipeline-Ausbauprojekten verorten. An diesen Standorten geht es nicht nur um den wei-

teren Ausbau der Förderungsinfrastruktur in First Nation- und ökologisch empfindliche Gebiete hinein. Es geht auch um die Möglichkeit, die Überzeugungen der modernen Wirklichkeit zu unterbrechen, damit andere Wirklichkeiten (oder Modernen) vorstellbar werden. Diese Aufgabe haben Künstler\*innen sich gestellt und es ist eine Aufgabe, die vielleicht nur die Kunst tatsächlich erfüllen kann.

Einige zeitgenössische kanadische Künstler\*innen thematisieren in ihrer kritischen Kunst Energie und Umwelt. Beispiele dafür sind Karl Mattsons »Life Pods« (2016), Skulpturen aus wiederverwertetem Dieselöl und Flugzeugtanks. Diese Skulpturen erfüllen sogar den Zweck, für den sie gebaut wurden: als Überlebenskammern für Menschen, die durch etwaige Brüche in den zunehmend ihre Häuser bedrängenden Pipeline-Systemen bedroht sind.<sup>5</sup> Alana Bartols Videoarbeit »reading wild lands« (2018) untersucht die Widersprüche, die sich aus der Sanierung von Ölförderungs-Altlasten ergeben; das Land in einen »natürlichen« Zustand zurückzuführen beinhaltet oft eine erneute Umgestaltung, bei der der Mensch und seine Absichten im Vordergrund stehen.<sup>6</sup> Die eindringlichen Dokumentariefotografien von Valerie Zink (2016) zeichnen die Übergänge und Umwandlungen auf, die der aktuelle Ölboom in Saskatchewan, einem Gebiet, das früher vornehmlich der Landwirtschaft gewidmet war, in das Land eingeschrieben hat.<sup>7</sup> Ich könnte unzählige weitere Beispiele geben, um zu zeigen, mit welcher Bestimmtheit Künstler\*innen in Kanada die Träume vom Reichtum und die Alpträume für die Natur, die mit dem Ausbau der Energieförderung im Land einhergehen, untersuchen und kritisieren.

Alles in allem muss man aber zugeben, dass diese Kunstpraxen (leider) nur begrenzt Einfluss auf die öffentliche Meinung oder politische Debatte hatten. Proteste, die sich der Errichtung neuer Energieinfrastruktur direkt an der Front entgegensetzten, bewirkten sehr viel mehr, auch

weil in den Nachrichten und im Internet über sie berichtet wird. Künstler\*innen waren bei diesen Protesten oft mit dabei; einige, wie die Künstlerinnen Pia Massie und Susan Smyth und die Lyriker\*innen Stephen Collis und Rita Wong, wurden aufgrund ihres Widerstands gegen den Pipeline-Ausbau vom Binnengebiet Alberta zur Westküste Kanadas festgenommen. Es hat sich jedoch als schwierig herausgestellt, die für die Ausstellung in Galerien bestimmte Kunstpraxis auf die Barrikaden gegen die Pipelines zu übertragen. Die Künstler\*innen, denen das am besten gelingt, sind auf das spezifische Bildvokabular des heutigen Protests in Zeiten des Green New Deal und die Verbreitung von Bildern auf Facebook und Instagram eingestimmt. Die Kunstinstallation »People on the Path« (2018) des Kollektivs Climate Justice Edmonton zum Beispiel besteht aus überlebensgroßen Porträts von Menschen, die gegen das Trans Mountain Expansion-Projekt Stellung nehmen, darunter Teenager, Indigene, Immigrant\*innen und Öl- und Gasarbeiter\*innen. Zu den Porträts gehören auch kurze Slogans (zum Beispiel »Workers Deserve Better« [Arbeiter verdienen Besseres], »Keep the Rivers Flowing« [Lasst die Flüsse fließen]). Aufgestellt wurden die Porträts entlang der vorgesehenen Pipeline-Route. Das Tiny House Warriors-Projekt versucht ebenfalls, ansonsten verborgene Pipeline-Infrastrukturen sichtbar zu machen, indem es entlang deren Verlaufs kunstbedeckte Wohnwägen postiert. Die Métis-Künstlerin Christi Belcourt und Isaac Murdoch, mit dem sie regelmäßig zusammenarbeitet, sind eine von zehn Künstler\*innen- und Aktivist\*innengruppen, die winzige Häuser mit Wandmalereien versehen haben und so die Macht des Landes und die Hoheit der First Nations über das für die Pipeline vorgesehene Gebiet bekräftigen.<sup>8</sup> Belcourt und Murdoch waren auch an dem Projekt »art builds« beteiligt, im Zuge dessen Mitglieder der Gemeinschaft zusammen Transparente für Proteste ent-

werfen, darunter Siebdrucke von Bildern der Künstler\*innen (ähnlich den Postern zur Dakota Access Pipeline, die die Just-seeds Artists' Cooperative gesammelt hat).<sup>9</sup>

Anders als Mattsons »Life Pods« wurden die Werke von Künstler\*innen wie Belcourt und Murdoch direkt und spezifisch für die Proteststrecke entwickelt. Die Projekte von Climate Justice Edmonton und Tiny House Warriors nehmen Rücksicht darauf, dass komplexe politische Botschaften in einem hart umkämpften Raum von Bildern, Ideen und Meinungen vermittelt werden müssen. Als Kontrast zu der Kampfansage dieser Gruppen an die Pipelines verbreiten rechte, von der Ölundustrie finanzierte Gruppen von »Bürger\*innen« (wie etwa Ontario Proud) rege die Nachricht in der Öffentlichkeit, dass kanadisches Öl »ethisches Öl« sei und die weitere Förderung daher gutgeheißen werden könne.<sup>10</sup> Sie tun dies zum Beispiel, indem sie Anzeigen schalten, die ganze Straßenbahnen in Toronto verunzieren, einer Stadt, die weit vom Verlauf der Pipeline entfernt, aber bevölkerungsreich und politisch ausschlaggebend ist. Das Werk von Künstler-Aktivist\*innen wie Belcourt ist notwendig für die Hinterfragung von solchen Botschaften der PR-Agenturen und des Hypes, den sie in den sozialen Medien generieren und der darauf angelegt ist, die Gegner\*innen der Förderung als ewige Fortschrittsfeinde darzustellen. Die Arbeit von Anti-Pipeline-Künstler\*innen bleibt ein harter Kampf. Obwohl die meisten Kanadier\*innen ein hohes Umweltbewusstsein an den Tag legen, glauben sie paradoxerweise auch heute noch, dass Pipelines notwendig sind und gehen sogar so weit, die fehlende Pipeline-Kapazität als »Krise« zu bezeichnen.<sup>11</sup>

Die Kunst von den Barrikaden mag vor Herausforderungen stehen, aber sie ist wesentlicher Bestandteil der fortlaufenden Proteste gegen die Pipelines. Die Kunst vermag etwas, was Aktivismus allein nicht bewerkstelligen könnte. Viele soziale Proteste stellen heutzutage

die Legitimität bestehender Institutionen grundsätzlich in Frage, so auch Bewegungen wie Occupy mit ihrer scharfen Kritik an den bestehenden Privilegien- und Machtverhältnissen. Aktivistische Kunst auf den Barrikaden geht noch weiter und rückt diese Kritik ins Zentrum des Blickfelds. Sie arbeitet daran, die gegebene Gegenwart ungewiss erscheinen zu lassen, und besteht im Widerspruch zu den Machthabenden darauf, dass die soziale Wirklichkeit ein Trick, eine Finte ist. Sie tut dies auf eine Art, die die Türen zu einer Politik des Möglichen weiter öffnet, als bloßer Aktivismus dies könnte. Kunst über Extrakivismus beharrt darauf, dass der jetzige Zustand weder rational noch notwendig ist. Die Geschichte ist veränderbar und zu ihrer Umformung braucht es Erfindung und Erneuerung – eben jene Einsicht, die zu bedenken uns die kritischste Kunst auf den Barrikaden, in ihrer Blockade der beharrlichen Infrastrukturen der Moderne, ermöglicht.

### 3. Die Politik der Kunst, ca. 2100

So viele politische Entwicklungen finden gleichzeitig statt. Die Herausforderung durch die Klimakrise kommt zu einer Zeit, wo das Soziale sich online abspielt, wo der Nationalstaat zu einem behördlichen Instrument zum Management der 99 Prozent geworden ist und der Kapitalismus mit verzweifelter Energie sucht, wo immer möglich Profit zu schlagen. In so einer Welt sind die Herausforderungen für eine Politik des Umweltwandels und der Energieumstellung erheblich.

Kann Kunst diese Entwicklungen durchkreuzen, um wirklich neue Narrative und Perspektiven zum ökologischen Wandel zu eröffnen, wie in diesem Text angedeutet? Früher wäre es denkbar gewesen, dass die relative Unabhängigkeit der Ästhetik vom Kapitalismus ihr die Macht und Fähigkeit verleiht, die vom Brennstoffkapitalismus erzeugten politischen Mechanismen und physischen Infrastrukturen aufzubrechen. Die Geschichte des Verlustes dieser Unabhängigkeit verläuft

analog zur Geschichte der Entwicklung des Neokapitalismus und der ihn schürenden Extraktionsverfahren. »Egal wo man hinsieht«, schreibt Mikkel Bolt Rasmussen, »fällt die Komplizenschaft der Kunstinstitution mit der etablierten Macht am stärksten ins Auge [...], eine immer engere Verbindung zwischen Kunst und Kapital und zwischen Kunst und der herrschenden Ordnung ist zweifellos die vorwiegende Tendenz in der zeitgenössischen Kunst.«<sup>12</sup> Gerade jetzt, wo wir die Macht der Kunst so dringend brauchen könnten, ist diese Macht vielleicht schon versiegt – ein Symptom der geschichtlichen Entwicklungen, die auch für die Klimakrise und die Schwierigkeiten bei ihrer Bekämpfung verantwortlich sind. Wäre das Problem der Klimaerwärmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ans Licht gekommen, so wäre ihm vielleicht eine Kunst entgegengetreten, die sich der Politik der Ästhetik sicherer war als sie es heute ist.

Stellt die Klimakrise möglicherweise ein Moment der Neukonfigurierung der Macht der Kunst dar und bietet uns so eines der wenigen Instrumente, die herrschenden Fiktionen dieses Zeitalters anzufechten? Die Fähigkeit der Kunst, die bestehende Wirklichkeit als Finte zu entlarven, als eine Fiktion, die nur jene »wirklich« nennen, die von dieser Umwandlung profitieren, diese Fähigkeit macht es unerlässlich, dass die Kunst auf den Barrikaden für das kämpft, was kommt.

- 1 Siehe Nathaniel Rich, *Losing Earth: A Recent History*, New York: MCD Books 2019.
- 2 Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin 1962.
- 3 J. R. McNeill und Peter Engelke, *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge, MA: The Belknap Press 2016.
- 4 David Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth: Life After Warming*, New York: Tim Duggan Books 2019, S. 4.
- 5 »David and Goliath«, *Border Crossings* 137, Bd. 35, Nr. 1 (März 2016), S. 16.
- 6 Areum Kim, »When Oil Is Our Lifeblood«, *Canadian Art*, 15. Oktober 2018, <https://canadianart.ca/features/when-oil-is-our-lifeblood/>.
- 7 Valerie Zink und Emily Eaton, *Fault Lines: Life and Landscape in Saskatchewan's Oil Economy*, Winnipeg: University of Manitoba Press 2016.

- 8 Leah Sandals, »Tiny Art Houses Stand Up to Pipeline«, *Canadian Art*, 30. November 2017, <https://canadianart.ca/news/tiny-art-houses-stand-up-to-pipelines/>.
- 9 Siehe <https://justseeds.org/graphics/?js-movement=standing-rock-no-dapl>.
- 10 Siehe »Ontario Proud Launches #StopSaudiOil Campaign«, <https://www.ontarioproud.ca/news>.
- 11 »Nearly 6 in 10 Canadians polled call lack of new pipeline capacity a »crisis««, *CBC News*, 16. Januar 2019, <https://www.cbc.ca/news/canada/british-columbia/pipeline-capacity-poll-1.4979805>.
- 12 Mikkel Bolt Rasmussen, »Scattered (Western Marxist-Style) Remarks about Contemporary Art, Its Contradictions and Difficulties«, *Third Text* 25 (2011), S. 199.

**Maja und Reuben Fowkes** sind Kunsthistoriker\*innen, Kurator\*innen und Ko-Direktor\*innen des Post-socialist Art Centre (PACT) am University College London (GB) und des Translocal Institute for Contemporary Art, London, sowie gemeinsame Gründer\*innen der Environmental Arts and Humanities Initiative an der Central European University in Budapest (HU).  
[www.translocal.org](http://www.translocal.org)

**Lenka Kukurová** ist Kuratorin, Kunstkritikerin und Aktivistin. Sie engagiert sich für die Erforschung von politischer Kunst und Aktivismus und ist eine der Kuratorinnen der im Freien zugänglichen Artwall Gallery in Prag (CZ) und arbeitet oft mit der Kunsthalle Bratislava (SK) zusammen. Sie kollaboriert mit Non-Profit-Organisationen, die im Bereich Menschenrechte und Ökologie tätig sind.

**Vanina Saracino** ist unabhängige Kuratorin für Kunst und Film, sie lebt derzeit in Berlin (DE). 2019 ko-kuratierte sie die Screen City Biennial zum Thema »Ecologies – lost, found and continued« in Stavanger (NO). 2015 war sie Mitbegründerin von OLHO, einem internationalen Projekt über zeitgenössische Kunst und Kino, das in Rio de Janeiro und São Paulo (BR) initiiert wurde.  
[www.vaninasaracino.com](http://www.vaninasaracino.com)

**Imre Szeman** ist University Research Chair und Professor für Communication Arts an der University of Waterloo (CA). Zuletzt veröffentlichte er *On Petrocultures: Globalization, Culture, and Energy* (West Virginia University Press, 2019).

**Oliver Ressler** ist ein Künstler, der Installationen, Projekte im öffentlichen Raum und Filme zu Themen wie Ökonomie, Demokratie, der Klimakrise, Formen des Widerstands und gesellschaftlichen Alternativen realisiert. Seine 33 Filme wurden auf der ganzen Welt gezeigt.  
[www.ressler.at](http://www.ressler.at)

**Maja and Reuben Fowkes** are art historians, curators, and co-directors of the Post-socialist Art Centre (PACT), University College London (GB), and the Translocal Institute for Contemporary Art, London, as well as co-founders of the Environmental Arts and Humanities Initiative at Central European University in Budapest (HU).  
[www.translocal.org](http://www.translocal.org)

**Lenka Kukurová** is a curator, art critic, and activist. She is engaged in exploring political art and art activism, is one of the curators of the outdoor Artwall Gallery in Prague (CZ), and often cooperates with Kunsthal- le Bratislava (SK). She collaborates with non-profit organizations dealing with human rights and ecology.

**Vanina Saracino** is an independent curator and film programmer currently based in Berlin (DE). She co-curated the Screen City Biennial 2019, “Ecologies – lost, found and continued,” in Stavanger (NO). In 2015, she co-founded OLHO, an international project about contemporary art and cinema, initiated in Rio de Janeiro and São Paulo (BR).  
[www.vaninasaracino.com](http://www.vaninasaracino.com)

**Imre Szeman** is University Research Chair and Professor of Communication Arts at the University of Waterloo (CA). He is the author (most recently) of *On Petrocultures: Globalization, Culture, and Energy* (West Virginia University Press, 2019).

**Oliver Ressler** is an artist who produces installations, projects in public space, and films on issues like economics, democracy, the climate crisis, forms of resistance, and social alternatives. His thirty-three films have been screened all across the world.  
[www.ressler.at](http://www.ressler.at)



## COLOPHON / IMPRESSUM

### **Oliver Ressler (Ed.)**

Barricading the Ice Sheets. Artists and Climate Action in the Age of Irreversible Decision

Accompanying the conference / Erscheint anlässlich der Konferenz "Barricading the Ice Sheets,"  
28. – 29. 2. 2020, Camera Austria, Graz

**Speakers/Vortragende:** Nnimmo Bassey, John Jordan, Steve Lyons / The Natural History Museum,  
Marta Moreno Muñoz, Aka Niviána, Oliver Ressler

**Organization conference/Organisation Konferenz:** Lisbeth Kovačič, Angelika Maierhofer  
**Texts/Texte:** Maja und / and Reuben Fowkes, Lenka Kukurová, Oliver Ressler, Vanina Saracino,  
Imre Szeman

**Translations/Übersetzungen:** Anja Büchele, Wilfried Prantner

**Image editing/Bildredaktion:** Lisbeth Kovačič

**Proof reading/Lektorat:** Dawn Michelle d'Atri, Christina Töpfer

**Design/Gestaltung:** Satz & Sätze, Graz

**Font/Schrift:** Times CA

**Paper/Papier:** Munken Polar 240g

**Printing/Druck:** Druckerei Bachernegg, Kapfenberg

**ISBN:** 978-3-902911-54-4

First edition / Erste Auflage 2020

© Images: with the artists / der Abbildungen: bei den Künstler\*innen

© Texts: with the authors / der Texte: bei den Autor\*innen

© 2020 Edition Camera Austria, Graz

All rights reserved. / Alle Rechte vorbehalten

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek /**

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:**

<http://dnb.ddb.de>

### **Publisher/Verlag**

Edition Camera Austria

Lendkai 1, A-8020 Graz

[office@camera-austria.at](mailto:office@camera-austria.at)

[www.camera-austria.at](http://www.camera-austria.at)

### **Orders/Bestellungen:**

[distribution@camera-austria.at](mailto:distribution@camera-austria.at)

[www.camera-austria.at/shop](http://www.camera-austria.at/shop)

+43 316 8155500

### **Acknowledgments/Dank:**

Maja & Reuben Fowkes, Lenka Kukurová, Vanina Saracino, Imre Szeman, Reinhard Braun,  
Matthew Hyland, Lisbeth Kovačič

"Barricading the Ice Sheets" is a research endeavor by Oliver Ressler and supported by the Austrian  
Science Fund (FWF: AR 526).

»Barricading the Ice Sheets« ist ein Projekt von Oliver Ressler und wird mit Unterstützung des Öster-  
reichischen Wissenschaftsfonds (FWF: AR 526) realisiert.

**FWF**

Der Wissenschaftsfonds.



Bundeskanzleramt

**GRAZ**  
KULTUR

Das Land  
Steiermark  
→ Kultur, Europa,  
Außenbeziehungen