

**n.b.k.**

Oliver Ressler.  
Barricading the Ice Sheets



# **n.b.k. Ausstellungen**

## **Band 27**

Published by  
Corina Apostol, Marius Babias, Reinhard Braun, Pablo DeSoto, Gabriela Salgado, Leila Topić



**Oliver Ressler**

**Barricading  
the Ice Sheets**

# Table of Contents

6	<b>Corina Apostol, Marius Babias, Reinhard Braun, Pablo DeSoto, Gabriela Salgado, Leila Topić</b> Foreword
8	<b>Oliver Ressler</b> Barricading the Ice Sheets: We've Hardly Started Yet
18	<b>Andreas Malm</b> Breaking the Spell
26	<b>T. J. Demos</b> Climate Change as Culture War: The Aesthetics and Politics of Environmental Struggle
42	<b>Ameli M. Klein</b> Property Will Cost Us the Earth
54	<b>Kodwo Eshun and Doreen Mende</b> Pixelating Assembly: <i>Not Sinking, Swarming</i>
66	<b>Toni Negri</b> Singularities, Multitudes: Towards a Participatory Politics of the Common
80	<b>Marco Baravalle</b> A Seagull Swoops: Anti-extractivist Assemblage of Matter and the Human in the Films of Oliver Ressler
94	<b>Pujita Guha</b> A Forest in Three Parts
102	<b>Anja Steidinger and Nora Sternfeld</b> Build Up What Builds You Up! On <i>The Desert Lives</i> by Oliver Ressler
114	<b>Exhibition Views</b>
254	<b>Biographies</b>

# Inhalt

- 114      **Ausstellungsansichten**
- 186      **Corina Apostol, Marius Babias, Reinhard Braun,  
Pablo DeSoto, Gabriela Salgado, Leila Topić**  
Vorwort
- 188      **Oliver Ressler**  
Barricading the Ice Sheets. Wir haben gerade erst angefangen
- 196      **Andreas Malm**  
Den Bann brechen
- 201      **T. J. Demos**  
Der Klimawandel als Kulturkampf. Ästhetik und Politik im Kampf um die Umwelt
- 210      **Ameli M. Klein**  
Eigentum wird uns die Erde kosten
- 217      **Kodwo Eshun und Doreen Mende**  
Die Verpixelung einer Versammlung. *Not Sinking, Swarming*
- 226      **Toni Negri**  
Singularitäten, Multituden. Zu einer partizipatorischen Politik des Kommunen
- 235      **Marco Baravalle**  
Der Sturzflug der Möwe. Die antiextraktivistische Verbindung von Materie und Mensch  
in den Filmen Oliver Resslers
- 242      **Pujita Guha**  
Ein Wald in drei Teilen
- 248      **Anja Steidinger und Nora Sternfeld**  
Baut auf, was euch aufbaut! Über *Die Wüste lebt* von Oliver Ressler
- 258      **Biografien**

# FOREWORD

## Corina Apostol, Marius Babias, Reinhard Braun, Pablo DeSoto, Gabriela Salgado, Leila Topić

Oliver Ressler often speaks of his own uncertainty about his role as an artist, the difficulty of defining this role within a practice of accompanying various activist groups worldwide in their actions and assemblies, recording and documenting these events.

Does he become part of the movements himself this way? Or does the artistic practice introduce an insurmountable difference that separates him? Where does his practice stand in terms of empathy with the movements, with the goals of their action against the destruction of the global climate? Is he driven to continue by an objective standpoint, an emphasis on matters of fact, in an expended sense, a politics of information? Or is his work informed by something else, a determination to articulate what Bruno Latour has called “matters of concern”?

Is it still a question of documentation, or rather of an artistic practice that extends the activists’ strategies into the discourses and institutions of art, translating them into a montage recognizable as artistic practice? In the latter case, what becomes of the activists’ *agens* and *movens* once inside the cultural institutions?

These distinctions are important, calling into question whether artistic production can still lay claim to political relevance at a time when multi-media commentary, distortion, superimposition and transgression proliferate incessantly. Further questions are implied regarding the diversification of public spheres when the developing movements are collectivist and global to a previously unimaginable degree.

And then there is the “dilemma” of the artist Oliver Ressler’s constantly changing role in various activist operations and actions. A role that might impose itself on the artist in the particular context is extended into art spaces themselves. Perhaps it is an intrinsic and provocative *agens* of Ressler’s position to involve art institutions in this difficult vortex of positional definition, confronting galleries, festivals and museums with the same questions that characterize his practice.

Among the first of these questions might be: does some kind of reverse “Midas touch” cause institutional art spaces (in all the dissimilarity of their organizational forms) to turn everything politically radical in their

exhibits into something else, leaving only trace elements with no power to disturb? Does this in turn lead to a kind of cultural solipsism, a mere visual and spatial hermeneutics of reference and context? Is the consequence a kind of theoretical enclosure, whereby the (disputed and fragile) borders of the institutions are never transgressed too drastically, let alone exploded? What, in this context, should be made of the actions of the Last Generation or Just Stop Oil movements, which in some cases targeted very well-known works of art in prominent museums for symbolic attack, for example by throwing tomato soup on them? Apart from the fact that these actions attracted media attention, what is of interest here is the reaction of the museums.

The immediate response was intensification of security measures: for example, in a Viennese museum the guards now pick through visitors' bags with sticks in search of hidden spray cans. Meanwhile, there have been criminal charges and convictions, as recently seen in London. Of course, this is an anecdotal detail (although the interesting fact remains that museums suddenly try to find hostile invaders among their visi-

tors), but, as Dubravka Ugrešić notes in her book *The Culture of Lies* (1995), it is often the details that point to the fundamental issues at stake.

Oliver Ressler seeks to make it possible for museums to be allies in the contestation of the most important "matters of concern" that affect us all. We have become used to dismissing museums like the Louvre, the Vienna Albertina and the Prado as bloated tourist spectacles, outside of our time and irrelevant to contemporary society. But it is important to try and win those spaces back as sites where conflicts about current and most importantly future civilizational and cultural paradigms might be confronted.

Environmental activists in particular remind us that struggles for the future must be staged in symbolically charged *public* spaces, including these ones. Highly symbolic art institutions, endowed with enormous media appeal, have remained silent for too long. It is a strategic element of Oliver Ressler's artistic practice to remind these institutional art spaces to engage deeply with what matters for everyone's future.



# Barricading the Ice Sheets

## We've Hardly Started Yet

Oliver Ressler

Governments worldwide ignored repeated warnings from climate scientists and some of the biggest street protests in history. Not a semblance of action to decarbonize and regulate economies, to scale back trade, aviation, meat consumption and private car ownership, nor to reclaim enormous amounts of "invisible" money for investment in public transport, the insulation of millions of homes and the replacement of fossil fuels with renewables. Hardly surprising then, that all over the world we see non-hierarchically organized movements emerging, placing their bodies directly in the way of climate destruction. Through their actions, these movements remind us of what otherwise might stay largely unseen: namely, that we face a multidimensional crisis of ecological, economic, political and social collapse and have already entered a mass extinction event. This is why the more radical and best informed sections of the movement fight not only for decarbonization, but also for social justice and global redistribution of wealth and power. These climate justice movements use blockades and mass civil disobedience – and also sometimes demonstrations – to confront the political system and "business as usual."

The climate justice movements are central to my research project *Barricading the Ice Sheets*, in which I record some of the movements' mobilizations, occupations, assemblies and working meetings, with a particular focus on the forms of collective organizing.

*Barricading the Ice Sheets* investigates the intersection of climate breakdown with climate justice movements and the relation of the movements to artistic practices.

Materializing research findings in various formats such as film, photography, sculpture, large-scale drawing, conferences and two publications<sup>1</sup>, the project sets out to provide multiple access points to the current contestation of the future of the planet.

The corresponding cycle of solo exhibitions, also titled *Barricading the Ice Sheets*, brings together pieces produced within the overarching framework of the project. These many pieces are presented together in varying combinations, emphasizing the complexity and apparent boundlessness of the climate crisis in its proliferating geographical, cultural, social, economic and political manifestations.

The earliest work in the *Barricading the Ice Sheets* series was exhibited at the project's research institution Camera Austria, Graz (4.9. – 21.11.2021). The next stage of the solo show was at Museum of Contemporary Art Zagreb (30.11.2021 – 6.2.2022). This section was especially important because it encompassed all my climate breakdown-focused artistic production to that date, spanning 59 works from 1994 to 2021. Further configurations of *Barricading the Ice Sheets* were solo exhibitions at Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (4.6. – 31.7.2022) and Tallinn Art Hall, Tallinn (27.8. – 6.11.2022). Each of these exhibitions differed from the others, in that they all included new works produced

←  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, launch of the Lobau bleibt magazine in front of Ressler's installation at MQ Art Box, MuseumsQuartier, Vienna



↑  
 Stills from: Dario Azzellini and Oliver Ressler,  
*Occupy, Resist, Produce – RiMaflow*, 2014, HD video, 34 min  
*Occupy, Resist, Produce – Scop Ti*, 2018, HD video, 34 min

under the aegis of the project while the exhibition travelled. For the solo exhibition at LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón (28.1. – 9.9.2023), the title was modified to *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, highlighting the inclusion of a cycle of films on best-practice-struggles for worker-controlled workplaces in European factories.<sup>2</sup> The solo exhibition series ended with a show at The Showroom, London (18.4. – 24.6.2023). The cycle of solo exhibitions under this title *Barricading the Ice Sheets* concluded there, but the various works produced in the course of the research continue to travel, appearing in solo exhibitions, group shows, film festivals, cinemas and events organized by political organizations and social movements. The works are not just art projects *about* struggles, they are also tools *for* struggle in a world of climate crisis. The research was supported throughout by the Austrian Science Fund.

The project made its first public appearance on February 28 and 29, 2020, when five international artist-activists were brought together for the two day conference *Barricading the Ice Sheets* at Camera Austria in Graz. This event was fully documented and can be streamed online.<sup>3</sup>

The present publication documents the exhibition cycle and also seeks to discuss the various outcomes of the research from the perspectives of the art critics, art workers, curators, theorists and climate activists invited to contribute essays. It is important to emphasize here that all the writers embody several of these identities.

The title *Barricading the Ice Sheets* refers to the colossal scale of the emergency the climate justice movement faces and the scope of what it sets out to do. To barricade ice sheets as they melt is physically impossible. However, the movement is attempting something historically unprecedented, given that – with the possible exception of the danger of nuclear extinction – the planetary biosphere and all life on Earth

has never in recorded human history confronted such an absolute threat before. Polar ice is melting and the sea levels are rising all over the planet. Islands, coastal regions and cities are sinking. Global exploitation of agriculture and fisheries is in free fall.

Yet the polar ice itself could be described as a barricade. The white of the ice has a high albedo effect: until a few decades ago most incoming sunlight in the Arctic was reflected, causing the ocean to cool. This important natural process was corrupted by exceptional warming in the Arctic region and the resulting reduction of the ice. Underneath the melted ice are the ocean and rocks, both of which absorb sunlight and thereby increase the local temperature. This devastating process has been described as “Arctic amplification” and is one of the “climate feedback loops.” It has already begun, as a result of worldwide governments’ decades-long failure to impose decarbonization.

The “ice sheets” referred to in the title are more a symbolic point of reference than a real site of struggle, considering that large parts of the Arctic and

Antarctica remain inaccessible and possibilities to resist there are limited. The sites of struggles are essentially where vast quantities of carbon emission are generated: in extraction, industrial production, traffic, or directly facing government institutions, the COPs hijacked by fossil capital, and the banks financing climate destruction. However, in July 2022 I had the opportunity to participate in the polar expedition SEES (Scientific Expedition Edgeøya Spitsbergen). On this journey to Svalbard I witnessed the catastrophic effects of climate breakdown at first hand. I was able to formulate some thoughts in a 2-channel video installation using images filmed during the trip.<sup>4</sup>

In the introduction to his book *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Yates McKee writes: "I understand this book as contributing to a project of para-academic 'militant research' of the sort that has arisen in other contexts of political upheaval around the world in the hopes that the stories it tells and the propositions it offers can in turn feed back into the contested work of movement-building."<sup>5</sup>

My research developed along similar lines. McKee's perspective as someone living in New York City at the time is that of a participant in Occupy Wall Street, writing about the relationship between art and activism in the Occupy movement. Likewise, my research is based on my experiences in those sections of the climate justice movements that act outside electoral politics and the UN framework, in organized opposition to climate breakdown and ecological destruction in general.

In the early stages of work on *Barricading the Ice Sheets*, my involvement in the climate movement differed from McKee's role in Occupy Wall Street. I am based in Vienna, where a climate justice movement only began to emerge a few years ago. I have followed the climate movements in my work for fifteen years, but this has necessarily been an international engagement.

This commitment to movements at a geographical distance has played a decisive role in configuring several of my works. Over the years I have participated internationally in a considerable number of assemblies, working meetings of social movements, demonstrations, blockades and mass actions of civil disobedience – and I have often recorded these activities. For some time, I have been personally unsure whether my

artistic work relating to activism should be described as activist work, or indeed whether I should be seen as a participant of these movements at all. Was I an activist by virtue of this activity, or was I rather a sympathetic observer positioned in solidarity with the object of research?

I still have no definite answer to this question, partly because my practice of varying strategies between one project and the next could generate different answers in each particular case. But when discussing my work, activists and movement participants from both within an "art world" context and outside it have given me an answer many times, telling me repeatedly that they regard me as part of the movements because of the way I approach my work as an artistic researcher. Many see my work as wholly unlike that of even the most personally sympathetic print or broadcast journalist, whose reporting is bound by a professional code of "neutrality" to eliminate all trace of such sympathies. Whether "neutrality" is epistemologically possible at all in politically contested matters is doubtful to say the least. What is beyond doubt is that "neutrality" or "impartiality" in hegemonic media organizations means compliance with political precepts held to be self-evident. In his book *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, T. J. Demos writes: "If we are to survive the Anthropocene – which is indeed a big if – what we need urgently is more activism, not neutrality, to rescue the democratic political process from corporate oligarchs, to enact a just transition beyond the fossil fuel economy, to reassert the priorities of equality, and to eliminate discrimination and prejudice."<sup>6</sup>

My applied research corresponds to the methods of *Participatory Action Research* (PAR). This is a method of research in communities that emphasizes participation and action, based on the belief that research must be done with people and not on people. Inquiry based on PAR principles makes sense of the world through collective efforts to transform it – as opposed to simply observing and studying human behavior and people's views about reality – in the hope that meaningful change will eventually emerge.<sup>7</sup>

In *Barricading the Ice Sheets* I have used my specific personal position of involvement in the climate movements to establish a new body of research-based art works. The project evolved differently from anything planned in advance. Not only is it complicated to follow a social movement that is in constant change. It became even more complicated when at the beginning of the endeavor the COVID-19 pandemic disrupted all our

lives, and with it also the far advanced plans to block and film Shell's annual shareholder meeting in The Hague in May 2020.<sup>8</sup> Or to document the resistance to an airport expansion in Karad, Maharashtra / India by peasants whose very existence was threatened. After spring 2020, borders were closed for months and necessary actions of mass civil disobedience had to be cancelled due to necessities of physical "social distancing." Needless to say, Shell's annual shareholder meeting was moved online, so also the physical target chosen by the movements disappeared. This example clearly shows how this research is situated in real-life settings and therefore tremendously influenced by changing political, social and economic conditions.

But against all odds, several works were produced presenting the climate justice movements in various forms and formations, with special emphasis on praxis organized non-hierarchically.

While working on *Barricading the Ice Sheets*, my relation to the movements deepened and expanded when a powerful climate movement emerged in Vienna around the struggles against the construction of the Lobau freeway and the euphemistically named "Stadtstraße" (city road) planned in conjunction with it.<sup>9</sup> On September 6, 2021, building machinery was blocked near Vienna's Hausfeldstraße metro station. After several weeks of political pressure from climate activists, Austrian federal environment minister Gewessler ordered the cancellation of the Lobau freeway. But still the Vienna city council opted to go ahead with the city road project regardless. In response, wooden structures were erected to ensure that the occupation could continue through the winter.

I followed the movement and occupation of the so-called "desert" (the major construction site) over five months. Lisbeth Kovačič<sup>10</sup> and I took turns filming the activity. The resulting film *The Desert Lives* (2022, 55 min) is structured around three on-camera discussions in October 2021, December 2021 and January 2022, in which action participants discuss the status and prospects of the occupation at that moment. The October 2021 discussion addressed the history of the occupation, the collaboration between various political groups involved, and organizational issues. The next, filmed on December 9, 2021, is an emergency plenary meeting, called immediately after police declared the occupation legally dissolved.

The third discussion took place in January 2022 in a three-floor wooden pyramid, an iconic structure for the



↑  
Conference *Barricading the Ice Sheets*, Camera Austria, Graz, 28.2.–29.2.2020, participants: Nnimmo Bassey, John Jordan, Steve Lyons, Marta Moreno Muñoz, Aka Niviãna, Oliver Ressler

resistance, whose image was distributed hundreds of times through media of all kinds. *Lobau bleibt*<sup>11</sup> was subjected to multiple forms of repression, discussed in the pyramid in my film. In December 2021, a lawyer instructed by the City of Vienna sent around 50 letters to individual activists and two traffic experts from the Technical University in an attempt to intimidate participants in the blockades and other outspoken critics of the freeway scheme. The letter threatens recipients with supposedly mandatory legal action by the City to recover losses incurred where construction work was obstructed. Amnesty International Austria described this practice as a “SLAPP lawsuit,” a “strategic lawsuit against public participation.”<sup>12</sup> In proceedings of this kind, governments and corporations seek to intimidate dissenting individuals or organizations whose existence would be destroyed by a lawsuit. The intimidation method is used frequently in Sudan and Kosovo, but until now it has been rare in Austria.

One of these threatening letters was addressed personally to me, demanding that I “immediately stop the obstruction of the construction”, i.e. the blockade which I documented but was not involved in building. The letter threatened to criminalize my artistic work documenting civil disobedience actions. The fossil fuel capital-driven climate emergency demands urgent action against rising temperatures, but the institutions of representative politics are taking no meaningful action whatsoever. Therefore, a blockade of a construction site of another harmful freeway is fully justified by this emergency situation.

So, after 15 years of working on the climate movements internationally, finally I documented a movement in the city where I live. This allowed me to establish stronger connections to individual activists than is the case in international collaborations where I stayed for limited amounts of time. The attempt to criminalize the climate activists and to include me among the targets also made it clear that authorities do not bother about individual reasoning. In the film *The Desert Lives* I am sitting among activists in the pyramid, discussing crim-



↑  
Conference *Barricading the Ice Sheets*,  
Camera Austria, Graz, 28.2. - 29.2.2020

inalization at length. All buildings including the pyramid were evicted and destroyed by police on February 1, 2022. During this action, 48 activists were arrested, and the felling of hundreds of trees began. But even after the loss of the occupation, the movement is very active, only the tactics have changed.

I believe that the documentation of a social movement contributes to the creation of that movement. There is no “neutral” position from which a social movement could be merely documented. Every decision – con-



↑  
Production shots *The Desert Lives*, 2021

cerning how and what to record, what to omit or the inclusion/exclusion and editing of the activists' direct speech – must be recognized as simultaneously conditioned by and constitutive of the relation to that movement. Consequently, the artistic production drawn from my research includes material that might momentarily be seen as straightforwardly “documentary,” along with other elements where the “artistic” engagement is more obvious. Any sustained attention to the work, however, will reveal its systematic blurring of any artificial line between “document” and “artwork.”

This working method can be observed well in the film *Not Sinking, Swarming* (2021, 37 min). The film documents a four-hour assembly in Madrid in October 2019, where delegates from various environmental groups – Ecologistas en Acción, Alternativa Antimilitarista MOC, Legal Sol, Extinction Rebellion, Climacció, Fridays for Future, and Greenpeace – gathered to prepare an act of civil disobedience. Through the assembly discussion we learn how the network is structured around multiple commissions (working groups), each of which takes on a particular responsibility: communication, training, food, logistics, design of the action, strategy, legal support, interaction with police, demands, care and finance.

Because the Spanish state could consider assembly participants to be organizers of an unlawful or unapproved demonstration, in the first half of the film the faces of all people present are pixelated to conceal their identity. Their anonymity is preserved as a precaution against repression. The use of pixelation gives the film's “non-cinematic time of organization” (Marco Baravalle) its unique visual appearance.<sup>13</sup> Most people who watch this film consider it to be very “artistic,” due to the continuously changing squares of the pixelation, creating a visually attractive surface that is often described within the artistic community as evocative of Pop Art aesthetics. There is also a second visual concept in the film, also intended to conceal individual identity, whereby footage from the projected action of mass civil disobedience – the blockade of a busy highway overpass near the central Madrid Nuevos Ministerios station – appears in the outlines of assembly participants.<sup>14</sup> This technique additionally creates a visually complex image, consisting of two intersecting layers of images, merging two different periods of time into one moving image. If I had shown the people in the assembly without transforming the images, the film would have been regarded as a “document.” All the other films I made that showed assemblies, at least, are routinely described as “documents.”<sup>15</sup> But as soon as

the visual material is manipulated – even if only to prevent criminalization of the participants – the majority of art exhibition visitors will see the project as “artistic.”

Another film produced in the framework of *Barricading the Ice Sheets* is *The Path is Never the Same* (2022, 27 min). It addresses the inseparability of the ecologies of the forest from their protection in forest peoples' struggles.<sup>16</sup> The film is a visual argument for a shift in perspective, for observing things often overlooked by those of us who feel obliged to keep up with the capitalist treadmill. The film goes beyond movement films insofar as it focuses on two complex, self-organizing systems: a forest and an occupation.

The Hambacher Forest near Cologne has become the scene of Europe's longest-lasting tree-top occupation. Since 2012, about 200 people have been living in this forest to prevent its clearing by the energy company RWE, which wants to extract lignite. The film reflects on the forest as a living space and on the need to confront the climate vandalism perpetrated in the name of “economic activity.” The people here organize non-hierarchically, standing – as one activist puts it in the film – “just like the trees, next to each other, on the same level.”

In addition to documenting concrete climate justice movements, I also brought together activists in a situation that wouldn't have arisen otherwise, creating the opportunity and platform for them to speak. This open-ended but carefully considered approach has allowed me to deepen my understanding of the relation between art and the climate movement, or what Nato Thompson coined “the creative and productive unity of art and activism.”<sup>17</sup>

The resulting film *Barricade Cultures of the Future* (2021, 38 min) discusses the role of artists and cultural producers in the climate justice movements. It consists of a conversation between internationally respected climate movement protagonists working between art and activism. While their practices and approaches differ, they share a direct involvement in the struggles as organizers, and they all see environmental matters as inseparable from socio-political and economic frameworks of injustice.

Bringing together artists involved in activist practices, *Barricade Cultures of the Future* questions the widespread habit of treating “art” and “activism” as distinct categories, when in practice they often overlap and cannot be separated. The artist-activists discuss the movements' methods, purposes, past and future, each

speaking from the perspective of the fields in which they are personally active.

The performance artist Marta Moreno Muñoz is engaged with Extinction Rebellion in Spain, and in the film advocates the group's agenda of "globally disrupting the capitals of the states." Jay Jordan from The Laboratory of Insurrectionary Imagination points out the need for diverse tactics, with "people doing nonviolent resistance and [...] people doing more aggressive resistance" and encourages artists to involve themselves in the movement. Nnimmo Bassey of the Nigerian Health of Mother Earth Foundation believes that art plays "a fundamental part in any movement" and that the best way forward is "to coordinate between all these different struggles" and "to bring together the synergy to force the political leaders and industry to know that there is really no way to hide." The Inuk poet Aka Niviâna emphasizes the need to "move as a collective community," and sees advantages in the way an artistic approach to issues can be less paternalistic than traditional forms of political statement. Steve Lyons from the travelling pop-up museum The Natural History Museum introduces the possibility that we conceive of the climate movement as an anti-imperialist movement – which would mean it would tie together struggles against militarism (which drives carbon emissions), against border nationalism (which leaves climate refugees stranded), against neo-colonial debt policies (which leaves the global South with no choice but to invest in local extraction), and for decarbonization.

Artists' engagement in social movements is not an uncommon phenomenon. The anthropologist David Graeber described this relationship this way: "Why is it 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>18</sup>

In my understanding, art is the space from which it is possible not only to reflect on the multi-dimensional

crisis in a "hothouse earth," but also the perfect place to think beyond it. Therefore it is essential for me to work politically as an artist, as opposed to a journalist, politician or documentarian. And therefore it was essential for *Barricading the Ice Sheets* to produce work that is of interest not only to art workers and exhibition viewers, but also to our climate movements: those we have now and those that will emerge in the future.

It is my hope that this work can contribute meaningfully to these necessary struggles.

Thanks to Corina Apostol, Reinhard Braun, Matthew Hyland, Ameli M. Klein, Lisbeth Kovačič, Steve Lyons, Lena Johanna Reisner and Gregory Sholette for their advice and comments at various stages of writing this text.

# ▶ NOTES

- 1 ▶ The first publication is: *Barricading the Ice Sheets. Artists and Climate Action in the Age of Irreversible Decision*, ed. Oliver Ressler, Graz: Edition Camera Austria, 2020.
- 2 ▶ The four films of the cycle *Occupy, Resist, Produce* (2014–2018) were carried out together with Dario Azzellini.
- 3 ▶ Introduction: Oliver Ressler, Aka Niviâna: [www.vimeo.com/229340928](http://www.vimeo.com/229340928); John Jordan: [www.vimeo.com/396787924](http://www.vimeo.com/396787924); Steve Lyons / The Natural History Museum: [www.vimeo.com/398245856](http://www.vimeo.com/398245856); Marta Moreno Muñoz: [www.vimeo.com/237912080](http://www.vimeo.com/237912080); Nnimmo Bassey: [www.vimeo.com/223132708](http://www.vimeo.com/223132708); round table with all participants: [www.vimeo.com/399294629](http://www.vimeo.com/399294629) [all accessed April 2, 2023].
- 4 ▶ *Climate Feedback Loops*, 2-channel video installation, 4K videos, 23 min, 2023.
- 5 ▶ Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London and New York: Verso Books, 2016, p. 7.
- 6 ▶ T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlin: Sternberg Press, 2017, p. 81.
- 7 ▶ For further information: [www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1801/3334](http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1801/3334) [accessed January 23, 2023].
- 8 ▶ See [www.futurebeyondshell.org](http://www.futurebeyondshell.org) [accessed January 23, 2023].
- 9 ▶ Some might argue the climate movement in Austria has already started with the resistance against Vienna International Airport's proposition in 2007 to build a third runway. But several groups ready to engage beyond what is being described as legal in Austria only emerged with the Lobau bleibt movement 2021/2022.
- 10 ▶ Lisbeth Kovačič was research associate for *Barricading the Ice Sheets*, supporting and contributing to the work for nearly three years.
- 11 ▶ Lobau bleibt is the name of the network under which different organizations, movements and citizens initiatives collaborated to prevent the planned freeway and related streets. [www.lobaubleibt.at](http://www.lobaubleibt.at) [accessed April 13, 2023].
- 12 ▶ See "Stadtstraße: Klagsdrohungen ‚massive Menschenrechtsverletzung,'" in: *wien.orf.at*, December 15, 2021, [wien.orf.at/stories/3134565](http://wien.orf.at/stories/3134565) [accessed January 23, 2023].
- 13 ▶ Marco Baravalle, *Oliver Ressler: An Archivist of Capitalocene*, exhibition hand-out, Graz: Camera Austria, 2021.
- 14 ▶ The film's visual concept is further explored in this publication in Doreen Mende and Kodwo Eshun's conversation, pp. 54–65.
- 15 ▶ E.g. *Comuna Under Construction* (2010), *Take The Square* (2012), and the four films from the cycle *Occupy, Resist, Produce* (2014–2018).
- 16 ▶ For further information see: Macarena Gómez-Barris, "Into the Heart of the Occupied Forest," in: *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change* (Routledge Art History and Visual Studies Companions), ed. T. J. Demos, Emily Eliza Scott and Subhankar Banerjee, New York: Routledge, 2021, pp. 79–87.
- 17 ▶ Nato Thompson, *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*, Brooklyn and London: Melville House, 2015, p. 25.
- 18 ▶ David Graeber, "The New Anarchists," in: *New Left Review*, vol. 13, January / February 2002, pp. 61–73.

property  
will cost us  
the earth



# Breaking the Spell

Andreas Malm

At the time of COP1 (the United Nations Climate Change conference), few would have thought that two or three decades down the line, the economies of the world would discharge nearly one gigaton of carbon per month, the corporations busily planning for augmented capacity to combust fossil fuels and the governments presiding over it all, proudly or passively. The irresponsiveness to the crisis has exceeded expectations. So has, no less fatefully, the response of the climate system: at the time of COP1, few scientists foresaw that the land and the oceans so soon would fail to soak up the gases emitted, become overfilled and disturbed and start leaking and puffing carbon dioxide and methane at such a rate.<sup>1</sup> The northern zone of permafrost, for instance, is a subterranean storehouse of carbon frozen for hundreds of thousands of years.<sup>2</sup> When the planet heats up, the soil begins to thaw, microbes set to work on the organic matter and decompose it, releasing carbon dioxide but mainly methane – a greenhouse gas with eighty-seven times greater warming effect during the first two decades in the atmosphere – a process now accelerating beyond the predictions. Forest fires work the same way.<sup>3</sup> Carbon locked into trees and soil escape when the flames pass through, as they now do more often, for longer periods, at higher intensity, over vaster territories, the primary fires of fossil fuels igniting secondary fires from Kamchatka to the Congo. Scientists lag behind these positive feedback mechanisms and struggle to capture them in their models. The carbon budgets have yet to fully integrate them, and if they would, they would contract further: if the thawing permafrost and proliferating wildfires and other mechanisms were accounted for, there would be *even less* of a margin available to stay below 1.5°C or 2°C.<sup>4</sup>

Thus we find ourselves between two scissor blades: on the one hand, unbending business-as-usual, tak-

ing emissions ever higher and confounding hopes for mitigation; on the other, delicate ecosystems crashing down – the extraordinary inertia of the capitalist mode of production meeting the reactivity of the earth. This is the temporal predicament in which the climate movement has to devise meaningful strategies. “Even under optimistic assumptions,” the pathways to a “tolerable future” are “rapidly narrowing,” in the words of the umpteenth scientific supplication for “immediate global action.”<sup>5</sup> Using models with incomplete representation of positive feedback mechanisms, writing in 2019 – another year of rising emissions – Dan Tong and his colleagues concluded that 1.5°C still remained “technically possible” on two conditions. First, to have “a reasonable chance” of respecting the limit, human societies would have to institute “a global prohibition of all new CO<sub>2</sub>-emitting devices.”<sup>6</sup> Now the likelihood of the ruling classes implementing a global prohibition of all new CO<sub>2</sub>-emitting devices because scientists tell them to, or because billions of people would otherwise suffer grievous harm, or because the planet could spin into a hothouse, is about the same as them lining up at the summit of the steepest mountain and meekly proceeding to throw themselves off the edge.

So here is what this movement of millions should do, for a start: announce and enforce the prohibition. Damage and destroy new CO<sub>2</sub>-emitting devices. Put them out of commission, pick them apart, demolish them, burn them, blow them up. Let the capitalists who keep on investing in the fire know that their properties will be trashed. “We are the investment risk,” runs a slogan from Ende Gelände, but the risk clearly needs

←

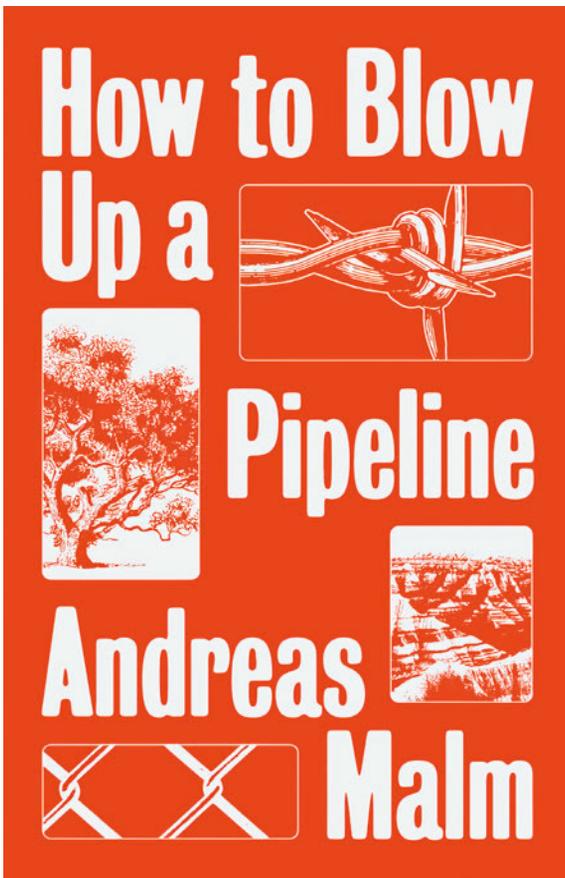
Oliver Ressler, *Property Will Cost Us the Earth*, 2021/2023, digital print on dibond behind museum glass, 157 x 110 cm (drawing: Claudia Schioppa)



↑ →

Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände*, 2016, 4K video, 12 min





↑  
Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*,  
London: Verso, 2021

to be higher than one or two days of interrupted production per year. “If we can’t get a serious carbon tax from a corrupted Congress, we can impose a de facto one with our bodies,” Bill McKibben has argued, but a carbon tax is so 2004.<sup>7</sup> If we can’t get a prohibition, we can impose a de facto one with our bodies and any other means necessary.

That, however, would only be a start, for the second condition for staying below 1.5°C – or indeed any other boundary between a tolerable and an intolerable future – would be “substantial reductions in the historical lifetimes” of fossil fuel infrastructure. Not only new but existing, young and old CO<sub>2</sub>-emitting devices would have to be deactivated. The science is eminently clear on this point. Because so much valuable, irretrievable time has been lost – as a matter of fact, not much time is left – assets have to be stranded. Investments must be written off too early for capitalist taste; on one estimate, the instant suspension of every project in the pipeline would make 2°C achievable only if accompanied by the decommissioning of one-fifth of all power plants running on fossil fuels (this estimate is as of 2018 – more years or decades of business-as-usual would raise the requirement).<sup>8</sup> That is a lot of already

sunk capital. Now one reason why climate stabilization appears such a frightfully daunting challenge is that no state seems prepared to even float this idea, because capitalist property has the status of the ultimate sacred realm. Who dares to throw it on the scrapheap? What government is willing to send in its forces to ensure the forfeiture of this amount of profit? And so there must be someone who breaks the spell: “Sabotage,” writes R. H. Lossin, one of the finest contemporary scholars in the field, “is a sort of prefigurative, if temporary, seizure of property. It is” – in reference to the climate emergency – “both a logical, justifiable and effective form of resistance and a direct affront to the sanctity of capitalist ownership.”<sup>9</sup> A refinery deprived of electricity, a digger in pieces: the stranding of assets is possible, after all. Property does not stand above the earth; there is no technical or natural or divine law that makes it inviolable in this emergency. If states cannot on their own initiative open up the fences, others will have to do it for them. Or property will cost us the earth.

The immediate purpose of such a campaign against CO<sub>2</sub>-emitting property, then, would be twofold: establishing a disincentive to invest in more of it and demonstrating that it can be put out of business. The first would not require that all new devices be disabled or dismantled, only enough to credibly communicate the risk. Strict selectivity would need to be observed. There was a randomness to the property destruction undertaken by the suffragettes, which wouldn’t do now; if activists from the climate movement were to attack post offices and tea shops and theatres, investors would not be dissuaded from anything in particular. It would have to be coal wharfs and steam yachts only this time. But just as the suffragettes sought to twist the arm of the state – on their own, they could not legislate any voting rights – the aim would be to force states to proclaim the prohibition and begin retiring the stock. “The current global energy system is the largest network of infrastructure ever built, reflecting tens of trillions of dollars of assets and two centuries of technological evolution,” 80 per cent of which energy still comes from fossil fuels.<sup>10</sup> No one in his or her right mind would think that bands of activists could burn all or a fifth of that to the ground (or that such a tertiary fire would be unequivocally desirable). At the end of the day, it will be states that ram through the transition or no one will.

But the states have fully proven that they will not be the prime movers. The question is not if sabotage from a militant wing of the climate movement will solve the crisis on its own – clearly a pipe dream – but if the



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände*, 2016, 4K video, 12 min

disruptive commotion necessary for shaking business-as-usual out of the ruts can come about without it. It would seem fool-hardy to trust in its absence and stick to tactics for normal times. Recognising the direness of the situation, it is high time for the movement to more decisively shift from protest to resistance: "Protest is when I say I don't like this. Resistance is when I put an end to what I don't like. Protest is when I say I refuse to go along with this anymore. Resistance is when I make sure everybody else stops going along too," as one West German columnist wrote in 1968, relaying the words of a visiting Black Power activist.<sup>11</sup> There will be no shortage of objections to such resistance. Would it, to begin with, be technically possible?

"Pipelines are very easily sabotaged. A simple explosive device can put a critical section of pipeline out of operation for weeks," the *Pipeline and Gas Journal* lamented in February 2005.<sup>12</sup> At that point, the Iraqi resistance against US occupation had executed nearly 200 attacks on pipelines. "The sabotage campaign has created an inhospitable investment climate and scared away oil companies that were supposed to develop its oil and gas industry," the Journal snivelled; to make matters worse, similar offences were committed in the part of Kurdistan under Turkish control, and in Chechnya, Assam and Colombia, where leftist guerrillas had pierced a key pipeline so frequently that "it became known as 'the flute'."

In the time of the *Pipeline and Gas Journal* lament, however, it was Nigeria that saw the most extensive property destruction. After the non-violent movement against the oil corporations ravaging the Niger Delta appeared to have hit a brick wall in the late 1990s, the organized youth of Ijaw and other communities made a bid to eject them by force.<sup>13</sup> In late 2005, the Movement for the Emancipation of the Niger Delta (MEND) announced itself by giving these corporations the ultimatum to leave or "face violent attacks." Inaugurating a guerrilla war unique for its concentration on oil, MEND then undertook "a fantastically audacious series of attacks," with Micheal Watts: moving swiftly on boats through the creeks and swamps to blow up pipelines, strike vessels, overpower off shore platforms, assault offices, kidnap oil employees.<sup>14</sup> The first in the series was labelled "Operation Cyclone." Between 2006 and 2008, when the insurgency stood at its height, MEND shut down a third of production in Africa's principal oil country. "The stable and regularised flow of oil," Watts observed, "was placed in question in an historically unprecedented way."<sup>15</sup> For a brief moment, it seemed as though Shell, ExxonMobil and the other predators were on the verge of withdrawal. During the Egyptian

Revolution, the pipeline the Mubarak regime used to supply the state of Israel with gas – below market prices – attracted some of the popular rage. After ten sabotage actions closed the spigots, Israel cancelled payments and the agreement broke down. An estimated thirty explosions rocked the pipeline in the period between the eighteen days of protest that brought down Mubarak and the coup of Abdel Fattah al-Sisi.<sup>16</sup> In India, the Naxalites have struck regularly against coal mines and railways; in 2009 and 2010, authorities complained that they strangled transportation of the fuel and established de facto no-go zones for investors wishing to open new mines, shaving off one-fourth of the country's coal output.<sup>17</sup> Among other actions in the summer of 2019, Naxalites attacked coal transports in the state of Chhattisgarh, set ablaze sixteen vehicles carrying coal in Jharkhand and torched twenty-seven machines and vehicles at a construction site for a national highway in Maharashtra plus a coal tar plant, with no end in sight. The Egyptian and Indian revolutionaries had little in common, but fossil fuel infrastructure was targeted by both.

Then a new record was set in the Gulf. None of the above came close to the effect of the drones launched by the Houthi rebels in Yemen – another country with a tradition of pipeline sabotage – against Aramco's refineries in Abqaiq, the world's biggest oil processing facility, on 14 September 2019. The unmanned vehicles swarmed into the precincts to puncture storage tanks, light fires, disable processing trains; in one fell stroke, half of the oil production in Saudi Arabia, accounting for seven percent of global supplies, had to be taken off-line. No single action in the history of sabotage and guerrilla war had achieved a commensurate break on the pumping of oil. According to a chorus of pundits, it heralded a new era of asymmetric warfare: now rebels can use tiny, cheap, toy-like planes to knock out pillars of the energy system.<sup>18</sup> Business news site *Bloomberg* quivered. The Abqaiq action provided "stark evidence of the vulnerability of global crude supply in an age of disruptive technologies that can bring a century-old industry to its knees – at least temporarily."<sup>19</sup> What more could a climate activist dream of?

Given this record from the past and present, the question is not whether it's technically possible for people organized outside of the state to destroy the kind of property that destroys the planet; it evidently is, just as it's technically possible to shift to renewable energy. The question is *why these things don't happen* – or rather, why they happen for all sorts of reasons good and bad, but not for the climate.

# ▶ NOTES

- 1 ▶ See e.g. M. R. Raupach et al., "The Declining Uptake Rate of Atmospheric CO<sub>2</sub> by Land and Ocean Sinks," in: *Biogeosciences*, no. 11, 2014, pp. 3453–3475.
- 2 ▶ See e.g. Elizabeth M. Herndon, "Permafrost Slowly Exhales Methane," in: *Nature Climate Change*, no. 8, 2018, pp. 273–274; Christian Knoblauch et al., "Methane Production as Key to the Greenhouse Gas Budget of Thawing Permafrost," in: *Nature Climate Change*, no. 8, 2018, pp. 309–312; César Plaza et al., "Direct Observation of Permafrost Degradation and Rapid Soil Carbon Loss in Tundra," in: *Nature Geoscience*, no. 12, 2019, pp. 627–631.
- 3 ▶ See e.g. W. Matt Jolly et al., "Climate-Induced Variations in Global Wildfire Danger from 1979 to 2013," in: *Nature Communications*, no. 6, 2015, pp. 1–11; Xhante J. Walker et al., "Increasing Wildfires Threaten Historic Carbon Sink of Boreal Forest Soils," in: *Nature*, no. 572, 2019, pp. 520–523; Zhihua Liu, Ashley P. Ballantyne and L. Annie Cooper, "Biophysical Feedback of Global Forest Fires on Surface Temperatures," in: *Nature Communications*, no. 10, 2019, pp. 1–9.
- 4 ▶ See e.g. Jason A. Lowe and Daniel Bernie, "The Impact of Earth System Feedbacks on Carbon Budgets and Climate Response," in: *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, no. 376, 2018, pp. 1–13; Eleanor J. Burke et al., "CO<sub>2</sub> Loss by Permafrost Thawing Implies Additional Reductions to Limit Warming to 1.5 or 2°C," in: *Environmental Research Letters*, no. 13, 2018, pp. 1–9; Edward Comyn-Platt et al., "Carbon Budgets for 1.5 and 2°C Targets Lowered by Natural Wetland and Permafrost Feedbacks," in: *Nature Geoscience*, no. 11, 2018, pp. 568–573. See further e.g. Will Steffen et al., "Trajectories of the Earth System in the Anthropocene," in: *PNAS*, no. 115, 2018, pp. 8252–8259; Paul Voosen, "New Climate Models Forecast a Warming Surge," in: *Science*, no. 364, 2019, pp. 222–223.
- 5 ▶ J. R. Lamontagne et al., "Robust Abatement Pathways to Tolerable Climate Futures Require Immediate Global Action," in: *Nature Climate Change*, vol. 9, 2019, pp. 290–294.
- 6 ▶ Dan Tong et al., "Committed Emissions from Existing Energy Infrastructure Jeopardize 1.5°C Climate Target," in: *Nature*, no. 572, 2019, pp. 373–377, here p. 376, emphasis added. Cf. e.g. the call for a moratorium "on investments in fossil fuel assets," in: Filip Johnsson, Jan Kjærstad and Johan Rootzén, "The Threat to Climate Change Mitigation Posed by the Abundance of Fossil Fuels," in: *Climate Policy*, no. 19, 2018, pp. 258–274, here p. 269.
- 7 ▶ Bill McKibben, *Falter: Has the Human Game Begun to Play Itself Out?*, London: Headline, 2019, p. 220. McKibben here quotes Naomi Klein (without specific source).
- 8 ▶ Alexander Pfeiffer et al., "Committed Emissions from Existing and Planned Power Plants and Asset Stranding Required to Meet the Paris Agreement," in: *Environmental Research Letters*, vol. 13, no. 5, 2018, iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/aabc5f [accessed April 14, 2023].
- 9 ▶ R. H. Lossin, "Sabotage as Environmental Activism," in: *Public Seminar*, July 3, 2018, publicseminar.org/essays/sabotage-as-environmental-activism [accessed April 14, 2023]. Cf. Jeff Diamanti and Mark Simpson, "Five Theses on Sabotage in the Shadow of Fossil Capital," in: *Radical Philosophy*, no. 2.02, 2018, pp. 3–12.
- 10 ▶ Karen C. Seto et al., "Carbon Lock-In: Types, Causes, and Policy Implications," in: *Annual Review of Environment and Resources*, no. 41, 2016, pp. 425–452, here p. 426.
- 11 ▶ Ulrike Meinhof, "From Protest to Resistance," in: *Everybody Talks About the Weather ... We Don't: The Writings of Ulrike Meinhof*, New York: SevenStories Press, 2008, p. 239.
- 12 ▶ Gal Luft, "Pipeline Sabotage Is Terrorist's Weapon of Choice," in: *Pipeline & Gas Journal*, no. 232, 2005, pp. 42–44.
- 13 ▶ *Oil and Insurgency in the Niger Delta*, ed. Cyril Obi and Siri Aas Rustad, London: Zed, 2011; Freedom C. Onuoha, "Oil Pipeline Sabotage in Nigeria. Dimensions, Actors and Implications for National Security," in: *African Security Studies*, no. 17, 2008, pp. 99–115; Michael Watts, "Petro-Insurgency or Criminal Syndicate? Conflict and Violence in the Niger Delta," in: *Review of African Political Economy*, no. 34, 2007, pp. 637–660.
- 14 ▶ *Ibid.*, p. 645.
- 15 ▶ *Ibid.*
- 16 ▶ M. Cherif Bassiouni, *Chronicles of the Egyptian Revolution and its Aftermath. 2011–2016*, Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 301, 580.
- 17 ▶ Utpal Bhaskar, "Naxals Put the Squeeze on Transport of Jharkhand Coal," in: *LiveMint*, December 1, 2019, www.livemint.com/Companies/jk8rau3k9lBIOLed5jbTLI/Naxals-put-the-squeeze-on-transport-of-Jharkhand-coal.html; Ruchira Singh, "Maoist Threat Hampering India Coal Output – Minister," in: *Reuters*, June 23, 2010; www.reuters.com/article/coal-india-mine-idUKSGE65M04J20100623; Ruchira Singh and Kritivas Mukherjee, "Govt Clamps Down on Maoists to Woo Investors," in: *Reuters*, August 3, 2010, www.reuters.com/article/idINIndia-50583420100803; Shivani Gite, "Maoists Blow Up Diesel Tanker in Chhattisgarh, Three Dead," in: *Track*, September 24, 2019; FP Staff, "Gadchiroli Naxal Attack Today, Updates: 15 Security Personnel, Driver Killed; Sharad Pawar Demands CM's Resignation," in: *Firstpost*, May 1, 2019, www.firstpost.com/india/gadchiroli-naxal-attack-today-live-updates-15-security-personnel-driver-killed-sharad-pawar-demands-cms-resignation-6551021.html; IANS, "Jharkhand: Maoists Set 16 Vehicles Ablaze, Assault Six Labourers," in: *India Today*, July 12, 2019, www.indiatoday.in/india/story/jharkhand-maoists-set-16-vehicles-ablaze-assault-six-labourers-1567432-2019-07-12 [all accessed May 26, 2023].
- 18 ▶ Martin Chulov, "Middle East Drones Signal End to Era of Fast Jet Air Supremacy," in: *The Guardian*, September 16, 2019, www.theguardian.com/world/2019/sep/16/middle-east-drones-signal-end-to-era-of-fast-jet-air-supremacy [accessed May 26, 2023]. P. W. Singer, "The Future of War Is Already Here," in: *The New York Times*, September 18, 2019, www.nytimes.com/2019/09/18/opinion/drone-attack-saudi-arabia.html [accessed May 26, 2023].
- 19 ▶ Anthony Diapola and Verity Radcliffe, "Saudi Attacks Reveal Oil Supply Fragility in Asymmetric War," in: *Bloomberg*, September 15, 2019, www.bloomberg.com/news/articles/2019-09-15/saudi-attacks-reveal-oil-supply-s-fragility-in-asymmetric-war#xj4y7vzkg [accessed May 26, 2023].



We do not focus on one issue but have a systemic critique of the problem

No nos centramos en un solo tema sino que tenemos una crítica sistémica del problema

# Climate Change as Culture War

## The Aesthetics and Politics of Environmental Struggle

T. J. Demos

[A]ny democratic or majoritarian approach to climate action must build a working-class coalition.

Matthew Huber, *Climate Change as Class War*<sup>1</sup>

We have to learn how to fight all over again, in what might be the most unpropitious moment so far in the history of human habitation on this planet.

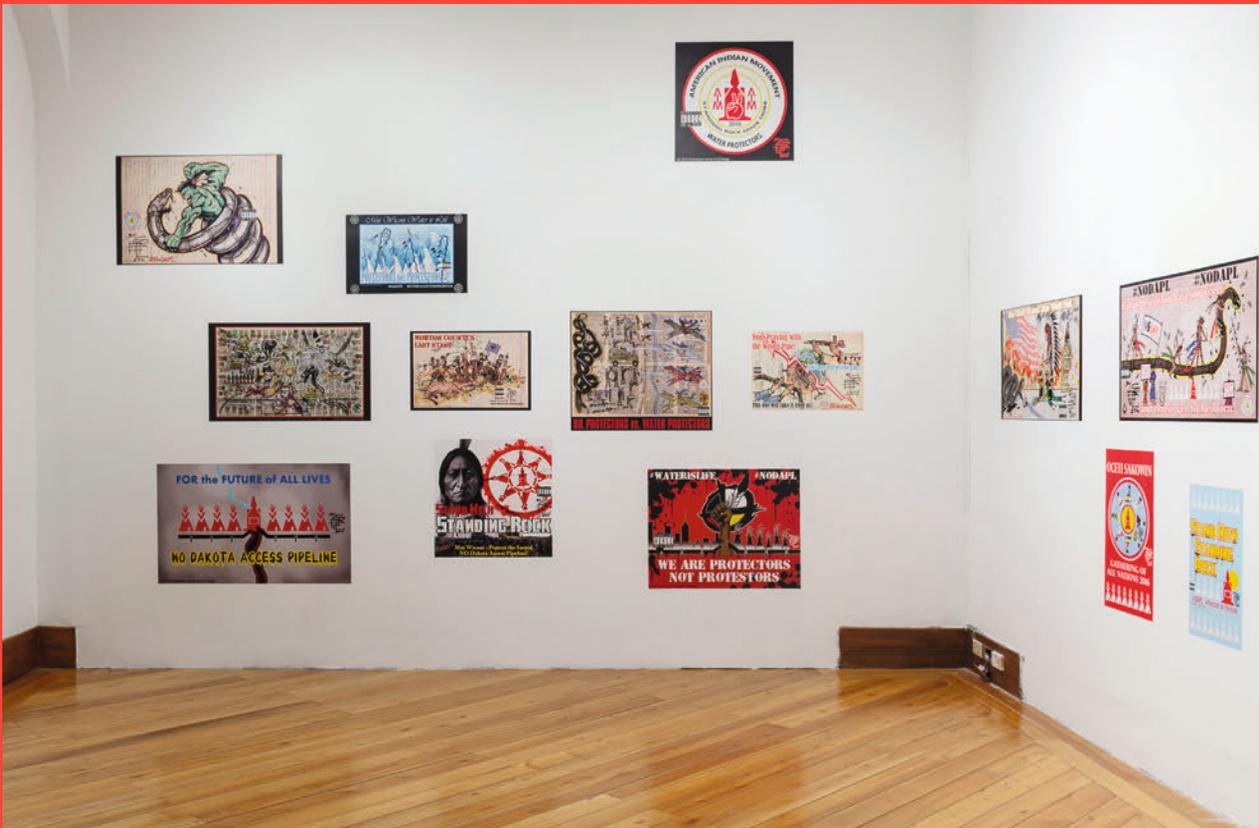
Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*<sup>2</sup>

In calling for, on the one hand, renewed working-class organization and, on the other, militant direct action, Matthew Huber and Andreas Malm, respectively, appeal for shifts in environmentalist strategy, both predicated on the failure of the climate movement to date. After nearly three decades of UN climate summits that have led to little meaningful change in the global operations of fossil capital, we continue to witness steadily rising emissions, along with associated forms of ongoing extractive and petrochemical violence, bringing catastrophic climate breakdown – wildfires, droughts, heatwaves, superstorms, floods – in the wake. It's true, environmentalist social movements have achieved some small, short-lived successes. But it's indisputable that they've achieved nowhere near the system change necessary to halt disastrous environmental transformation.

Malm helpfully summarizes the three recent waves of twenty-first century environmentalist struggle. The first commenced in 2006 with the climate camps in Britain – bases for radical education and mass direct action aimed at shutting down (at least temporarily) nearby emitters such as airports, coal-fired power plants, and financial centers – and ended with the People's Climate Summit held at 2009's COP15 (the United Nations Climate Change conference) in Copenhagen, which targeted the inaction of government delegates (especially those of the US) that killed the idea of mandatory emissions cuts.<sup>3</sup> The second wave gained momentum

←

Oliver Ressler, *For A Completely Different Climate*, 2008, 3-channel slide installation with sound, exhibition view *We will beg for nothing, we will ask for nothing. We will take, we will occupy*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 2015



↑

Gilbert Kills Pretty Enemy III, #NoDAPL, 2016–2017, posters, exhibition view *Overground Resistance. Resistencias a la luz del sol*, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2022. The exhibition cycle *Overground Resistance*, curated by Oliver Ressler, brings together artists who produce their works in dialogue with the climate justice movements in which they consider themselves participants. Climate justice movements worldwide are the most serious and significant drivers of the struggle for climate justice and decarbonization. Historically, resistance has often been organized “underground” by partisans or extra-parliamentary groups. Climate activism, by contrast, is coming “overground” on a massive scale, despite often crossing the boundaries of what is considered “legal.” The worldwide scope and visibility of the movement reflect the terrifying global scale of the threat and also the unprecedented social breadth and depth of collective determination to counteract it.



↑

Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min, exhibition view *Overground Resistance. Resistencias a la luz del sol*, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2022

around 2011, with mass protests erupting in the US against the Keystone XL pipeline, the permit for which Obama finally rejected in 2015 following the recordbreaking 2014 People's Climate March in New York that drew 400,000 protesters to the streets, and the Indigenous-led resistance to the Dakota Access Pipeline that encroached on the sacred lands of the Dakota and Lakota peoples' Standing Rock territory. It came to an abrupt end with Trump's election in 2016, and his decision in the first week of office to approve and prioritize both pipelines. Following devastating European heatwaves and wildfires, the third wave began with Greta Thunberg's climate strike, soon collectivized by her generation in Fridays for Future's international demos, joined by Extinction Rebellion's late 2018 civil disobedience in London and demands for government to declare a climate emergency, and Ende Gelände's direct actions to shut down lignite coal mining in Germany. All were interrupted by COVID-19, leaving us in an uncertain present.

These waves of environmentalist insurgency are largely what Oliver Ressler addresses in his umbrella project *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart*, 2016-2020. Over six interrelated videos – situated between engaged documentary form and analytic, interventionist aesthetics – Ressler systematically examines the rebellious events around COP21; the anti-mining activism of Ende Gelände (meaning "Here and No Further") in Rhineland, Lusatia, and Leipzig; the anti-airport struggle of the ZAD (*zone à défendre*) near Nantes; Code Rood's blockade of Amsterdam's coal port; the anti-extractivist engagements of the Czech activist group Limity jsme my ("We are the limits"); and Venice Climate Camp's operations against massive cruise ships.

The videos present a veritable anthropology of recent climate struggle, including mass protest, autonomous resistance, and direct action, offering insider accounts of activists on the frontlines, with rousing political speeches by participants, and footage of occupations, nonviolent occupations, and battles with riot police. Eerie ambient sounds accompany the scenery of fossil infrastructure, intercut with shots of organizational sessions, coordinated assemblies and marches, chanting, drumming, and dancing. Each is between ten and thirty-six minutes, all carefully edited, several presenting



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021,  
4K video, 38 min

incisive political analysis of fossil capital, its responsibility for climate breakdown, and poetic expressions of collective resistance, in voice-over commentary co-written by Ressler and Matthew Hyland and read by different narrators. These are partisan videos, created from within and about the struggle, their movement-based aesthetics re-engaging the militant image of Third Cinema, especially in that the mode of address leads not to objectivity or neutral observation, but to implicacy, inclusion, solidarity. By deploying a participant-based viewpoint, galvanizing affect, and providing radical education, the videos transform the viewer into accomplice.<sup>4</sup>

Still, we know that these documented actions, as ambitious as they may have been, have not been enough to stop the ravages of fossil capital and the worsening of climate breakdown. The nearly thirty years of COP meetings have only seen the steady rise of carbon emissions; the Garzweiler mine continues to operate (now bringing destruction to Lützerath village, with land defenders brutally attacked by German police); Macron discontinued the new airport plans for Nantes, but the Vinci corporation has moved on to other major airport developments, now in Mexico; European demand has soared for Colombian coal via the port of Amsterdam following the Russian invasion of Ukraine and resulting disruption to energy flows; brown coal continues to be dug up in the Doly Bílina mines; and cruise ships still set sail to Venice, only stopping short of the over-touristed city borders.

So where do activists go from here? If we've indeed reached a point where it's necessary to consider more

aggressive tactics (as Malm argues), and more concerted organization at the nexus of environmentalist and labor struggles (as Huber contends), then what role can art play? How does art as a form of cultural politics correspond to these recent shifts in socio-environmentalist strategy? How can it connect with movements now critically assessing their recent past and considering strategic shifts for the future? If Ressler's current work addresses these difficult topics – and it does so systematically and provocatively, amplifying and expanding the terrain of frontline struggles, and generatively contributing to organizational debates – then it does so with no simple answers.

Organizing and recording a public conversation between activists about just these questions, Ressler created *Barricade Cultures of the Future* (2021, 38 min), resulting in a video that foregrounds speakers who review the recent history of environmentalist struggles, considering their gains and challenges, and debating future priorities. Originally taking place in Graz on February 27, 2020, just before the pandemic spread to Europe, the video's exchange includes five discussants – Marta Moreno Muñoz (performance artist and Extinction Rebellion activist), Nnimmo Bassey (COP climate negotiator and member of the Nigerian Health of Mother Earth Foundation), Aka Niviãna (Inuk poet and environmentalist), Jay Jordan (member of The Laboratory of Insurrectionary Imagination, based on the ZAD), and Steve Lyons (of the traveling pop-up museum The Natural History Museum and art-activist collective Not An Alternative). Presented in a carefully edited choreography, speakers comment on different approaches to the struggles for climate justice, and for political transformation more broadly, including the role of art, or aesthetic practice more widely, within those struggles, and consider what tactics and strategies future engagements may require.

The piece presents participants seated before a green-screen, with the video's background alternating between white, black, and red – colors of anarcho-socialist resonance – with notable agitprop graphics (including Dadaist and Constructivist montages of Heartfield and Rodchenko) interwoven into the visual flow at conversational transition points. In addition, documentary footage of specific struggles enters as backdrop at key moments, transporting the speakers into an activist assembly, rendering the discussion as both *about* and *of* struggle aesthetics and politics. Sharing similarly complex aesthetic and political functions as his other video projects, this piece too performs the role of “para-academic ‘militant research,’” as Ressler

explains, insofar as the video both critically reflects on climate struggle strategy and is meant to feed back into social movements.<sup>5</sup> One can extend that formulation to the piece's para-artistic mode as well.

On the one hand, the discussion scrutinizes art's potential social movement operations – referencing, for instance, Jonas Staal's notion of “emancipatory propaganda art” and Decolonize This Place's theory of “institutional liberation,” both allied practices put to task in anti-capitalist and anti-colonial political struggles as modes of radical education, collective social composition, agitational aesthetics, and instituting otherwise (beyond toxic philanthrocapitalism).<sup>6</sup> All purposively situate themselves outside of and in confrontation with the commercial and elite institutional capture of creativity – according to which radical aesthetics come to serve neoliberal ends – which is directly criticized in the discussion. And on the other, the video contributes its own creative modeling of social movement aesthetics, strategic observations, and networking of movements to the wider political struggle, including the push for socio-environmentalist political aesthetics that can expand art's conceptual, transformative, and institution-building capabilities within culture at large. Ressler's may not be an art that foregrounds affect, bodily experience, performative or representational play for their own sake – though it's not without these qualities either. Nor is it the kind of aesthetic spectacle of commercialized entertainment, or the ironic conceptualism of liberal indeterminacy unwilling to take a position, or the dead-end artistic appropriation of activism reflective of institutional opportunism, all of which Lyons criticizes in the video. Instead, Ressler's project models an art with a dedicated aesthetic-political function that compliments the practices of Staal and DTP: an expanded mode of creativity situated within and commenting on environmentalist struggle that is directed at social transformation in turn – specifically, in the case of *Barricade Cultures of the Future*, by facilitating the self-reflection of social-movement actors who compare notes from actual sites of contestation, collectively consider the lessons of past engagements, and together, building on past accomplishments, speculate upon and elaborate future priorities.

In pondering what future barricade cultures will look like – where “barricade cultures” suggests the strategic and tactical priorities, social values and formations, and aesthetic elements of resistance movements opposing fossil capital, from land-based struggles to digital insurgencies – Lyons ends the conversation with the following propositional question, which I paraphrase:



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min

If what is most needed is not simply a massive climate movement, but an *anti-imperialist politics* more expansively opposed to the extraction of life, land, and labor – where it's not simply the fossil fuel industry but the entire capitalist system that is oppressing the majority of human population – then how should activists and artists mobilize internationally toward this goal as a shared political horizon?

By ending the video thus, Ressler strategically highlights this provocation, taking the question Lyons poses to other participants and extending it to viewers to consider further. Indeed, that's what I'd like to do in what follows, while also acknowledging that multiple responses are possible. In elaborating my approach, four interrelated priorities appear that help unpack the insights and implications embedded in Lyons' question, which Ressler's video subsequently highlights: first, the necessity of expanding the frame of struggle from environmentalism to anti-imperialism; second, to build effective resistance requires transnational solidarity and diverse tactics, including aggressive ones; third, transformative change requires a working-class base; and fourth, the imperative of building a majoritarian politics of life. My discussion leaves open how aesthetic practice in particular can contribute to these political priorities. However, leaving it open may be one crucial point of *Barricade Cultures of the Future*: to signal the urgency to collectively consider organizational tactics and strategies, including of aesthetic forms, that have yet to fully emerge, or be re-engaged once again, within the present field of shifting political circumstances.

The first implication contends that environmentalism is too limited a political framework for the struggle for emancipatory social transformation. Indeed, when "climate" politics gets articulated in mainstream social movements (such as 350.org, The Climate Mobilization, Extinction Rebellion, and more recently, Just Stop Oil), the perceived emergency tends to center on a single concern (atmospheric carbon), which in turn calls for a technocratic solution (decarbonization). While we do indeed face a climate emergency of carbon pollution, the problem with emergency's narrow definition is that it caters to green capitalist interests, which would like nothing better than to view the crisis in the most limited way, so as to predetermine a limited solution – e.g. geoengineering, carbon capture, renewable energy – thereby keeping unequal social and economic systems intact.

Leaving those systems intact means doing nothing to stop the larger sociopolitical spectrum of historical and

ongoing oppression – the extraction of life, land, and labor, in Lyon's terms, creating conditions of economic inequality, racist police terror, social exploitation, and ecological violence – resulting in *multiple interconnected emergencies* that are the unavoidable outcome of centuries of racial and colonial capitalism. This is best understood not as the Anthropocene, a socio-geological term that falsely generalizes causality and equalizes the distribution of vulnerability, but rather as the "racial Capitalocene," as Françoise Vergès proposes. This latter concept "help[s] us understand that climate change is not about human hubris" – which fails to provide a credible analytics of the structural disparities caused by capitalism's socio-environmental relations – but is instead "the result of the long history of colonialism and racial capitalism."<sup>7</sup> By limiting climate emergency to a matter of carbon pollution, proponents enable this unjust system to go unchecked, a system deeply complicit in the contradictions of dominant economic arrangements dedicated to unsustainable growth on a finite planet, which is fundamentally irreconcilable with meeting human needs and environmental wellbeing.<sup>8</sup> Not surprisingly, Indigenous decolonial positions have severely criticized neocolonial green extractivism (seeking out new frontiers of lithium necessary for renewable batteries and infrastructure) for its complicity in anti-Indigenous colonial oppression (perpetuating new waves of landgrabs, exploited labor, and the displacement of Indigenous and racialized communities on the frontlines of anti-imperial struggle)<sup>9</sup>; while Black political ecology has condemned color-blind white environmentalism for its un-seeing of anti-Black racial injustice (where communities of color are disproportionately situated near toxic waste sites and sacrifice zones)<sup>10</sup>; and Marxist ecosocialism has opposed liberal technocratic solutionism (advocating carbon sequestration, geoengineering, and so on) that focuses narrowly on reducing atmospheric pollution, constituting a liberal single-issue environmentalism inattentive to, and potentially repeating, long histories of socio-economic oppression. Where all these concerns meet, and what's ultimately required, is an intersectionalist, trans-environmentalist, anti-systemic ecopolitics that draws ecological relations into alliance with socio-economic justice.<sup>11</sup>

Given its assembly of diverse sociopolitical and geographical positionalities, Ressler's video's multi-perspectival social composition is crucial in this sense – as its aesthetic networks representatives from Indigenous Greenlandic and sub-Saharan African climate justice and anti-colonial struggles, French rural autonomist eco-anarchism, US anti-capitalist organizing,



↑  
 Top: Tiago de Aragão, *Entre Parentes*, 2018, HD video, 27 min; below: Seday, paintings on banking buildings, 2015–2020; Lauren Bon and the Metabolic Studio, *Artists Need to Create on the Same Scale that Society Has the Capacity to Destroy*, 2006/2021, digital print, variable dimensions, exhibition views *Overground Resistance*, frei\_raum Q21 exhibition space, Vienna, 2021

and Spanish-internationalist urban environmentalism into an intersectionalist mix. The conversation performs and expresses a wide range of identities and strategic commitments. And while participation is not comprehensive in global distribution, nor are speakers unified in strategic approach, the discussion enacts expansive geopolitical reach with a firm anti-systemic (meaning: anti-capitalist) and anti-imperialist politics that provides a necessary corrective to liberal single-issue environmentalism.<sup>12</sup>

From the expanded basis of anti-imperialist struggle arises the second concern: how best to mobilize in-

ternationally at present? This question is particularly urgent given that the last thirty years of environmental struggle have been largely unsuccessful, as Muñoz contends, which corroborates the positions of Malm and Huber, each elaborating their own explanations. For Muñoz, the environmental movement must be magnitudes stronger to globally disrupt emissions-producing states in their capitals in order to force global system change, not just build autonomous spaces in the provinces like the ZAD, which articulates one point of tension in the discussion. Jordan responds by explaining that diverse sites of engagement remain necessary, including more aggressive tactics than merely nonviolent protest (which also finds visual expression in Ressler's exhibition *Overground Resistance* of 2021 in Vienna, including documentation of Zadists' destruction of fossil-fuel infrastructure and their violent confrontations with the police in the defense of their territory in 2018). Jordan's point resonates with Malm's *How to Blow Up a Pipeline*, which argues that twenty-first-century environmental movements have misguidedly limited their own power by fetishizing nonviolence above all else. In view of climate emergency's urgency that demands immediate response – offering all too little time for the difficult, time-consuming work

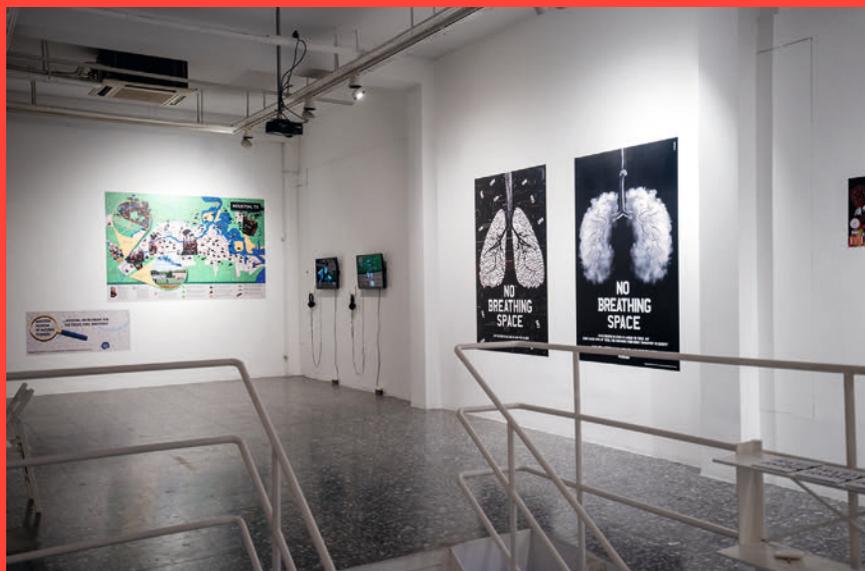
of organizing – Malm calls for revolutionary militancy, sabotage, and strategic property destruction in order to shut down the fossil economy at its point of production. (Ressler's own wall-scaled, ink-on-paper drawing, *Property Will Cost Us the Earth* of 2021 in Vienna, borrows its phrase from Malm's book, filling the outlines of its text's letters with drawings of hundreds of threatened species of wildlife).

For Malm, this necessary tactical step is in line with modernity's revolutionary struggles – he cites the suffragette movement, anti-Apartheid and anti-slavery campaigns, and decolonization efforts – which, contrary to the histories misconstrued by strategic nonviolence theorists, actually depended on militancy, where radical flanks of sabotage and armed resistance strengthened nonviolent social movements of liberation and were essential to their success. Complimenting Jordan's



↑

Tools for Action, *Red Line Barricade*, 2015, inflatable cube, poster; Rachel Schragis, *Confronting the Climate*, 2016, digital print, variable dimensions, exhibition view *Overground Resistance*, frei\_raum Q21 exhibition space, Vienna, 2021



↑

The Natural History Museum, *Mining the HMNS: An Investigation by The Natural History Museum*, 2016, posters, variable dimensions, HD videos; Noel Douglas, *No Breathing Space*, 2020, posters, 180 x 120 cm, exhibition view *Flood Tide of Resistance*, NeMe Arts Centre, Limassol / Cyprus, 2022



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min

statement, Bassey references the Nigerian context of anti-Shell struggles in Ogoniland, where, he explains, armed resistance to state oppression was critical in forcing the government to the negotiating table.

Jordan adds the necessity of future barricade cultures employing a diversity of tactics. More than masculinist heroics of militant resistance, they must be complex, multifaceted networks of distributed competences and roles, including mutual and medical aid, legal support, childcare, and collective provisioning. "There can't be women on the barricade if there aren't men in

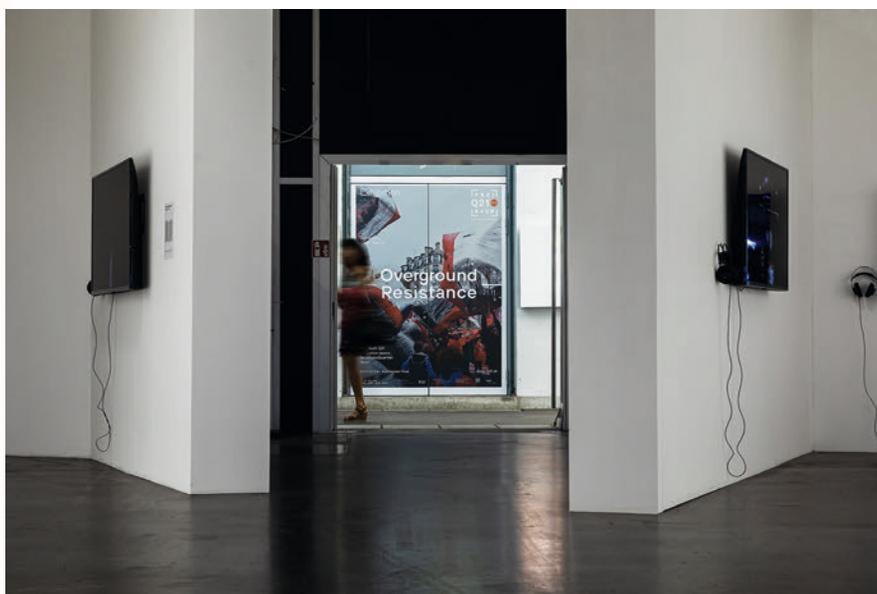
the kitchen!" runs the Zadist slogan: in other words, climate politics, for its strategic success, must advance the intersectionalist practice of worldmaking, in this case, anti-sexist and anti-patriarchal, a principle which Aka Niviãna also articulates.

The third imperative is building a working-class base. Making this compelling intervention in environmentalist strategy is Matthew Huber's *Climate Change as Class War*, which advocates for renewed labor organizing, including within the energy sector. This is key, as workers ultimately keep the system in operation and uniquely hold the power to shut it down. Conspicuously, this position goes unaddressed in the conversation – perhaps confirming Huber's point about how environmental politics has largely been dominated by the professional-managerial class (PMC), which has lost touch with working class formations. It's also symptomatic of the left's current disorganization following decades of neoliberal attacks, labor's precaritization, and globalization's offshoring of union jobs to low-wage capital-friendly countries.

The result, Huber contends, is the reign of PMC climate politics, motivated by carbon guilt resulting from a privileged consumerist perspective – and one could extend this observation to much of the eco-aesthetics that dominate liberal cultural and institutional contexts, which often have little to nothing to say about class antagonism, commonly offering ecological proposals – unlike Ressler's own presentations – outside any anti-capitalist politics. Huber's challenge is that, if we are to build the mass movement necessary to transform the fossil capitalist system – the ultimate goal also recognized in Ressler's video – then it will require not PMC environmentalism, but one of an international working-class majority, the class responsible, more than any other, for the reproduction of life, including its present basis in fossil fuel systems.<sup>13</sup>

This is no easy matter to achieve, however, given the success of rightwing inroads into working class cultures, owing, in part, to the instrumentalization of worker social precarity through the scapegoating of racialized migrant

Top: *Overground Resistance*, exhibition poster, 2021; below: *Laboratory of Insurrectionary Imagination*, *Notre Flamme des Landes: The Illegal Lighthouse Against an Airport and Its World*, 2018, HD video, 16 min, exhibition views *Overground Resistance*, frei\_raum Q21 exhibition space, Vienna, 2021  
↓





↑ →

Oliver Ressler, *Property Will Cost Us the Earth*, 2021, ink drawing on Hahnemühle Paper, 950 x 112 cm (drawings: Claudia Schioppa), exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021

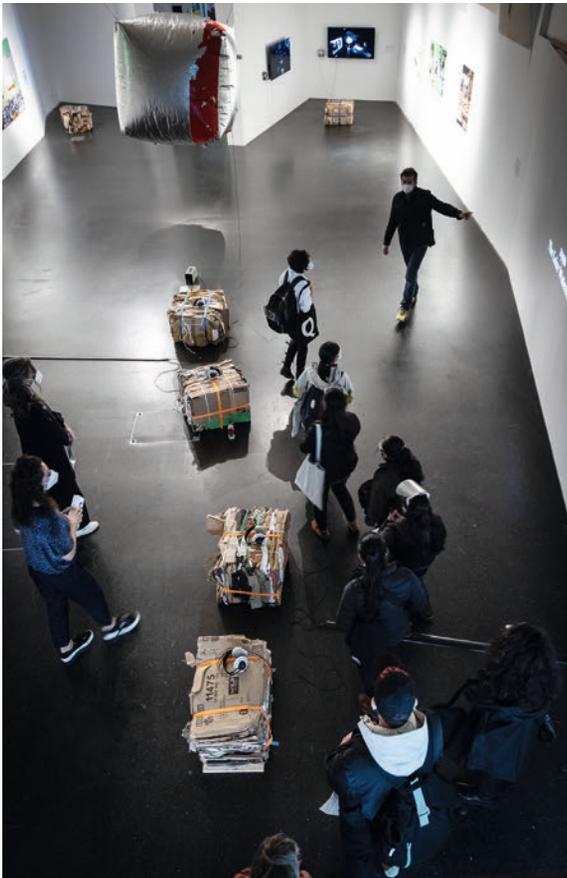
populations, thereby playing on fears that inspire the ecofascist formations Malm and the Zetkin Collective detail in *White Skin, Black Fuel: On the Danger of Fossil Fascism*.<sup>14</sup> Class consciousness is, of course, another site of struggle, and it cannot be assumed but must be built. As such, it demands an important role for cultural practice that operationalizes radical education, cross-racial movement formation, and the construction of the affects and aesthetics of social justice and equality – even while all of these areas are also exploited by and for reactionary political power funded by the ruling class. Climate change is also a matter of a *culture war*.

Finally, the fourth priority embedded in Lyon's question is that any majoritarian politics of life must be a politics of *more*, not *less*. This formulation, made compellingly by Huber, intervenes in current political debates between degrowth and ecomodernist environmentalisms.<sup>15</sup> While the debate is never directly confronted in Ressler's video – but is elsewhere in Ressler's work – several participants signal tension around the subject in the conversation. While Jordan emphasizes an immediate exodus from fossil capital to islands of radical degrowth like the ZAD, Muñoz and Bassey prioritize

a just transition from fossil fuel to renewable energy that requires not degrowth but the expansion of global-scaled decarbonized infrastructure for the global reproduction of life, according with Huber's terms. Meanwhile, Lyon's collective, Not An Alternative, warns elsewhere that "advocates of neo-primitivist lifestyle politics [who] retreat to the forests and mountains, to DIY off-the-grid living ... abandons the millions in the cities," and reflects "the failure to value black and brown life, the inability to conceive living with and in diverse egalitarian communities ..."<sup>16</sup>

The problem with degrowth, especially from the perspective of racially diverse working-class communities, is that it reads as more neoliberal austerity, which multitudes have suffered through for decades, especially in the global South living in the aftermath of the postcolonial underdevelopment of structural adjustment programs and governance by debt.<sup>17</sup> Getting less is therefore no selling point to winning widescale participation in environmentalist struggle, especially when combined with the narrowing of climate politics to mere decarbonization demands, which fails to address anti-imperial, racial injustice, and the decolonial struggle against decades of neoliberalism's organized abandonment.<sup>18</sup>





↑  
Oliver Ressler guides delegates of the Zapatistas and CNI (National Indigenous Congress) through the exhibition *Overground Resistance*, frei\_raum Q21 exhibition space, Vienna, 2021

It's true that the rich must degrow, that the billionaire class must be abolished – not only for the sake of equality and democracy, but also because they contribute the majority of emissions – and that the military share of the global economy (particularly in the US) has no place in a sustainable and just world. But following strategic degrowth, the global working class stands to gain from the material redistribution of resources according to this politics of *more*, meaning greater economic security, expanded free education and health-care, better infrastructure, and plentiful decarbonized energy. (In Ressler's *Ende Gelände* video, the narration calls this "transfiguration by design," where instead of a degrowth by necessity, compelled by capitalist environmental disaster, an emancipatory ecopolitics worthy of the name would introduce more "mass transit and low rent, zero energy housing to grow," and "carbon-free provisions for needs on a global scale").

What's necessary, then – and what largely differs from the last few decades of environmentalist politics – is cultivating ecologies of labor to empower the move-

ment for a just transition, which must be for nothing less than an abundant ecosocialism, best defined by a future world prioritizing common welfare and majority uplift within a sustainable decarbonized economy. This is exactly the radical system change that's recognized today (and in some longstanding traditions) as the goal of the most far-reaching political horizon. More, it provides the foundational sociopolitical elements of the anti-capitalist anti-imperialism within which climate justice finds its surest basis. The problem, of course – which suggests why there was ultimately no easy response to Lyon's provocation – is that working-class organizational power is nowhere near the level necessary to challenge fossil capitalist rule.

Some, including Malm, Jodi Dean, and Kai Heron, have called for a "climate Leninism" – "the name for the politics needed at this juncture of imperialism and climate emergency," situated within "the tradition of revolutionary thought and struggle" extending from the history of socialist revolution – so as to bring about rapid politico-economic restructuring to forestall climate catastrophe. However, there's no collective subject at present capable of bearing the transformative agency of anti-imperialist anti-systemic change.<sup>19</sup> Indeed, it must be built, slowly and systematically, with each new formation connecting to and advancing the last. What this requires, on the artistic front, is nothing less than a *climate aesthetics of class war*: a boundless arena of collective creativity, a worldbuilding liberated from dominant institutions of elite capture. The outlines of this principle are also threaded through the discussion in Ressler's video, which resonates with recent positions in politics and aesthetics (including emancipatory propaganda art and institutional liberation). While "aesthetic art promises a political accomplishment that it cannot satisfy," according to Jacques Rancière, militant aesthetics finds its accomplishment in contributing to social movements.<sup>20</sup> Indeed, as Olúfẹ́mi O. Táíwò outlines it, "a constructive political culture would focus on outcome over process," evaluated "by how well it helps us build what we are trying to build."<sup>21</sup> To form barricade cultures of the future, this political aesthetics would be mobilized through a diversity of nonviolent and more aggressive tactics: from militant images to sabotage, from emancipatory agitprop to ecosocialist care, from an arts of assemblism to intersectionalist movement-building. All would contribute to shaping a cross-racial, internationalist, working class majority to defend a politics of multispecies flourishing – even while there's all too little time to do so.

# ▶ NOTES

- 1 ▶ Matthew T. Huber, *Climate Change as Class War: Building Socialism on a Warming Planet*, New York: Verso, 2022, p. 6.
- 2 ▶ Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*, London and New York: Verso, 2021, p. 62.
- 3 ▶ *Ibid.*, pp. 13–20.
- 4 ▶ T. J. Demos, "Post-Militant Image," in: *The Militant Image*, ed. Urban Subjects, Graz: Camera Austria, 2015, pp. 41–48.
- 5 ▶ Oliver Ressler, "Barricading the Ice Sheets," in this volume, p. 11, citing Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London and New York: Verso, 2016, p. 7.
- 6 ▶ Jonas Staal, *Propaganda Art in the 21st Century*, Cambridge: MIT, 2019; MTL Collective, "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art," in: *October*, no. 165, summer 2018, pp. 192–227; Not An Alternative, "Institutional Liberation," in: *e-flux Journal*, no. 77, November 2016, www.e-flux.com/journal/77/76215/institutional-liberation [accessed May 27, 2023].
- 7 ▶ Françoise Vergès, "Racial Capitalocene," in: *Verso Blog*, August 30, 2017, www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene [accessed April 13, 2023].
- 8 ▶ As Hadas Thier explains in her overview of the dominant political economy, "capitalism is not designed to meet human need; it is designed to generate profit. This means not only robbing workers of our humanity and life, but also the soil, the air, the planet." Hadas Thier, "Can the 'Free Market' Save the Planet?," in: *A People's Guide to Capitalism: An Introduction to Marxist Economics*, Chicago: Haymarket, 2020, pp. 140–46.
- 9 ▶ See Kyle Powys Whyte, "Indigenous Experience, Environmental Justice and Settler Colonialism," in: *SSRN Electronic Journal*, January 2016; The Red Nation, *The Red Deal: Indigenous Action to Save Our Earth*, New York: Common Notions, 2021.
- 10 ▶ See Olufémi O. Táíwò, "On Climate Colonialism and Reparations," in: *For the Wild Podcast*, January 2021, forthewild.world/listen/olufemi-o-taiwo-on-climate-colonialism-and-reparations-216 [accessed May 27, 2023]; Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham/NC: Duke University Press, 2016.
- 11 ▶ As Nancy Fraser argues similarly in "Climates of Capital," in: *New Left Review*, no. 97, January / February 2021, pp. 126–127: "Our best hope for avoiding" the destruction of Earth as we know it "is to build a counter-hegemonic bloc that is trans-environmental and anti-capitalist. [...] Essential trans-environmental elements – labour rights, feminism, anti-racism, anti-imperialism, class consciousness, pro-democracy, anti-consumerism, anti-extractivism" must be drawn together through "anti-capitalism," which "is the piece that gives political direction and critical force to trans-environmentalism."
- 12 ▶ Of course, there's a long history of accounts of imperialism, from Lenin's *Imperialism, the Highest Stage of Capitalism* (1916) to David Harvey's *The New Imperialism* (2003), which define it generally as the international hegemony of monopolistic capital over economies, land, and labor. For a recent account germane to this essay that emphasizes new geopolitical struggles over land, water, and air, see Jayati Ghosh, Shouvik Chakraborty, and Debamanyu Das, "Climate Imperialism in the Twenty-First Century," in: *Monthly Review*, July 1, 2022, www.monthlyreview.org/2022/07/01/climate-imperialism-in-the-twenty-first-century [accessed March 6, 2023].
- 13 ▶ One example of a positive step in this direction is the recent protests over the closing of the Bosch plant in Munich, which have brought environmentalists (of Fridays for Future and Extinction Rebellion) together with labor organizations to support a worker-oriented just transition and keeping such plants open to produce the renewable energy technology of the future. See www.transnational-strike.info/2022/01/21/climate-protection-and-class-struggle-at-the-bosch-factory-in-munich [accessed March 6, 2023]. Thanks to Oliver Ressler for this reference.
- 14 ▶ See Andreas Malm and The Zetkin Collective, *White Skin, Black Fuel: On the Danger of Fossil Fascism*, London: Verso, 2021.
- 15 ▶ See, for instance, Matt Huber, "Mish-Mash Ecologism," in: *New Left Review*, August 18, 2022, www.newleftreview.org/sidecar/posts/mish-mash-ecologism; Kai Heron, "The Great Unfettering," in: *New Left Review*, September 7, 2022, www.newleftreview.org/sidecar/posts/the-great-unfettering [both accessed March 6, 2023].
- 16 ▶ Not An Alternative, "Institutional Liberation" (see note 6).
- 17 ▶ Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, London: Bogle-L'Ouverture Publications, 1972; Maurizio Lazzarato, *Governing By Debt*, trans. Joshua David Jordan, Cambridge: semiotexte(e), 2015.
- 18 ▶ See Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa* (see note 17); Lazzarato, *Governing by Debt* (see note 17); Ruth Wilson Gilmore, *Abolition Geography Essays Towards Liberation*, ed. Brenna Bhandar and Alberto Toscano, New York: Verso, 2022.
- 19 ▶ Kai Heron and Jodi Dean, "Climate Leninism and Revolutionary Transition," in: *Spectre Journal*, June 26, 2022, www.spectrejournal.com/climate-leninism-and-revolutionary-transition [accessed March 6, 2023].
- 20 ▶ Jacques Rancière, "The Aesthetic Revolution and its Outcomes," in: *New Left Review*, no. 14, March / April 2002, p. 151.
- 21 ▶ Olufémi O. Táíwò, *Elite Capture: How the Powerful Took Over Identity Politics (And Everything Else)*, Chicago: Haymarket, 2022, p. 112.



# Property Will Cost Us the Earth

Ameli M. Klein

The current ubiquity of demands for environmentally conscious cultural production places artistic practice at the forefront of a shift towards sustainable formats. However, the rhetoric employed often fails to engage critically with the growing gap between ideology and methodology within institutional frameworks, instead paying lip service to circumvent the demand for radical structural change that any genuine accountability would entail. Oliver Ressler's practice hovers on the edge, converging the polarities of the artistic work/political activism paradox by grinding against the constricting categories imposed on cultural production. Ressler's attention to institutional contexts continually questions the validity of artistic production in the current state of emergency. The artist's explicit political convictions are inextricable from his work: whether you encounter his pieces in the context of an institutional exhibition setting or an open-air activist gathering, his constant emphasis on the need for profound structural reorientation extends the scope of his artistic gesture beyond the particular context, disclosing real-world activist potency. Ressler never stops asking: how can we participate, how do we expand a discourse, increase visibility, without perpetuating underlying status quo?

As the intentional ambiguity of Ressler's work between activist and artistic contexts is well established, I would like to orient this inquiry into his practice towards a critical reading of his work in the context of the art-historical discourse on *technē* and the devel-

opment of the sub-field of environmental art.<sup>1</sup> I will focus on a series of photographic works addressing various aspects of the environmental emergency, along with the piece *Property Will Cost Us the Earth* and the sculpture *Drillbit*, in seeking to show the potency of his artistic gesture within the development of environmental art. How does Ressler convey his artistic, political, and ideological convictions by means of material and technical decisions? What strategies does he use to circumvent the technical and intrinsic ideological pitfalls of his chosen media of photography, film, and installation?

In pursuing this line of questioning with reference to Ressler's multidisciplinary project *Barricading the Ice Sheets*, I have opted consciously for the terminology of environment in preference to that of climate, in keeping with Etienne S. Benson's critical framing of the historical context of the discourse. Benson's critical reading of the historical notion of environment allows for a re-contextualization of the terminology's development through an intersectional lens: "[...] it (the environment) has been used to call attention to the material conditions of existence and has served as a reminder that no organism or community can survive in isolation."<sup>2</sup>

←  
Poster image by Oliver Ressler for the  
Venice Climate Camp, 2022

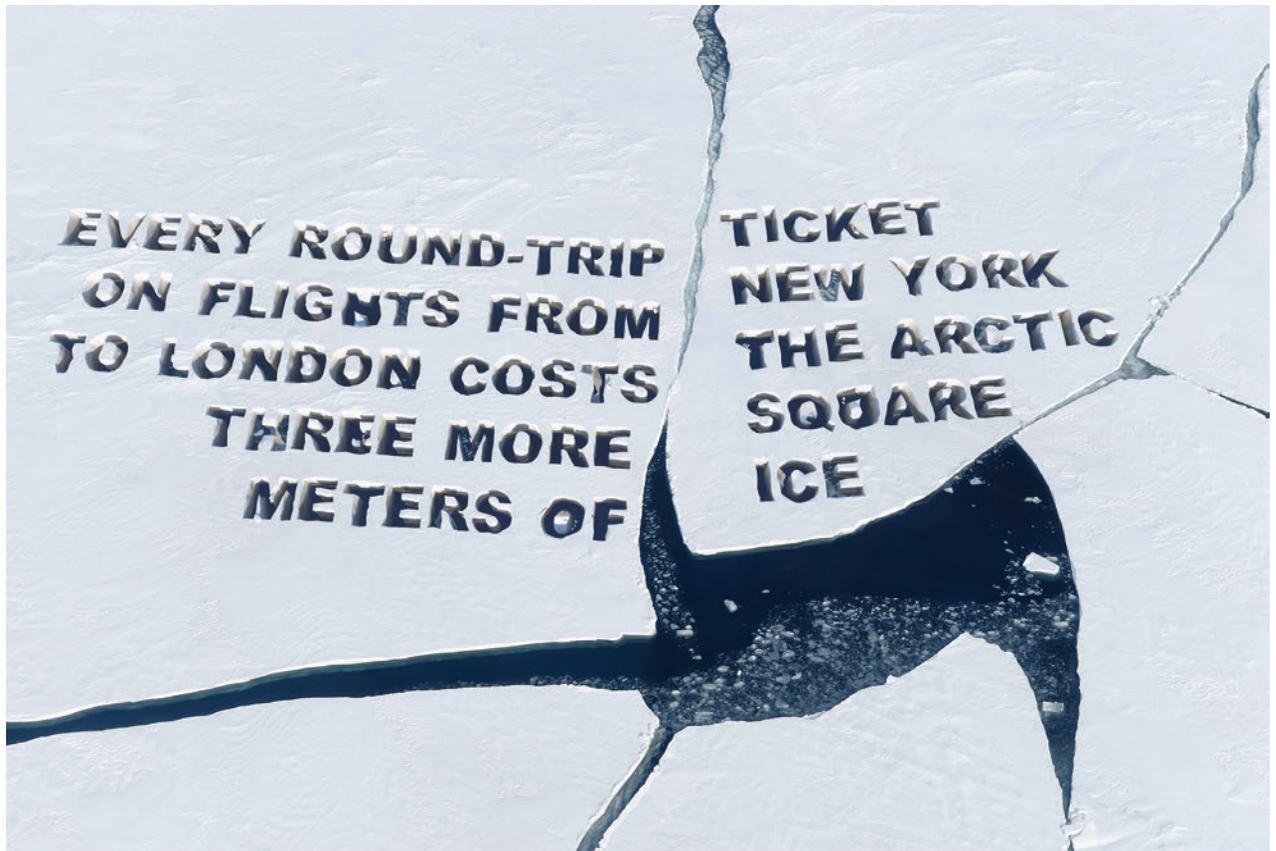


↑  
Oliver Ressler, *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests*, 2019,  
digital print on dibond behind museum glass, 102 x 80 cm

The concept is quintessential to Ressler's artistic practice, as evident in the title of his graphic work *Property Will Cost Us the Earth* (2021) which quotes the human ecologist Andreas Malm. Malm's candid statement that "protecting private property at the expense of our planet and our children's lives is not a cost we should be willing to pay" is essential in understanding Ressler's engagement with the social, economical, and ideological contexts of environmentalism.<sup>3</sup> While I foreground the (art)historical context of Ressler's work in correlation to the development of the environmental movement, it must be noted that Ressler's work is deeply rooted in environmental justice as a social movement, addressing the inequitable exposure of exploited and marginalized communities to environmental extractivism and its fatal consequences. Therefore, I'm adopting this particular work's title for the present text to emphasize his multifaceted approach to the environmental justice movement.

The theoretical formation of an environmental discourse can be credited with increasing institutional and political attention to the crisis. However, it must

also be acknowledged that the field's development is deeply submerged in enlightenment beliefs and continues to foster a predominantly Euro/American-centric perspective, occluding knowledge production and intrinsic lore held outside of exclusive institutional (academic) structures. Benson argues that the environmental preservation movement may have "paradoxically tempted many to a kind of environmental universalism – that is, toward assuming that all people have or desire the same kinds of relations to their surroundings."<sup>4</sup> His acknowledgement of an intrinsic bias within the field draws attention to the prospect that "the concept of environment helped experts give the impression that they were speaking on behalf of all humanity even as they ignored the specific needs and vulnerabilities of particular human groups. If many of these old modes of thinking and acting environmentally were already problematic in their own times, they have become only more so today."<sup>5</sup> Ressler's focus on hyper-local contexts likewise allows him to narrate the planetary environmental emergency without falling into the rhetoric of universalism. Similarly, to Benson's emphasis on the urgency of an engagement with



↑  
 Oliver Ressler, *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice*, 2019, digital print on dibond behind museum glass, 102 x 73 cm

critical environmental epistemologies, Ressler's artistic practice closely considers his own individual artistic bias and intrinsic lack of *neutrality*. In acknowledging that no artistic work can be free from personal residue, Ressler counterposes a kind of contention to the continuous objectification of human and non-human subjects alike. Ressler's practice foregrounds equally the agency of all the entities shown in his work. Seeking to ensure the survival of multiple futures, he amplifies a multiplicity of voices rather than setting his own position up as all-encompassing truth.

In focusing primarily on the cycle of photographic works in *Barricading the Ice Sheets*, I employ Conohar Scott's definition of "environmental photography" as a subgenre of photographic image-making that seeks to "promulgate the ethical values of environmentalism as a social movement."<sup>6</sup> Scott contextualizes the eco-anarchist potential of environmental photography with reference to various theoretical schools of thought. His framing of the aesthetic mediation of politics in the work of Trevor Paglen and Aaron Gach is especially helpful in understanding Ressler's strategies

within environmental art. According to Scott, Paglen and Gach "make a distinction between artworks that maintain an 'attitude' towards political subject matter by simply referencing it, and projects that take up an engaged 'position' to political struggle by actively trying to promote change within a given locality."<sup>7</sup> Ressler's strategies manifest the latter: his entire practice is submitted to the "cause," most visibly through the distribution of his work. The open access status of *Barricading the Ice Sheets* exemplifies this: the works are made available for use as practical tools, embedded in everyday activism and strategies of resistance. Ressler uses the medium of photography on multiple levels, as technique of visual documentation, optical research tool and self-contained artistic work. The multifunctionality of this approach is particularly evident in the photographic elements of *Barricading the Ice Sheets*: *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice* (2019); *More than half of the carbon humanity has exhaled into the atmosphere in its entire history was emitted in just the last three decades* (2020); *More than half the world's original forests have already*



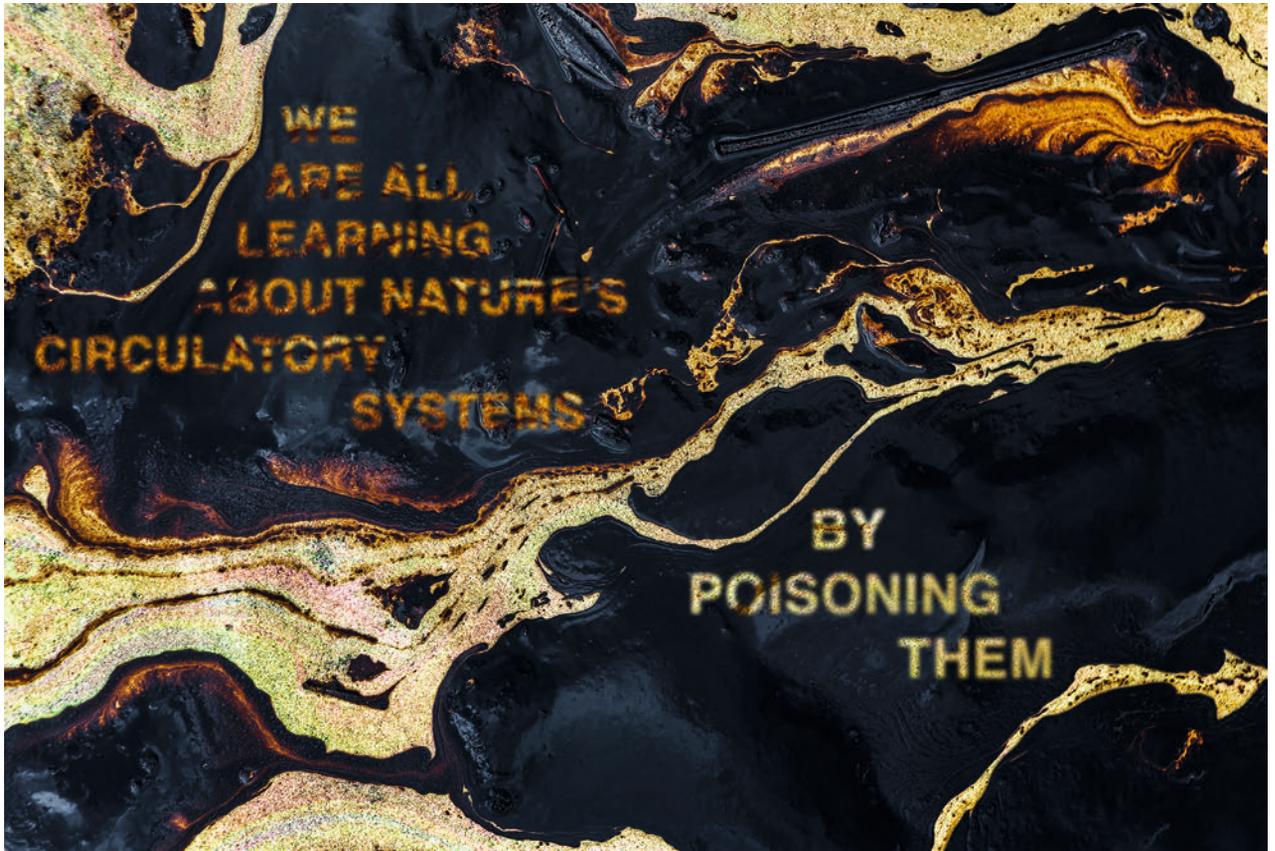
↑

Oliver Ressler, *The last time there was as much carbon dioxide in the atmosphere as there is today, humans didn't exist*, 2020, digital print on dibond behind museum glass, 102 x 73 cm

*disappeared* (2022); *We are all learning about nature's circulatory systems by poisoning them* (2021); *There is blood, blood, blood, blood and fire* (2021); *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* (2019); *The last time there was as much carbon dioxide in the atmosphere as there is today, humans didn't exist* (2020). These openly accessible works have contributed substantially to activist practices, attracting broad-based attention through their presence in various public spaces, for example in publicizing and promoting the Venice Climate Camp 2022, and through the installation of the piece *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* as a billboard in Berlin at Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz during the COVID-19 lockdown. Another instance is *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice*, which appeared not just as a billboard, but also as a self-adhesive transfer picture freely circulated for Stay Grounded, a growing worldwide network of initiatives, organizations and activists working together for an environmentally sustainable transport system and a rapid reduction of air

traffic. Ressler's code-shifting, freely accessible works thus embody a "form of politics mediated through aesthetics" in the sense used by Scott.<sup>8</sup>

Although Ressler makes deliberate use of aerial views of "natural surfaces" such as the drifting ice slabs in *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice* and the greening (former) permafrost grounds in *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests*, his work never evokes romanticized notions of nature as something once pristine but now tainted by human-made emergency. Ressler takes care to avoid the type of photographic aestheticization that "captures" desolate landscapes. What has been called "the use of the sublime and the role that beauty plays in documenting scenes of the environmental desolation" plays little to no role in his work.<sup>9</sup> He prioritizes the struggle of agency and resistance over any monumentalization of nature. This is particularly evident in *We are all learning about nature's circulatory systems by poisoning them*, where the disrupted, distressed sur-



↑  
Oliver Ressler, *We are all learning about nature's circulatory systems by poisoning them*, 2021,  
digital print on dibond behind museum glass, 102 x 73 cm

face evokes a burnt, diseased, and scarred landscape, the scenery so abstracted that the viewer can barely settle on a single direct visual reference. By avoiding romanticized ruinporn of nature, Ressler forces us to take a second and third look. Only on closer inspection do we recognize the distorted forms as an oil spill, a recurring theme in the artist's work. The use of a language of abstraction in Ressler's photography, often through high altitude angles and the omission of any horizontal line that might orient the gaze, triggers a sense of disarray. The planar, frontal view of the planetary surface serves as backdrop to Ressler's statement, and at the same time both as subject and object of his inquiry. The effort to evoke affect through artistic work – to communicate outside a friendly discursive echo chamber – is always in tension with the critique of aestheticization and simplification. Ressler's approach to the perennial question of photographic displacement of agency is bivalent. It allows him on one hand to engage with environmental justice activism for political change, and on the other to question the aesthetic expectations inherited by photography from the

art historical canon. His work subverts the ideological pitfalls of the discourse attached to the medium.

Environmental aesthetics as a relatively new sub-field of philosophical aesthetics, formed only at the end of the last century. The present understanding of environmental aesthetics encompasses human and human-influenced environments together with the "simply" natural world, corresponding to a critical development within environmentalism as such. As described by Perrin Selcer, in "the 'cultural turn' of the 1990s, leading environmental historians deconstructed one of the field's key terms.<sup>10</sup> Nature, they contended, should not be defined in opposition to society. William Cronon influentially argued this was the "'the trouble with wilderness'; environmentalists idealized pristine worlds that had never existed and left no place for people."<sup>11</sup> The incorporation into environmental aesthetics of an "aesthetics of everyday life" relates closely to Ressler's practice, which documents and depicts the everyday struggles, tools and infrastructure of activist movements.<sup>12</sup> Environmental aesthetics embraces the



↑

Oliver Ressler, *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice*, 2019, digital print on dibond behind museum glass, 102 x 73 cm; Oliver Ressler, *Property Will Cost Us the Earth*, 2021/2023, digital print on wall (drawing: Claudia Schioppa), exhibition view *Dissent Machines. From social forum to climate justice*, PAV Parco Arte Vivente, Turin, 2023

“aesthetic significance of almost everything other than art.”<sup>13</sup> Ressler’s focus is not on remembrance of what was lost: his practice constitutes a call for action to fight for what remains, what might be rebuilt, and what could be built anew. Yet nor does Ressler ever slip into the kind of anti-aesthetic rhetoric bound up with what seems to be a widespread notion of environmentalism today. He consistently balances form and expression, never compromising his artistic practice.

Photography is the predominant aesthetic medium in the *Barricading the Ice Sheets* series. However, the series also incorporates a range of mixed media, an approach often found in environmental art practice. Conohar Scott speaks of the inclusion of “additional modal forms” as a strategy “to provide an appreciation of the environmental problems associated with the site of photographic documentation.”<sup>14</sup> He goes on to describe the inclusion of varied information and materials within the sub-genre as a way of moving “beyond the indexical representation of pollution alone [in order to] provide further evidential basis for the artist’s environ-

mental claims.”<sup>15</sup> Ressler’s use of language – concise, factual statements – as an element of assemblage is a classic technique of “environmental photography” in Scott’s sense. It allows the work to “make the case for environmental remediation, or to attribute blame to a third party – for example, an industrial polluter.”<sup>16</sup> Poignantly formulated titles like *More than half of the carbon humanity has exhaled into the atmosphere in its entire history was emitted in just the last three decades*, also appearing within the photographic works themselves, leave the viewer no option to disassociate the visual experience of the piece from the testimony conveyed. Ressler’s statements are relatable thanks to his focus on tangible, recognizable entities caught in real-time processes of physical change. His factual declarations are hard to argue with since they contain no inflammatory rhetoric, only evident truth. He pre-empted any accusation of opportunism or exaggeration by sticking carefully to indisputably true formulations that urge immediate collective action, as for example in: *The last time there was as much carbon dioxide in the atmosphere as there is today, humans didn’t exist.*

Ressler's approach is not subtle. His work is not a Trojan Horse sent to infiltrate the artworld and then reveal its environmental agenda gradually. It is blunt, almost crude, in its effort to awaken us to the dire reality of escalating disaster.

Neither the use of photographic techniques in multimedia work nor the association of this method with environmental concerns is new. Robert Felfe's account of the historical development of "nature prints" further demonstrates this.<sup>17</sup> The invention of photography is intertwined with the reproduction of nature: Felfe historicizes the technique with reference to procedures such as casts from nature, nature prints, photographs, and the *cliché verre*. Ressler's manipulation of aerial, and subaerial photographs may seem far removed from Felfe's case studies on the *technē* presented in Alois Auer's 1853 volume *Der polygraphische Apparat: A kaleidoscope of contemporary printing techniques*, yet close comparison (with attention to aspects not obviously tangible) reveals oblique connections between the two practices. In both cases, materials and techniques are used instrumentally in the service of a greater proposition, ultimately concerning the political developments of the time. The same could perhaps be said of most artistic media, but what binds these two practices together is testimony to historically shifting perceptions of the environment, combined with an elusive sense of nature itself as an artistic agent. Felfe writes that the "little booklet" on the *polygraphische Apparat* "comprised the most recent techniques such as 'Photography' represented by a photocopy on salt paper, based on a negative; or some 'Naturselbstdrucke', the German term for nature prints."<sup>18</sup> The term "Naturselbstdruck" (literally, nature's imprint of itself) evokes a notion of non-human agency within the medium. Felfe emphasizes the bias of the booklet, as it praises the technique "for delivering images of the highest originality, meaning the factual identity between object and print, untouched by any interference of a human's hand" evoking the deep belief of the time that the reproduction of nature, and the original itself can be seen as equal, if not nature being inferior to the "Naturselbstdruck."<sup>19</sup> The possibility of agency beyond the human, implied here in the suggestion that nature "itself" (aided by newly developed technology) reproduces "itself," is closely connected to early environmentalism and the associated belief that environmental preservation might perpetuate a singu-



↑  
Image by Oliver Ressler used as transfer picture by the global network STAY GROUNDED. STAY GROUNDED aims to exchange experiences, support each other, and campaign together for a reduction of aviation and its negative impacts.

lar moment, a stasis of perfection. The intermediate step of artistic translation is apparently extinguished, superseded by the representation of true nature by nature (although what that nature entails, of course, is defined by the human gaze). The comparison here is especially interesting in the light of Jane Bennett's argument for non-human and abiotic forms of agency with "the potential to effect change in culture."<sup>20</sup> Ressler's photographic works, for example *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice* and *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* evoking the optical illusion of writing stamped directly onto the natural surface shown. The fractured ice surface is disrupted by lettering: the artist's factual statement precludes any disassociation of human action from its direct impact on the fragility of the fragment of "environmental surface" depicted. Something almost analogous to the "Naturselbstdruck" is evoked, except that here it is a question of the imprint of human action on the surface of nature itself, apparently without artistic interference. The surface is re-formed to reveal the consequences of our actions, as if the earth itself was communicating the magnitude of the escalating environmental emergency. Pertinent again here are Conohar's observations on multimodality as a core strategy in environmental art, one in which "extraneous modal information provides the function of anchoring meaning to the image, but it also makes an appeal to the social imaginary by calling for environmental re-



↑  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*,  
Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022

mediation and redress for those communities, individuals and non-human entities affected by pollution."<sup>21</sup> Instead of merely documenting the scarred remnants of nature left behind, Ressler emphasizes human and non-human agency and the struggle against destruction actively perpetrated. This focus reflects the artist's hopeful belief in the possibility of change.

The same priorities are evident in Ressler's sculpture *Drillbit* (2021), an installation approximately four meters tall, consisting of three wooden beams tied together with rope at the top, bringing the tools of the oppressor into the artistic sphere. The beams do not rest directly on the floor, they end in drill heads of the kind used in the oil industry to break through layers of rock. The violence of the industrial tool is evoked in the way the piece seems to engrave itself into the surface beneath it, whether museum floor or forest ground. The form of the sculpture also resembles a photographer's tripod, making direct reference to Ressler's own artistic practice while acknowledging the omnipresence of environmental damage. He expands the piece through an accompanying photomontage work in which the tripod spans eight kilometers, towering over the landscape it attempts to protect from a planned freeway tunnel in Vienna. The real and imaginary sculptural intervention encapsulate the essential characteristic of Ressler's artistic agenda: a focus on direct, ongoing instances of environmental destruction and the resulting protests (in this case to protect the endangered Lobau nature reserve) in developing the visual tools

needed for the struggle against continuous environmental devastation, one fight at a time. Ressler describes his use of the industrial drill heads as "an ironic variation on the biblical and proverbial 'swords to ploughshares.'<sup>22</sup> Destructive tools of the oil industry are re-coded as productive tools of civil disobedience. The installation calls for commitment to protect future generations' conditions of life on Earth – which means blockading all new infrastructure built on fossil logic. The quasi-surreal configuration of the picture conveys the complexity and the enormous scale of the undertaking."<sup>23</sup>

Ressler's work *Property Will Cost Us the Earth*, from which this essay takes its title, confounds attempts to categorize his artistic practice, perhaps more so than any other. It is neither photography nor moving image. It is not a documentary work; visually and technically it seems to stand in contrast to most of the artist's canon. Drawings of endangered species form large letters on a white background, spelling out the work's title. The style and the statement seem unusual in relation both to the context of the words and to Ressler's typical visual language.

Yet it is precisely this dissonance that discloses another layer in the artist's practice. Ressler's work builds on a plurality of small gestures, singular cases, local contexts and quiet observations, cumulatively building a case against a planetary emergency. His focus is neither on a theoretical reading of the politics of environmental activism, nor on the limitations of aesthetic *topoi* in artworld cultural production. Ressler is willing and able to employ many techniques and to engage critically with their historical pitfalls, transforming them by means of his appropriation into shared resources of expression and radical social change.



↑  
Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture consisting of wooden logs, drill heads, metal tubes, ropes (detail),  
exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022



↑  
Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture (detail), exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022

1 ▶ The term *technē* is used here in accordance with Stephen Halliwell's definition as "the standard Greek word both for a practical skill and for the systematic knowledge or experience which underlies it" (Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth, 1998). However, critical engagement with this terminology is implicit, considering the tendency within environmental discourse to reproduce enlightenment ideology of superiority and its "classical" references while ignoring indigenous and first nation forms of knowledge.

2 ▶ Etienne S. Benson, *Surroundings: A History of Environments and Environmentalisms*, Chicago: University of Chicago Press, 2020, p. 193.

3 ▶ Oliver Ressler's work *Property Will Cost Us the Earth* takes its title from Andreas Malm's book *How to Blow Up a Pipeline*, in which the author shows that capital is responsible for the destruction of life and livelihood in an overheated world. He goes on from there to argue for the urgent necessity of a new wave of resistance, dedicated to the total global prohibition of new CO<sub>2</sub>-emitting devices. Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*, London and New York: Verso, 2021.

4 ▶ Benson, *Surroundings* (see note 2), p. 194.

5 ▶ Ibid.

6 ▶ Conohar Scott, "The eco-anarchist potential of environmental photography: Richard Misrach's & Kate Orff's Petrochemical America," in: *The Routledge Companion to Photography Theory*, London and New York: Routledge, 2018, p. 260.

7 ▶ Ibid., p. 261.

8 ▶ Ibid., p. 262.

9 ▶ Conohar Scott, *The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation*, 2019, hdl.handle.net/2134/19640 [accessed January 22, 2023].

10 ▶ Allen Carlson, "Environmental Aesthetics," in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2020 edition, ed. Edward N. Zalta, plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics [accessed January 22, 2023].

11 ▶ Cronon as referenced by Perrin Selcer and Etienne S. Benson, "Surroundings: A History of Environments and Environmentalisms," in: *The American Historical Review*, vol. 126, no. 4, December 2021, pp. 1619–1620, www.doi.org/10.1093/ahr/rhab544 [accessed January 22, 2023].

12 ▶ "This area involves the aesthetics of not only more common objects and environments, but also a range of everyday activities," Carlson, "Environmental Aesthetics" (see note 10).

13 ▶ Ibid.

14 ▶ According to Conohar, examples of such additional modal forms

might include: "textual captions, graphic design icons, environmental science data, political manifestos, cartography, legal statues, info graphs and diagrammatic overlays." Scott, "The eco-anarchist potential of environmental photography" (see note 6), p. 262.

15 ▶ Ibid.

16 ▶ Ibid.

17 ▶ Robert Felfe, "Nature print's revival?," in: *Dimensionen der techne in den Künsten*, www.techne.hypotheses.org/?p=2605 [accessed January 22, 2023].

18 ▶ Alois Auer's 1854 publication *Der polygraphische Apparat: A kaleidoscope of contemporary printing techniques* makes no mention of the long and more or less continuous tradition of nature print production since the 15th century, although he must have been familiar at least with the work of some 18th century practitioners. In neglecting this tradition completely, he implicitly places his own procedure in a universal chain of progressive human invention that starts with writing as such and continues onward through movable type, the steam engine and the Daguerreotype (the other early photographic procedure, based on light-sensitive copperplates and always producing unique, non-reproducible images). Another precursor noted by Auer is Galvano-plastic, invented in 1837. Felfe, "Nature print's revival?" (see note 17).

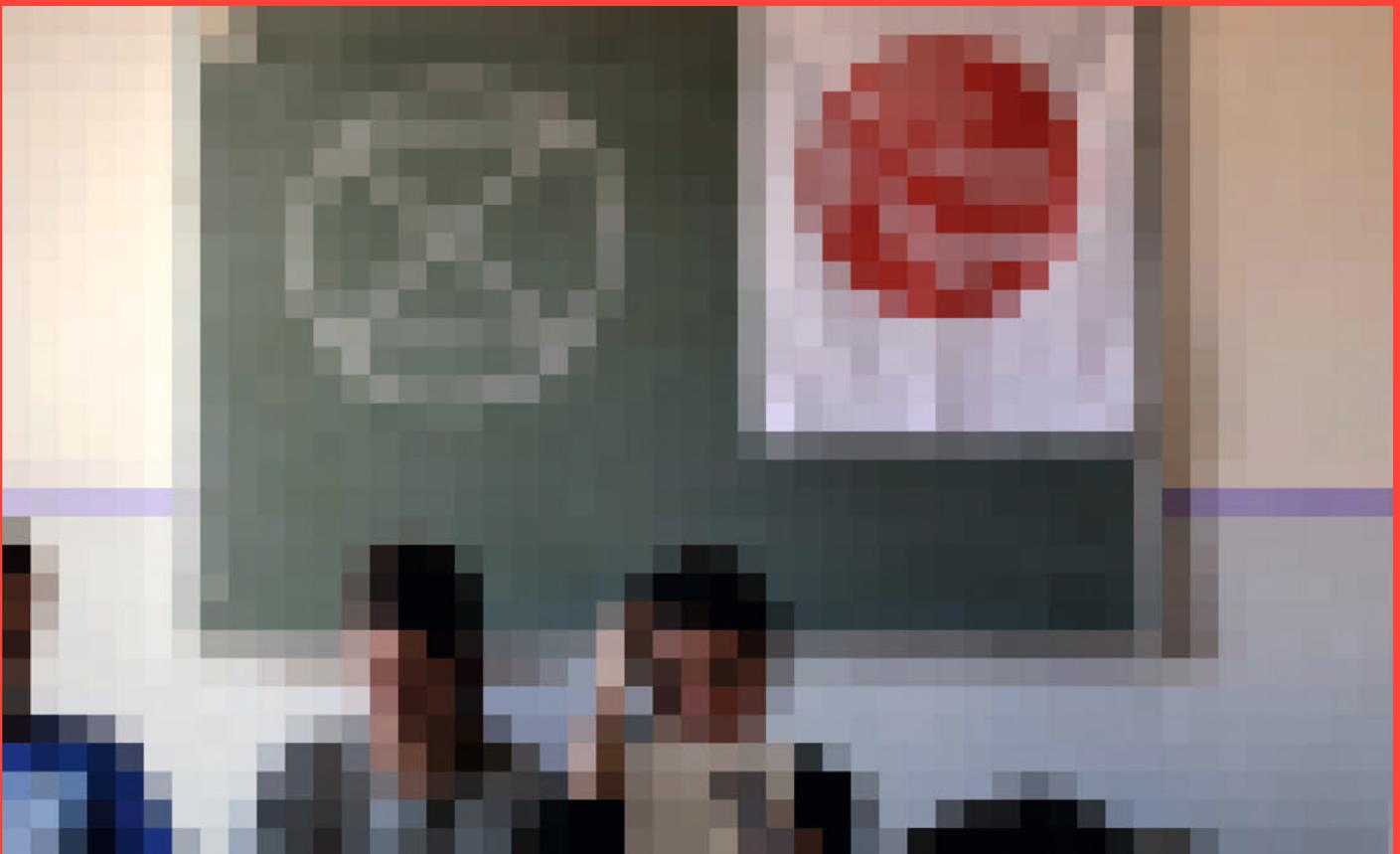
19 ▶ Ibid.

20 ▶ Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010. JSTOR, read.dukeupress.edu/books/book/1346/Vibrant-MatterA-Political-Ecology-of-Things [accessed January 15, 2023].

21 ▶ Conohar Scott adds: "This is not to say that photography is a mere appendage. Rather, in its indexical capacity to represent disenfranchised individuals or polluted ecosystems, photography is the medium through which the hard, quantitative data of environmental science, or the struggle of environmental activists, can be reified and amplified within the cultural sphere. In this sense, the power of environmental photography lies in the image's capacity to engage the audience emotively as a means of promulgating praxis, while the non-visual 'evidence' of a substantive environmental threat is provided by other modal forms." Scott, "The eco-anarchist potential of environmental photography" (see note 6), p. 262.

22 ▶ "Swords to ploughshares" is a biblical expression (Isaiah 2:3–4), referring to the conversion of military technology into agricultural implements for peaceful use.

23 ▶ www.ressler.at/drillbit [accessed January 30, 2023].



# Pixelating Assembly

## *Not Sinking, Swarming*

### Kodwo Eshun and Doreen Mende in conversation

**Doreen Mende** We organized this conversation on Oliver Ressler's film *Not Sinking, Swarming* (2021) as an exercise in cross-reading the making of a climate protest, which took the form of a four-hour assembly in Madrid in October 2019, in relation to the film camera as a means to join the protest. In documentary, militant, and political film practices of the 20th century, we often follow an essayistic reflection on the camera as a tool to evidence protestors' direct action and people's resistance; we have also a history of cinema analyzing the image's media infrastructures under conditions of war. I'm thinking of works like Harun Farocki's film *Before Your Eyes – Vietnam* (1982), which is a continuous reflection on how images from the Vietnam War arrived through media infrastructures, connecting long distances, to become visible before our eyes. Farocki contemplates the relation between the battlefield in Vietnam, the resistance of the communist National Liberation Front of South Vietnam, and the camera's complicity with the violence of war. He diagnoses that the camera's shooting position, usually, is on the side of power to portray those who not only fight, but are exposed to power, even in the case of the camera's support of resistance. In *Not Sinking, Swarming* it's the opposite position. The camera literally stands on the side of the protestors. Instead of portraying the assembly, we experience a kind of counter image. An image that refuses visibilization of what is in front of the camera as identification. It refuses visibilization as rep-

resentation. We see an image that rehearses the limits as well as prospects of visuality of protecting members of the assembly. The climate activist meeting of various groups, which Oliver Ressler attended, assembled to prepare a worldwide climate strike protest in October 2019, and *Not Sinking, Swarming* researches for an image-comradery requesting a different kind of image than a document, which makes me think of what artists such as Ursula Biemann or Angela Melitopoulos have been concerned with, in different ways, as video ontology: "If real politics are to be searched for in ontology, as the classical period teaches us, then the politics of the video are also to be looked for in ontology."<sup>1</sup> Transposing this notion into the context of Oliver's film, we can think about an image ontology that protects the protestors: How does image practice respond to the needs and urgencies of environmental justice? What kind of image does Ressler develop to protect the Madrid assembly of people contributing to the climate strike? What kind of video ontology does *Not Sinking, Swarming* propose? This is not a new question. Oliver Ressler is not the first filmmaker to be concerned with the limits of the image in the context of protest movements at risk to be face-identified. Emile de Antonio, Mary Lampson and Haskell Wexler's film

←  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K video, 37 min

*Underground* (1976) about the Weather Underground from the 1970s poses similar questions. An assembly for planning a climate strike, an image ontology is composed of a complex constellation of needs including counter-aesthetic strategies, political objectives, and modes of distribution. In addition, the displacement of context is also key here: from climate activism into art.

**Kodwo Eshun** In order to reflect on your points, it helps to return to the moment where the pixelation starts, at minute 1:55. The video begins with a detail from the right-hand column of Abraham Bosse's frontispiece image for *Leviathan* (1651). The camera slowly tracks towards it before fading to white. And then we're looking at a non-image, a white screen. We

Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K video, 37 min  
↓



hear the activists debating this question of pixelation in Spanish, and a man translates the different activists' demands for Oliver, saying, "Oliver, they are asking if everyone is going to be pixel-faced or only the people who ask for it." He's translated the entire discussion into one question. Oliver answers in his Austrian-accented English, "in general I could pixelate every person, if this is fine for you." The translator agrees and, at that moment, the image turns from white to pixelation. We could say that this is the point of video ontology. The general condition of the pixelated image.

**DM** Pixelation is a practice that is common in journalism, social media, or in the courtroom: how the image switches from the white screen into a feat of abstraction; it goes beyond representation, beyond the problematic of identification. It initiates an image quality specific to itself. These proportionally large

fields of colored pixels as color squares at the beginning of *Not Sinking, Swarming* compose their own logic of color relationality. At one point someone asks, "who agrees?" and you can see some abstract movement in the image. You only know that the movement is people raising their hands because you've just heard a question being asked.

**KE** The specific operation of the pixel is often used to preserve privacy. It is not used to preserve specific individual identities within the image, it's used to generalize the image from start to finish. This means that the pixel stops being the exception and becomes the rule. Pixelation is a strategy, a partisanship or comradeship, that puts the image on the same side as the activists. There is one moment that struck me where a Greenpeace activist is talking and moving his hands. When he does this, it reminds me of Lego or Minecraft because the horizontal and vertical movement of his upper arm, hand, and fingers are registered as slow-moving block structures. What's compelling about the video comes from this fact that the pixels are a permanent condition of the work. They are not a contingent special effect. The opposite. They are a condition of viewing. This pixelation effect reflects the spectatorship back to itself.

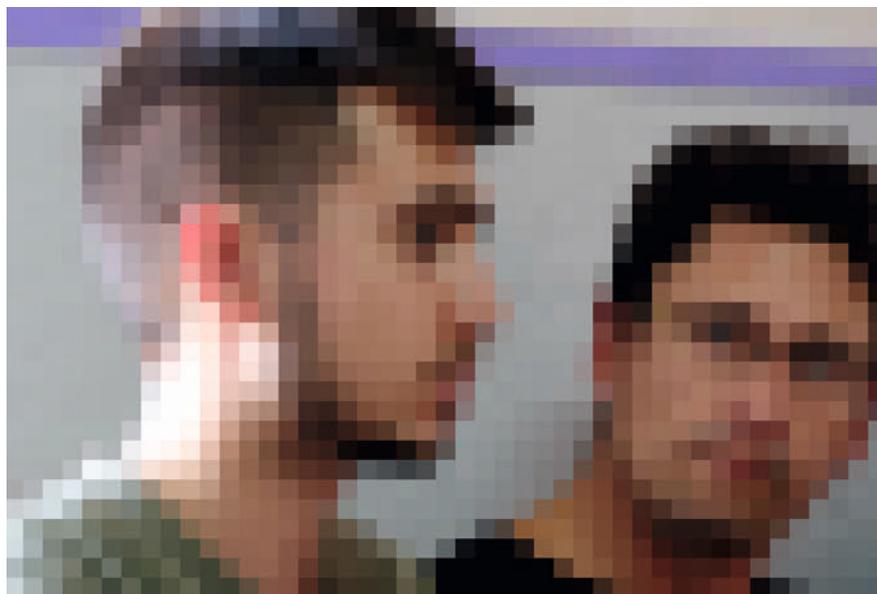
**DM** Minecraft is an image practice that Harun Farocki analyzes in *Parallele I-IV* (2014) where he reflects on a profound change in the condition of image making between the 20th and 21st centuries. Minecraft is a brilliant example of how the visuality of these building blocks do not represent worlds. These building blocks, the pixels, kind of compose an image, containing the possibility and the potentiality of world building. This is conceptually compelling within the context of joining the assembly of a group of climate activists, because this is what the assembly is supposed to do: Planning the making of a protest, a worldbuilding. Instead of reflecting on a past, it suggests an anticipatory temporality. The assembly is discussing, analyzing, strategizing, organizing and reflecting on the components for the climate strike, but rarely looking back. Rather, using the pixelation as visual condition to prepare for a climate-aware world. Could we say Oliver is emancipating the pixel from its common use?

**KE** From its role as a special effect, yes. But one difference is that Minecraft is high definition. You can see every detail. *The Lego Movie* (2014), which is a great reflexive movie, it's ultra-high animation. And in *Not Sinking, Swarming*, the pixel is neither high resolution nor low resolution. It's not Minecraft, but it's also not the *poor image*. It frustrates the distinction between the high-definition image and the *poor image*. It blocks the distinction in the same way as the goal is to blockade. Could it be that this is Oliver's strategy? Using the pixel as a strategy to create a blockade for recognition and identification? No matter how much your eye moves around you can't get the image to resolve.

**DM** Yes! This brings us back to our initial point of departure: how we could think through an image ontology that is informed by the blockades, by organizing the climate strike, wherein the pixel strikes against the resolution. You said the pixel operates as a blockade of identification, a blockade of resolution: this is where the image meets the people organizing the protest.

**KE** This is where Oliver contributes as a maker, as someone who works with the image. He participates by finding the tools to create an image blockade.

**DM** An assembly is a life world, but it could also be a life form. Pixelation is not the only methodology

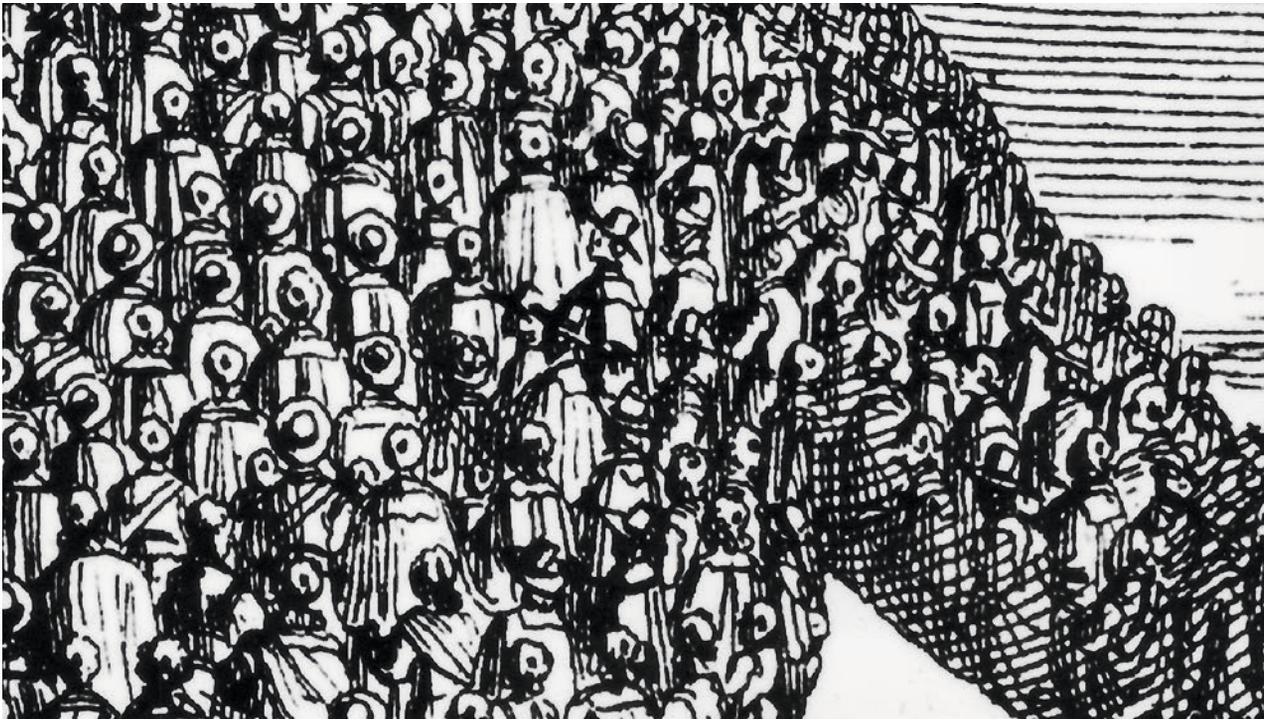


↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K video, 37 min

as we know, but what is compelling about it is how the pixel reveals and holds the presence of the filmmaker as much as the blur registers the filmmaker in the image, as argued in "Under the Veil of Resolution" in *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*: "Blurs are important in revealing things about the photographer" [...] "A blur is thus a way the photographer," in this case Oliver as filmmaker, "is registered." This also releases the pixel from its special effect in which it is completely imposed on that which needs to remain invisible. Yet, it registers the presence of the filmmaker.

**KE** Forensic Architecture analyzes the surface of the earth made visible as pixels. Their intervention is in the satellite, which then develops into an analysis of the drone and the role that the pixel plays in satellite and drone imagery. Oliver's camera is at the same level as the activists. Not the satellite nor the drone. The scale is very different, which means the intervention is different.

**DM** Surely, *Not Sinking, Swarming* does not use a satellite image, but the pixel carries its own logic also into the scale of Oliver's video operation, if we connect the pixel to the body and the right of opacity, the right of not being detectable. Eyal Weizman writes, "the 50-centimeter resolution was selected as a limit for publicly available images because it bypassed risks of privacy infringement when recording people in public spaces, much in the same way that Google Street View blurs the face of people or car license plates. But the regulation also has a security rationale. Important details of strategic sites get camouflaged at



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min

the 50-centimeter resolution, as are the consequences of violence and violations such as drone strikes on buildings.”<sup>2</sup> I’m thinking about this in relation to Oliver’s work, because of how the mobilization of the pixel operates in Oliver’s film – it turns the image against itself to mobilize it *for* the protestors.

**KE** Oliver uses this pixel ontology that turns the image into a grid. The grid is locked. But within the gridlock, there is continual color and movement changing the scale of the pixel. Oliver is able to actualize the pixel’s potential to become a grid that locks and blocks. Perhaps he’s making a connection and a distinction with the *Leviathan* image itself. Maybe part of what’s powerful about the *Leviathan* image is the effort to imagine these humans as a prototype pixel for this sovereign body. Perhaps we could draw a parallel between the turn toward the *Leviathan*, as a pictorial strategy for depicting sovereignty as absolute power, and the moments when Oliver turns towards this visual strategy of masking or cutouts, starting at the second half of the film around minute 19:21. Here, he is still in the space of the assembly with the same activists, but instead of pixelating them he cuts them out. We see the outlines of the activists and he fills them with the bodies of activists who are training for the blockade. One of the key differences is that everyone within the *Leviathan* is turned toward to look at the *Leviathan*’s head, because they are spectators looking towards the king’s face. I’ve never seen anyone enlarge this *Leviathan* image so you can see each individual body facing towards the sovereign. Whereas, when Oliver makes a cutout of activists, they are all in groups turning towards each other in continual movement and flux. In *Leviathan*, they are all unified by this one action to look toward the sovereign.

**DM** Homogenized.

**KE** Yes.

**DM** Homogenized rather than unified, because they look like copy-pasted. In the *Leviathan* image, they all have the same clothing, they all have the same hat. They all seem to be male. It’s a homogenous crowd sinking into the power’s body. We know that the *Leviathan* has been invented as a mythology, but it’s also a methodology to legitimize power, surveillance, and control over the city that suffers from the plague, a pandemic, in the medieval city. So how does this speak to the assembly? The composition of the assembly is the opposite. It’s a counter-*Leviathan* configuration. The assembly insists on the right to perform, at risk,

which Jota Mombaça gestures towards with his call to “protect your refusal,”<sup>3</sup> which is a beautiful reflection on the right to perform that is at risk in black indigent communities. This is slightly different than what we see here in the climate protests, but “the imperative for the protection of refusal,” Jota writes, “only gains meaning when the right to perform is at risk. As the no is a problem word or an inaudible sound for dominant ears when uttered by subalternized mouths, we are summoned to join in an unrestricted flux.” This unrestricted flux is that what we could imagine as the condition composing the assembly.

**KE** The activists carry out different kinds of exercises in groups, like trust falls, which practice collective, bodily attunement. When we see them in the occupation, in the blockade, they have these strange materials that they use to link arms. Learning to be in a group means learning to practice group disobedience strategies. It’s not exactly flux. But they’re certainly not regulated like the people in the *Leviathan*. They’re trying to direct their individual energies towards group practices in order to operate under highly pressurized situations of a road protest with traffic and police.

**DM** There is a situation towards the end of the film, when a person in the middle of a circle falls in different directions is always carried by the group. This is an exercise of collective trust building – in unforeseeable situations that you know you can rely on the person next to you, even if you don’t agree fully. There are members of different organizations working together, which raises the question of how one builds a coalition composed of different interests or different methodologies towards a common objective.

**KE** One of them says “Net Zero by 2030”. Then another one says “Net Zero by 2040.” Another one says, “that’s not our date, that’s science.” And then they agree not to have a date, but to say, “in the shortest possible time.” And someone says, “that’s not how I would say it, but let’s go with that.” So you see this continual negotiation over the language of their demands shows the pressures they are all under. I’d like to talk about this text in the *Leviathan* sections to see what you think. Oliver and his co-writer Matthew Hyland say, “In *Leviathan* (1651), Thomas Hobbes assigned the sovereign body absolute authority on the grounds that it figuratively embodies the bodies of all citizens,” but on the other side they talk about connecting “with the swarming bodies in the rehearsals and in the action to form an unfinished and incomplete counter-power to past, present and future *Leviathans*.” This focus on swarm-

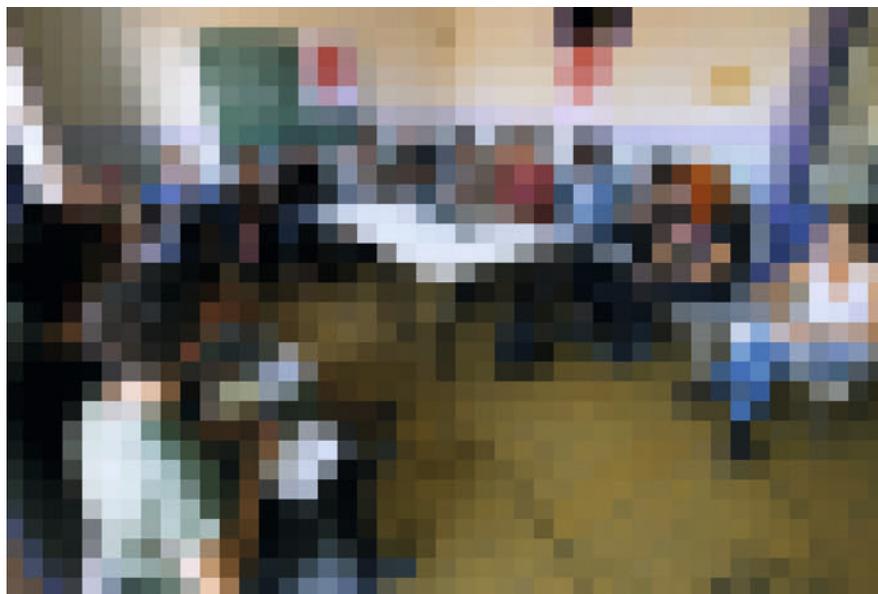


↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min

ing bodies refers to the rehearsing and training bodies in sports stadium, the first time you see the cut outs. That's one image of the swarming bodies in action, enacting their capacity to swarm. There seems to be this distinction between the bodies that swarm and the bodies that are regulated. The bodies who agree to give their bodies over to the sovereign.

**DM** I think that's the body who obeys. The Leviathan is the moment in which disciplinary society emerges, which is structured on the grounds of serving of law and control. This makes me think of how the *Leviathan* of 1651 defines what and who the citizen and the civil are. The civil is decided through power, through the position of the sovereign. But what we have in *Not Sinking, Swarming* is the replacement of Leviathan's absolute power as sovereign by the power of the people and by civil disobedience or the citizen's assembly. This is defined through its resistance against the state – through opposing and disobeying the authority of the sovereign. This also situates Oliver's film within conversations about subjectivation in relation to the vulnerability in resistance. Judith Butler noted this kind of difference already in *Gender Trouble* (1990), the subject is interpellated in the very act of resisting the state's disciplinary call. For me, this continues a conversation of empowerment, of self-determination, of the counter-power that an unfinished, vulnerable, incomplete and swarming assembly of bodies hosts. At this point, also the anticipatory comes in. In her reflection on the *project exhibition*, the artist and exhibition-maker Marion von Osten spoke of anticipatory politics.<sup>4</sup> It invites to consider our practice rehearsing the conditions for a world to come, for an assembly to come, for a project to come, for a world to change – by and for the people. The civil, and the citizen, becomes here a political subject through civil disobedience.

**KE** I think there is a relation between civil disobedience and the unfinished or incomplete counter power. It means that to oppose the Leviathan; you can't be a new Leviathan. A counter power is not a counter-Leviathan, it's a counter to the Leviathan. Could it be that instead of a new Leviathan, the counter Leviathan is the swarm? The swarm is what happens when the body is released from the ambition to be a new Leviathan. The swarm is an *image-thought* of counter power, just as the Leviathan is the *image-thought* of the absolute state and absolute sovereignty.



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K video, 37 min

**DM** I'm struggling with the notion of swarm, even though it has been used often in relation to "swarm intelligence" and swarm movements of flocking birds.

**KE** Do you think it's overused?

**DM** The assembly for me is not quite a swarm. What we see in *Not Sinking, Swarming* is a continuous reflection on how we organize ourselves, which speaks to me differently than a swarm. In biology, one speaks of super organism when different communities, and even different species, create a lifeform together. For example, termites are a super-organism coordinating collectively their infrastructure, nutrition, reproduction and labor that can reach far beyond the size or capacity of an individual member. I prefer the super organism as an allegory. It brings me to another way of thinking about the image ontology. The different methodologies of *Not Sinking, Swarming* – pixelating, masking, and cutting out – create an anticipatory image: an image that actively imagines and contributes to the making of the protest, the embodiment of the protest. It's an image that doesn't represent what they are talking about, but continuously create a condition for a protest that takes place on the street a few days later. This is what makes it also different to Jota Mombaça's "protect your refusal." Jota speaks from a position of Black fugitivity. In Oliver's film, activists of different climate organizations continuously analyze super-structure and actively anticipate what the police might do. That's their way to be ready to resist.

**KE** They don't use the word *swarm*. Oliver brings in the language of swarm and the language of *Leviathan* in order to situate this moment in 2019 within a broader political frame: the Leviathan of the 17th century and the notion of a counter power. This is Oliver's preoccupation, whereas their preoccupation is much more about tactics, strategy, and organization.

**DM** In the era of facial recognition, individualized profiling, data extraction, data collecting, data tracking and the imperative of transparency, practices of organizing social movements and resistance have become differently problematic.

**KE** The question is whether there are other ways to think about what's going on. There are these moments when Oliver cuts out the figure. And then he brings in scenes from the actual blockade where everybody is sitting on the roads with these strange structures joining their arms together. You see the 2019 meetings and the subsequent blockade within the same frame – two different times. What we're seeing is the future that the activists in October 2019 were planning. There are also these sonic moments in which he reduces the volume level. He takes the level right down and you hear reverse sounds and noises. When Oliver shows us the blockade scene it's extremely quiet. What's going on at those points?

**DM** In our earlier reflection preparing this conversation, you referred to these sounds slowing down as a *sound bridge*. As if the sound was building what Ayreen Anastas and Rene Gabri called a *life-world*.<sup>5</sup> The sound really helps to do this, because it creates an atmosphere, a kind of ambience. It's not agitating. It's not a revolutionary protest song that you shout on the street. It's the opposite. It creates an ambience that returns. A *ritournelle* that comes again and again as much as the camera's zoom into the engraving. The *ritournelle* happens three or four times. This sonic slowness has an underwater temperature. You listen and remember not to panic, because you are not alone.

**KE** It's like being underwater but not drowning. Maybe that's a reference to the sinking in the title. Perhaps it's a sonic reference to submerging without drowning? It also raises the question: where are we when we listen to that sound? Are we with the activists preparing? Are we in the blockade on the highway overpass? Or are we in another time, a sonic time that is neither assembly nor blockade?

**DM** This connects to the anticipatory, the becoming political as a continuous process. In order to avoid

the risk of becoming a new Leviathan, to have a new static form that measures, controls, surveys, just in a different kind of appearance, it produces its own temporality. I think this is in the quote you mentioned earlier, it disrupts the linearity of past, present, future.

**KE** In the final part of Oliver and Matthew Hyland's text when they say, "the swarming bodies in the rehearsals and in the action to form an unfinished and incomplete counter-power to past, present and future Leviathans."

**DM** Yes, it's not a new Leviathan. The rehearsal never claims to be the final act, but is rather the practice of the assembly. And this is a continuous process. What do you do after revolution? In history we've often seen an incurable breakdown of revolutionary processes. Oliver's film proposes the opposite. This suspense continuously prolongs the becoming of the revolutionary subject, because this is the condition where a different world is possible.

**KE** We only hear the sound of the protest at the very end. We hear shouting and people banging pots. In the rest of the film, Oliver will suddenly turn down the volume and slow down the voices when the activists are discussing how to organize. At one point, he actually slows down a pixelated image, which brings up this very quiet sound that returns. This sound is the bridge that takes you into the world of the blockade. In the *Leviathan* scenes, Oliver uses another sound which is more gamelan-esque, more attuned to percussion. These sonic choices are subtle and almost like another video, because they don't seem to have much to do with question of the swarm. This underwater aspect that you spoke of gives this sense of being far away, when we hear the sounds as if he detaches from what we're seeing and creates a third perspective in what is possibly another future. Almost like those moments in Ursula Biemann and Paulo Tavares' *Forest Law* (2014).

**DM** Or Ursula's *Acoustic Ocean* (2018).

**KE** *Forest Law* has this voiceover that narrates from a future perspective, whereas Oliver relies more on sound and silence. Or rather, on turning down volume levels, decelerating images. It's as if he is getting us to tune into different frequencies beyond our reach.

**DM** This seems almost ritualistic. This is also what an assembly offers. Ayreen and Rene write that, "the assembly can be itself a ritual. It can be followed or preceded by rituals." A ritual instigated by sounds like



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min

the gamelan percussive instruments as if they signal to enter a different world, or also muttering voices in distance that are reversed and recomposed like a code, like a signal that says, “we are on the same wavelength.” You might need to continuously reconnect to be in touch because the situation is always changing: It’s very noisy on the street, but the sonic reminds you, okay, we are prepared. We anticipate what is happening because we have this kind of code that reminds us on our preparatory coalition. We can return to this sonic as if it was ritual to tune us in. The sonic elements are part of the practice to prepare the protest, at least, for Oliver. These days, I’ve been reading Sven Lütticken’s new book, *Objections: Forms of Abstraction*,<sup>6</sup> which makes me think of this composition of cutouts and people moving as hybrid image recharges, reprograms, and rescripts abstraction into a social form. The sonic also plays a critical role in abstraction, it anticipates social form or a social urgency to look for the visuality that the assembly produces and that the assembly needs from the artist. We are coming close to Oliver’s image ontology informed by him searching for an image as protest comrade: we have an anticipatory image, a hybrid image, and an image that has a sonic substance. What the documentary image might overlook is amplified and slowed down here with its own aurality.

**KE** We could also describe the hybrid image as an *intertemporal image*, because it’s two temporalities: where the delegates from all of the different groups gathered to plan and a few days later, we see the time of the blockade where the activists are blocking the highway overpass. Robert Meister proposed the notion of intertemporality do with the time of justice.<sup>7</sup> And the struggle to give a date to climate justice: is it 2030, is it 2040, is it in the nearest possible time?

**DM** It’s a becoming of climate justice.

**KE** All these dates: 2019, 2030, 2040, in the nearest possible time. The activists are working out what these dates mean while they’re painfully aware that climate justice cannot be fixed to a certain date. They keep saying “this is the date we get from scientists.” The activists are struggling to incorporate the scientific data about the rate of climate change with the rate of justice. They’re trying to bring the time of science into the time of politics and human time. They’re trying to make scientific time and the time of justice speak to each other.

**DM** We could see this as disrupting the chrononormativity of climate politics as governmental politics. *Not Sinking, Swarming* introduces a chronopolitics of time, specifically when it comes to the right to perform being at risk. There is a performativity at stake that has an impact on the organizational form of the assembly, including its visuality, which asks us to think about the composition of a people differently, and so it also asks us to think about time differently, as well as thinking differently about the image and sound.

**KE** Robert Meister goes on to say, “all these chapters in this whole book are really about the changing temporalities in which claims to justice are made and contested.” It’s about the time of change, the rate at which time changes, and the time it takes to change. I think the activists in Oliver’s film are really struggling with these questions. And they’re trying to get them to speak to each other.

Berlin, March 5, 2023  
Editorial support: Jesi Khadivi

## ▶ NOTES

- 1 ▶ Ursula Biemann, *Forest Mind: On the Interconnection of All Life*, 2022, p. 91. Susanne von Falkenhausen quoting Maurizio Lazzarato in *image/con/text. Dokumentarische Praktiken zwischen Journalismus, Kunst und Aktivismus*, ed. Karen Fromm et al., Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2020, p. 200.
- 2 ▶ Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Brooklyn: Zone Books, 2017, p. 28.
- 3 ▶ Jota Mombaça, "Protect Your Refusal: Exhaustion and Unproductivity," in: *Urbânia 6: Public as Mutual*, ed. Graziela Kunsch, São Paulo: Editora Pressa; Oslo: osloBiennalen, 2021, pp. 255–261.
- 4 ▶ Marion von Osten and Grant Watson, "Situated Practices," in: *Think-*

*ing under Turbulence. Geneva Colloquium*, ed. Doreen Mende for CCC RP research-based Master, Genève: HEAD; Pully: Motto Books, 2017, pp. 56–69, here p. 58.

5 ▶ Ayreen Anastas and Rene Gabri, "Fragments of Life," in: *What Makes an Assembly?*, ed. Anne Davidian and Laurent Jeanpierre, London: Sternberg Press, 2022, pp. 313–330.

6 ▶ Sven Lütticken, "Historical Formalism," in: *Objections: Forms of Abstractions*, vol. 1, London: Sternberg Press, 2023, pp. 12–39.

7 ▶ Robert Meister, *After Evil: A Politics of Human Rights*, New York: Columbia University Press, 2012, p. 84.



# Singularities, Multitudes

## Towards a Participatory Politics of the Common

Toni Negri

I was delighted to accept the invitation to comment on the exhibition of Oliver Ressler's works. Forgive me for starting from a distance, but as you will soon see, we are already in mid-conversation.

We have witnessed recently a proliferation of studies and impressive variations on the theme of the *common*, which in different contexts gets declined either as an adjective or a noun, in the singular or the plural, and applied to a wide range of issues and situations.

Initially, the term common was mainly used to mark out the juridical status of a set of natural resources – air, water, energy – that the lives of all human beings (and perhaps, even more broadly, all living beings) rely on. In Italy, specifically, a lively debate emerged during the 2011 referendum on water as a “common good”; I think that over ten years later, now that the energy issue and broader environmental question have become so fundamental to the political agenda of the whole of humanity, this debate is even more important and urgent. I will return to this point later.

But to speak of “common” can also mean something else, and different analyses follow different directions. Essentially, “common” also refers to the ability of human beings to work together; it highlights how cooperation, coordination, sharing, and mutualization, can bring out the intensity of mutual dependence, human interdependence. From this view, we must break away from any illusion of individual autonomy, the great

myth of modernity that fueled our desperate search for *agency* and for a strictly individual capacity to act; with its delusion of independence, the myth of individual autonomy has created unbridled competition and the harshest of hierarchizations. On the contrary, the common, as cooperation, has drawn attention to the way singularities manage to invent modes of relating that had hitherto never been practiced; new ways of living that give rise to new and original subjectivities.

Desired and experimented interdependence, enriched by practices ranging from the most material life to the purely political organization of a group, the subjectivities arising from common action are quite different from the forms of collective we thought we knew. In some ways, they are also their greatest negation because they place tangible alternatives before our eyes: examples, concrete cases where life in common, far from being a curse, is an open horizon. I am thinking of Merleau-Ponty's expression, in *Humanisme et Terreur*: “*le maléfice de la vie à plusieurs*” [the curse of living together]. Perhaps we ought to realize that a curse (*un maléfice*) is not really a damnation (*une malédiction*): to dispel it, we just need to banish that sort of evil charm making us believe that the *individual* – the sovereign individual, the *individu-roi* – is the sole foundation of

←  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022,  
4K video, 27 min

practice, its essential fabric and its highest purpose, and that on the other hand the *many* only cause disagreements, conflicts, a war of all against all, contempt for the lives of others, and violence.

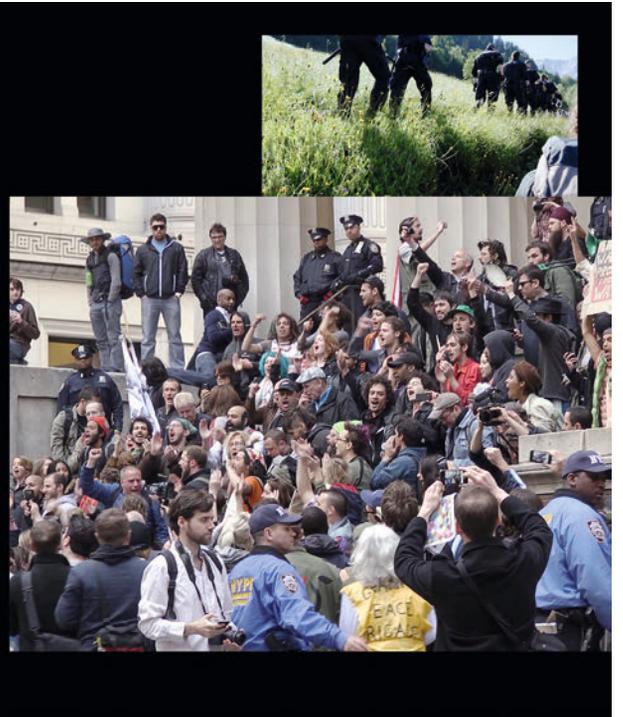
It is in the affirmation of the primacy of relations as opposed to the delusion of the individual-king that the common of cooperation builds composite subjects, multiple, capable of giving birth to new practices and even new institutions. Giving politics a new foundation, alternative to the canons of modern thought, that credits contemporary experiments is now an ever more urgent task. A separate question is understanding when this urgency imposed itself as a task for all those invested in experimentation, be they militant groups, artists' works and practices, or even academic milieus. Did it emerge, I wonder, from the great experiments of 1968? Or the revolutions that punctuated the 20th century proselytizing the common, then falling in the terrible quagmire of sovereign states and bureaucratization? Did it emerge from what Michael Hardt and I tried to call *Empire*, nearly twenty-five years ago? This isn't such an important question.

But impressive is the extent to which Oliver Ressler's work is born out of this fundamental shift, generating an immediate image of it. In the dryness of a dense production, free from any sort of pathos or romanticism, what many of his images show is precisely this: the shift from a grammar of the individual-king to another grammar – and by grammar, I am not suggesting that the shift confronting us concerns mere concepts or categories necessary to an interpretation of political reality. In an immediate way, we stand before bodies, gestures, movements, voices, and the whole power of an action that unfolds simultaneously along three registers: against the Individual One – or the notion of the individual as an elemental atom of the political; against the Mass One – or the belief that thinking the collective requires de-singularization, and the idea that equality is achieved by evacuating or depleting singularities and neutralizing the differences that each of them is bearer of; and, positively, in the constitution of a multitudinous subject on the basis of differences, a subject drawing both its power and its cohesion from the development of all the singularities that constitute it. The ensuing polyphony is impressive. Precisely by bringing to the fore, immediately, this extraordinary variety of voices, bodies, ages, places, and of course material conditions wherever protests take place, the 2021 video *A-Anti-Anticapitalista* is for me the immediate embodiment of what Michael Hardt and I have tried to call *multitude*. This might be because the slo-

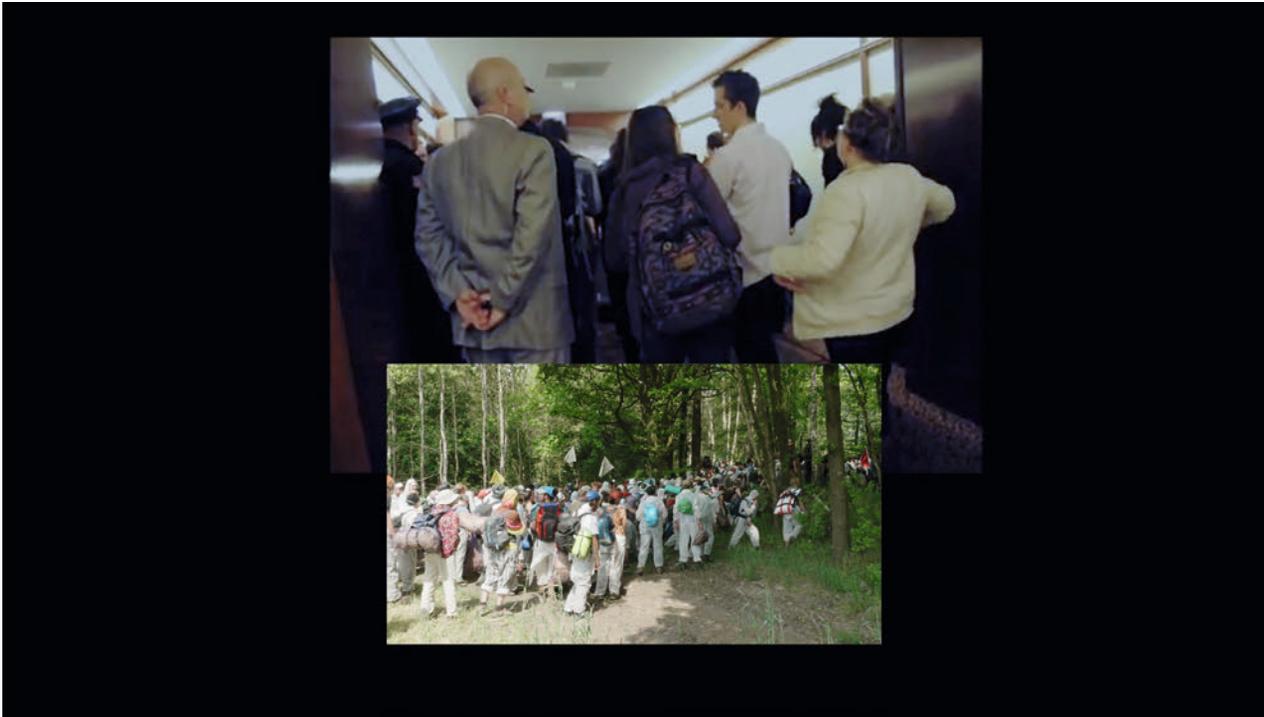
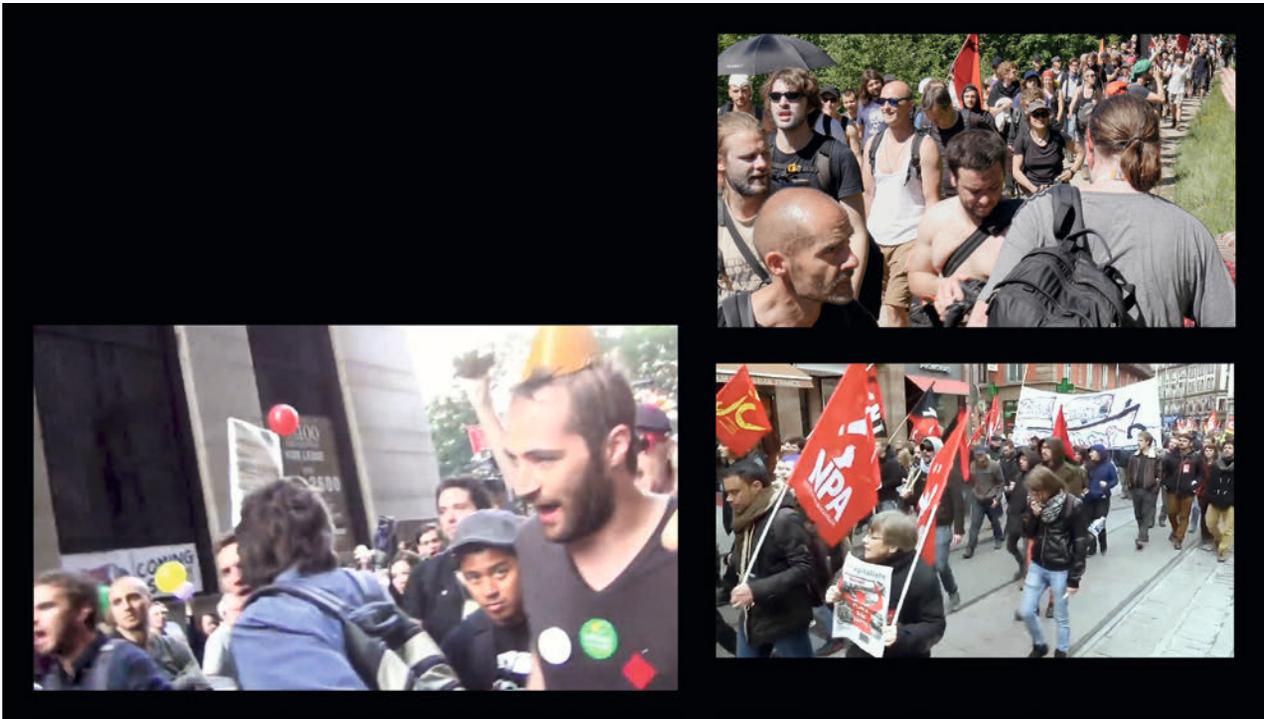
gan that the multitude – at once cohesive and differentiated, powerful and varied – speaks out snakes in from one protest to the next like Ariadne's thread, and never negates that variety, because the slogan is not a principle of reduction of differences but a way of enhancing them. It does not speak in a single voice, but in thousands of voices that come together in a polyphony, both construed and stirring, turned into a tool of struggle, the expression of a conflict that is entirely renewed by it. Obviously, I will come back to the point of, let's say, the common as multitudinous subjectivation.

But I would like to dwell on something else, something I find in Ressler's work and in the dynamics of contemporary struggles. When I started thinking about this text, they told me I should call it *Common* and *Mesopolitics*. As you probably know, μέσος, *mésos*, in Greek, means *environment*. *Mesopolitics* is a concept that I take from the work of a young French Foucauldian scholar, Ferhat Taylan. In a beautiful book from a few years ago, Taylan studied how what he calls the *milieu de vie*, the living environment, has been researched, invested and organized from the end of the 18th to the beginning of the 20th century. Following on from Foucault's analyses of biopower, or the encroachment of a new political rationality that emerged with the birth of liberalism onto life itself, Taylan is interested in how such political rationality discovers the *milieu de vie*, the living environment, as an object of government. Here, in this *milieu*, the *powers (poteri) of government over life* could be countered by the *power (potenza) of life*, and something like *biopolitics* could respond to *biopowers*. It seems to me that today, to confront mesopolitics and the turning of the environment into an object of knowledge and government, we need to reappropriate the environment as an expression of the power (potenza) of life. I'm conscious of the fact that the expression I've used twice, "power of life," might sound terribly ambiguous – almost a vitalist slogan. Obviously, that isn't where I want to be. There's no vitalism here. No, I'm aware that in the *mésos*, right in the milieu-environment, lies a mixed regime of knowledge and government, science and management, discourses and practices, that applies itself to living human beings – and more broadly to everything that surrounds them – *in order to extract value from them*. This awareness is also a subversion because it implies that living beings and the *mésos* can actually reappropriate themselves; and in so doing, rather than responding symmetrically to power, they institute a fundamental dissymmetry: *they produce*.

Let us clarify these terms: they do not produce economic value, abstract value; they produce subjectivity,



↑  
Oliver Ressler, *A-Anti-Anticapitalista*, 2021, 4K Video, 2 min



↑  
Oliver Ressler, *A-Anti-Anticapitalista*, 2021, 4K video, 2 min

they produce new practices, new institutions, they produce new modes of living, they make the emergence of new meanings of *life*, always social and political, possible.

A new notion of action and organization is found precisely at the intersection of new forms of resistant subjectivation and the question of the environment, or if you like of the *common* and the *mésos*.

Is it possible to speak not only of environmental policy or environmental questions – obviously a priority – but also of political ecology, of the actual power of the *mésos*? How can the power of the common develop with the power of the *mésos*? First, in the wide mesopolitical context of a new general economy of the common, we must show that a politics that brings together singularity, multitudinal composition and cooperative production cannot ignore the *milieu*, the environment. Once again: the environment is understood as a realm that is not simply conquered by an ever-expanding biopower, decimated by resource consumption, ruined by its intensive use, disfigured by the harsh thirst for profit, but also traversed by an intense biopolitics, the field of potential resistance: a life milieu, the space-time where our existences are inscribed, with all the practices and experiments occurring under the aegis of the common.

Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022,  
4K video, 27 min  
↓



This constant interaction between environment and life marks the framework of a new political institutionality, that we already inhabit and never cease to practice. Now when it comes to the milieu, a term I insist on using in French after mention of the Greek, I am particularly interested in how the French philosopher Georges Canguilhem defines it in his beautiful text, “Le vivant et son milieu” – originally a conference paper from the late 1940s published in his 1965 *Knowledge of Life*. After a survey of the emergence of the concept in scientific thought, Canguilhem proposes that we see the *milieu*, rather than as a sort of container hosting the figure of any living being and man in particular, as the name of a relation of constant interaction between the living and whatever surrounds, determines and transforms it instead. Of course, the living never ceases to act on the *milieu*, yet it is also constantly redefined and shaped by it in an endless play of mutual determinations. *Mesopolitics* is the potential name for this interaction – biopolitical power confronting and responding to biopowers.

Though I am no contemporary art expert, I was extremely touched by Oliver Ressler’s work. For me, it is situated at the exact juncture where the realms of *milieu* and common come together. The former is literally inhabited, traversed and ultimately reappropriated by the singularities it helps produce; the latter is construed by the incredible power of the relations that these singularities establish – relationships that unfold in the *mésos* where singularities are situated, live, and try to organize otherwise. The beautiful 2022 video *The Path is Never the Same* shows this juncture as immediately concrete, in its own way: trees, roads, fields, huts, as if the alternative organization of ways of life and the organization of a forest torn away from

its planned exploitation moved on at the same pace, juxtaposed to one another. Here the point is not playing nature against society, but to denounce a particular massacre of nature – think of the image of the roads opening up among trees like wounds, systematic deforestation, and more broadly of everything we have sadly come to know as crazy environmental devastation – whilst showing an alternative way of relating to the environment, as *mésos*.

In addition, the question is not pitting the current state of social and political relations against the fiction of a total suspension of said relations. Contempo-



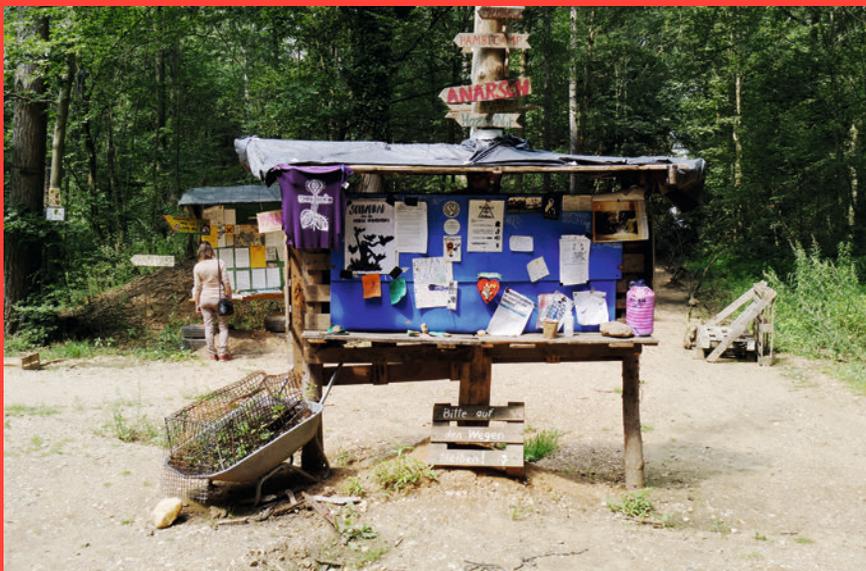
↑

Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min

rary literature still fantasizes about only finding shelter in the solitude of the woods, in the exodus to deserted islands or distant caves, leaving human society behind – yet wouldn't this be the umpteenth revival of the illusion of individual autonomy and the self-sufficiency of the individual-king? A liberal illusion par excellence, produced by a society unable to think differently, that believes it is freeing itself whilst instead reaffirming its principles over and over again? No. We need something different: to establish new shared ways of life, organizing “*vie à plusieurs*” [life together]. The huts in the trees of the film *The Path is Never the Same* are no individual hermitage, they are not poetic figures, literature. The tree huts are institutions of the common – and the *canopy* is a new organized sociality. The *canopy* becomes the common precisely because it is *mésos*: a place where the green of the trees, the light reflected wherein, the wind moving the treetops, and a common that is at once rooted in it and transforming it, all interact.

At this point we need to take a step back. I began by recalling that natural resources were the first realm of

application of the concept of common. This story is now half a century old – the famous article by biologist and environmentalist Garrett Hardin, *The Tragedy of the Commons* was originally published in the journal *Science* in 1968. There Hardin described what he called the tragedy of the commons as one that can be summed up thus: in the face of high demand, a scarce natural resource, if left freely accessible to anyone, is destined to run out. Each individual's interest (to appropriate necessary resources at all costs) is therefore in contradiction with the common interest (to make sure that natural resources are not depleted since everyone needs them). For Hardin, the only solution is to establish a principle of command capable of regulating access to resources as to avoid their exhaustion: a figure external to the individuals themselves is necessary to limit their freedom. Therefore, the alternative can be summed up in the following terms: either the resource is preserved but access to it is no longer free – thus logically relinquishing its status as a “common,” or it remains common but risks totally disappearing in the short term.



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min



est against the benefit of everyone. The only perspective at work here is that of an opposition between individual and collective, that is to say between the private and what “the interest of all” ought to refer to: the community. And the only way to disrupt the contradiction between the egoism of one and the good of all is the State – the public – capable “from outside” of asserting the principle of a twofold limitation: the limitation of egoisms and that of freedoms.

The second premise assumes that, even if individual interest is opposed to the interest of all, paradoxically that “all,” imagined as a community, does not account for relations between the individuals in it. No room for interaction, discussion, debate, exchange of opinions, or conflict is deemed to lie between the expression of individual interest and the safeguarding of a resource in the name of the interests of everyone: Hardin’s fable requires each individual to act as a windowless Leibnizian monad – self-centered, bereft of language, incommunicative.

Now, allow me two brief remarks.

On the first point: we have become well aware of what the encroachment of the public (the State) on the conservation and management of common natural resources entails. But let us remember

it: at times it has been decisive – think of the 2011 Italian referendum on water, for instance, when a rejection of the privatization of water utilities entrusted the State with its public management as a common good. Yet decisive it really was not, because the public nature of its management, in fact, worked by setting water tariffs, and the economic conditions of access to water, following the laws of the market and the game of free competition. What could, then, “public” mean, as opposed to “private,” or “market”? What sort of heterogeneity could still be envisaged in these terms? When the State Council of Italy rejected a series of appeals against public water tariffs (including one from the association *Acqua Bene Comune* [Water – Common Good] that had called for the referendum), this is what it confirmed: that the public is anything but a sanctuary, it is crossed and constantly permeated by the



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022,  
4K video, 27 min

The tragedy lies precisely in this: if we wanted to speak in the vocabulary of game theory, which Hardin takes up here explicitly adapting the prisoner’s dilemma to his purposes, the game is zero-sum because in both solutions the rational outcome of the dilemma is a losing one. Tragedy: loser-loser.

But in reality, Hardin’s reasoning is distorted by two assumptions. I would like to mention them because contemporary reflections on the common turns both of these assumptions upside down.

The first is that each individual with free access to a natural resource, would pit his or her own private inter-



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min

private – at best in contiguity, and at worst, in an actual overlap of logics; it is reducible to state property.

So the debate had to shift. Over Hardin's paradox, we must now privilege a formulation that uses terms that no longer structure the possible alternatives around the binary logic of individual/collective, or private/public, but instead seeks to create other modes of managing common resources – neither private nor state-owned. And from this standpoint, we must acknowledge the outstanding contribution of the work of Elinor Ostrom – recognized by the 2009 Nobel Prize in Economics. But before sparing a few words on Ostrom, let me briefly address the second point I mentioned a moment ago.

Decision, communication, debate, and conflict – though different from one another – are all modes of dialogical confrontation amongst members of a group. Far from being monads moved by an interest so “private” as to seem suspended outside of any social relation, or pawns mechanically moved by a dynamic that is not only selfish but also blind to the world and other people, in fact men and women actually speak, exchange, and build a common space in their interchange. This space is the depth of the social, produced by the multiplication of relations. This does not mean that there are no clashes, struggles, power relations, attempts to overthrow or grab the interest of another in the name of one's own. It simply means that it is on this terrain of relationality that the constitution of the social is played out.

If the common can exist at all, it takes shape in the laboratory of this confrontation and of this struggle. The common is not formed by a collection of individuals driven simply by private dynamics independently of any form of contact or relationship. The common arises from the tension of the relations between singularities – because unlike the *individual* (who nourishes the illusion of absolute autonomy), *singularity* only exists in its relationship with another, or other, singularities. Here comes Ostrom.

Ostrom spent her entire life working on the ways many communities – different in size, culture, geographical location – have managed to build, from below, through debate and interaction, their own rules of management of common goods. That is, neither depletion of a resource nor threats against free access to natural goods that are essential to all – or if you like neither individual interest nor liberticidal State intervention – but on the contrary a *common* managed on the ba-

sis of rules self-produced by the community itself, in its own interest. Ostrom thus shows that deliberation from below literally creates the principles for managing common resources. These rules in turn become common themselves, allowing not only for a concerted and sustainable use of resources but also contributing to producing the community as such. Ostrom makes it clear that Hardin's tragedy is not the only story in town, and that some realities are worth a lot more than that sinister fable.

Therefore, the common denominates at least three intertwined elements: a mode of organizing the participation of all, a set of rules developed in the process of decision-making, and the new social and political subject finally produced henceforth. In other words: radical democracy, new institutionality, subjectivation. *Common* is therefore, time and again, the name we can assign to this triple constituent moment.

But on reflection, Ostrom's analysis accomplishes even more than that. It shifts our attention on the forms of administration and governance of common goods, and liberates the question of the commons from the private/public claws which it seemed to have been definitively trapped in. To manage, to administer, to enjoy, to use: a whole lexicon exits the register of *property*, the eternal problem of exclusive possession of *goods*. The common opens a different realm, a non-proprietary field.

This space, both political and juridical, must be characterized. It forces us to ask ourselves whether or not in the notion of “common good” the very idea of “good” might be preventing the common from being anything other than a sort of paradox. A good is, technically, an object that can be appropriated. Now, when it is defined as “common,” is it not the case that, because of its *not belonging to anyone*, it is open to being *appropriated by all*, following Hardin's tale?

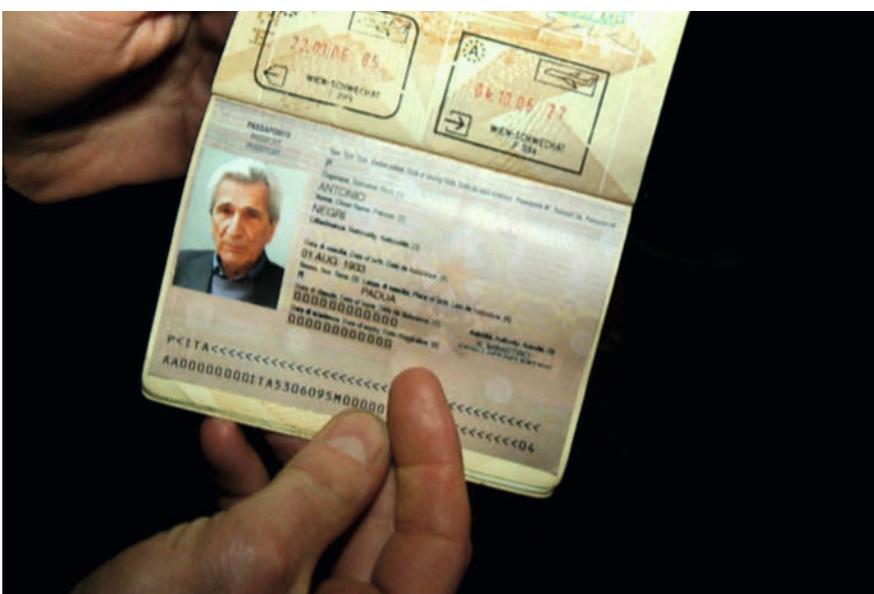
Let's try to think differently.

Let's try to define the common independently of the idea of property that the act of appropriation implies (the common is what can be appropriated by all). Let's try to think of the common as that which cannot be appropriated at all (neither individually, as private property, nor collectively, as public property). And let's stop considering the common as a mere adjective (in so far as an adjective necessarily qualifies a *good*), so as to think of it instead as a substantial reality. No longer common goods but simply: *the common*.

This is an essential point: moving beyond the public/private alternative entails opening up the political possibility of a social construction literally unhinged from the – individual or state – property regime; that is to say, trying to shape the juridical constitution of a non-proprietary regime of participation or social inclusion. This, however, implies our exit from the political philosophy of modernity, and generates other needs. A simple example, even though I do not have sufficient time to elaborate, is this: the thought of modernity rested on a fundamental link between work, property and citizenship. But could there be a non-proprietary redefinition of citizenship and work?

Zanny Begg and Oliver Ressler, *The Right of Passage*, 2013, HD video, 19 min  
↓

As far as work is concerned, many comrades, economists, sociologists, militants – or simply people attentive to their own condition – have been saying for years that the socialization of production, the cooperative dimension which the extractivism of capital feeds on, makes it difficult to enforce a proprietary relationship on production that is not an actual expropriation of the power of the many. The productive multitude, the common as a mode of production, is pushed back to the margins of its own power, the value of its interaction is torn from it – and this value is immediately recodified as exchange value and surplus value. The question of property is ubiquitous today, from the simplest of social interactions to the question of patents and intellectual property: the question of “whom it belongs to” no longer makes sense when the question of “who works” becomes “who do you work with”. Naming interdependence, recognizing it, retributing it, experiencing it not as a loss of autonomy but as an enhancement of the power of the common: all of this still needs to be done.



And on citizenship – the last point I wish to touch upon – we should reflect too. Oliver Ressler and Zanny Begg's film *The Right of Passage* is exemplary, in my view. Today, in a world that – at least until COVID-19 – has largely been globalized, though perhaps still retaining the new imperial form of the economy we have known for thirty years, it would be reasonable to expect borders to disappear. And yet, borders have never been so numerous, so cruel, so radically erect. Borders demand their pound of meat and get it, day in, day out – and with it, the body count. What would a global citizenship be, one that is the affirmation of an unconditional right to mobility regardless of one's belonging to a territory, a nation, a rootedness?

In Ressler and Begg's video, my passport – fake, I must say: made up for the film – carries many visas, but so does the real one in my pocket. I was prevented from moving for a long time – first by jail, then by exile, and finally again by incarceration. But since 2003, I have gone around the world many times, across spaces and realities, and I have rebuilt myself in that traversing too. I would like the front of my passport to carry the wording that



↑  
Zanny Begg and Oliver Ressler, *The Right of Passage*, 2013,  
HD video, 19 min

features in the video, inspired by Magritte: "This is not a citizen." I deserve it; I would be proud of it. But what about other people? Those who died in Melilla? The bodies in the Strait of Sicily? The casualties in a stupid war that is taking us back to the 20th century and exciting the surliest of nationalisms?

If *mesopolitics* is the powerful politics of the *milieu*, if the common is radical democracy, new institutionality and subjectivation, then perhaps the time has come for a global citizenship, and passports that declare: "this is not a passport; this simply documents my belonging to the brotherhood and sisterhood of the living, whether human or not."

Translation: Arianna Bove



↑  
Zanny Begg and Oliver Ressler, *The Right of Passage*, 2013,  
HD video, 19 min



# A Seagull Swoops

## Anti-extractivist Assemblage of Matter and the Human in the Films of Oliver Ressler

Marco Baravalle

### First scenes

The camera lingers on a large open-cast mine stretching as far as the eye can see. An endless plain, gigantic mining machines loom on the horizon. A voiceover begins to scan a few syllables: "Te, te, te... Terraforming. Te, te, Terror ...". There are no humans in these early scenes, the landscape is man-made, but it is also car-

bonomorphic: the mine literally makes the landscape. It is the emergence of lignite that pushes the boundaries of the surrounding vegetation, whose presence is only suggested by the first shot, with the camera placed above the tip of a conifer. Then human bodies enter the scene, on tiptoe, introduced by a long shot of an encampment of tents. Dozens, then hundreds of bodies in white overalls swarm silently across the screen, in slow motion. Finally they occupy the loading station and the tracks connecting one of Europe's largest open-cast mines to the adjoining power station. We are in Lusatia, near Berlin. The voiceover provides information about the action, and also about the ownership of the mine and its destructive climatic impact.

←  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Venice Climate Camp*, 2020, 4K video, 21 min

Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände*, 2016, 4K video, 12 min  
↓

### Second scenes

Long sequences of still shots of sections of a forest, birds chirping, leaves rustling in the wind, rain pattering, insects buzzing, a yellow mushroom on green moss-covered bark, tangles of rushes. During the first 7 minutes and 50 seconds of the film, no human bodies appear, voices are silent. Then, gradually, the images begin to include signs of human presence: DIY architecture suspended in the trees, slender wooden platforms and ladders, nets stretched between the foliage as if to create a second order of foliage. Someone (we don't





↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände*, 2016, 4K video, 12 min

see their face) climbs a spiral staircase built around a trunk. A female voice, off-screen, informs us that we are in the Hambach forest, also in Germany, where a permanent occupation has been in place since 2012. The aim of the initiative is to prevent the felling of the forest for the expansion of the adjacent lignite mine. The voice, evidently that of an activist, dwells on the models of coexistence and organization of the occupying community: "We can learn a lot from an ecosystem, especially in forests. There are group structures, group dynamics we could copy, [...] the way the various plants work together even when they might look like they're working against each other. People here in the forest organize very organically, like the forest itself. There are no decision makers at the top. It's just like trees, standing next to each other on the same level. Standing where they are. Our organizational model might look chaotic at first glance, but if you look closer you notice a rhythm there, and our organizing follows that rhythm."

### Third scenes

A man in a glow-in-the-dark work jacket, noise-cancelling headphones, goggles and helmet – a technician, perhaps an engineer – walks across the esplanade of what looks like a large plant, a power station. Rain pours down, seagulls screech. The man warns: "It's the mother seagull, she has just had a baby." The camera lingers on an adult seagull perched on top of a lamppost, or perhaps an antenna of the power sta-

Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020, 4K video, 33 min  
↓



tion. On the ground, what is probably its young, grey livery streaked with brown veins. Increasingly insistent screeching. The shot returns to the man about to begin a guided tour of the facility. In a flash reminiscent of Hitchcock, a swooping seagull, presumably the mother, cuts across the scene from above, diagonally towards the head of the man, who crouches instinctively. With a sharp jerk of its trajectory, the bird avoids the technician and disappears beyond the camera's field of vision. Nervous chuckle of relief from our guide.

The scene was shot at the Technology Centre Mongstad (TCM) near Bergen, Norway: Europe's largest CO<sub>2</sub> capture facility. In the course of a meticulous account of how the Centre operates, the technician is providentially interrupted by the swoop. Perhaps the seagull had other intentions, but in the film it performed an effective non-human intervention. An act that seems to allude to the need to decarbonize the economy rather than intervene with dubious technological solutions to perpetuate our lethal dependence on fossil fuels.

These three sequences appear in films by Oliver Ressler. The third comes from *Carbon and Captivity* (2020). The second is from *The Path is Never the Same* (2022). The first is seen in *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände* (2016), part of a cycle produced from 2016 to 2020 under the same title, covering various actions of climate justice movements in Europe. Six films for as many expressions of ecological militancy: the marches against the COP in Paris in 2015 (a city in a state of emergency following the Bataclan attacks); an action involving some 4,000 activists to block a lignite quarry in Germany for forty-eight hours, organized by Ende Gelände (Here and

No Further); the resistance of the incredible social laboratory called ZAD (*zone à défendre*), an occupied area born out of the opposition to the Notre-Dame-des-Landes airport; a civil disobedience action by the Code Rood network at the port of Amsterdam (one of the main global hubs for coal, imported mainly from Colombia); the blockade of a coal mine in the Czech Republic, where most of the activists ended up in police custody; and last but not least, the Climate Camp at the Venice Lido, organized by Rise Up 4 Climate Justice and the No Grandi Navi Committee, which included the occupation of the red carpet at the Venice Film Festival.

Let's go back to the opening scenes. I chose them because they illuminate a central aspect of Ressler's documentary practice, namely the rare ability to hold together two aspects that more often seem to be mutually exclusive. At least in the artworld, a faultline seems to run through the ecological perspective, despite the generalized campaign against binarism. Scholars, artists and curators tend to focus either on the agency of the non-human *or* on opposition to capitalism. On the one hand, a non-anthropocentric gaze that breaks with the belief in the passivity of matter; on the other, a stance against the capitalist model and its role in the dramatic acceleration of global warming.

This is not to say that new materialisms and dialectical materialism never meet. One example of this rare but possible association is provided by a transfeminist scholar, Ilenia Caleo, in a text addressing art workers' struggles for income. Caleo asks:

But what is the use of defending the vitality of matter? Why is it not just a merely theoretical thrust? This shift provides insights into feminist politics and opens up the prospect of new queer ecologies. The idea of dead, inert, passive matter may nourish and strengthen fantasies of conquest and domination. The idea that resources may be available for free is mirrored (a) on territories and natural resources where nature is conceived and described as outside of history; (b) on the bodies and on the free reproductive work done by women that, when naturalised, becomes like any other available resource. This narrative legitimises a devaluation (Silvia Federici) which we must read in parallel. The extractivist model is constitutively also a paradigm of domination and consumption, exploitation and violence, intimately connected to the colony system and to the division of sexual work.<sup>1</sup>

These important considerations are reflected from an ecological standpoint in Ressler's films, which succeed where theory (and art) often fail. His documentaries manage simultaneously to mobilize elements of the new materialisms (including speculative realism) and historical materialism. We owe the Austrian artist much recognition for this. Immersed as we are in the condition of planetary warming, it is fundamental to acknowledge the agency of a forest, but as the activist in *The Path is Never the Same* tells us, it is not enough unless that agency inspires models of resistance against fossil capitalism. Conversely, opposition to extractive neo-liberalism (in which ecological, social,

racial and gender dimensions intersect) is not enough today unless grounded in an awareness of a vital material and as such resistant to the continuous extraction permitted by the supposed passivity of matter. Ressler's films linger on the landscape as a lively object, bringing into the foreground what usually serves as a backdrop to a human story: mine, a forest, a seabed. They implicitly reject the commonplace that the idea of consubstantiality between society and nature must lead to an indistinct hybrid of the two. Ressler accepts the consubstantiality but not the inferred conclusion: his documentary method is dialectical. Which is to say, capitalist society, with its extractive posture towards the thing we call nature here, produces the ecological devastation we live in. As we shall see, this position substantially corresponds to those of Andreas Malm and Marxist political ecology. However, the medium of film evidently allows Ressler greater freedom, letting him chart a crucial course through the storm of the present and the debate on the relationship between aesthetics and ecology.

Also part of this debate is the article *Unsublime Ecology* by Graham Harman, published in 2019 in *Flash Art*. Here the philosopher sets out to illustrate some of the repercussions of Object Oriented Ontology (OOO) for art. In order even to start on this however, he must first clear the field of the misunderstanding that OOO amounts to a return to the Kantian theory of the sublime. For Harman, the sublime is one of the manifestations of that deep-seated Cartesian belief that reality is divided into two (and only two) spheres. On the one hand is the human (human thought), the realm of immanence and accessibility. On the other is the world ("everything else"), understood as an undifferentiated and unknowable zone of absolute otherness. The Kantian sublime bears witness to this unknowability. How, then, according to its critics, is speculative realism traceable to the sublime? For instance, through the concept of *allure*. An exhaustive examination of the idea of allure would exceed the scope of this article, but a short passage by Harman is helpful in clarifying the point: "What we find in allure are absent objects signaling from beyond – from a level of reality that we do not currently occupy and can never occupy, since it belongs to the object itself and not to any relation we could ever have with it."<sup>2</sup>

Although this sense of "allure" implies that the absent object signals its presence, the signal nonetheless comes from a level of reality that humans cannot occupy, a level that belongs entirely to the object, an autonomous space of existence independent of any

relation we could ever share with it. In this radical otherness, this plunge of the object into its own unattainable depths, some critics have discerned a return of the sublime, a return to a zone of unknowability and the vertigo this awareness provokes in the human.

What does this have to do with ecology and art? Let us start with ecology. In Kant, Harman continues, the sublime is linked exclusively to the “absolutely large” (the mathematical sublime) or the “absolutely powerful” (the dynamic sublime), both of which were central to the Romantic aesthetics of nature, which represented it primarily as vastness and power. From the standpoint of OOO, this characterization of absoluteness is problematic because the erasure of differences of intensity in the manifestations of the sublime relegates it to the background of a human-centric perspective. At the center is man, surrounded a region of inaccessibility reduced to indistinctness, to uniformity. Kant, writes Harman, “[...] treats the sublime solely by contrast with the human framework, and thereby effaces all difference in magnitude between various instances of the sublime.” If one of the challenges of contemporary ecology is to overcome the humanistic conception and anthropocentrism in order to make room for the non-human, matter, objects, non-human animals and so on, thereby overcoming the extractive relationship that descends from such beliefs, the sublime cannot be the answer.

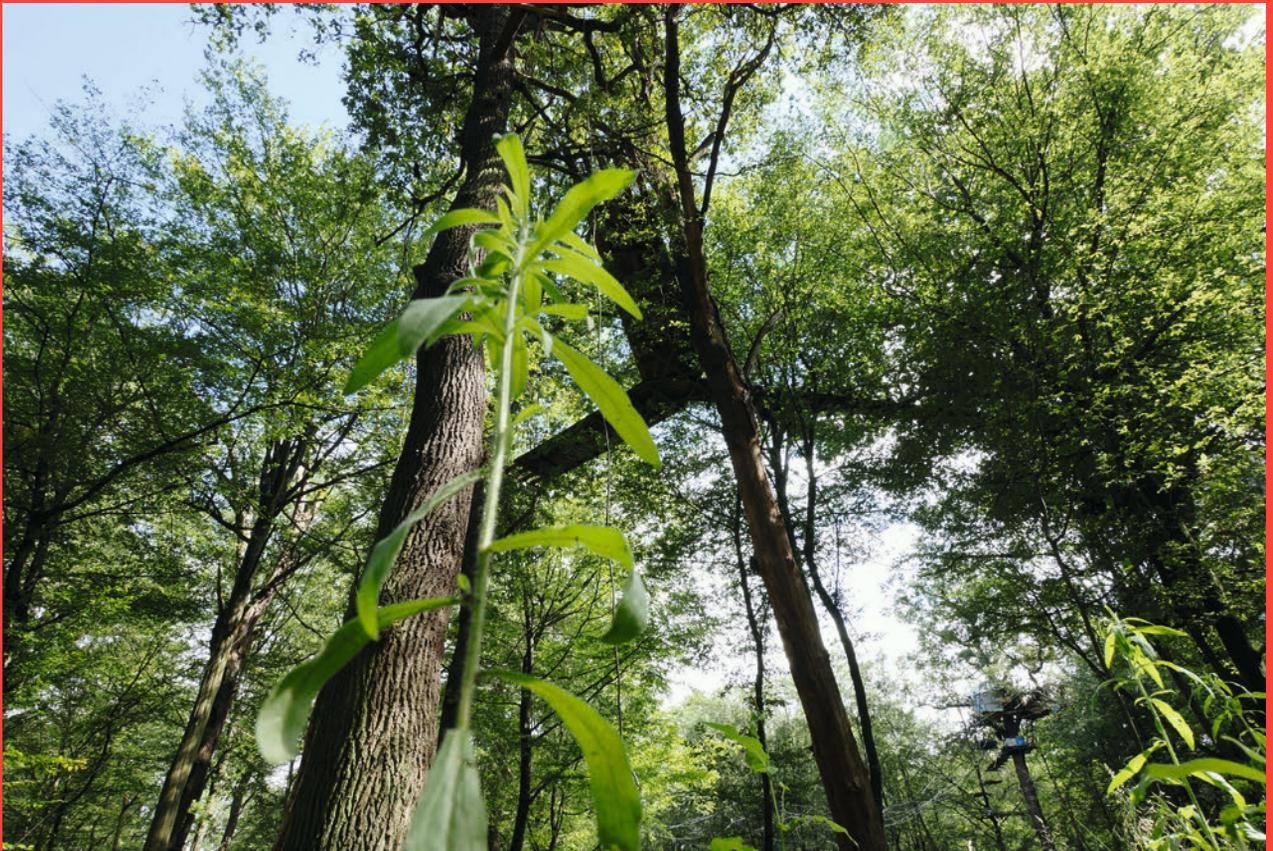
Meanwhile, Harman also calls into question the formulations of Timothy Morton, the OOO theorist most concerned with ecology, aesthetics and their connections. “It was Timothy Morton,” he writes, “with his important concept of hyperobjects, who first placed OOO and the sublime at a permanent distance from each other. As Morton puts it: Infinity is far easier to cope with. Infinity brings to mind our cognitive powers ... But hyperobjects are not forever. What they offer instead is very large finitude. I can think infinity. But I can’t count up to one hundred thousand.”<sup>3</sup>

Having thus ruled out any return of the sublime (a concept which, it should be noted, influenced the aesthet-

ic theory of many writers in the second half of the 20th century, most prominently Jean-François Lyotard), Harman turns to the artistic and curatorial implications of OOO. The first of these is a dutiful attention to the “depths of the object”: it is no longer possible to represent what lies outside human experience, outside a direct relationship with the human, as a kind of indistinct and uniform zone. The second is the injunction to consider the relationships that bind objects in their indifference to the human. Now, I regard these as insights to be treasured, but the relationship between aesthetics and radical ecology as developed through OOO also poses a significant problem.



↑  
Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020,  
4K video, 33 min



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min

The concept of the sublime has already been discussed here. I do not intend to dwell further on its relationship with hyperobjects, even assuming (without conceding) that the difficult “large finitudes” mentioned above are neither expressible nor representable (for example artistically) as new instances of the sublime.

In *All Art is Ecological* (2021) Morton argues that art conveys a general model of a radically ecological relationship between humans and non-humans. Central to this thesis is the concept of *attunement*, which is to say, the seductive action of work of art on the beholder.<sup>4</sup> Attunement shifts the attention from the viewer to the work. The “free play” characteristic of aesthetic experience according to Friedrich Schiller is not played here by the human component (which surrenders to the mysterious substance flowing from the work), but by the non-human component of the work, which is recognized as having a certain agency. It is not, as in the case of Jacques Rancière’s emancipated spectator, a case of restoring an active role to spectatorship against the commonplace of activation, or even of the proletarian’s right to that spectatorship.<sup>5</sup> Rather, it is a matter of looking at art as a sphere already capable of redeeming matter from its passivity: an allusion to the displacement of anthropocentrism required for the construction of forms of life able to meet the challenge of global warming. This position could be ascribed to the long and noble theoretical tradition (also a Marxist tradition, think of Theodor Adorno) which ever since Schiller has seen in the autonomy of art (i.e. in its extraneousness to the praxis of life, to the social datum) its inexhaustible political radicality. The problem, as Peter Bürger observed in his classic essay on the historical avant-gardes, is that the autonomy of art cannot be considered a universal character.<sup>6</sup> It is itself a historical fact, imposed since the end of the 18th century to the general acclaim of the dominant bourgeois class. Its ascendancy coincided with that of the capitalist mode of production, whose ever-widening enclosures dramatically accelerated extractivism and consequently global warming. For Bürger, the purpose of bourgeois art was to provide the emerging class with a distinct space outside the instrumental rationality that otherwise ruled their life: a kind of purifying wash where they could cultivate a semblance of the disinterest already obliterated by capitalism.

Morton’s essay is entitled *All Art is Ecological*, but the problems begin with what the author decides to exclude. Attunement is not, in fact, a general prerogative of art. The London-born philosopher leaves out the many and widely diverse cases that directly address

the contradiction between capital and life, for example through the manipulation of data and information on climate change (data concerning those responsible, the victims, and those who oppose it). Derubricated to the rank of “factoids,” the information contained in these works (including Ressler’s, which is rich in it) would end up depriving them of the power of attunement.

Paradoxically, Morton finds himself taking the same positions as a well-known modernist critic, Michael Fried, the enemy par excellence of the reduction of the work to an object. For Fried, objecthood can be defined as that which forces a thing (a work of art in this case) to exist in a defined space and thus (also forcibly) to relate to that space and to those who pass through it. This condition of objecthood is typical of theatricality (art’s sworn enemy), by which the critic means a social destiny of the artistic fact, a destiny to which that work is condemned when it requires the presence of one or more spectators. For Fried, modernist painting (also an example used by Morton to support his theory of attunement), i.e. true art, has a mission: to escape objecthood, to annihilate theatricality, and thereby to avoid any commingling with the social. Modernist painting, Fried continues, is characterized by absorption. Already in the 19th century, some French painters such as Manet began to portray their characters as totally self-absorbed, thus heedless of the spectator.

To the extent that the painter succeeded in that aim, the beholder’s existence was effectively ignored or, put more strongly, denied; the figures in the painting appeared alone in the world (alternatively we may say that the world of the painting appeared self-sufficient, autonomous, a closed system independent of, in that sense blind to, the world of the beholder), though it was also true that only by making a painting that appeared to ignore or deny or be blind to the beholder in this way could the painter accomplish his ultimate purpose—bringing actual viewers to a halt in front of the painting and holding them there in a virtual trance of imaginative involvement.<sup>7</sup>

Although Fried is hardly an ante-litteram practitioner of OOO, given that “absorption” as he intends it descends from what the painter paints on the canvas and not from the canvas itself or the material of color, there is a strange agreement between his modernist position (the absorption of the painting into itself and of the viewer into the world of the painting) and Morton’s speculative realism. Although the former despises the object while the latter is oriented towards it, their idea

of art coincides in that it excludes theatricality and fears the infiltration of the social. Fried is fixated on the painter, Morton on the work, but both end up reinforcing a bourgeois notion of art's autonomy, one that fails to shelter it from reification and neoliberal capture.

On his way to a critique of anthropocentrism, Morton makes use of an aesthetically conservative maneuver. Paradoxically, it is precisely the bourgeois experience of art that turns out to be revolutionary. Ecologically radical art need not address the role of neoliberalism in the warming condition. Morton opposes to modern anthropocentrism a contemporary object-centrism which paradoxically restores to art the function and the modes of production and reception that emerged with the European bourgeoisie. Just like their 19th century counterparts, the contemporary bourgeoisie can experience aesthetic enjoyment as a temporary interruption of instrumentality, giving way for a while to a pleasurable game of seduction led by the work-object then later returning refreshed to their extractive tasks, about which art can say nothing. The disciplinary barriers between practices of art and life are thus reinforced. Art and life return to a regime of segregation, all critique of binarisms forgotten.

Personally, I do not think Morton is wrong in pointing to the experience of art as a model of a virtuous relationship between the human and non-human. Rather, I think he is wrong when, in order to unhinge subject-object dualism, he reinstates the dualism between the practices of life and art: specifically, in excluding art

from any role in the dialectic between life and capital (which must be central in attempts to address global warming today). If art has this power to express the profound ontology of objects (with meaningful consequences for the human), it must also consider its own autonomy from capital, from toxic philanthropy, from financialization, and from its reduction to status emblem, asset and symbolic shield for the class that wishes to go on warming the planet in the name of its own profit motive. In this sense, Andreas Malm has illuminated a certain blind alley of speculative realism, whereby the agency of objects and the discourse on the interweaving of nature and culture loses sight of human agency (i.e. the greatest single factor contributing to the warming of the planet) and the critique of capitalism (i.e. the mode of production or ecological regime most responsible for the ecological disaster). Malm argues that even after the consubstantiality of nature and society is assumed (and indeed, these can no longer be considered separate spheres today), the dialectic between the two remains fundamental to any understanding of the historical responsibilities of capitalism and colonialism in the imposition of an extractivist model and the warming of the globe. Morton, by contrast, allows art no say here: art expresses its radicality entirely on the side of the autonomy of the object-work (a fundamental aspect, of course), and it altogether renounces any claim to enact this radical potential on the side of the social (which would entail, among other things, autonomy from neoliberal valorization devices). Yet if the radicality of art is to be preserved, these two elements can and must work together.

Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Code Rood*, 2018, 4K video, 14 min  
↓

For these reasons, the scope of Ressler's films is by no means limited to documentation (although they are also an extraordinary archive of contemporary social

movements, including those struggling in and against the Capitalocene). Rather, these works bear witness to an exceptionally acute sensibility. They illuminate within the present world a potential space for aesthetics and politics where non-anthropocentric life and climate-social justice would meet.





↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Code Road*, 2018, 4K video, 14 min



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: The ZAD*, 2017, 4K video, 36 min



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: COP21, 2016*, 4K video, 17 min



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Limity jsme my*, 2019, 4K video, 10 min

## ▶ NOTES

- 1 ▶ Ilenia Caleo, "Smash the patriarchy: social reproduction and the invisibility of essential labor," in: *Art For UBI (Manifesto)*, ed. Marco Baravalle, Emanuele Braga and Gabriella Riccio, Venice: Bruno, 2022, p. 58.
- 2 ▶ Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and The Carpentry of Thing*, Chicago and La Salle: Open Court, 2005, pp. 245–246.
- 3 ▶ Graham Harman, "Unsublime Ecology," in: *Flash Art*, vol. 52, no. 326, 2019, p. 31.
- 4 ▶ Timothy B. Morton, *All Art is Ecological*, London: Penguin, 2021, pp. 83, 57.

- 5 ▶ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London and New York: Verso, 2011.
- 6 ▶ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- 7 ▶ Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago: University Of Chicago Press, 1998, p. 48.



# A Forest in Three Parts

Pujita Guha

## I. The scene of the crime

Exactly halfway through *The Path is Never the Same*, the viewer encounters a striated mound of soil and sand. Seen from a slight distance, the mound appears engulfed by silhouetted tall grasses, shrubs, with a thin bark curving up on the right edge of the frame. A narrow forested trail leads us to the mound, interjected almost rudely into our gaze toward the far horizon. Far in the background is the faint, blurred, barely distinguishable outline of an open-pit coal mine. What Oliver Ressler shows here is the “interfacing” between the drastically reduced Hambach forest in Germany’s North Rhine-Westphalia region and energy conglomerate RWE’s Tagebau Hambach lignite mine, which is gradually devouring the forest. The Hambach forest lies over lignite reserves, making it vulnerable to the mining industry. *The Path is Never the Same* dramatizes the resistance to RWE’s occupation and decimation of the forest, focusing on the counter-occupation by activists in small tree-houses. This dyad or interfacing between mine and forest gives the work its spatial contours. The activists demonstrate a deep elemental attunement to the forest. They learn to observe and read it, transforming their own way of life as they come to understand its light, rhythm, weather, humidity, rain, foliage and animal life. This attunement to the forest enfolds but far exceeds the acts of protesting and resistance to the state and mining company. Concerning attunement, more later.

The interfacing of the coal mine and the forest edge evokes historical “first contact” myths in which supposed civilizational “progress” encounters its “other.” The interface is not just a matter of edges and borders: the condition of the boundary is one of friction or agitation. Distinctions are made.<sup>1</sup> The threshold between mine and forest is only 500 meters wide, or perhaps even non-existent: as the activists in the piece remind us, REW has already gnawed its way 30 meters into the forest. The frame appearing halfway through the film shows how close together these two worlds are in their constant friction, even as the distanced, observational camera work documents each realm separately. Early on in the film, Ressler juxtaposes close-ups of lush and verdant vegetal life – croaking frogs, glistening moss – with landscape shots of the vast bleak lignite mine whose symmetrical ridges are exposed on the earth’s surface. Monstrous serrated wheels dig into parched ground. Dark staircases down to the pit zigzag across the landscape while the spoils of the mine – heaps of soil, sand and gravel – lie strewn among the mounds and hills above. The obscene matter of extractive capitalism is set against the abundant, life-affirming forest awaiting its death.

←  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min, screening views Venice Climate Camp, 2022

The mine is initially framed from within the forest, but the camera soon inverts its perspective, shifting to the striated landscapes of the mine before deftly raising the gaze back to the forest behind, in keeping with the film's slow observational rhythm. The roving camera pauses only after allowing aerial view of the forest from over the canopies. In the far distance, two floating red bars cut across each other like an "X" that marks a spot. According to Anthony Vidler, the "X that marks the spot" is the

place of the body might be marked by tape and chalk on the ground to which it had fallen; the alleged site of the crime might be gridded with painstaking care in order to provide a coordinate system by which to situate the evidence, carefully collected in labeled bags for presentation in court; the tracks of the criminal, the traces of blood, the dispersed weapons, and their hastily jettisoned ammunition might all be gathered together and plotted on the special kind of map that criminologists have defined as appropriate to fix the "scene" of the crime in legally tenable terms.<sup>2</sup>

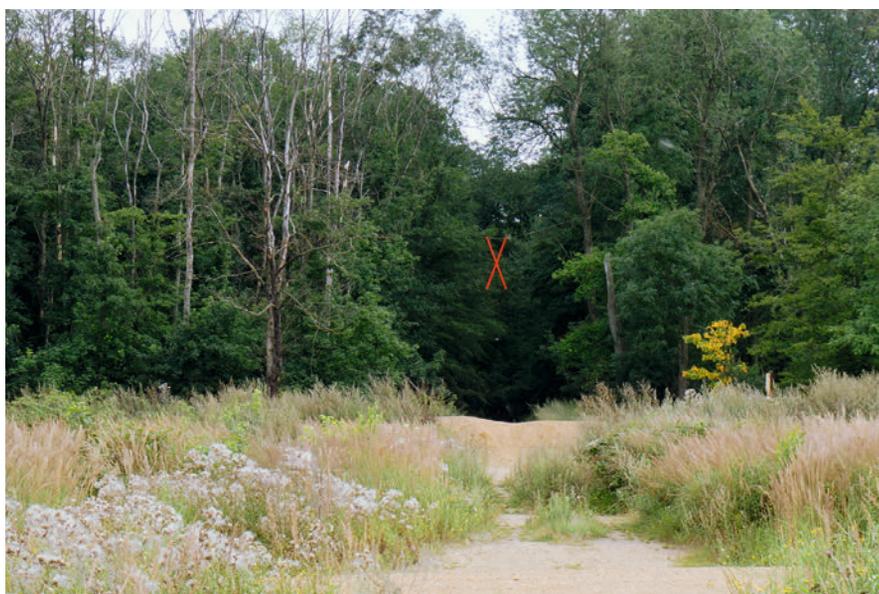
The "X" marks not just the scene of the crime but also its attendant bureaucracies: the procedures and investigations that follow. It denotes that a crime has taken place, marking both the time and the site of investigation. In the Hambach forest, however, the red "X" is not a crime scene marker but a sign made by an activist, indicating the path to the nearest "barrio" (cluster of treehouses and barricades in the forest) and

Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022,  
4K video, 27 min  
↓

warning police and miners not to enter. Facing inward to the forest, the "X" marks a safe spot for the activists. Outwardly, to anyone seeing it from its interface, it cautions the intruder. It is a sign meant to stop the entry of the so-called civilizational worlds. Lying close to the interface, the "X" at this spot is not the marker of a crime that has already taken place but of one that is imminent: the murder of the forest by the mine. Thus the interface marks not just the site of difference but also the site of violence: the subsumption of all life into civilizational progress. The "X" marks the annihilation of the forest, and more fundamentally, it marks the negation of life and its abundant generosity. It is a murder whose exact time is unclear, yet palpable and imminent. As an unmistakable mark, it leaves no doubt about the forest's future. It makes visible the threat at hand. By its very presence, the "X" demands an immediate reaction at the interface. It is both a "Stop" sign addressed to miners and state, and a call to action and resistance addressed to the activists. On a fundamental level, the "X" collapses the imminent future of the forest's death into the local and immediate present – the urgency of action and resistance in the forest – by pre-empting the scene of the crime.<sup>3</sup>

## II. Occupying a canopy

Curiously enough, the red "X" is not on the ground. It is held together by cables that suspend it across the forest canopy. As a sign meant to stave off the enemy and to be read from a distance, it is hoisted and held at an altitude. The "X" marks the canopy itself as the scene of the crime, the scene of the death-to-be. A scene of death foretold which points to the life already existing in the forest. The Hambach forest canopy is revealed in the course of *The Path Is Never the Same* to be the film's main protagonist. The film and the accompanying photographic series, *How is the Air Up There*, dwell on the canopy, the camera lingering on towering oaks whose interweaving crowns give the forest an architectural dimension. The viewer is drawn to the symmetrical trunks that soar to heights of 30 meters or more, where thinning branches seem to reach into the sky. Wherever foliage persists, weaved into the interlaced branches, light percolates in. A first glint from the corner scatters



into the shade below. Technically a glint is the light facing the camera, the direct address or stare of the light itself. Yet here the glint flickers and disappears, a very particular “moment as a moment.”<sup>4</sup> It disappears by the time the viewer is able to focus on it, leaving “conscious attention empty-handed.”<sup>5</sup> The glint in the forest, then, points us to our own mechanisms of attention, of our desire to attune to light and its fleeting temporalities – and also perhaps to the wind, the rumble, and interwoven foliage swaying gently in the forest where the glint lives. But once again, concerning attunement, more later.

The glint and the shadows fall deep into the forest, but also onto the treehuts and the protest banners now occupying the Hambach canopy. The tree huts built by the activists over the years inhabit a symbolic space in the activist imaginary, peppering every piece of protest news or conversation, making the occupation of the forest visible. But these tree houses have often also been admired for their tactical subterfuge. The heights they are built at make the canopy a site of refuge when the police and the mining companies move into the forest to clear ground-level pathways and the bushes. Yet this flight or refuge is not absolute: in its impermanence it borders on anxiety. As the activists mention in the film, when the police move in to evict, they not only destroy their treehouses, they also violently fell the trees that held them. The treehouses, walkways, platforms and libraries are not just in the forest, on its ground, they are spread across its many branches, among the mosses, tips, leaves, trunks and vines of the canopy. The oak trees literally afford the treehouses and the activists an infrastructural hold, providing material support and a base for the emergence of activist forms of life.

As the camera looks at the treehouses from below and the wind shifts the glint, a protester’s voiceover narrates, bemused, “A lot of people ask – what it looks like here in winter – isn’t it cold?” The frame then cuts to another smaller tree house, set against an overcast gray sky, as the activist adds: “[there is] human warmth! I want to answer human warmth.” A seemingly innocuous answer about conviviality and communal life in the forest, sharing and huddling together in the library in the winters, becomes an exploration of the energy crisis at hand. The summers are made unbearable by the hot winds blowing over the mine into the forest. And the winters in the forest are uncomfortable too, without heating or energy consumption. The invention and progress of modern western life is predicated not just on the extraction and use of energy from earth (i.e.

fossil fuels), but also on social control to regulate ambient temperatures and thereby to increase capacity for work, preservation, and comfort.<sup>6</sup> Comfort, then, is the making and standardization of an “ideal” temperature and a set of desires (for work, sleep, etc.) defined by a lack of thermal sensation: ideal comfort occurs when any sensation of heat, humidity or cold withers away from active perception.<sup>7</sup> The film and the activists in it ask: what happens when this comfort is taken away? Confronted by the heat of the mines while refusing subsumption into the energy-guzzling world of architectural heating, the protestors must consider how to live ethically in a forest that interfaces with an open lignite mine nearby.

### III. Swiveling in the branches

The activists speaking in the film quip breathlessly that comfort for them lies in the ability to wake up and notice the squirrels by their window, or to find your tree house moved along with the wind, or even to take a wooden panel down if you want the wind to sweep the dust on the floors away. This lighthearted take on the little joys of the forest becomes a larger conversation on what comfort could mean here. For the activists, it is no longer a matter of heat and sensation, but of attunement: the training and retraining of lived, bodily habits to recognize other non-extractive lifeworlds and their making. Attunement means noticing the details of previously unexperienced sensory lifeworlds in a specific milieu. Attunement is the “cultivation of subtler sensitivities,”<sup>8</sup> “the training and expanding of one’s sensate regimes to environmental events and densities that may fall off our attention and perceptual regimes.”<sup>9</sup> For the activists, then, comfort is a process of attuning with the minutiae of the forest. The joy that the forest offers is that of playful engagement in these “arts of noticing”: the ability or intention to notice squirrels and the changing foliage on the canopied pathways; the process of learning to balance and move adroitly on the canopies, or to wait for the wind to help you in house cleaning chores; learning to balance in the tree house as it swings like a boat.

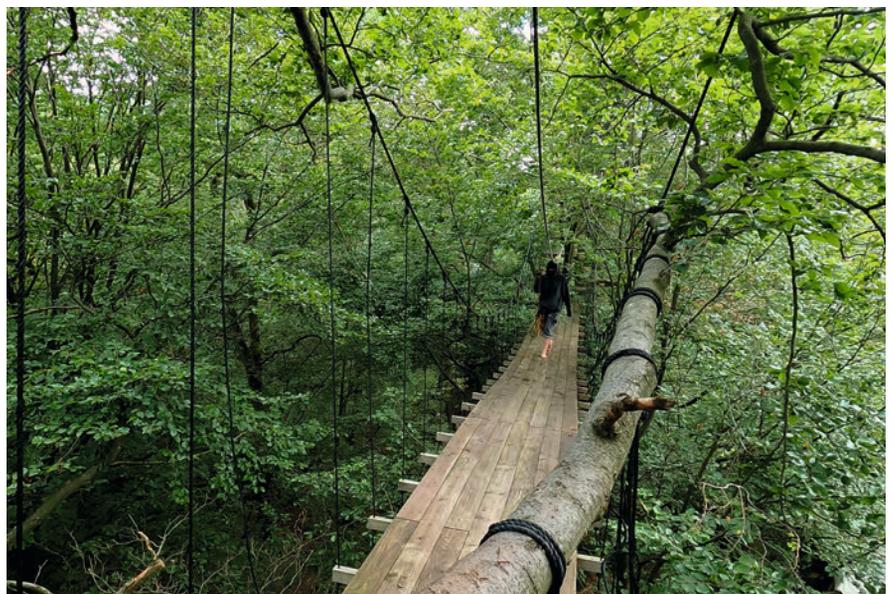
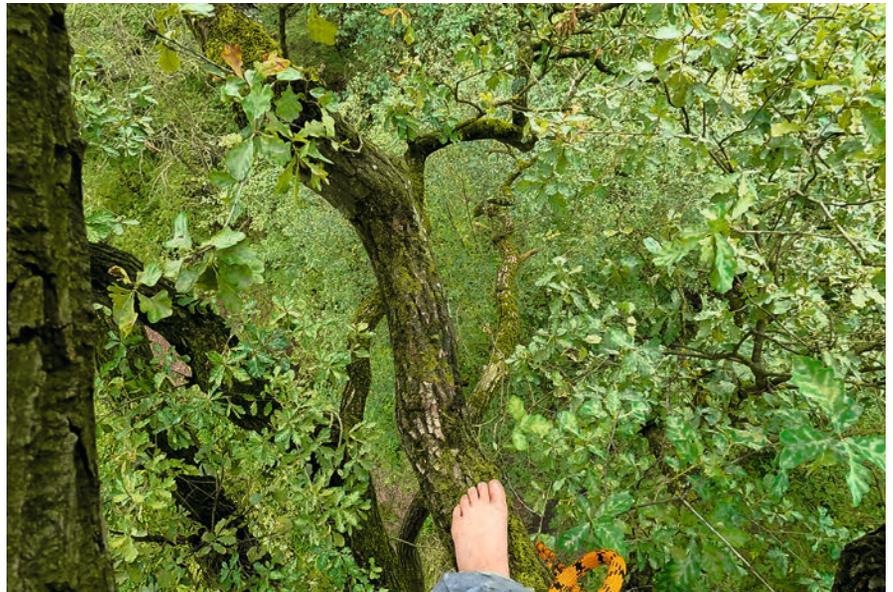
But attunement is more than the training of sensory perception, it also means learning to navigate and inhabit a milieu. In the shot where one activist speaks of summer winds blowing from the mine into the forest, the camera steadily focuses onto another activist making their way through the canopy. Looping a rope



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min

across a branch, the activist first plants their left foot on a bigger branch, pulling themselves up. Then they swiftly swivel around, holding onto a thinner branch above them, bending their knees, staying closer to the branch as they climb higher. Carefully, they curve their feet around the branches to grasp them, taking one step at a time as the branch scythes diagonally across the canopy (and the frame). The branches and the oak leaves move, hiding the activist from our view. Only the rope attached to the harness and the deftness of the whole procedure remain visible. I describe this shot and the activist's movements in such detail because it brings out what living in the canopy actually entails and the kind of attunement it truly demands: a necessary reorientation of human movement through a space. The modern history of Europe has been deeply invested in shaping *homo erectus* as a cultural (as much as an archaeological) phenomenon.<sup>10</sup> *Homo erectus* (upright man) is an extinct hominid species whose distinctive feature was bipedalism – the ability to stand straight on stable ground, rolling from heel to toe while striding forward, even when landing flat-footed with a thud. Walking as an embodied condition. This bipedalism depended on stable ground: an even surface on which the walker could remain erect while subject to gravity. But what happens when we no longer have access to the ground? In her work on oceanic phenomenology, Melody Jue cites oceanic deep diving as a mode of attunement distinct from the conditions of life on land, one that involves learning how to move horizontally and stay afloat, learning to dive and bear oceanic pressure, learning to regulate breathing patterns with diving equipment and an oxygen cylinder.<sup>11</sup> Being in the ocean also means giving up on land-bound ways of sensing the world. In the oceanic column, perception is altered by the drift of underlit waters, the sensation of floating, and the opacity of the water itself. A world of difference from the stable, upright images produced by the camera on the ground.<sup>12</sup>

How then, we might ask, does one attune to the canopy? What does it demand that is phenomenologically specific? The canopy is both on land and at a distance



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022,  
4K video, 27 min

from it. The stable, even ground gives way to unevenly growing branches and leaves, some thinning or dead, unable to bear weight. How is the world seen from the canopy while moving around in it? To clarify, the reference here is neither to an image of the canopy from above (as in an aerial shot with a hovering effect), nor to that from the firm ground below (a stable upward view of the crowns of oak). Nor is it a question of using the visual technology offered by forestry. While contemporary forest ecology as a discipline depends on massive-scale digital sensing and satellite imaging / LIDAR (light imaging, detection and ranging), its practitioners still work from air balloons with drop-down rafts that place field ecologists in the canopy as they observe the region, or from canopy cranes equipped

with a rotating boom and arm to place a platform at the desired location or height.<sup>13</sup> These methods provide easy access to the canopy, but observation via roving a craft or the crane-platform combination mimics the stability of the view from the ground. The observational platforms allow the scientist to maintain the standpoint of *homo erectus*, observing the canopy as a straight, walking, vertical figure, able to enter and exit at will as an upright man. But this elides what it means to be in the canopy and to sense from within it. What do we perform with its branches and twigs? Ressler offers a brief glimpse of an answer by showing us the camera tied to the activist who moves across the canopy. The resulting image appears destabilized, oscillating unnervingly with the activist's movement along the branch. More importantly, the viewer's imagination of the canopy comes undone. It no longer appears as the stable crowns seen from above or below: rather, the branches protrude like distended arms. Distances are confounded as perspective is broken up by various leaves gently swinging, tending towards noise: an indistinct mass of greenery. To be immersed in the canopy is to lose the sense of the ground, which is unevenly present at most, peeking through at certain spots. As the camera moves through the canopy, the viewer loses all orientation to height and depth. In this state of immersion, the standpoint is lost to noisy engulfment in leaves and epiphytic growth. Orientation returns only briefly when the activist's feet appear between two branches, along with the harness and rope.

The activist's movement around the canopy reveals not just a distinct visual experience, but also a singular kinesthetics and sensory attunement. Moving through the canopy is not just a steady vertical ascent as in tree-climbing, it is more like clambering transversely among a network of small branches. It involves learning how to bend and swirl, to curve toes to grasp branches, or even to hang from and leap between branches using all the body's limbs at once. It can also require learning how to bend elbows and joints inward (to supinate), and to position personal body weight to avoid losing balance and falling the branches. Yet these techniques do not entail a return to "primitive" living or any mimicry of tree-dwelling primates' quadrupedalism: they make up a tactical lifeworld, attuned reasonably to what is possible within bipedalism while renouncing the claims of *homo erectus*. Nor are the stakes here solely physiological. To give up *homo erectus* is also to give up the civilizational command laid claim to by the perfectly upright human figure, the dominant speciesist model of "stiffness and radical rectitude for any military drill."<sup>14</sup> Western moderni-

ty has historically projected "more and more noble or correct regularity" onto the human anatomical form, the epitome being that of a soldier, ready to carry out any order on command. Perhaps then, for an anarchist life in the canopy, resisting the militarization of the state comes at the cost of giving up bipedalism and the related aspirations of control in favor of a tactical life in the canopy in makeshift, rickety tree houses and the forms of comfort and attunement this demands. It means clambering in the canopy, slinging a rope and moving around the branches attached to a harness. It is attunement, and it resists the bodily rectitude, the stiffness of the back that comes with the police state.

The activists also extend this attunement to the canopy (and the forest at large) to their prefigurative political organizing, which is attuned in turn to the networked, non-hierarchical nature of the forest, attuned temporally to its imperceptible rhythms of growth, decay and renewal. As the film winds down, an activist remarks that organizing in the forest may appear disorderly and chaotic. No two people take the same route to a meeting point, everyone is scattered and arrives at the meeting late. It could be said jokingly that the path is quite literally never the same in the forest. But perhaps it is this scattering that makes it possible to live and walk in unseen, unheard, and unperceived ways, even clambering through the canopy.

Acknowledgement: Much gratitude to Sudipto Basu, Dolly Guha, and Zach McLane for their comments and feedback on this piece.

# ▶ NOTES

- 1 ▶ Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Cambridge: Polity, 2012, p. 31.
- 2 ▶ Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge: MIT Press, 2000, p. 123.
- 3 ▶ Colin Milburn and Rita Raley, "Red Dot Sight," in: *The Routledge Companion to Media and Risk*, ed. Bhaskar Sarkar and Bishnupriya Ghosh, New York: Routledge Taylor and Francis, 2021, p. 278.
- 4 ▶ Hank Gerba, "The Glint," in: *Real Life Mag*, February 11, 2021, [www.reallifemag.com/the-glint](http://www.reallifemag.com/the-glint) [accessed March 23, 2023].
- 5 ▶ Ibid.
- 6 ▶ Nicole Starosielski, *Media Hot and Cold*, Durham: Duke University Press, 2021, p. 14.
- 7 ▶ Ibid., p. 34.
- 8 ▶ Natasha Myers, "Becoming Sensor in Sentient Worlds: A More-than-natural History of a Black Oak Savannah," in: *Between Matter and Method: Encounters Between Anthropology and Art*, ed. Gretchen Bakke and Marina Peterson, London: Bloomsbury Academic Press, 2018, p. 76.
- 9 ▶ Pujita Guha, "Seeding the Forest," in: *Cultural Politics*, vol. 19, 2023.
- 10 ▶ Adam Arsdale, "Homo erectus: A Bigger, Smarter, Faster Hominin Lineage," in: *Nature Education Knowledge*, vol. 4, no. 1(2), 2013, [www.nature.com/scitable/knowledge/library/homo-erectus-a-bigger-smarter-97879043](http://www.nature.com/scitable/knowledge/library/homo-erectus-a-bigger-smarter-97879043) [accessed March 23, 2023].
- 11 ▶ Melody Jue, *Wild Blue Media: Thinking Through the Seawater*, Durham: Duke University Press 2020, pp. 6–8.
- 12 ▶ Ibid., pp. 150–151.
- 13 ▶ Margaret Moffett and M. D. Lowman, "Canopy access techniques," in: *Forest Canopies*, ed. M. D. Lowman and N. M. Nadkarni, New York: Academic Press, 1995, pp. 12–15; Roman Dial, Stephen C. Sillett, and Jim C. Spickler, "'Canopy Trekking': A Ground-Independent, Rope-Based Method for Horizontal Movement through Forest Canopies," in: *Forest Canopies*, ed. Margaret Lowman and H. Bruce Linker, London: Elsevier, 2004, pp. 63–64.
- 14 ▶ Georges Bataille, "The Jesuve," in: *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*, edited and with an introduction by Allen Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. 76.



# Build Up What Builds You Up!

On *The Desert Lives*  
by Oliver Ressler

Anja Steidinger and Nora Sternfeld

For over twenty years, Oliver Ressler has been making political films that strive to understand social movements and above all take a stand in solidarity with them: they are films about resistance, but also films as resistance, because by showing how protest is organized and how a different world could be possible, by showing how activism is combatted and suppressed, the films explore the existing circumstances not as an end in itself but rather as an imagination of their potential transformation. Over the years of this engagement, Oliver Ressler has created a body of film-related sources, artistic documents that are an examination as well as an expression of and testimony to that which continues to exist after the suppression, that which no one can take away from the activists, regardless of how much they are silenced or criminalized. The films are part of a knowledge of battles that can last for generations. They are witnesses to government authority, but also evidence of the continued existence of resistance in and despite neoliberal post-democracy.

The film *The Desert Lives* is set almost entirely at an occupied construction site. It takes the viewers into the very center of activist events and processes. Over a period of five months, the largely stationary camera accompanies the occupation of a large-scale building project in the Vienna metropolitan area. In order to prevent the construction of the multilane Lobau Autobahn – which would pass through a tunnel tube be-

neath the Donau-Auen National Park – as well as its access roads, activists have blocked the construction equipment and live on the building site. We want to comprehend the film in terms of its images and aims in order to then read it as an instructional film or as a blueprint for something that does not yet exist. “On the one hand it’s a protest against this destruction but at the same time, because we’re here now creating a space for ourselves, we also use this free space to test out forms of self-organization, to find out how it actually works when instead of anyone telling you what to do we all create something together.” This is how an activist in the film puts it in nutshell: Every act of resistance is also an affirmation, an imagining of a different world that is possible; every occupation blocks something and at the same time builds something.

## What do organizational forms of the present look like?

The film begins at a demonstration in Vienna: the camera stands in front of a no-stopping sign at a road division. To its right and left, people move past who are part of a demonstration against climate change;

←  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022,  
4K video, 55 min



landscape. The gravelly ground is covered with tracks left behind by people and equipment. Otherwise, there is no sign of life on this dreary looking piece of land except tent walls dancing in the wind and cars driving along a road on the horizon. Then there is a cut, followed by the next camera view: Wearing red, green, white, and blue overalls and equipped with white respiratory masks, activists sit and stand in front of piles of gravel and heaps of soil, almost as if they were posing for a group picture. A hand-painted sign has been affixed to an excavation vehicle: "This backhoe is occupied." Someone is waving the flag of the Extinction Rebellion movement. "Mobility transition here and now," reads another large banner. A close-up follows: An activist in red overalls sits on a swing hanging from a backhoe. A crossed-out autobahn logo flutters in the wind on a construction-site fence.



Activism is a battle for a different life, a battle waged not least for and with camera lenses, for a shifting of perception in the media. Correspondingly, the film, as well, follows the media debate: Newspaper articles are inserted in the film's post-production phase, informing the viewer about what occurred on site against the backdrop of what was reported in the Austrian press. Here, we can read, for example: "Police operation ended. Climate activists block Lobau construction site in Vienna."

↑  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022,  
4K video, 55 min

they carry banners and megaphones: "Later is too late," "Let's talk about the weather," "Eat the rich, not animals," "You build, we occupy," "There is no Love on a Dead Planet," "Climate Change Denial is killing us," "LOBAU #Autofrei," "We are all in one boat," "Don't burn our future." Although Oliver Ressler is making a "movement film,"<sup>1</sup> as it were, it is shot in a static manner. Long takes allow the material to speak for itself and permits activist aesthetics and formations to emerge. And what do organizational forms of the present look like? The film's very first sequence invites the viewer to pursue this question: After the intro, we are apparently at the occupied construction site, also known as "the desert." We see correspondingly static camera shots of the desolate, desert-like construction

Then we are back at the scene of the occupation. The "desert" almost has the appearance of a freeze frame, the only movement in the image coming from the wind, which flutters the tents standing on the sandy soil next to the rail line and between construction fences. Apparently, the activists have built a place to live on the inhospitable grounds of the construction site. In the background, a metro train rattles loudly through the frame, and above the tents in the cloudy, dark sky we see a rainbow. This is where the first of three conversations with activists begins, talks that lend structure to the film and provide insights into the course and background of the events, but above all into the thoughts, strategies, protest forms, and wish productions<sup>2</sup> that move the activists.

### **The first conversation, in October 2021 “Trying to set an example at an occupied construction site for how life could be the way we would like to live it.”**

At a makeshift assembly, several activists of various ages sit on cobbled-together and homemade chairs at the construction site, full of energy. They talk about the history of the occupation, about the collaboration between the participating political groups, and reflect on organizational issues. The camera is now closer to the people speaking, and an activist describes the reasons for the occupation. One motivation is the protest against the destruction of the location and the expansion of the road. Another important reason is the challenge of reinventing the grounds through self-organization and collective creative planning: For example, one aim is to build dwellings using sustainable material, and another interest is exploring collective ecological agriculture possibilities and alternative forms of growing food – in the words of one of the activists, “trying to set an example at an occupied construction site for how life could be the way we would like to live it.” The occupiers organized themselves, formed groups to supply themselves with food, and registered a camp in a park as an assembly that can serve as a contact point for supporters and as a quiet zone for the occupiers. They receive assistance from local residents, who share electricity and water with the activists and offer them shelter so they can shower or rest in a warm spot. They planted beds and built a green arbor in the middle of the construction site. Despite the adverse conditions of the barren landscape, they build up what builds them up. One’s gaze sweeps over a small, delicate, rather haggard-looking plant: “Walnut Tree Hope. Planted and christened on September 11, 2021.”

### **The second conversation, in December 2021 “Who wants to go out in this snow? Just the police.”**

A few cuts later, winter has arrived. Again and again, the pictures reflect the open, dreary, almost motionless construction landscape, whose color has shifted from the yellowish-gray of autumn to the present blue-gray-white of winter. From a stationary and distant perspective, the camera records the building of a self-constructed, three-story, pyramid-shaped wooden

building, as well as everyday activities and situations. The occupation has been going on for three months now. And we are witnesses to a difficult moment: In view of the threat of an evacuation by the police, the activists confer and plan strategies and their next steps. The camera is close, almost intimately close to the people who now have to make decisions. Then we see picturesque images of a daily routine that is not routine – one that otherwise could be seen only by the occupiers: long night footage of the building site, of the lights of the underground station and the city of Vienna, and glimpses of life in the pyramid, in which a fire warms the activists in this winter night.

### **The third conversation, in January 2021 “Violence and repression”**

The evacuation has been postponed; nevertheless, weeks of violence and suppression follow: In the night from December 30 to 31, there was an arson attack at the occupied construction site. Fire accelerants were thrown into the entrance to a building occupied by people – meaning it was a case of attempted murder. Shortly thereafter, Oliver Ressler again visits the construction site to film a third conversation with the activists, which is to address the violence of the attack as well as the political pressure being exerted by the Vienna city government. The filmmaker is visible in front of the camera for the first time, for in his investigation of the repressive methods aimed at stopping the occupation, Oliver Ressler is no longer simply a documenter of the events but is now affected himself: On December 15, he had received an intimidating letter from a law firm representing the City of Vienna that threatened him explicitly and personally with legal consequences because, according to the letter, he had participated in the “obstruction of the construction activities.” As this can only refer to his work on the film, the City of Vienna was thus, in effect, threatening to criminalize the artist for carrying out his work and for his art production. He answers by taking a public position, appearing in front of the camera for the first time. “I am an artist and filmmaker, producing films about various social movements for almost 20 years,” he now says himself in his film. These are, he continues, “works exploring forms of resistance as well as alternatives for capitalism and representative democracy. And in all these films, my position was behind the camera. But in this case, I thought that since I was one of the addressees of these intimidating letters from the

Jarolim law firm, it would perhaps make sense for me to change my position." The repressive measures taken by the City of Vienna show how seriously it takes the occupiers and their demands. In response to Ressler's question as to how the activists imagine negotiations with the City could proceed, they all express variously realistic requests and demands in terms of climate and urban policy. The communication and mediation work with regard to the occupation and its background, as Ressler says in this conversation, has led to not only the people in the city but also the bourgeois press taking a critical view of the construction plans and siding with the occupiers. This served to set off a fundamental discussion about transport policies, added an activist. After this rather intimate conversation situation, a shattered glass window is shown lying on the ground.

### Images of the evacuation "Protecting the climate is not a crime"

The sound already gives an indication of the demolition of the camp in the next frame: The protest camp is being dismantled, destroyed by the police. The stationary camera pans to follow the movements of the police as they carry away an occupier. A barrier fence and a row of police officers stand between the camera and the resistance pyramid. The camera films between them, showing the activists who are chained to trees being brought down by police on cranes, and capturing the demolition of the pyramid. The backhoe's arm mercilessly destroys the pyramid while the activists chant: "Protecting the climate is not a crime!" But af-

Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022,  
4K video, 55 min  
↓



ter the evacuation, the problem of the climate crisis is not over, and neither is the resistance. The film's closing sequence is an aerial shot of the once-occupied area. Ressler's photomontage, however, presents it as a utopian green, ecologically cultivated tract of forest, farmland, and meadow. A voice off-camera summarizes that despite the loss documented in the previous images, the joint activities of the participants and the innovative field for experimentation temporarily created an autonomous cultural center in which sustainable methods were collectively researched, developed, and practiced. The film thus ends with an insistence on a different world and a different method of building despite, after, and in the midst of the destruction: "We experiment with alternative living forms, but also with building methods and ways in which one's standard of living can be maintained."

### The occupation as a space for learning for something that does not yet exist

Oliver Ressler's *The Desert Lives* accompanies the evacuation of the occupied area with the camera. But this is not a film about failure, but rather one about learning and the collective production of knowledge: developing practices of resistance, shaping productive land areas, building in a sustainable manner, creating a community, criticizing political decisions and narratives, and formulating counter-narratives.

In her book *Malas compañías*,<sup>3</sup> Marina Garcés describes her visit to the Catalan filmmaker Joaquim Jordà, who in the 1970s made a film about the workers' occupation of the Numax factory in Barcelona.<sup>4</sup> In a second film, made twenty years later,<sup>5</sup> he interviewed the occupiers of that time, who following a period of self-management and self-exploitation ultimately sold the factory. In the film conversation between Jordà and the former factory workers/occupiers, it becomes clear that the occupation was their university; this is where they learned for life – life with others.

In her reflections with Jordà about his film, Garcés observes that we, as well, can learn from the occupation and from the film as a conveyor of experiences. According to Garcés, the film is a testimony to the independent politicization of the workers – not organized or represented by a union but motivated by



↑  
 Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, installation at MQ Art Box, MuseumsQuartier, Vienna

**EINSCHREIBEN**Oliver Ressler  
[REDACTED]  
[REDACTED]Wien, 10. Dezember 2021  
MA28/Stadtstraße**Stadtstraße Aspern | Aufforderung zur Beendigung der Behinderung der Bauführung**

Sehr geehrter Herr Ressler,

wir vertreten die Stadt Wien in der gegenständlichen Rechtssache. Nach Information unserer Mandantin beteiligen Sie sich gemeinsam mit anderen Aktivist\*innen an der Behinderung der Bauführung zur Errichtung der Stadtstraße Aspern. Dazu ist Folgendes zu sagen:

Das Projekt zum Bau der Stadtstraße wurde im Rahmen eines Umweltverträglichkeitsprüfungs-Verfahrens (UVP-Verfahren) bis hin zu den Höchstgerichten unter Einbindung zahlreicher Umweltorganisationen und dahingehend engagierter Menschen umfassend kritisch geprüft. Dieses Verfahren wurde höchstgerichtlich rechtskräftig positiv abgeschlossen. Die Stadtstraße ist für eine vorausschauend geplante und geordnete Stadtentwicklung im Nordosten Wiens unerlässlich. So ist etwa allein in der Donaustadt die Errichtung von leistbarem Wohnraum für 60.000 Menschen mit der dazugehörigen modernen Infrastruktur (Ver- und Entsorgung, U-Bahn, etc.) vorgesehen. Die Stadt Wien ist zudem zur Errichtung der Stadtstraße gezwungen, weil dies eine Auflage aus dem UVP-Bescheid zur Errichtung der Seestadt Nord ist. Auch die amtierende Bundesministerin für Klimaschutz, Umwelt, Energie, Mobilität, Innovation und Technologie Leonore Gewessler (GRÜNE) hat sich am 1.12.2021 für die Errichtung der Stadtstraße und der Spange S1 ausgesprochen, um die Errichtung des leistbaren Wohnraumes für 60.000 Menschen zu sichern und nicht zu gefährden.

Der bestehende Dialog zwischen der Stadt Wien und den Aktivist\*innen hat zum Bedauern der Stadt Wien zu keinen Ergebnissen geführt. Die Stadt Wien wird indes vermehrt mit Beschwerden von Bürger\*innen und Anrainer\*innen über das Verhalten der Aktivist\*innen und dessen unmittelbare Auswirkungen auf die in der Umgebung ansässigen Familien konfrontiert.

Der Allgemeinheit entstehen durch dieses rechtswidrige Verhalten und die Verzögerung der Bauarbeiten immens hohe Schäden. Wir weisen darauf hin, dass unsere Mandantin verpflichtet ist, diese Schäden von den Verursachern einzufordern. Nach der höchstgerichtlichen Rechtsprechung

Jarolim Partner Rechtsanwältin GmbH / Volksgartenstraße 3/2 OG / 1010 Wien / Tel.: +43 1/253 7000 / Fax: +43 1/253 7000 43  
office@jarolim.at / www.jarolim.at / Bank: BIC BAWAATWW / IBAN AT16 6000 0000 9215 6168 / DVR: 1065611 / FN 273590p

↑

One of 50 letters sent by a lawyer instructed by the City of Vienna to activists in an attempt to intimidate them was sent to Oliver Ressler. The letter threatened recipients with supposedly mandatory legal action by the City to recover losses incurred where construction work was obstructed. Amnesty International Austria described it as a "SLAPP lawsuit," a "strategic lawsuit against public participation."

besteht eine solidarische Haftung sämtlicher beteiligten Aktivist\*innen für den gesamten Schaden. Sofern die Behinderung der Bauführung nicht umgehend und vollständig beendet wird, ist die Stadt Wien gezwungen, sämtliche ihr zur Verfügung stehenden rechtlichen Schritte einzuleiten, um die entstandenen Schäden einzufordern. Vor diesem Hintergrund fordern wir Sie hiermit zur umgehenden Beendigung der Behinderung der Bauführung auf, denn auch dem Grundrecht auf Versammlungsfreiheit sind gemäß des Erkenntnisses des Verfassungsgerichtshofs (VfGH) vom 3.12.2013 (VfSlg 14367/1995) und dem Beschluss des Obersten Gerichtshofes (OGH) vom 13.6.2019, 4Ob201/18i dort Grenzen gesetzt, wo Dritte an der Ausübung ihrer absolut geschützten Rechte gehindert werden. Dies ist gegenständlich der Fall, weil die Stadt Wien aufgrund Ihrer Baustellenbesetzungen an der Nutzung Ihres Eigentums durch Aufnahme der Bautätigkeit gehindert wird.

Sollten Sie daher dieser Aufforderung nicht nachkommen, sind wir bereits jetzt beauftragt, rechtliche Schritte einzuleiten.

Für Rückfragen stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung.

Beste Grüße



Dr. Dieter Altenburger | Mag. Karin Zippusch-Knoll  
Jarolim Partner Rechtsanwälte GmbH



↑ →  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, 4K video, 55 min





↑

Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, digital print on dibond behind museum glass, 121 x 86 cm

their own power of imagination and the willingness to collectively take risks in order to bring about change.<sup>6</sup>

What we now learn from Oliver Ressler's filming with the activists is not only what they do, how they think, and what strategies they implement; it is not only with what means the "empire" strikes back: rather, we learn something that does not yet exist – and something that can be built collectively. The activists collect requests and wishes for this place; they devote themselves passionately and constructively to that which motivates them. They build up what builds them up, because they already find the world to be a place that they feel has been largely destroyed.<sup>7</sup>

Translation: Douglas Deitemyer

# ▶ NOTES

1 ▶ See Julia Zutavern, *Politik des Bewegungsfilms*, Marburg: Schüren, 2015.

2 ▶ The term “wish production,” which has become important for us, is taken from Park Fiction, [www.park-fiction.net/kollektive-wunschproduktion](http://www.park-fiction.net/kollektive-wunschproduktion) [accessed January 22, 2023]. Like a motor, wish production as a strategy can set an entire group in motion in order to imagine a supposedly immutable decision, a situation, or a place in a different way. Through this, the “requesting,” the “unconscious,” the “subjective,” and the “imaginary” are given their place as a driving force in formulating wishes that ideally articulate themselves as a demand in a protest and as an altered circumstance in situ.

“[The wishes] are tired of life in semidarkness. They want to get out, out into the city. They want to meet other wishes, have arguments, become productive [...]” Quote from *Park Fiction* (Germany, 1999, dir. Margit Czenki), here 1:42 min. The title of this essay, *Build Up What Builds You Up!* On *The Desert Lives* by Oliver Ressler, refers to what we observers have been told by the activists – an orientation toward realities that already emerges a bit when one begins to collectively wish ...

3 ▶ Marina Garcés, *Malas compañías*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

4 ▶ *Numax presenta...* (Spain, 1979, dir. Joaquim Jordà).

5 ▶ *Veinte años no es nada* (Spain, 2004, dir. Joaquim Jordà).

6 ▶ Moreover, according to Garcés, the film places the viewer in Spanish history, in the post-fascist period of *la Transición* (the Spanish term for the transitional phase from Francoist dictatorship to a parliamentary monarchy), a time marked by disappointment and betrayal, says the author; see Garcés, *Malas compañías* (see note 3), p. 92.

7 ▶ “Baut auf, was euch aufbaut!” (“Build up what builds you up!”) is one of the slogans of new social movements in the 21st century. We quote this phrase from, among other sources: *10 Jahre Hambacher Forst*, ed. Paul Kröfges et. al., Dortmund: Kettler Verlag, 2022. The critical-affirmative reappropriation of the song *Macht kaputt, was euch kaputt macht* (“Destroy what destroys you”), by the German group Ton Steine Scherben, opens a resonating space between punk attitudes and a post-capitalist, post-apocalyptic affirmation of the potential of the imagination.

# Exhibition Views

## Ausstellungsansichten

The cycle of solo exhibitions *Barricading the Ice Sheets* took place at the following institutions:

Der Zyklus von Einzelausstellungen *Barricading the Ice Sheets* fand in den folgenden Institutionen statt:

**Camera Austria, Graz (AT)**

4.9. – 21.11.2021

**Museum of Contemporary Art Zagreb (HR)**

30.11.2021 – 6.2.2022

**Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (DE)**

4.6. – 31.7.2022

**Tallinn Art Hall, Tallinn (EE)**

27.8. – 6.11.2022

**LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón (ES)**

28.1. – 9.9.2023

**The Showroom, London (GB)**

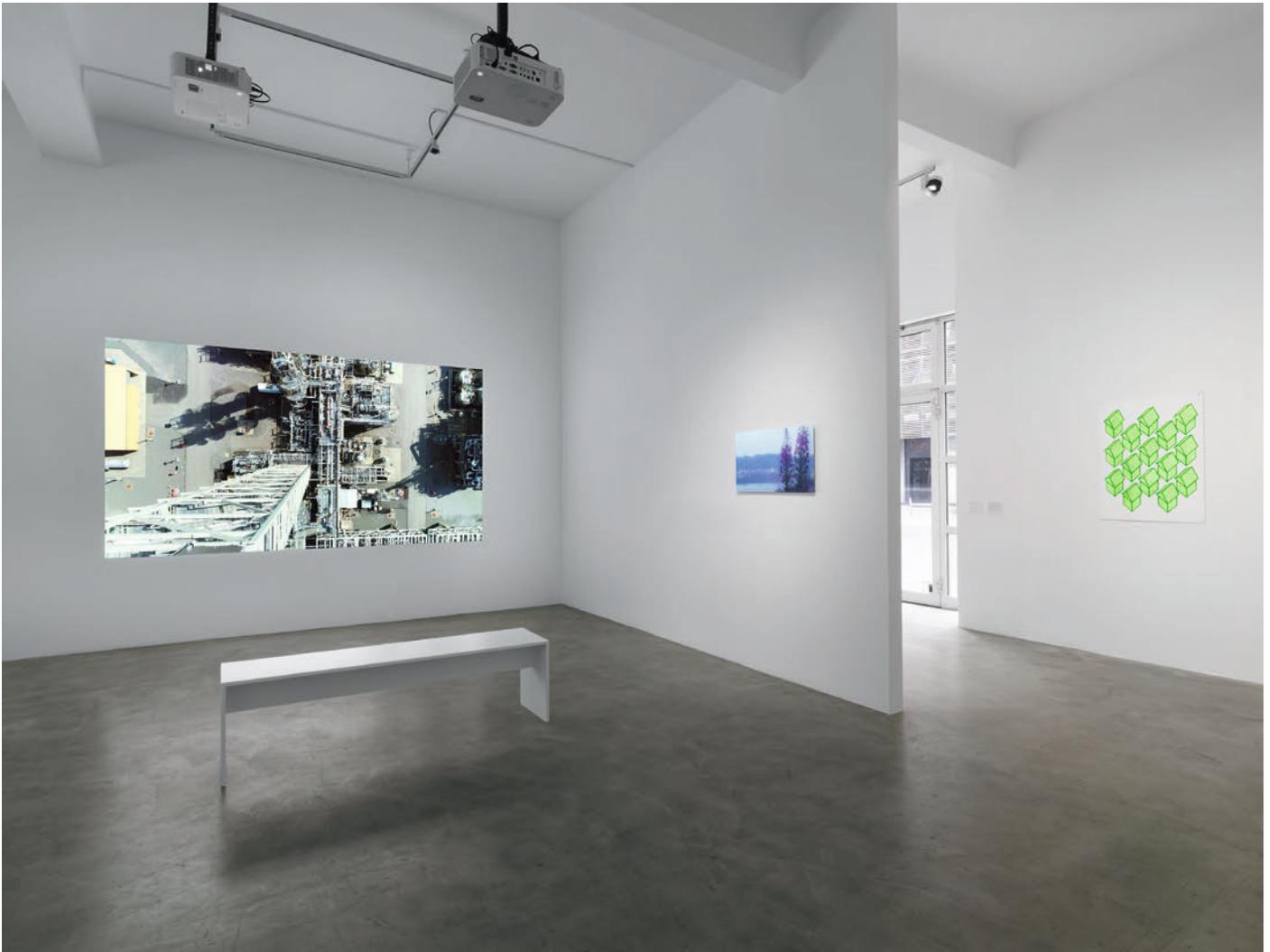
18.4. – 24.6.2023



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min  
Oliver Ressler, *Overturn the Present, Barricade the Future*, 2021, 4K video, 10 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Camera Austria, Graz, 2021



↑

Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020, 4K video, 33 min

Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020, lenticular print on aluminum behind acrylic glass, 80 x 45 cm

Oliver Ressler, *Green House*, 1994, acrylic and varnish on aluminum, 94 x 68 cm

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022

Next page:

Oliver Ressler, *Reclaiming Abundance*, 2021, photo series

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021



**Relevante achtgute  
Brück an der Mur**

...



**Einige wichtige Stationen  
in der Geschichte**



**Einige wichtige Stationen  
in der Geschichte**



**Einige wichtige Stationen  
in der Geschichte**



**Einige wichtige Stationen  
in der Geschichte**



**Einige wichtige Stationen  
in der Geschichte**



**Einige wichtige Stationen  
in der Geschichte**



↑

Oliver Ressler, *Air is the ultimate unseen*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 104 x 82 cm



↑

Oliver Ressler, *When The Levee Breaks*, 2018, foil on mirror, 213 x 150 cm

Oliver Ressler, *New Model Army*, 2016, stand-in activist

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 137 x 97 cm

Oliver Ressler, *Absorb and Bind*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 136 x 96 cm

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021

Next page:

Oliver Ressler, *Violence in the air*, 2022, digital print on dibond behind museum glass, 102 x 76 cm

A tall, dark industrial chimney stands in the lower-left corner, emitting a massive, billowing plume of dark smoke or steam that rises and spreads across the sky. The plume is dense and textured, with lighter areas where the smoke is thinner. The background consists of a cloudy sky with varying shades of grey and white. The word "VIOLENCE" is overlaid in white, sans-serif capital letters on the right side of the image, partially obscured by the smoke plume.

VIOLENCE



IN THE AIR





←

Oliver Ressler, various photographic works

Oliver Ressler, *A-Anti-Anticapitalista*, 2021, 4K video, 2 min

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022

Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, digital print on dibond behind museum glass, 121 x 86 cm

Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022, digital print on dibond behind museum glass, 121 x 86 cm

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture

Oliver Ressler, *Overturn the Present, Barricade the Future*, 2021, 4K video, 10 min

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022

↑

Oliver Ressler, *Overturn the Present, Barricade the Future*, 2021, 4K video, 10 min

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture

Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 137 x 97 cm

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Camera Austria, Graz, 2021

Next page:

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture

Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Camera Austria, Graz, 2021







↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart*, 2016–2020, 6-channel video installation  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Tallinn Art Hall, Tallinn, 2022



↑  
Oliver Ressler, *New Model Army*, 2016–2017, stand-in activists  
Oliver Ressler, various photographic works  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Tallinn Art Hall, Tallinn, 2022



↑

Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022



↑

Oliver Ressler, *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice*, 2019, digital print on dibond behind museum glass, 102 x 73 cm

Oliver Ressler, *There is blood, blood, blood, blood and fire*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 104 x 69 cm

Oliver Ressler, *New Model Army*, 2016–2017, 3 stand-in activists

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022

Next page:

Oliver Ressler, *Property Will Cost Us the Earth*, 2021, ink drawing on Hahnemühle Paper, 950 x 112 cm (drawings: Claudia Schioppa)

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Tallinn Art Hall, Tallinn, 2022

property wall





**JONISTUSTEL KUJUTATUD OHUSTATUD LIIKIDE LOEND**  
**INDEX OF THREATENED SPECIES DEPICTED IN THE DRAWINGS**  
**СПИСОК ИСЧЕЗАЮЩИХ ВИДОВ, ИЗОБРАЖЕННЫХ НА РИСУНКАХ**

- P**  
Polar Bear  
Vaquita  
African Elephant  
Penguin Emperor  
Usambara Drumming Grasshopper  
Giant Wood Moth  
Pangolin  
Parrot (Muelleria Putorius Fung)  
Balmou  
Oryzias  
Galapagos Tortoise  
Euproctia Chrysothorax  
Platyus  
Koi  
Siberian Tiger  
Bardilman Bat  
Whale Shark  
Fire Salamander  
Hyalinid Mole  
Fanned Lizard  
Litoria Castanea
- R**  
Mayotte Drongo  
Humphrey Parrotfish  
Giant Tenebrionid Beetle  
La Gomera Giant Lizard  
Reacock Spider  
Behn's Mushiromongou Salamander  
Hippocampus Kuda  
Leaf Insect  
California Bishopshead  
Red-Crowned Cardinal  
Mandorill Tamandua  
Brown Rat
- O**  
Mediterranean Dolphin  
Mountain Tapir  
Slow Loris  
Canada Duck  
Russian Hamster  
Fossa  
Zebra  
Leatherback Sea Turtle  
European Bison  
Giant Otter  
White Shark  
Keempfer's Woodpecker  
Giant Grouper  
Sumatran Rhino  
Grey Parrot  
Rennell Island Monitor  
Nilg Crocodile  
Chapa Shell
- P**  
Beluga  
Lion Tailed Macaque  
Mona Seal  
Mantis  
Vampire Bat  
Mountain Gorilla  
Crotaeus Horridus  
Takin  
Softshell Turtle  
Royal Spoonbill  
Chameleon  
White-Back Vulture  
Hydrocaurus Celebensis  
Blotfish  
Clownfish
- E**  
Barn Owl  
Flying Fox  
Blackberry Rosefish  
Komodo Dragon  
Huan Huan  
Tree Kangaroo  
Spider Monkey  
Philippine Crocodile  
Capybara  
Tucan  
White Rhino  
Barni Jellyfish  
Bandicoot  
Beisa  
Tuna  
African Bush Viper  
Jewel Longhorn Beetle
- R**  
Orangutan  
Wolf  
Hermit's Ibis  
Addax  
Spitting Cobra  
White Shrimp  
Sea Turtle (Linnaeus)  
Tiscasa Water Frog  
Mellieuga Helenas  
Blue Tang  
Squid
- T**  
Smaug Giganteus Head  
Flying Fish  
Red Panda  
Siberian Musk Deer  
Jerdon's Courser  
Green Vine Snake  
Green Humphrey Parrotfish  
Takia  
Lakari  
Leafbeater Cockatoo  
Spectacled Bear
- Y**  
Dugong  
Leopard Murrey  
Laysan  
Galapagos Iguana  
Eastern Bongo  
Monkey Imperial Tamarin  
Coqueran's Bifake  
Maui Nui Seabird  
Crested Gecko  
Andean Condor  
Brantino Moth
- W**  
King Vulture  
Huan Huan  
Somalian Donkey  
Ara-Ara  
Draco Volans  
Spiry Flower Mantis  
Diposa Bobridgelyi  
Lynx Pardius  
Humpback Whale  
Simulatia Fischeri  
Lagidium Viscosa  
White Crocodile  
Lamproidea  
Eluor Manurus
- I**  
Sneezing Monkey  
Marble Duck  
Hinduran White Bat  
Tomato Frog  
Panda Ant  
Spotted Tortoisehead Beetle  
Vermicella Parascaia  
South American Tapir  
Long-tailed Umbrellabird  
Urophilus Phantasticus  
Piceao Beetle
- L**  
Cheats  
Graffe  
Banded Barbet  
Chinese Giant Salamander  
Triboniphorus Graeffei  
De Brazza's Monkey  
Greengrocer Cicada
- L**  
Tamarin Monkey  
Blue Anoles of Gorgona Island  
Saguis Oedipus  
Salseniceps Rex  
Langaha Nieuwa  
Leaf-Mimicking Katydid  
Kaspa Dageraad
- C**  
Pithecia Pithecia  
Box Fish  
Ailacapsa Major  
Secretary Bird  
Elephant Weasel  
Greater Kudu Bull  
Dik Dik  
Golden Pheasant  
Squirrethead  
Quail  
Katydid Leaf Bug  
Greater Flamingo
- O**  
Cook-of-the-Rock  
Porcupine Fish  
Giant Cuckooearth Fish  
Fennec Fox  
Numbat  
Hippo Pygmy  
Cherubian  
Satanic Gecko  
Jacobin Pigeon  
Japanese Raccoon  
Gold Dust Dry Gecko of Hawaii  
Albino Burmese Python
- S**  
Quokka  
Viper Ammodytes  
Platanus Mononga  
Arctic Fox  
Belt Duck  
Golden Pheasant  
Oases Dragonfish  
Jandua Cornutus  
Flying Lemer  
Bongo (Antelope)  
Arabian Horned Viper  
Sand Cat  
Eudocima Fulviora
- T**  
Goblin Shark  
Purple Frog  
Eolicus Perret  
Aye Aye  
Batfish  
Frigate Bird  
Pink Fairy Armadillo  
Flamingo Tongue Shell  
Ors Weaver Spider  
Cagou Bird  
Water's Gazelle  
Dumbo Octopus  
North Sulawesi Babirusa  
Proboscis Monkey
- U**  
Galah Rose Breasted Cuckoo  
Labyrinth Spider  
Frogfish  
Lanthornus Bomanus  
Banded Vulture  
Lion  
Golfen Caracalla Auratus  
Cottus  
Anthon Haplous  
African Black-Footed Penguin  
Albino Chimpanzee Python  
Sugar Glider  
Himalayan Monal  
Painted Lady Butterfly
- S**  
Crested Black Mole  
Banded Cat Shark  
Plumed Beetle  
Hawk Moth  
Pecoon Spider  
Cookcuter Shark  
Moonfish  
Steller's Sea-Eagle  
Ornid Mantia  
Makoa Giant Squirrel  
Philippine Eagle  
Sperry Whale  
Marsel (Burlesca Burlesca)  
Jerdon Conure Parrot
- T**  
Chimerae  
Trigonotera Brookiana  
Mand Ore Cookroach  
Scorpion Fish  
Parrotfish Fish  
Silver-lined jinh-ochien  
Tymanuchus Cupides  
Barnet Cat  
Asiatic  
Red Ruffed Lemur
- H**  
Tang Fish  
White-headed Rock Fish  
Edeesa Rufomarginata Pentastemoides  
African Wood Owl  
Aardvark  
Pin-tailed Manakin  
Brown Spider  
Syncaesia Verticosa Fish Stone  
Whimsy Python  
Queen Alexandra's Birdwing  
Epinecia heterogaster  
Marine Squid  
Arafu partia bird
- E**  
Amazonian Royal Flycatcher  
Cassaria  
Banded Palm Cuck  
Ocean Sunfish  
Tammen's Tiger  
Lowland Strealess Ternac  
Olneyon Magalote  
Emerald Green Viper  
Tibetan Fox  
Kimer Blue Butterfly  
Jewel Lizard  
Chondro Python
- A**  
White-Chested Turtuo  
Bait Deer  
Beard  
Lelan-Lelan Maulan  
Blue Coral Snake  
Angel Shark  
Long Nosed Chimera  
Black-Shouldered Kite  
Bornean Elephant  
Mali-dan  
Fried Shark  
Japanese Madras  
Dwarf Gecko  
Red Catfish  
Suncoi Snake  
Buetal Tang
- R**  
Ors Whale  
Lacini's Tossal Red Snake  
Winku (Dobsonia Romanus)  
Wild Phoenix  
Pigmy Opossum  
Red-headed Dwarf Gecko  
Dering Underwing  
Golden Angelfish  
Footbird Penguin
- T**  
Camp Fish  
Cuba Bover Beetle  
Crysalagena Auris  
Giant Charle  
Butterfly Fish  
Cantabury Grass Book  
Hemeter Guinea Fowl  
Larven Fly  
Perig Courea
- H**  
Salpa  
Turtara Lizard  
Nyctibia Griaux  
Goliah Brodster  
Yellow-Bellied Sea Snake  
Orange Spineless Burgeethan  
Conura Perrita  
Caneat  
Patoe Bird  
Emu  
Shun-Beaked Eritina  
Spotted Lantamfly  
Platanidina  
Pink Maria Ray

← ↑

Oliver Ressler, *Property Will Cost Us the Earth*, 2021, ink drawing on Hahnemühle Paper, 950 x 112 cm (drawings: Claudia Schioppa)

P. 134 top: Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021

P. 134 below and p. 135: Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Tallinn Art Hall, Tallinn, 2022

Next page:

Oliver Ressler, *Leave It in the Ground*, 2013, HD video, 18 min

Oliver Ressler, *Failed Investments*, 2015, vinyl banner, 398 x 199 cm

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021



Two small, white informational cards or labels are mounted on the wall to the right of the digital display. The text on the cards is too small to be legible.





Failed investment

**FOSSIL DIVESTMENT**



↑

Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart*, 2016–2020, 6-channel video installation

Oliver Ressler, *The economy is wounded: let it die!*, 2016, digital print on wall

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture

Oliver Ressler, *New Model Army*, 2017, stand-in activist

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Tallinn Art Hall, Tallinn, 2022

Next page:  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart*, 2016–2020, 6-channel video installation  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021

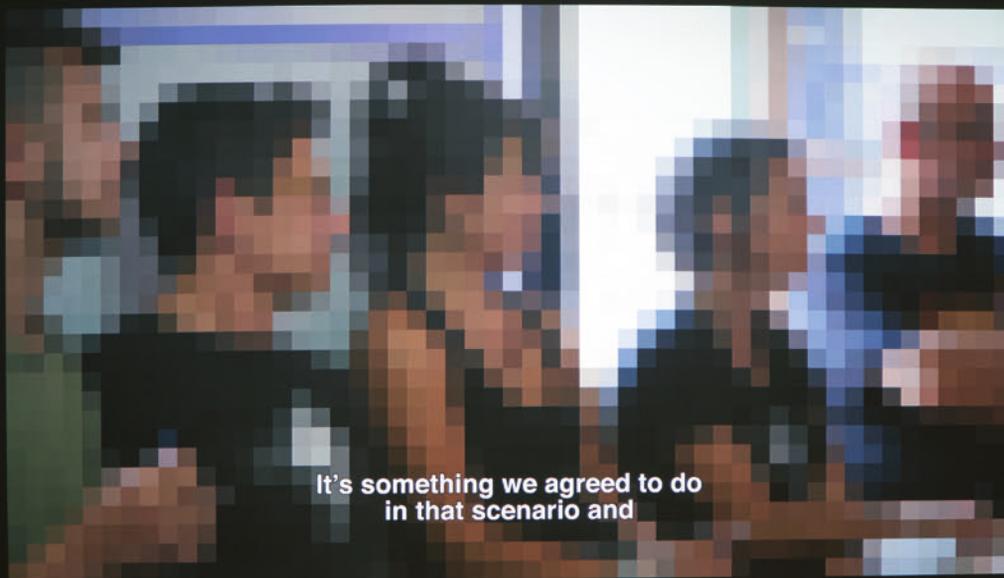


teraformiranje



koji su protiv svake vlasti nad životinjama,





↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021

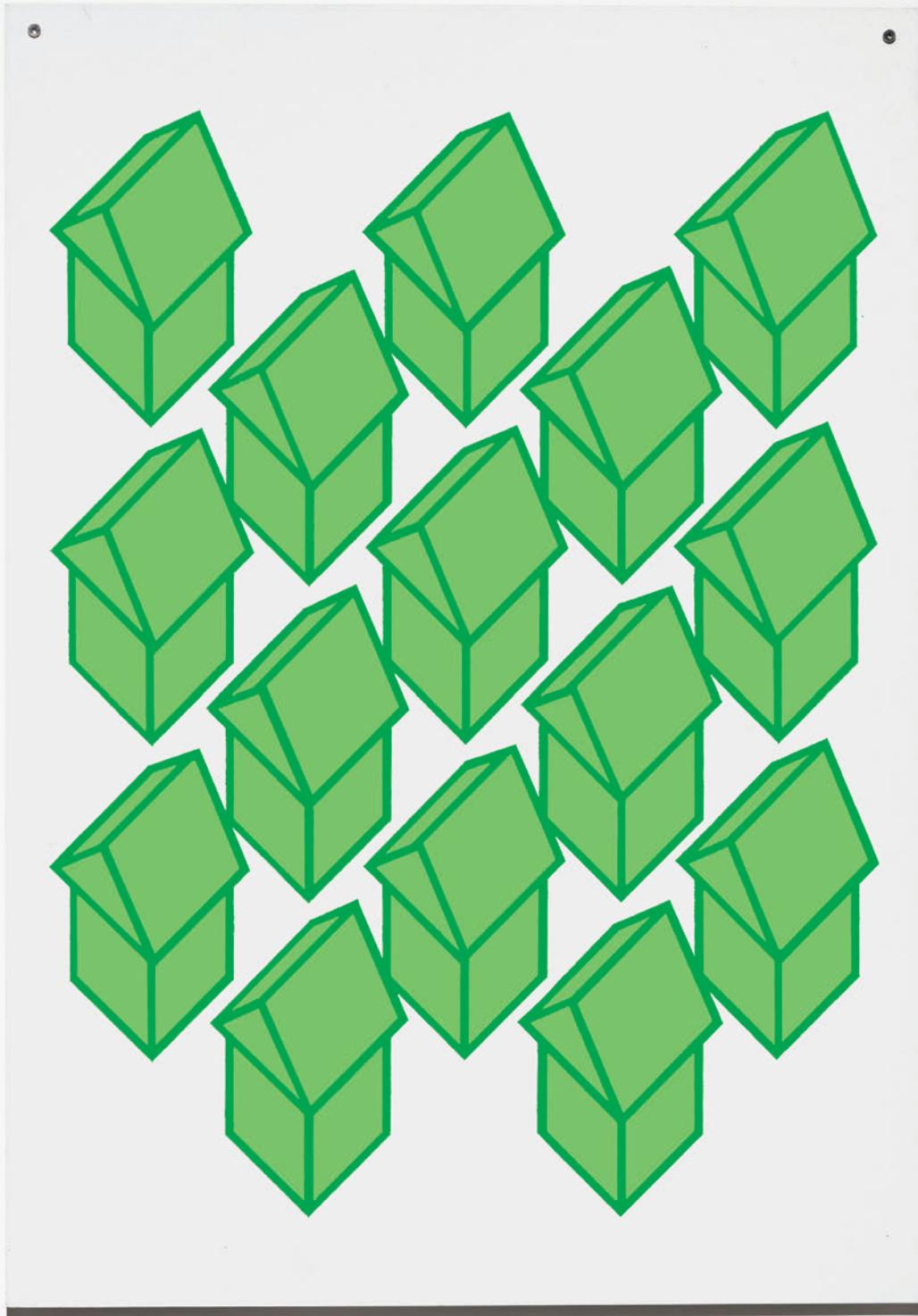


↑

Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020, 4K video, 33 min

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture

Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023



↑  
Oliver Ressler, *Green House*, 1994, acrylic and varnish on aluminum, 94 x 68 cm



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, The Showroom, London, 2023

Next page:  
Oliver Ressler, *The economy is wounded: let it die!*, 2016, digital print  
Oliver Ressler, *New Model Army*, 2017, stand-in activist  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021





BLOODY RED LINES  
CARBON UNCHAINED



↑  
Oliver Ressler, *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests*, 2019  
Billboard 2050 - *nature morte*, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2020



↑  
Oliver Ressler, various photographic works  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2021



↑  
Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, 2022, 4K video, 27 min  
Exhibition view *Assets must be stranded*, State of Concept, Athens, 2022



↑  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, digital print on dibond behind museum glass, 121 x 86 cm  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022, digital print on dibond behind museum glass, 121 x 86 cm  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Tallinn Art Hall, Tallinn, 2022



↑  
Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 137 x 97 cm  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin, 2022



↑  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, installation at MQ Art Box, MuseumsQuartier, Vienna

Next page:  
Oliver Ressler, *There is blood, blood, blood, blood and fire*, 2021, digital print on dibond behind museum glass, 104 x 69 cm



*Less than 2 degrees' heat prostration  
(body absorbed it, can't get rid of it)  
heart stampeding, breathless flushes  
the patient sweats a dead sea  
the Arctic is a ring of fire  
An end- or ex-ogenous pyrogen? Are we on the Earth or of it?  
Did we absorb the furnace, or tend to it?  
Was it always in us?*

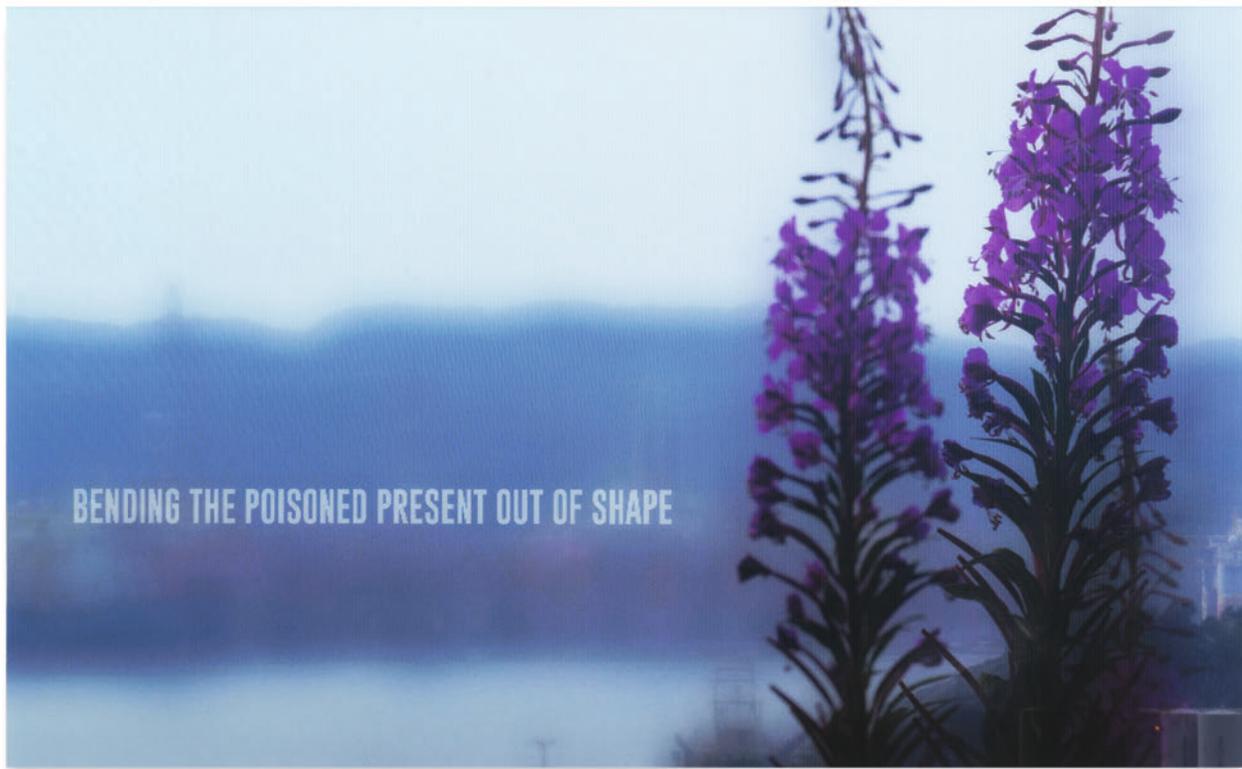
*3 or 4 degrees' prostration: patient vomits,  
convulses and hallucinates.  
Blood vessels a pressure-cooker,  
neural barrier sinking under siege.  
5th degree: nonstop convulsion in those patients still alive.  
Brain shuts down, won't start again.  
Shock and coma, cardiac implosion. Full-body entropy.  
Heat death.*

**There is blood, blood, blood, blood and fire**



2021:  
planetary body is already pyretic, heading for hyperpyrexia fast.  
1.1 degrees past preindustrial temperature, on course for 4  
by end of century:  
last convulsions of crisis in the lifetime of adults living today.  
All internal combustion is precious to the heat engine's owners.  
Every last scrap of matter is for burning, dead or alive.

An infernal economy, self-destruction irreversibly built in.  
Febrile seizure will end  
when the planetary body it feeds on burns out,  
or when 1000s of 100s of 1000s of patients  
stand up still half-delirious  
to tear the stinking sanatorium down,  
short-circuit the mortal machines.





↑

Oliver Ressler, *After the Barrage, the Deluge*, 2022, installation with debris and 4K video, 28 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023

←

Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020, lenticular print on aluminum behind acrylic glass, 80 x 45 cm

Next page:

Oliver Ressler, *Canopy Cut Down to Sand*, 2023, 6 digital prints behind museum glass, framed, 60 x 40 cm (photography: Nicolas Lampert)  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023

**Canopy (el diwan to aint, 2022)**

**Text (English)**

From the original linguistic structure  
 borrowed (theater of war) to the more  
 direct (theater of the street) and the  
 more direct (the street).

**Text (Arabic)**

من البنية اللغوية الأصلية  
 التي تم اقتراضها (مسرح الحرب) إلى  
 البنية اللغوية المباشرة (مسرح الشارع)  
 والبنية اللغوية المباشرة (الشارع).

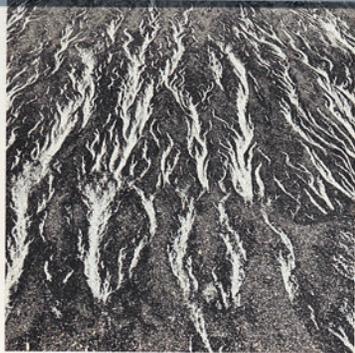
**Text (Arabic)**

من البنية اللغوية الأصلية  
 التي تم اقتراضها (مسرح الحرب) إلى  
 البنية اللغوية المباشرة (مسرح الشارع)  
 والبنية اللغوية المباشرة (الشارع).

**Text (Arabic)**

من البنية اللغوية الأصلية  
 التي تم اقتراضها (مسرح الحرب) إلى  
 البنية اللغوية المباشرة (مسرح الشارع)  
 والبنية اللغوية المباشرة (الشارع).

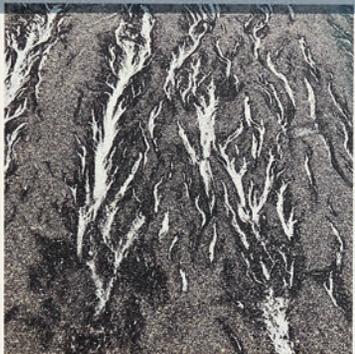




Millions of epochal deposits  
carbon data captured  
from subsided sands



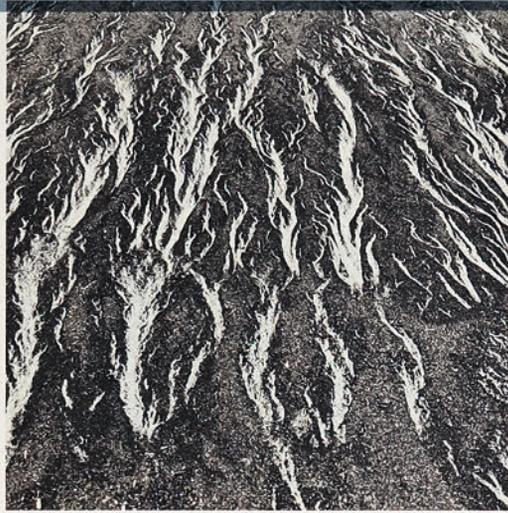
Vegetation  
back to where  
down to clay  
bring in water  
for some sort of redemption



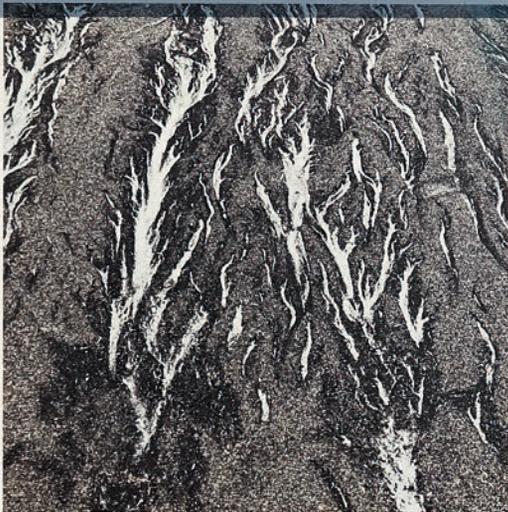
We used and abused  
the sea each other alive  
carved the rivers  
to scoured earth



Plastics receive their heat  
from a pet's part



Determining epochal deposits  
carbon data captured  
from solidified sands



We used and abused  
hunted each other alive  
turned the forests  
to scorched earth

↑

Oliver Ressler, *Canopy Cut Down to Sand*, 2023, 6 digital prints behind museum glass, framed, 60 x 40 cm (photography: Nicolas Lampert)  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023



↑

Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021, 4K video, 37 min  
 Oliver Ressler, *New Model Army*, 2017, stand-in activist  
 Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart*, 2016-2020, 6-channel video installation  
 Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023

Next pages:

Oliver Ressler, various photographic works  
 Oliver Ressler, *A-Anti-Anticapitalista*, 2021, 4K video, 2 min  
 Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023

Oliver Ressler, *More than half the world's original forests have already disappeared*, 2022,  
 digital print on dibond behind museum glass, 102 x 76 cm

Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, tripod sculpture  
 Oliver Ressler, *New Model Army*, 2016, stand-in activist  
 Oliver Ressler, *Occupy, Resist, Produce*, 2014-2018, 4-channel video installation (in collaboration with Dario Azzellini)  
 Oliver Ressler, *Oil Spill Flag*, 2020, flag  
 Oliver Ressler, *Overturn the Present, Barricade the Future*, 2021, 4K video, 10 min  
 Exhibition view *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023







More than half of the v





un caso para la reconstrucción  
la necesidad de formar redes...

hemos podido profundizar  
en estos asuntos.





↑

Oliver Ressler, *Climate Feedback Loops*, 2023, 2-channel video installation, 4K videos, 23 min  
Exhibition view *Climate Feedback Loops*, Humber Street Gallery, Hull, 2023



↑

Oliver Ressler, *Property Will Cost Us the Earth*, 2021/2023,  
digital print on dibond behind museum glass, 157 x 110 cm (drawing: Claudia Schioppa)  
Exhibition view *Climate Feedback Loops*, Kunsthalle Krems, Krems, 2023

Next pages:

Oliver Ressler, *Climate Feedback Loops*, 2023, 2-channel video installation, 4K videos, 23 min  
Exhibition view *Climate Feedback Loops*, Kunsthalle Krems, Krems, 2023

Oliver Ressler, *Climate Feedback Loops*, 2023, 2-channel video installation, 4K videos, 23 min  
Exhibition view *Climate Feedback Loops*, Humber Street Gallery, Hull, 2023



se to the frozen borderline

Nahe der gefrorenen Grenzlinie



Romantic project for the future:  
Life on Earth  
with no humans in it







↑  
Oliver Ressler, *A-Anti-Anticapitalista*, 2021, 4K video, 2 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, Camera Austria, Graz, 2021



↑  
Oliver Ressler, *The Desert Lives*, 2022, 4K video, 55 min  
Oliver Ressler, *Overturn the Present, Barricade the Future*, 2021, 4K video, 10 min  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K video, 38 min  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, The Showroom, London, 2023



This page and next pages:

Placards with digital prints from the exhibition *Barricading the Ice Sheets* at The Showroom were activated in The Big One, a large-scale climate mobilization including several pickets, April 21-24, 2023, around the parliament in London.

















↑  
Placards, 2023  
Exhibition view *Barricading the Ice Sheets*, The Showroom, London, 2023

**Oliver Ressler**

**Barricading  
the Ice Sheets**

**DE**

# VORWORT

## Corina Apostol, Marius Babias, Reinhard Braun, Pablo DeSoto, Gabriela Salgado, Leila Topić

Oliver Ressler spricht immer wieder davon, dass er sich seiner Rolle als Künstler nicht sicher sein kann, sich dieser Rolle nicht versichern kann in seiner Praxis, verschiedenste Aktivist\*innengruppen weltweit bei ihren Aktionen oder Versammlungen zu begleiten, diese aufzuzeichnen und zu dokumentieren.

Wird er durch diese Praxis ein Teil der Bewegungen selbst, oder ist es gerade die künstlerische Praxis, die ihn davon trennt, die eine unüberbrückbare Differenz einführt? Wie verhält sich seine Praxis im Hinblick auf die Empathie mit den Bewegungen, der Empathie mit deren Zielen, der Zerstörung des Klimas der Erde entgegenzuwirken? Ist es Objektivität, der Nachdruck auf die *matters of fact*, eine Art erweiterter Informationspolitik, die ihn antreibt? Oder ist es eine andere Nachdrücklichkeit, *matters of concern* zu formulieren – eine Unterscheidung, die Bruno Latour eingeführt hat –, die seine Projekte informiert?

Sprechen wir noch von Dokumentarismus oder über eine künstlerische Praxis, die die Strategien der Aktivist\*innen in die Diskurse – und die Institutionen – der Kunst hinein verlängert, diese in eine Montage übersetzt, durch die sie als künstlerische Praxis wiedererkennbar wird? Was aber geschieht in diesen Kunstinstitutionen mit dem Agens und dem Movens der Aktivist\*innen selbst?

Dies sind gewichtige Fragen, denn sie berühren – in einer Zeit wuchernder medialer Kommentierungen, Verzeichnungen, Überlagerungen und Transgressionen – grundsätzliche Fragen einer (noch?) möglichen politischen Relevanz künstlerischer Produktion. Sie berühren auch Fragen von (diversifizierten) Öffentlichkeiten angesichts einer „Entwicklung“, die im Grunde kollektivistischer und globaler nicht gedacht werden kann.

Und das „Dilemma“ der sich ständig wandelnden Rolle, die der Künstler Oliver Ressler in unterschiedlichen aktivistischen Handlungszusammenhängen und

Aktionen einnimmt und möglicherweise einzunehmen sich in unterschiedlichen Situationen aufdrängt, reicht bis in die Räume der Kunst selbst hinein. Ein notwendiges, provokatives Agens der Position Ressler's könnte darin liegen, die Institutionen der Kunst in diesen schwierigen Strudel einer Positionsbestimmung hineinzuziehen, die Ausstellungsräume, Festivals, Museen etc. also genau mit den Fragen zu konfrontieren, die seine Praxis selbst kennzeichnen. Eine erste könnte lauten: Verwandeln die – im Einzelnen völlig unterschiedlich organisierten – institutionellen Räume der Kunst, wie einst König Midas, alles Radikale, Politische, indem sie es „berühren“ (ausstellen), in etwas anderes, das davon Spurenelemente beinhaltet, aber im Grunde niemanden mehr wirklich erschüttert? Entsteht dadurch eine Art kulturalistischer Automatismus, ein (visueller und räumlicher) hermeneutischer Diskurs der Verweise und Kontextualisierungen, entsteht eine Art theoretischer Einhegung, um dadurch die (umkämpften und fragilen) Grenzen der Institutionen selbst nicht zu sprengen oder zumindest nicht allzu drastisch zu überschreiten?

Wie sind in diesem Zusammenhang die Aktionen der Letzten Generation oder von Just Stop Oil einzuschätzen, die sich in prominenten Museen zum Teil sehr bekannte Kunstwerke aussuchen, um sie (symbolisch) zu attackieren, also etwa mit Tomatensuppe zu bewerfen? Abgesehen von dem Umstand der medialen Aufmerksamkeit, die diese Aktionen hervorriefen, interessiert hier die Reaktion der Museen: Verstärkung der Sicherheitsmaßnahmen, in einem Wiener Museum stöbern die Wärter\*innen mit Stäben in den Handtaschen der Besucher\*innen auf der Suche nach verborgenen Spraydosen, Anklagen und Verurteilungen wie zuletzt in London. Selbstverständlich handelt es sich hier um ein anekdotisches Detail (obwohl das interessante Faktum bleibt, dass Museen in den Besucher\*innen plötzlich feindliche Invasor\*innen zu identifizieren versuchen), doch, wie es Dubravka Ugrešić in ihrem Buch *Die Kultur der Lüge* (1995) formulierte, verweisen gerade Details oft auf das Wesentliche.

Oliver Ressler versucht es zu ermöglichen, dass Museen Verbündete werden in einer Auseinandersetzung um zentrale *matters of concern*, die uns alle angehen. Wir haben uns daran gewöhnt, Museen wie den Louvre, die Albertina oder den Prado als touristische Museumstanker abzuschreiben, außerhalb unserer Zeit und ohne Relevanz für die zeitgenössische Gesellschaft. Aber es ist wichtig zu versuchen, diese Orte als Räume zurückzugewinnen, in denen die Konflikte um gegenwärtige und vor allem zukünftige zivilisatorische und kulturelle Paradigmen ausgetragen werden.

Gerade Umweltaktivist\*innen erinnern uns daran, dass die Kämpfe um die Zukunft auch und gerade in diesen symbolisch aufgeladenen – *öffentlichen* – Räumen geführt werden müssen. Diese überaus symbolträchtigen und mit großer medialer Strahlkraft ausgestatteten Kunstinstitutionen haben zu lange geschwiegen. Es ist ein strategisches Element von Oliver Ressler's künstlerischer Praxis, diese institutionellen Räume der Kunst daran zu erinnern, sich mit Nachdruck auf das einzulassen, was unser aller Zukunft angeht.

Übersetzung: Anja Büchele

# Barricading the Ice Sheets

## Wir haben gerade erst angefangen

Oliver Ressler

Weltweit haben Regierungen wiederholte Warnungen von Klimawissenschaftler\*innen und einige der bis dato größten Straßenproteste der Geschichte ignoriert. Nicht die geringsten Anstrengungen wurden unternommen, um Volkswirtschaften zu dekarbonisieren und regulieren, Handel, Luftverkehr, Fleischverzehr und privaten Autobesitz zu reduzieren; auch gab es keine Versuche, enorme Mengen „unsichtbaren“ Geldes in Investitionen in den öffentlichen Nahverkehr, die Dämmung von Millionen Häusern und die Substitution von fossilen Brennstoffen durch erneuerbare Energien umzuleiten. Es kann also kaum überraschen, dass überall auf der Welt nicht hierarchisch organisierte Bewegungen entstehen, die ihre Körper der Klimazerstörung direkt in den Weg stellen. Diese Bewegungen stoßen uns durch ihre Aktionen auf etwas, was sonst wohl hauptsächlich ungesehen bliebe: nämlich, dass wir mit einer multidimensionalen Krise konfrontiert sind, mit ökologischem, ökonomischem, politischem und sozialem Kollaps und dass das Massenaussterben schon begonnen hat. Deswegen kämpfen die radikaleren und informierteren Teile der Bewegung derzeit nicht nur für die Dekarbonisierung, sondern auch für soziale Gerechtigkeit und die globale Umverteilung von Reichtum und Macht. Diese Klimagerechtigkeitsbewegungen setzen Blockaden und Massenaktionen zivilen Ungehorsams ein – und manchmal auch Demonstrationen – um dem politischen System und dessen „normalen Betrieb“ entgegenzutreten.

Die Klimagerechtigkeitsbewegungen stehen im Mittelpunkt meines Forschungsprojekts *Barricading the Ice Sheets*, für das ich einige der Mobilisierungen, Besetzungen, Versammlungen und Arbeitstreffen der Bewegungen dokumentiere und mich insbesondere auf Formen kollektiven Organisierens konzentriere.

*Barricading the Ice Sheets* untersucht die Schnittpunkte zwischen Klimakollaps und Klimagerechtigkeitsbewegungen und die Beziehung dieser Bewegungen zu künstlerischen Praktiken. Das Projekt macht die Forschungsergebnisse in unterschiedlichen Formaten sichtbar, wie etwa Film, Fotografie, Skulptur, großformatigen Zeichnungen, Konferenzen und zwei Buchveröffentlichungen<sup>1</sup>. Das Ziel ist es, mehrere Zugangspunkte zur gegenwärtigen Auseinandersetzung um die Zukunft des Planeten zu schaffen.



↑  
Filmaufnahmen Oliver Ressler,  
*Barricade Cultures of the Future*, 2020

1 ► Die erste Veröffentlichung ist *Barricading the Ice Sheets. Künstler\*innen und Klimaaktivismus im Zeitalter der unumkehrbaren Entscheidung*, hrsg. von Oliver Ressler, Graz: Edition Camera Austria, 2020.

Die dazugehörige Reihe von Einzelausstellungen, ebenfalls unter dem Titel *Barricading the Ice Sheets*, versammelt Arbeiten, die im Rahmen des Projekts entstanden sind. Diese werden in unterschiedlichen Zusammensetzungen gezeigt, um die Komplexität und offenkundige Unermesslichkeit der Klimakrise in all ihren sich ausbreitenden Erscheinungsformen im geografischen, kulturellen, gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Bereich zu verdeutlichen.

Die frühesten Arbeiten der Reihe *Barricading the Ice Sheets* wurden im Forschungsinstitut des Projekts, Camera Austria in Graz, gezeigt (4.9. – 21.11.2021). Die nächste Etappe der Einzelausstellung war das Museum of Contemporary Art Zagreb (30.11.2021–6.2.2022). Diese Ausstellung war besonders wichtig, weil sie mit 59 Arbeiten aus dem Zeitraum 1994–2021 meine bis dato gesamte künstlerische Produktion zum Klimakollaps umfasste. Weitere Konstellationen von *Barricading the Ice Sheets* waren in Einzelausstellungen im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (4.6. – 31.7.2022) und in der Tallinn Art Hall, Tallinn (27.8.–6.11.2022) zu sehen. Die Ausstellungen unterschieden sich insofern voneinander, als sie alle auch neue, während der Ausstellungstournee im Rahmen des Projekts entstandene Werke zeigten. Die Einzelausstellung im LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón (28.1. – 9.9.2023) lief unter dem abgeänderten Titel *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*. Denn bei dieser Ausstellung wurde auch eine Filmreihe zu vorbildlichen Arbeiter\*innen-Kämpfen für selbstverwaltete Arbeitsplätze in europäischen Fabriken<sup>2</sup> gezeigt. Die Einzelausstellungsreihe endete mit einer Ausstellung bei The Showroom, London (18.4. – 24.6.2022).

Obwohl die Reihe von Einzelausstellungen unter dem Titel *Barricading the Ice Sheets* dort ihren Abschluss fand, touren die verschiedenen Arbeiten, die während des Forschungsprojekts entstanden sind, weiterhin, erscheinen in Einzelausstellungen, Gruppenausstellungen, auf Filmfestivals, in Kinos und auf Veranstaltungen, die von politischen Organisationen und sozialen Bewegungen organisiert werden. Die Arbeiten sind nicht nur Kunstprojekte *über* Kämpfe, in einer Welt der Klimakrise sind sie auch Werkzeuge *für* den Kampf. Die Forschung wurde durchweg vom Österreichischen Wissenschaftsfonds unterstützt.

Das Projekt trat am 28. und 29. Februar 2020 zum ersten Mal öffentlich in Erscheinung, als fünf international tätige Künstler\*innenaktivist\*innen für die zweitägige Konferenz *Barricading the Ice Sheets* in der Camera Austria in Graz zusammenkamen. Diese Veranstaltung wurde durchweg dokumentiert und kann online gestreamt werden.<sup>3</sup>

Die vorliegende Publikation dokumentiert die Ausstellungsreihe und stellt die unterschiedlichen Ergebnisse der Forschung in Beiträgen von Kunstkritiker\*innen, Kunstschaffenden, Kurator\*innen, Theoretiker\*innen und Klimaaktivist\*innen zur Diskussion. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass alle Autor\*innen mehrere dieser Identitäten zugleich in sich vereinen.

Der Titel *Barricading the Ice Sheets* (Die Eisdecken verbarrikadieren) bezieht sich auf das unfassbare Ausmaß der Notlage, mit der die Klimagerechtigkeitsbewegung konfrontiert ist, und den Umfang ihres Vorhabens. Eisdecken während ihres Schmelzens zu verbarrikadieren ist technisch unmöglich, aber die Bewegung versucht, etwas noch nie Dagewesenes zu tun, weil die planetare Biosphäre und alles Leben auf der Erde noch nie seit Anbeginn schriftlicher Überlieferungen einer so absoluten Bedrohung (vielleicht bis auf die Gefahr der atomaren Auslöschung) ausgesetzt war. Die arktische Eisdecke schmilzt und überall auf dem Planeten steigt der



↑  
Filmaufnahmen Oliver Ressler,  
*Barricade Cultures of the Future*, 2020

2 ► Die vier Filme des Zyklus *Occupy, Resist, Produce* (2014–2018) entstanden unter der Mitwirkung von Dario Azzellini.

3 ► Einleitung: Oliver Ressler, Aka Niviãna: [www.vimeo.com/229340928](http://www.vimeo.com/229340928), John Jordan: [www.vimeo.com/396787924](http://www.vimeo.com/396787924), Steve Lyons/The Natural History Museum: [www.vimeo.com/398245856](http://www.vimeo.com/398245856), Marta Moreno Muñoz: [www.vimeo.com/237912080](http://www.vimeo.com/237912080), Nnimmo Bassey: [www.vimeo.com/223132708](http://www.vimeo.com/223132708), Diskussion mit allen Teilnehmenden: [www.vimeo.com/399294629](http://www.vimeo.com/399294629) [abgerufen: 2. April 2023].

Meeresspiegel; Inseln, Küstenregionen und Städte versinken. Die Nutzung von bebaubarem Land und von Fischvorkommen weltweit gestaltet sich immer schwieriger.

Aber auch das Polareis selbst ließe sich als Barrikade beschreiben. Das Weiß des Eises hat ein hohes Rückstrahlvermögen (Albedo): Bis vor einigen Jahrzehnten wurde der Großteil des in die Arktis einfallenden Sonnenlichtes reflektiert – dies führte zu einer Abkühlung des Meeres. Dieser wichtige, natürliche Prozess wurde durch die extreme Erwärmung im arktischen Raum und den daraus resultierenden Rückgang des Eises stark beeinträchtigt. Unter dem geschmolzenen Eis sind Meere und Felsen, die Sonnenlicht aufnehmen und somit die lokale Temperatur erhöhen. Dieser verheerende Prozess wurde als „Arktische Verstärkung“ beschrieben und ist einer der „Klima-Rückkoppelungsprozesse“. Er hat schon begonnen – als direktes Resultat der jahrzehntelang währenden Unterlassung von Regierungen auf der ganzen Welt, die Dekarbonisierung endlich durchzusetzen.



↑  
Dario Azzellini und Oliver Ressler,  
*Occupy, Resist, Produce* – Officine Zero, 2015,  
HD-Video, 33 min

Die „Eisdecken“, auf die sich der Titel bezieht, sind eher ein symbolischer Bezugspunkt als tatsächlicher Schauplatz eines Kampfes, da große Teile der Arktis und Antarktis weiterhin unerreichbar sind und die Möglichkeiten eines Widerstands vor Ort dadurch begrenzt sind. Die Schauplätze von Kämpfen sind im Wesentlichen dort, wo große Mengen Kohlenstoff ausgestoßen werden: in der Extraktion der Rohstoffe, der industriellen Produktion, im Verkehr. Oder direkt in der Konfrontation mit Regierungsinstitutionen, mit den vom fossilen Kapital gekaperten COPs (UN-Klimakonferenzen) und den die Klimazerstörung finanzierenden Banken. Aber im Juli 2022 bot sich mir die Gelegenheit, an der Polarexpedition SEES (Scientific Expedition Edgeøya Spitsbergen) teilzunehmen. Auf dieser Reise nach Spitzbergen sah ich die katastrophalen Auswirkungen des Klimakollapses mit meinen eigenen Augen. Meine Reflexionen dazu konnte ich in einer 2-Kanal-Videoinstallation mithilfe von Aufnahmen, die ich während der Reise gemacht hatte, festhalten.<sup>4</sup>

4 ▶ *Climate Feedback Loops*, 2-Kanal-Videoinstallation, 4K-Videos, 23 min, 2023.

In der Einleitung zu seinem Buch *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* schreibt Yates McKee: „Ich sehe dieses Buch als Beitrag zu einem Projekt para-akademischer ‚militanter Forschung‘ in der Art, wie sie im Zusammenhang mit politischen Umwälzungen auf der ganzen Welt entstanden ist, und hoffe, dass die Geschichten, die das Buch erzählt und die Anregungen, die es enthält wiederum in die ständig unter Beschuss stehende Arbeit des Aufbaus von Bewegungen zurückfließen können.“<sup>5</sup>

5 ▶ Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London und New York: Verso Books, 2016, S. 7.

Meine Forschung hat sich in ähnlicher Weise entwickelt. McKees Perspektive als jemand, der zu jener Zeit in New York City lebte, ist die eines *Teilnehmers* an Occupy Wall Street, der über das Verhältnis zwischen Kunst und Aktivismus in der Occupy-Bewegung schrieb. Meine Forschung basiert ebenfalls auf meinen eigenen Erfahrungen, in meinem Fall mit den Teilen der Klimagerechtigkeitsbewegungen, die außerhalb von Wahlpolitik und UN-Rahmenwerk organisierten Widerstand gegen den Klimakollaps und die ökologische Zerstörung generell leisten.



↑  
Oliver Ressler, Spitzbergen, Juli 2022

In der Anfangsphase meiner Arbeit an *Barricading the Ice Sheets* war meine Einbindung in die Klimabewegung eine andere als die von McKee in Occupy Wall Street. Ich lebe in Wien, wo erst vor wenigen Jahren eine Klimagerechtigkeitsbewegung entstanden ist. Ich bin den Klimabewegungen in meiner Arbeit fünfzehn Jahre lang gefolgt, dies war aber gezwungenermaßen ein internationales Engagement.

Dieses Engagement für geografisch entfernte Bewegungen spielte in der Gestaltung mehrerer meiner Arbeiten eine entscheidende Rolle. Über die Jahre hinweg habe ich international an einer beträchtlichen Anzahl von Versammlungen, Arbeitsbesprechungen von sozialen Bewegungen, Demonstrationen, Blockaden und Massenaktionen zivilen Ungehorsams teilgenommen – und habe diese Aktionen oft dokumentiert. Seit längerem bin ich mir persönlich nicht sicher, ob meine künstlerischen Arbeiten mit Bezug auf den Aktivismus auch als aktivistische Arbeiten bezeichnet werden sollten oder ob ich überhaupt als Teilnehmer dieser Bewegungen gesehen werden sollte. Wurde ich durch meine Tätigkeit automatisch zum Aktivist\*innen oder war ich eher ein sympathisierender Beobachtender, der dem Gegenstand seiner Forschung gegenüber solidarisch ist?

Ich habe immer noch keine eindeutige Antwort auf diese Frage, teils auch weil meine Praxis, die Strategien von einem Projekt zum nächsten zu ändern, für jeden Einzelfall eine andere Antwort hervorbringen könnte. Bei Diskussionen über meine Arbeiten haben mir Aktivist\*innen oft gesagt, dass sie mich wegen der Art meines Zugangs als künstlerischer Forscher als Teil der Bewegungen sehen. Viele sehen meine Arbeit in einem ganz anderen Licht als die Arbeit von selbst wohlgesonnenen Presse- oder Rundfunkjournalist\*innen, deren Berichterstattung durch einen professionellen Kodex der „Neutralität“ dazu verpflichtet ist, jede Spur einer Sympathie zu beseitigen. Ob „Neutralität“ epistemologisch in politisch umkämpften Belangen überhaupt möglich ist, ist gelinde gesagt, zweifelhaft. Unzweifelhaft hingegen ist, dass „Neutralität“ oder „Unbefangenheit“ bei den hegemonialen Medienorganisationen die Einhaltung der als selbstverständlich erachteten politischen Gebote erfordert. In seinem Buch *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* schreibt T. J. Demos: „Wenn wir das Anthropozän überleben wollen – und das ist ein großes Wenn – dann brauchen wir dringend mehr Aktivismus, nicht Neutralität, um den demokratischen politischen Prozess vor Konzernoligarchen zu retten, um einen gerechten Übergang weg von der fossilen Brennstoffökonomie zu erwirken, um den Vorrang der Gleichheit zu bekräftigen und um Diskriminierung und Vorurteile zu beseitigen.“<sup>6</sup>

Meine anwendungsorientierte Forschung entspricht den Methoden des Participatory Action Research (PAR). Diese Methode für die Forschung in Gemeinschaften legt Wert auf Teilnahme und Aktion und basiert auf der Ansicht, dass Forschung *mit* und nicht *über* Menschen durchgeführt werden sollte. Untersuchungen, die auf PAR-Prinzipien basieren, versuchen, die Welt durch kollektive Anstrengungen, sie zu verändern, zu verstehen – anstatt nur das Verhalten der Menschen und ihre Ansichten über die Realität zu beobachten und zu studieren – in der Hoffnung, dass letztlich eine wirkliche Veränderung entstehen wird.<sup>7</sup>

Bei *Barricading the Ice Sheets* nutzte ich meine ganz eigene, persönliche Involvierung mit den Klimabewegungen, um neue, forschungsbasierte Kunstwerke zu schaffen. Das Projekt entwickelte sich ganz anders, als ich geplant hatte. Es ist schwierig, einer sozialen Bewegung zu folgen, die sich in ständigem Wandel befindet. Es wurde aber noch schwieriger, als die COVID-19-Pandemie zu Beginn des Vorhabens unser aller Leben durcheinanderbrachte und damit auch die weit fortgeschrittenen Pläne, Shells Jahreshauptversammlung der Aktionär\*innen in Den Haag im Mai 2020 zu blockieren und zu filmen.<sup>8</sup> Oder den Widerstand gegen den Flughafenausbau in Karad/Maharashtra in Indien zu dokumentieren, geleistet von einer Bauernschaft, deren Lebensgrundlage gefährdet war. Nach dem Frühling 2020 waren die Grenzen monatelang geschlossen und notwendige Massenaktionen zivi-



↑  
Dario Azzellini und Oliver Ressler,  
*Occupy, Resist, Produce – Officine Zero*, 2015,  
HD-Video, 33 min

6 ► T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlin: Sternberg Press, 2017, S. 81.

7 ► Weiterführende Informationen: [www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1801/3334](http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1801/3334) [abgerufen: 23. Januar 2023].

8 ► Siehe [futurebeyonshell.org](http://futurebeyonshell.org) [abgerufen: 23. Januar 2023].

len Ungehorsams mussten wegen des erforderlichen „social distancing“ abgesagt werden. Shells Jahreshauptversammlung wurde natürlich virtuell abgehalten und das von den Bewegungen anvisierte Ziel war dadurch nicht mehr gegeben. Dieses Beispiel zeigt ganz klar, dass diese Forschung in realen Umgebungen angesiedelt ist und die veränderlichen politischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen daher starken Einfluss auf sie haben.

Es entstanden jedoch trotz aller Widrigkeiten mehrere Arbeiten, die die Klimagerechtigkeitsbewegungen in verschiedenen Formen und Formationen zeigen, mit besonderem Schwerpunkt auf nicht hierarchisch organisierter Praxis. Während meiner Arbeit an *Barricading the Ice Sheets* vertiefte sich mein Verhältnis zu den Bewegungen, als sich in Wien eine starke Klimabewegung herausbildete, nämlich in den Kämpfen gegen den Bau der Lobau-Autobahn und der euphemistisch benannten „Stadtstraße“, die Teil der Baupläne war.<sup>9</sup> Am 6. September 2021 wurden in der Nähe der Wiener U-Bahnstation Hausfeldstraße Baumaschinen blockiert. Nachdem Klimaaktivist\*innen mehrere Wochen lang politischen Druck ausgeübt hatten, verfügte die österreichische Bundesumweltministerin Gewessler den Stopp des geplanten Baus der Lobau-Autobahn. Die Wiener Landesregierung aber entschloss sich, die „Stadtstraße“ dennoch bauen zu lassen. Als Reaktion wurden Holzstrukturen errichtet, um sicherzustellen, dass die Besetzung den Winter durchhalten konnte.

Über fünf Monate hinweg folgte ich der Bewegung und der Besetzung der sogenannten „Wüste“ (der größten Baustelle). Lisbeth Kovačič<sup>10</sup> und ich filmten die Geschehnisse abwechselnd. Der daraus entstandene Film *Die Wüste lebt* (2022, 55 min) ist um drei Diskussionen vor laufender Kamera herum aufgebaut, bei denen Teilnehmende an der Aktion den Stand und die Perspektiven der Besetzung zum jeweiligen Zeitpunkt (im Oktober 2021, im Dezember 2021 und im Januar 2022) besprechen. Das Gespräch vom Oktober 2021 dreht sich um die Geschichte der Besetzung und die Zusammenarbeit verschiedener involvierter, politischer Gruppen und um organisatorische Fragen. Die nächste Diskussion, gefilmt am 9. Dezember 2021, ist eine Krisensitzung, einberufen direkt nachdem die Polizei die Besetzung für rechtlich aufgelöst erklärt hatte.

Die dritte Diskussion fand im Januar 2022 in einer dreistöckigen Pyramide aus Holz statt, einer symbolischen Struktur für den Widerstand, deren Bild hunderte Male durch alle Arten Medien ging. Lobau bleibt<sup>11</sup> war verschiedensten Formen der Unterdrückung ausgesetzt, die in dem Film in der Pyramide besprochen werden. Im Dezember 2021 schickte ein von der Stadt Wien dazu beauftragter Anwalt etwa 50 Briefe an einzelne Aktivist\*innen und zwei Verkehrssachverständige der Technischen Universität, in einem Versuch, die Teilnehmenden an der Blockade und andere entschiedene Kritiker\*innen des Autobahnprojekts einzuschüchtern.

Der Brief droht den Empfänger\*innen mit angeblich obligatorischen rechtlichen Schritten von Seiten der Stadt, zur Entschädigung der Verluste, die durch die Behinderung der Bauarbeiten entstanden seien. Amnesty International Österreich beschrieb dieses Vorgehen als eine „SLAPP Klage“ (SLAPP steht für *strategic lawsuit against public participation*, ein Einschüchterungsverfahren) – Gerichte werden hier strategisch dazu eingesetzt, Bürger\*innen von einer Beteiligung abzuhalten.<sup>12</sup> Solche Verfahren von Regierungen und Unternehmen dienen der Einschüchterung andersdenkender Individuen oder Organisationen, für die eine Klage existenzbedrohlich wäre. Die Einschüchterungsmethode wird regelmäßig im Sudan und im Kosovo eingesetzt, bisher aber noch kaum in Österreich.

Einer dieser Drohbriebe war direkt an mich adressiert und verlangte mein „sofortiges Ablassen von der Behinderung des Bauvorhabens“, einer Blockade, die ich

9 ► Man könnte sagen, dass die österreichische Klimabewegung schon mit dem Widerstand gegen die Pläne zu einer dritten Landebahn am Wiener Internationalen Flughafen begonnen hat. Aber dass es mehrere Gruppen gab, die bereit waren, über das, was in Österreich als legal beschrieben wird, hinauszugehen, zeigte sich erst im Zuge der Bewegung „Lobau bleibt“ 2021/2022.

10 ► Lisbeth Kovačič war Forschungsmitarbeiterin für *Barricading the Ice Sheets* und hat das Projekt fast drei Jahre lang unterstützt und zu ihm beigetragen.

11 ► „Lobau bleibt“ ist der Name des Netzwerks, in dem verschiedene Organisationen, Bewegungen und Bürger\*inneninitiativen zusammenwirkten, um den Bau der Autobahn und der dazugehörigen Straßen zu verhindern. [www.lobaubleibt.at](http://www.lobaubleibt.at) [abgerufen: 2. April 2023].

12 ► Siehe „Stadtstraße: Klagsdrohungen ‚massive Menschenrechtsverletzung‘“, in: [wien.orf.at](http://wien.orf.at), 15. Dezember 2021, [wien.orf.at/stories/3134565](http://wien.orf.at/stories/3134565) [abgerufen: 23. Januar 2023].

dokumentiert aber nicht mitgebaut hatte. Der Brief drohte, meine künstlerische Arbeit, Aktionen zivilen Ungehorsams zu dokumentieren, zu kriminalisieren. Der vom fossilen Kapital angetriebene Klimanotstand erfordert dringende Maßnahmen gegen steigende Temperaturen, aber die Institutionen der repräsentativen Politik tun absolut nichts, was dem abhelfen könnte. Durch diesen Notstand ist die Blockade einer Baustelle für eine weitere schädliche Autobahn völlig berechtigt.

Nun also, nach 15 Jahren internationaler Arbeit über Klimabewegungen, dokumentierte ich endlich eine Bewegung in der Stadt, in der ich lebe. Das ermöglichte mir einen tieferen Bezug zu einzelnen Aktivist\*innen als bei internationalen Kollaborationen, wo mein Aufenthalt begrenzt war. Der Versuch, die Klimaaktivist\*innen zu kriminalisieren und mich dabei miteinzubeziehen, verdeutlichte auch, dass individuelle Begründungen für die Behörden nicht von Belang sind. Im Film *Die Wüste lebt* sitze ich mit Aktivist\*innen in der Pyramide und wir besprechen die Kriminalisierung ausführlich. Alle Gebäude und Strukturen, inklusive der Pyramide, wurden am 1. Februar 2022 von der Polizei geräumt und zerstört. Bei diesem Vorgang wurden 48 Aktivist\*innen festgenommen und es wurde damit begonnen, hunderte von Bäumen zu fällen. Aber selbst nach der Niederlage der Besetzung ist die Bewegung sehr aktiv, nur die Taktik hat sich geändert.



↑  
Konferenz *Barricading the Ice Sheets*,  
Camera Austria, Graz, 28.2. – 29.2.2020

Ich glaube, dass das Dokumentieren einer sozialen Bewegung zur Entstehung dieser Bewegung beiträgt. Es gibt keinen „neutralen“ Blickwinkel, aus dem eine soziale Bewegung bloß dokumentiert werden kann. Jede Entscheidung – in Bezug darauf, was und wie man aufnimmt, was man weglässt oder auch Einbezug oder Ausschluss und Kürzen der direkten Rede von Aktivist\*innen – muss als durch die Beziehung zu dieser Bewegung bedingt und gleichzeitig auch als diese bestimmend erkannt werden. Daher umfasst die aus meiner Forschung entstandene künstlerische Arbeit Material, das auf den ersten Blick eindeutig „dokumentarisch“ erscheint, zusammen mit anderen Elementen, bei denen der „künstlerische“ Bezug klarer ersichtlich ist. Wenn man sich länger mit dem Werk auseinandersetzt, wird dessen systematische Verwischung jeder künstlichen Grenze zwischen „Dokument“ und „Kunstwerk“ erkennbar.

Diese Arbeitsmethode lässt sich in dem Film *Not Sinking, Swarming* (2021, 37 min) besonders gut erkennen. Der Film dokumentiert eine vierstündige Versammlung in Madrid im Oktober 2019, ein Zusammentreffen von Vertreter\*innen unterschiedlicher Umweltschutzgruppen – Ecologistas en Acción, Alternativa Antimilitarista MOC, Legal Sol, Extinction Rebellion, Climacció, Fridays for Future und Greenpeace – um eine Aktion zivilen Ungehorsams vorzubereiten. Durch die Diskussion auf der Versammlung erfahren wir, wie das Netzwerk um mehrere Kommissionen (Arbeitsgruppen) herum strukturiert ist, jede mit einer ganz bestimmten Verantwortung: Kommunikation, Training, Essen, Logistik, Ausgestaltung der Aktion, Strategie, Rechtshilfe, Umgang mit der Polizei, Forderungen, Betreuung und Finanzen.

Weil der spanische Staat Versammlungsteilnehmende als Organisator\*innen einer ungesetzlichen oder unerlaubten Demonstration betrachten könnte, sind die Gesichter aller Anwesenden zur Verbergung ihrer Identität in der ersten Hälfte des Films verpixelt. Ihre Anonymität wird als Vorbeugung gegen Repressionen gewahrt. Die Verpixelung gibt der „nicht filmischen Zeit der Organisation“ (Marco Baravalle) des Films sein einzigartiges Erscheinungsbild.<sup>13</sup> Die meisten Zuschauer\*innen finden diesen Film sehr „künstlerisch“: Durch die ständig in Veränderung begriffenen Verpixelungsquadrate wird ein visuell ansprechendes Bild erschaffen, das innerhalb

13 ► Marco Baravalle, Oliver Ressler. *Archivar des Kapitalozäns*, Ausstellungsfolder, Graz: Camera Austria, 2021.

der Kunstszene oft als Anlehnung an die Pop-Art-Ästhetik beschrieben wird. Es gibt in dem Film ein zweites visuelles Konzept, das ebenfalls individuelle Identität verbergen soll; hier erscheint Bildmaterial von der geplanten Massenaktion zivilen Ungehorsams – die Blockade einer stark befahrenen Autobahnüberführung in der Nähe des Bahnhofs Madrid Nuevos Ministerios – in den Umrissen der Versammlungsteilnehmenden.<sup>14</sup> Diese Technik schafft ein weiteres visuell komplexes Bild, das aus zwei sich überlagernden Bildebenen besteht und bei dem zwei verschiedene Momente in einem bewegten Bild verschmelzen. Hätte ich die Menschen in der Versammlung gezeigt, ohne die Bilder zu verändern, hätte man den Film als „Dokument“ eingestuft. All meine anderen Filme, die Versammlungen zeigen, wurden zumindest meist als „Dokumente“ beschrieben.<sup>15</sup> Sobald aber das visuelle Material manipuliert ist – auch wenn es nur darum geht, die Kriminalisierung der Teilnehmenden zu verhindern – sieht die Mehrheit der Ausstellungsbesucher\*innen dieses Projekt als ein „künstlerisches“.

Ein weiterer Film, der im Rahmen von *Barricading the Ice Sheets* entstand, ist *Der Weg ist nie derselbe* (2022, 27 min). Er befasst sich mit der Untrennbarkeit der Ökologien des Waldes von den Kämpfen, die im Wald lebende Menschen für dessen Erhalt führen.<sup>16</sup> Der Film ist ein bildliches Argument für eine Verlagerung des Blickwinkels, dafür, Dinge zu beachten, die diejenigen von uns, die meinen, mit der kapitalistischen Treitmühle Schritt halten zu müssen, oft übersehen. Der Film geht über Bewegungsfilm hinaus, indem er sich auf zwei komplexe, sich selbst organisierende Systeme konzentriert: einen Wald und eine Besetzung. Der Hambacher Forst in der Nähe von Köln wurde zum Schauplatz von Europas längster Baumwipfel-Besetzung. Seit 2012 leben etwa 200 Menschen in diesem Wald, um dessen Rodung durch den Energiekonzern RWE zu verhindern, der dort Braunkohle abbauen will. Der Film reflektiert über den Wald als einen Lebensraum und über die Notwendigkeit, sich dem im Namen der „Wirtschaftsaktivität“ verübten Klimavandalismus entgegenzusetzen. Die Menschen hier organisieren sich nicht hierarchisch, sie stehen – wie eine Aktivistin im Film es ausdrückt – „wie die Bäume, nebeneinander, auf gleicher Ebene“. Zusätzlich zur Dokumentation konkreter Klimagerechtigkeitsbewegungen versammelte ich Aktivist\*innen in einer Situation, die sich sonst nicht ergeben hätte. Ich gab ihnen eine Gelegenheit und Bühne, zu sprechen. Dieses offene, aber sorgfältig durchdachte Vorgehen erlaubte es mir, mein Verständnis der Beziehung zwischen Kunst und der Klimabewegung zu vertiefen, oder, wie Nato Thompson es ausdrückte „die kreative und produktive Einheit von Kunst und Aktivismus“<sup>17</sup>.

Der daraus entstandene Film *Barricade Cultures of the Future* (2021, 38 min) befasst sich mit der Rolle von Künstler\*innen und Kulturschaffenden in den Klimagerechtigkeitsbewegungen. Er zeigt international angesehene Protagonist\*innen der Klimabewegung, die zwischen Kunst und Aktivismus tätig sind, im Gespräch. Auch wenn ihre Praxis und Vorgehensweisen sich unterscheiden, sind sie alle als Organisierende an den Kämpfen beteiligt und begreifen Umweltfragen als untrennbar mit sozialpolitischen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Ungerechtigkeit verknüpft.

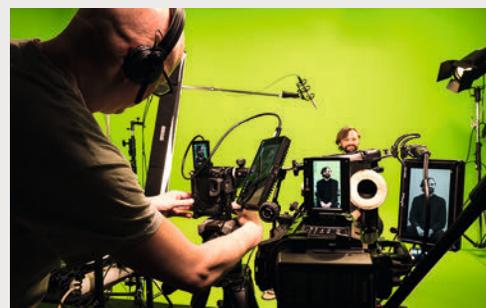
Indem *Barricade Cultures of the Future* aktivistisch engagierte Künstler\*innen zusammenbringt, hinterfragt der Film die weitverbreitete Gewohnheit, „Kunst“ und „Aktivismus“ als separate Kategorien zu behandeln, obwohl sie sich in der Praxis oft überschneiden und nicht getrennt werden können. Die Künstler\*innenaktivist\*innen diskutieren Methoden, Ziele, Vergangenheit und Zukunft der Bewegungen jeweils aus dem Blickwinkel des Bereichs, in dem sie tätig sind.

14 ► Das visuelle Konzept des Films wird in Doreen Mendes und Kodwo Eshuns Gespräch in dieser Publikation weiter diskutiert, S. 217.

15 ► Z. B. *Comuna Under Construction* (2010), *Take The Square* (2012) und die vier Filme des Zyklus *Occupy, Resist, Produce* (2014–2018).

16 ► Für weitere Informationen dazu siehe: Macarena Gómez-Barris, „Into the Heart of the Occupied Forest“, in: *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, hrsg. von T. J. Demos, Emily Eliza Scott, Subhankar Banerjee, New York: Routledge, 2021.

17 ► Nato Thompson, *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*, Brooklyn und London: Melville House, 2015, S. 25.



↑  
Filmaufnahmen Oliver Ressler,  
*Barricade Cultures of the Future*, 2020

Die Performance-Künstlerin Marta Moreno Muñoz engagiert sich bei Extinction Rebellion in Spanien und plädiert im Film für die Agenda der Gruppe, „weltweit die Hauptstädte der Staaten lahmzulegen“. Jay Jordan von The Laboratory of Insurrectionary Imagination verweist auf die Notwendigkeit vielfältiger Strategien, wobei „manche Leute gewaltlosen und [...] andere aggressiveren Widerstand leisten“, und ermuntert Künstler\*innen dazu, an der Bewegung mitzuwirken. Nnimmo Bassey von der nigerianischen Health of Mother Earth Foundation glaubt, dass Kunst „in allen Bewegungen eine wesentliche Rolle spielt“ und dass der beste Weg nach vorne „die Koordination all dieser unterschiedlichen Kämpfe ist“ und das „Herstellen von Synergien, um die Staatsoberhäupter und die Industrie zu der Einsicht zu zwingen, dass sich verstecken keine Option ist“. Die Inuk-Dichterin Aka Niviâna betont die Notwendigkeit, „als kollektive Gemeinschaft vorzugehen“ und sieht Vorteile darin, dass ein künstlerischer Zugang zu Problemen oft weniger paternalistisch ist als traditionelle Formen der politischen Stellungnahme. Steve Lyons vom reisenden Pop-up-Museum The Natural History Museum eröffnet die Möglichkeit, die Klimabewegung als antiimperialistische Bewegung zu verstehen – dies beinhaltet eine Verbindung von mehreren Kämpfen, gegen Militarismus (der die Kohlenstoffemissionen antreibt), gegen Grenznationalismus (der Klimaflüchtlinge auflaufen lässt), gegen neokoloniale Schuldenpolitik (die dem globalen Süden als einzigen Ausweg das Investieren in lokale Extraktion lässt) und für Dekarbonisierung.

Das Engagement von Künstler\*innen in sozialen Bewegungen ist nichts Ungewöhnliches. Der Anthropologe David Graeber beschrieb das Verhältnis folgendermaßen: „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 wenigsten 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>18</sup>

Meinem Verständnis nach ist Kunst der Raum, von dem aus es nicht nur möglich ist, über die multidimensionale Krise in einem „Treibhaus Erde“ nachzudenken, sondern auch der beste Raum um *darüber hinaus* zu denken. Daher ist es für mich absolut notwendig, politisch als Künstler zu arbeiten, statt als Journalist, Politiker oder Dokumentarfilmemacher. Und daher war es absolut notwendig, dass *Barricading the Ice Sheets* Arbeiten hervorbringt, die nicht nur Kunstschaffende und Ausstellungsbesuchende interessieren, sondern auch unsere Klimabewegungen: die, die wir jetzt haben, und die, die in der Zukunft entstehen werden. Ich hoffe, dass dieses Werk sinnvoll zu diesen notwendigen Kämpfen beitragen kann.

Dank an Corina Apostol, Reinhard Braun, Matthew Hyland, Ameli M. Klein, Lisbeth Kovačič, Steve Lyons, Lena Johanna Reisner und Gregory Sholette für ihre Ratschläge und Kommentare in verschiedenen Entstehungsphasen dieses Texts.

Übersetzung: Anja Büchele



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
Präsentation der Lobau bleibt-Zeitung vor  
Resslers Installation an der MQ Art Box,  
MuseumsQuartier, Wien

18 ► David Graeber, „The New Anarchists“, in: *New Left Review*, vol. 13, Januar–Februar 2002, S. 61–73.

# Den Bann brechen

Andreas Malm

Zum Zeitpunkt der COP1 (der ersten UN-Klimakonferenz) hätten sich die wenigsten vorstellen können, dass die Volkswirtschaften der Welt zwei oder drei Jahrzehnte später jeden Monat fast eine Gigatonne Kohlenstoffdioxid freisetzen, Unternehmen geschäftig Pläne schmiedeten, wie sie noch größere Kapazitäten fossiler Treibstoffe verbrennen könnten, und die Regierungen über all das mit Stolz oder zumindest Nachsicht walteten.

Diese Gleichgültigkeit gegenüber der Krise hat alle Erwartungen übertroffen. Ähnlich, und nicht weniger schicksalhaft, ist es um die Reaktion des Klimasystems bestellt: Zum Zeitpunkt der COP1 sahen nur die wenigsten Wissenschaftler\*innen voraus, dass der Boden und die Ozeane so bald schon die emittierten Gase nicht mehr würden aufnehmen können, sodass sie, überfüllt und gestört, Kohlendioxid und Methan in derartiger Geschwindigkeit freisetzen, ja regelrecht ausspülen.<sup>1</sup> Die nördliche Permafrostzone beispielsweise ist ein seit Hunderttausenden von Jahren gefrorener unterirdischer Kohlendioxidspeicher.<sup>2</sup> Sobald sich der Planet erwärmt, beginnt der Boden aufzutauen, und Mikroben machen sich an die Arbeit, die organische Materie zu zersetzen, wobei Kohlenstoffdioxid, vor allem aber Methan freigesetzt wird – ein Treibhausgas, das während seiner ersten beiden Jahrzehnte in der Atmosphäre einen im Vergleich siebenundachtzigfach stärkeren Erwärmungseffekt aufweist –, ein Prozess, der sich mittlerweile weit über jegliche Voraussagen hin beschleunigt. Waldbrände funktionieren auf die gleiche Weise.<sup>3</sup> Der in den Bäumen und im Boden eingeschlossene Kohlenstoff entweicht, sobald die Flammen darüber hinwegziehen, wie es jetzt häufiger, über längere Zeiträume, mit größerer Intensität und über ausgedehntere Gebiete geschieht, wobei die Verbrennung fossiler Brennstoffe Sekundärbrände von Kamtschatka bis in den Kongo entfacht. Wissenschaftler\*innen hinken diesen Rückkopplungsmechanismen hinterher und haben große Mühen, sie in ihren Modellen zu erfassen. Es steht also noch aus, dass man sie tatsächlich in die Kohlenstoffbudgets miteinbezieht, doch wenn dies erst einmal getan sein wird, wird die Menge an erlaubten CO<sub>2</sub>-Emissionen auf eklatante Weise weiter schrumpfen: Würden der auftauende Permafrost, die sich ausbreitenden Lauffeuer und all die anderen Mechanismen berücksichtigt, stünde ein noch kleinerer Spielraum zur Verfügung, um unter dem 1,5-Grad- oder 2-Grad-Ziel zu verbleiben.<sup>4</sup>

Folglich finden wir uns geradewegs auf einem äußerst schmalen Grat wieder: auf der einen Seite ein unbeugsames business as usual, das die Emissionen immer weiter in die Höhe treibt und jedwede Hoffnung auf Mitigation zunichtemacht; auf der anderen empfindliche Ökosysteme, die in sich zusammenstürzen – die außergewöhnliche Schwerfälligkeit der kapitalistischen Produktionsweise trifft auf die Reaktionsfreudigkeit der Erde. So sieht das zeitliche Dilemma aus, innerhalb dessen die Klimagerechtigkeitsbewegung wirksame Strategien entwickeln muss. „Selbst

1 ▶ Siehe u. a. Michael Robin Raupach et al., „The Declining Uptake Rate of Atmospheric CO<sub>2</sub> by Land and Ocean Sinks“, in: *Biogeosciences*, Nr. 11, 2014, S. 3453–3475.

2 ▶ Siehe u. a. Elizabeth M. Herndon, „Permafrost Slowly Exhales Methane“, in: *Nature Climate Change*, Nr. 8, 2018, S. 273f.; Christian Knoblauch et al., „Methane Production as Key to the Greenhouse Gas Budget of Thawing Permafrost“, in: *Nature Climate Change*, Nr. 8, 2018, S. 309–312; César Plaza et al., „Direct Observation of Permafrost Degradation and Rapid Soil Carbon Loss in Tundra“, in: *Nature Geoscience*, Nr. 12, 2019, S. 627–631.

3 ▶ Siehe u. a. W. Matt Jolly et al., „Climate-Induced Variations in Global Wildfire Danger from 1979 to 2013“, in: *Nature Communications*, Nr. 6, 2015, S. 1–11; Xhante J. Walker et al., „Increasing Wildfires Threaten Historic Carbon Sink of Boreal Forest Soils“, in: *Nature*, Nr. 572, 2019, S. 520–523; Zhihua Liu, Ashley P. Ballantyne und L. Annie Cooper, „Biophysical Feedback of Global Forest Fires on Surface Temperatures“, in: *Nature Communications*, Nr. 10, 2019, S. 1–9.

4 ▶ Siehe u. a. Jason A. Lowe und Daniel Bernie, „The Impact of Earth System Feedbacks on Carbon Budgets and Climate Response“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, Nr. 376, 2018, S. 1–13; Eleanor J. Burke et al., „CO<sub>2</sub> Loss by Permafrost Thawing Implies Additional Reductions to Limit Warming to 1.5 or 2°C“, in: *Environmental Research Letters*, Nr. 13, 2018, S. 1–9; Edward Comyn-Platt et al., „Carbon Budgets for 1.5 and 2°C Targets Lowered

unter optimistischen Annahmen“, so das zigste wissenschaftliche Bittgesuch für „sofortiges globales Handeln“, verengen sich die Bahnen hin zu einer „erträglichen Zukunft“ „rapide“.<sup>5</sup> Unter Zuhilfenahme von Modellen mit unzureichender Repräsentation positiver Rückkopplungsmechanismen kamen Dan Tong und seine Kolleg\*innen 2019 – einem weiteren Jahr steigender Emissionen – zu dem Schluss, dass die Erreichung des 1,5-Grad-Ziels unter zwei Bedingungen nach wie vor „technisch möglich“ sei. Erstens müssten menschliche Gesellschaften – um „eine angemessene Chance“ zu haben, den Grenzwert einzuhalten – „ein weltweites Verbot aller neuen CO<sub>2</sub>-emittierenden Vorrichtungen“ einführen.<sup>6</sup> Nun ist die Wahrscheinlichkeit, dass die herrschenden Klassen ein weltweites Verbot aller neuen CO<sub>2</sub>-emittierenden Gerätschaften erlassen, weil Wissenschaftler\*innen es ihnen empfehlen oder weil Milliarden von Menschen andernfalls schwerwiegende Schäden davontragen würden oder weil der Planet sich in ein Treibhaus verwandeln könnte, in etwa so groß wie jene, dass sie sich auf dem Gipfel des steilsten Bergs aufstellen und sich ohne Widerworte in die Tiefe stürzen.



↑  
Andreas Malm, *Wie man eine Pipeline in die Luft jagt*, Berlin: Matthes & Seitz, 2020

Insofern folgt an dieser Stelle zunächst einmal das, was diese Bewegung von Millionen von Menschen tun sollte: Verkündet und erzwingt selbst das Verbot! Beschädigt und zerstört neue CO<sub>2</sub>-emittierende Vorrichtungen! Setzt sie außer Betrieb, zerlegt, demoliert, verbrennt sie, jagt sie in die Luft! Lasst die Kapitalist\*innen, die weiterhin ihr Geld ins Feuer werfen, wissen, dass ihr deren Eigentum in Schutt und Asche legen werdet! „Wir sind das Investitionsrisiko“, lautet ein Slogan von Ende Gelände, wobei das Risiko ganz offensichtlich deutlich höher sein muss als bloß ein oder zwei Produktionsunterbrechungen pro Jahr. „[Wir] können [...] mit unseren Körpern eine De-facto-Steuer in Kraft setzen, wenn wir keine ernsthafte CO<sub>2</sub>-Steuer von einem korrupten Parlament bekommen“, behauptet Bill McKibben, aber eine CO<sub>2</sub>-Steuer ist so was von 2004.<sup>7</sup> Wenn wir kein striktes Verbot bekommen, müssen wir mit unseren Körpern und allen anderen uns zu Gebote stehenden Mitteln eines in Kraft setzen.

Das wäre jedoch bloß ein Anfang, denn die zweite Bedingung, um unterhalb der 1,5-Grad-Grenze zu bleiben – oder auch unterhalb jeglicher anderen Schranke zwischen einem erträglichen und einem unerträglichen Leben –, hieße „erhebliche Reduktionen der Lebensdauer“ der fossilen Brennstoffinfrastruktur. Nicht allein neue, sondern auch bereits bestehende, junge und alte CO<sub>2</sub>-emittierende Vorrichtungen müssten deaktiviert werden. Die Wissenschaft lässt hinsichtlich dieses Punkts keinerlei Zweifel bestehen.

Da bereits dermaßen viel wertvolle, unwiederbringliche Zeit verstrichen ist – wahrhaftig, es ist ihrer nicht mehr viel geblieben! –, müssen Vermögenswerte stranden. Investitionen müssen viel früher, als es dem kapitalistischen Geschmack lieb ist, abgeschrieben werden. Einer Schätzung zufolge würde die sofortige Einstellung jeglichen in der Pipeline stehenden Projekts das 2-Grad-Ziel lediglich dann erreichbar machen, wenn sie mit der Stilllegung eines Fünftels aller mit fossilen Brennstoffen betriebenen Kraftwerke einherginge (diese Berechnung ist aus dem Jahr 2018 – weitere Jahre oder Jahrzehnte des business as usual würden weitaus höhere Anstrengungen erforderlich machen).<sup>8</sup> Das bedeutet eine Menge vergeudetetes Kapital. Einer der Gründe, weshalb die Klimastabilisierung eine so fürchterlich abschreckende Herausforderung darzustellen scheint, lautet, dass offensichtlich kein Staat gewillt ist, diese Idee auch nur ansatzweise in die Tat umzusetzen, schließlich besitzt kapitalistisches Eigentum den Status des ultimativen Heiligtums.

Wer würde es wagen, ein solches auf den Scheiterhaufen zu werfen? Welche Regierung würde sich bereiterklären, ihre Streitkräfte zu entsenden, um den Verfall

by Natural Wetland and Permafrost Feedbacks“, in: *Nature Geoscience*, Nr. 11, 2018, S. 568–573. Siehe ferner u. a. Will Steffen et al., „Trajectories of the Earth System in the Anthropocene“, in: *PNAS*, Nr. 115, 2018, S. 8252–8259; Paul Voosen, „New Climate Models Forecast a Warming Surge“, in: *Science*, Nr. 364, 2019, S. 222f.

5 ▶ J. R. Lamontagne et al., „Robust Abatement Pathways to Tolerable Climate Futures Require Immediate Global Action“, in: *Nature Climate Change*, Nr. 9, 2019, S. 290–294.

6 ▶ Dan Tong et al., „Committed Emissions from Existing Energy Infrastructure Jeopardize 1.5°C Climate Target“, in: *Nature*, Nr. 572, 2019, S. 373–377, hier S. 376. Vgl. u. a. den Aufruf zu einem Moratorium „für Investments in fossile Brennstoffanlagen“, in: Filip Johnsson, Jan Kjærstad und Johan Rootzén, „The Threat to Climate Change Mitigation Posed by the Abundance of Fossil Fuels“, in: *Climate Policy*, Nr. 19, 2018, S. 258–274, hier S. 269.

7 ▶ Bill McKibben, *Falter: Has the Human Game Begun to Play Itself Out?*, London: Headline, 2019, S. 220. McKibben zitiert an dieser Stelle Naomi Klein (ohne näher bestimmte Quellenangabe).

8 ▶ Alexander Pfeiffer et al., „Committed Emissions from Existing and Planned Power Plants and Asset Stranding Required to Meet the Paris Agreement“, in: *Environmental Research Letters*, Jg. 13, Nr. 5, 2018, [iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/aabc5f](https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/aabc5f) [abgerufen: 12. April 2023].

dieser Profitmengen sicherzustellen? Es muss also jemanden geben, der den Bann bricht: „Sabotage“, schreibt R. H. Lossin, eine der bewandertsten zeitgenössischen Gelehrten auf diesem Gebiet, „stellt eine Art präfigurative, wenn auch vorübergehende Beschlagnehmung von Eigentum dar. Es handelt sich bei ihr“ – in Bezug auf den Klimanotstand – „sowohl um eine folgerichtige, gerechtfertigte und effektive Form des Widerstands als auch um einen direkten Affront gegenüber der Unantastbarkeit kapitalistischen Besitztums.“<sup>9</sup> Eine Raffinerie ohne Strom, ein Bagger in Einzelteilen: Vermögenswerte stranden zu lassen, ist letzten Endes immer möglich. Eigentum ist der Erde nicht vorgeschaltet; es gibt kein technisches, natürliches oder göttliches Gesetz, das besagt, es sei während dieses Notstands unantastbar. Wenn Staaten nicht von sich aus in der Lage sind, ihre schützende Hand vor dem Eigentum wegzuziehen, müssen es andere für sie tun. Andernfalls wird Eigentum uns den Planeten kosten.

Der unmittelbare Zweck solch einer Kampagne gegen CO<sub>2</sub>-emittierendes Eigentum wäre demgemäß ein zweifacher: einen negativen Anreiz zu schaffen, der davon abhält, in immer mehr davon zu investieren, sowie zu beweisen, dass es aus dem Verkehr gezogen werden kann. Ersteres würde nicht erfordern, dass wirklich alle neuen Vorrichtungen außer Stand gesetzt oder demontiert werden müssten, lediglich so viele, um das Risiko glaubhaft zu vermitteln.

Dabei gilt es selbstverständlich, strikte Selektivität zu beachten. Im Fall der Suffragetten hatte die Eigentumszerstörung etwas Willkürliches an sich, was dieses Mal nur wenig Sinn ergäbe; würden Aktivist\*innen der Klimaschutzbewegung Postämter, Teestuben und Theater angreifen, hielte das die Investor\*innen nicht im Speziellen ab. Dieses Mal müssten es ausschließlich Kohlekais und Dampfjachten sein. Doch genauso wie die Suffragetten bemüht waren, dem Staat das Messer an die Kehle zu setzen – für sich genommen waren sie nicht imstande, das Stimmrecht gesetzlich zu verankern –, würde das Ziel darin bestehen, die Staaten dazu zu zwingen, das Verbot offiziell zu verlautbaren und jegliche Anleihe aufzukündigen. „Bei dem gegenwärtigen globalen Energiesystem handelt es sich um das größte jemals gebaute Infrastrukturnetzwerk, innerhalb dessen sich zig Billionen Dollar an Vermögenswerten und zwei Jahrhunderte an technologischer Entwicklung widerspiegeln“, wobei achtzig Prozent der Energie nach wie vor aus fossilen Brennstoffen stammen.<sup>10</sup> Niemand, der oder die bei klarem Verstand ist, käme auf die Idee, dass ein Haufen Aktivist\*innen alles oder wenigstens ein Fünftel davon niederbrennen könnte (oder dass ein solcher tertiärer Brand erstrebenswert wäre). Am Ende des Tages werden es die Staaten sein, die den Übergang durchboxen müssen – denn niemand sonst wird dazu in der Lage sein.

Dass sie jedoch keineswegs die treibenden Kräfte dahinter sein werden, haben die Staaten mittlerweile unmissverständlich bewiesen. Die Frage lautet demnach nicht, ob sich die Krise allein durch Sabotageakte eines militanten Flügels der Klimagerechtigkeitsbewegung beheben lassen wird – ein Wunschtraum sondergleichen –, sondern ob die disruptiven Unruhen, die notwendig sind, um das business as usual aus seinen eingefahrenen Bahnen zu bringen, sich überhaupt ohne derlei Maßnahmen ereignen werden können. Es erscheint geradezu vermessen, sie nicht in Betracht zu ziehen und an der Taktik für gewöhnlichere Umstände festzuhalten. Angesichts des Ernsts der Lage ist es höchste Zeit, dass die Bewegung in entschiedenerer Weise vom Protest zu Widerstand übergeht: „Protest ist, wenn ich sage, das und das paßt mir nicht. Widerstand ist, wenn ich dafür Sorge, daß das, was mir nicht paßt, nicht länger geschieht. Protest ist, wenn ich sage, ich mache nicht mehr

9 ► R. H. Lossin, „Sabotage as Environmental Activism. Why sabotage of pipelines is a justifiable and effective form of resistance to capitalism and climate change“, in: *Public Seminar*, 3. Juli 2018, [publicseminar.org/essays/sabotage-as-environmental-activism](https://publicseminar.org/essays/sabotage-as-environmental-activism) [abgerufen: 12. April 2023]. Vgl. Jeff Diamanti und Mark Simpson, „Five Theses on Sabotage in the Shadow of Fossil Capital“, in: *Radical Philosophy*, Nr. 2.02, 2018, S. 3–12.



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände*, 2016, 4K-Video, 12 min

10 ► Karen C. Seto et al., „Carbon Lock-In: Types, Causes, and Policy Implications“, in: *Annual Review of Environment and Resources*, Nr. 41, 2016, S. 425–452, hier S. 426.

mit. Widerstand ist, wenn ich dafür Sorge, daß alle andern auch nicht mehr mitmachen“, gab eine westdeutsche Kolumnistin 1968 die Worte eines Black-Power-Aktivistin wieder.<sup>11</sup> An Einwänden gegen einen solchen Widerstand wird es keineswegs mangeln. Bleibt die Frage, ob er überhaupt möglich wäre.

11 ► Ulrike Meinhof, „Vom Protest zum Widerstand“, in: *konkret*, Nr. 5, 1968, S. 5.

„Pipelines lassen sich sehr leicht sabotieren. Ein einfacher Sprengsatz kann einen kritischen Abschnitt einer Pipeline für Wochen außer Betrieb setzen“, monierte das *Pipeline & Gas Journal* im Februar 2005.<sup>12</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte der wider die US-amerikanische Besatzung gerichtete irakische Widerstand beinahe 200 Angriffe auf Pipelines ausgeführt. „Der Sabotagefeldzug hat ein unwirtliches Investitionsklima geschaffen und Ölkonzerne abgeschreckt, die dort ihre Öl- und Gasindustrie ausgestalten sollten“, schluchzte das Journal; und zu allem Überfluss kam es auch in dem von der Türkei kontrollierten Teil Kurdistans, in Tschetschenien, dem indischen Bundesstaat Assam sowie in Kolumbien zu ähnlichen Vergehen, wo linke Guerillas dermaßen häufig ein Loch in eine wichtige Pipeline bohrten, dass „sie als ‚die Flöte‘ bekannt wurde“.

12 ► Gal Luft, „Pipeline Sabotage Is Terrorist’s Weapon of Choice“, in: *Pipeline & Gas Journal*, Nr. 232, 2005, S. 42ff.

Als das Lamento des *Pipeline & Gas Journal* veröffentlicht wurde, war es jedoch Nigeria, das die flächendeckendsten Eigentumszerstörungen erlebte. Nachdem die gewaltlosen Bestrebungen gegen die das Nigerdelta verwüstenden Ölkonzerne Ende der Neunzigerjahre an einen toten Punkt gelangt zu sein schienen, beschlossen die organisierten Jugendlichen der Ijaw und anderer Ethnien, die Unternehmen gewaltsam zu vertreiben.<sup>13</sup> Ende 2005 trat die Bewegung für die Emanzipation des Nigerdeltas (Movement for the Emancipation of the Niger Delta – MEND) erstmals in Erscheinung, als sie den Unternehmen das Ultimatum stellte, das Delta zu verlassen oder sich auf „gewaltsame Angriffe gefasst [zu] machen“. Die MEND setzte zu einem aufgrund seiner Fokussierung auf das Öl einzigartigen Guerillakrieg an und unternahm, wie Michael Watts schreibt, „eine abenteuerlich waghalsige Reihe von Angriffen“: Geschickt bewegten sich die Rebell\*innen auf Booten durch Bäche und Sümpfe, um Pipelines in die Luft zu jagen, Wasserfahrzeuge zu überfallen, Bohrplattformen zu stürmen, Bürogebäude zu attackieren und Ölarbeiter\*innen zu entführen.<sup>14</sup> Der erste der Angriffe trug den Namen „Operation Zyklon“. Zwischen 2006 und 2008, als der Aufstand seinen Höhepunkt erreichte, brachte MEND ein Drittel der Produktion in Afrikas wichtigstem Ölfördergebiet zum Erliegen. „Der gleichmäßige und regulierte Ölstrom“, so Watts, „wurde auf historisch beispiellose Weise in Zweifel gezogen.“<sup>15</sup> Für einen flüchtigen Moment schien es, als stünden Shell, ExxonMobil und andere Raubtierunternehmen kurz davor, ihren Rückzug anzutreten.



↑  
Oliver Ressler, *Everything’s Coming Together While Everything’s Falling Apart: Ende Gelände*, 2016, 4K-Video, 12 min

13 ► *Oil and Insurgency in the Niger Delta. Managing the Complex Politics of Petro-violence*, hrsg. von Cyril Obi und Siri Aas Rustad, London: Zed Books, 2011; Freedom C. Onuoha, „Oil Pipeline Sabotage in Nigeria. Dimensions, Actors and Implications for National Security“, in: *African Security Studies*, Nr. 17, 2008, S. 99–115; Michael Watts, „Petro-Insurgency or Criminal Syndicate? Conflict and Violence in the Niger Delta“, in: *Review of African Political Economy*, Nr. 34, 2007, S. 637–660.

14 ► Ebd., S. 645.

15 ► Ebd.

16 ► M. Cherif Bassiouni, *Chronicles of the Egyptian Revolution and its Aftermath. 2011–2016*, Oxford: Oxford University Press, 2017, S. 301, 580.

17 ► Utpal Bhaskar, „Naxals Put the Squeeze on Transport of Jharkhand Coal“, in: *LiveMint*, 1. Dezember 2019, [www.livemint.com](http://www.livemint.com).

Während der Revolution in Ägypten zog die Pipeline, mit der das Regime Mubaraks den Staat Israel – unter Marktwert – mit Gas versorgte, einen Teil der Wut der Bevölkerung auf sich. Nachdem zehn Sabotageaktionen den Hahn vollends zugedreht hatten, kündigte Israel die Zahlungen auf, und das Abkommen brach in sich zusammen. Schätzungsweise dreißig Explosionen erschütterten die Pipeline in der Zeit zwischen den achtzehntägigen Protesten, die Mubarak zu Fall brachten, und dem Staatsstreich Abdel Fattah al-Sisis.<sup>16</sup> In Indien attackierten die Naxaliten in regelmäßigen Abständen die Kohleminen und Eisenbahnen; 2009 und 2010 beklagten die indischen Behörden, dass die marxistisch geprägte Guerillabewegung den Brennstofftransport deutlich drosselte und De-facto-Sperrzonen für Investor\*innen errichtet habe, die neue Minen eröffnen wollten, wodurch das Land um ein Viertel seiner Kohleförderung gebracht worden sei.<sup>17</sup> Im Sommer 2019 wiederum attackierten Naxaliten unter anderem Kohletransporte im Bundesstaat Chhattisgarh, zündeten in Jharkhand sechzehn mit Kohle beladene Fahrzeuge an und setzten auf einer

Baustelle für das Schnellstraßennetz in Maharashtra siebenundzwanzig Maschinen und Fahrzeuge sowie eine Kohlenteeranlage in Brand, ohne dass ein Ende in Sicht wäre. Wenig verband die ägyptischen und indischen Revolutionär\*innen, doch beider Ziel war die Infrastruktur für fossile Brennstoffe.

Kurz darauf wurde in der Golfregion ein neuer Rekord aufgestellt. Keiner der bisher genannten Angriffe erzielte auch nur annähernd die Wirkung jener Drohnen, die am 14. September 2019 von Huthi-Rebellen im Jemen – ein weiteres Land, das auf eine Tradition der Pipeline-Sabotage zurückblicken kann – gegen Aramcos Raffinerien in Abqaiq, der weltweit größten Ölverarbeitungsanlage, eingesetzt wurden. Die unbemannten Luftfahrzeuge schwärmten auf dem Gelände aus, um Lagertanks zu durchlöchern, Feuer zu entfachen, Aufbereitungszüge außerstand zu setzen, und mit einem Schlag musste die Hälfte der Ölproduktion in Saudi-Arabien, auf die sieben Prozent des weltweiten Angebots entfallen, vom Netz genommen werden. Keiner anderen Aktion in der Geschichte der Sabotage und des Guerillakriegs war je eine vergleichbare Unterbrechung des Ölflusses geglückt. Einer Vielzahl an Expert\*innen zufolge läutete dies eine neue Ära der asymmetrischen Kriegsführung ein: Nun waren Rebell\*innen in der Lage, sich winziger, günstiger, spielzeugartiger Flugzeuge zu bedienen, um ganze Säulen des Energiesystems lahmzulegen.<sup>18</sup> Die Wirtschaftsnachrichtenseite *Bloomberg* formulierte diesbezüglich ihr regelrechtes Grauen: Die Abqaiq-Aktion liefere „einen unmissverständlichen Beweis für die Schwachstellen der globalen Rohölversorgung in einer Zeit disruptiver Technologien, die eine jahrhundertalte Industrie – zumindest vorübergehend – in die Knie zwingen können“.<sup>19</sup> Was könnte sich eine Klimaaktivistin Besseres erträumen?

Angesichts dieser Bilanz aus Vergangenheit und Gegenwart stellt sich wohl kaum mehr die Frage, ob es für abseits staatlicher Maßnahmen organisierte Menschen technisch möglich ist, jene Art von Eigentum zu zerstören, die den Planeten ruiniert; ganz offensichtlich ist dem so, genauso wie es technisch möglich ist, auf erneuerbare Energien umzusteigen. Die Frage lautet daher vielmehr, weshalb diese Dinge nicht geschehen – oder eher, weshalb sie aus allen möglichen guten oder schlechten Gründen geschehen, aber kaum je wegen des Klimas.

Übersetzung: David Frühauf

[com/Companies/jk8rau3k91-biOLed5jbtLI/Naxals-put-the-squeeze-on-transport-of-Jharkhand-coal.html](https://www.reuters.com/companies/jk8rau3k91-biOLed5jbtLI/Naxals-put-the-squeeze-on-transport-of-Jharkhand-coal.html); Ruchira Singh, „Maoist Threat Hampering India Coal Output – Minister“, in: *Reuters*, 23. Juni 2010, [www.reuters.com/article/coal-india-mine-idUKSGE65M04J20100623](https://www.reuters.com/article/coal-india-mine-idUKSGE65M04J20100623); Ruchira Singh und Kritivas Mukherjee, „Govt Clamps Down on Maoists to Woo Investors“, in: *Reuters*, 3. August 2010, [www.reuters.com/article/idINIndia-50583420100803](https://www.reuters.com/article/idINIndia-50583420100803); Shivani Gite, „Maoists Blow Up Diesel Tanker in Chhattisgarh, Three Dead“, in: *Track*, 24. September 2019; FP Staff, „Gadchiroli Naxal Attack Today, Updates: 15 Security Personnel, Driver Killed; Sharad Pawar Demands CM's Resignation“, in: *Firstpost*, 1. Mai 2019, [www.firstpost.com/india/gadchiroli-naxal-attack-today-live-updates-15-security-personnel-driver-killed-sharad-pawar-demands-cms-resignation-6551021.html](https://www.firstpost.com/india/gadchiroli-naxal-attack-today-live-updates-15-security-personnel-driver-killed-sharad-pawar-demands-cms-resignation-6551021.html); IANS, „Jharkhand: Maoists Set 16 Vehicles Ablaze, Assault Six Labourers“, in: *India Today*, 12. Juli 2019, [www.indiatoday.in/india/story/jharkhand-maoists-set-16-vehicles-ablaze-assault-six-labourers-1567432-2019-07-12](https://www.indiatoday.in/india/story/jharkhand-maoists-set-16-vehicles-ablaze-assault-six-labourers-1567432-2019-07-12) [alle abgerufen: 26. Mai 2023].

18 ► Martin Chulov, „Middle East Drones Signal End to Era of Fast Jet Air Supremacy“, in: *The Guardian*, 16. September 2019, [www.theguardian.com/world/2019/sep/16/middle-east-drones-signal-end-to-era-of-fast-jet-air-supremacy](https://www.theguardian.com/world/2019/sep/16/middle-east-drones-signal-end-to-era-of-fast-jet-air-supremacy) [abgerufen: 26. Mai 2023]; P. W. Singer, „The Future of War Is Already Here“, in: *The New York Times*, 18. September 2019, [www.nytimes.com/2019/09/18/opinion/drone-attack-saudi-arabia.html](https://www.nytimes.com/2019/09/18/opinion/drone-attack-saudi-arabia.html) [abgerufen: 26. Mai 2023].

19 ► Anthony Diapola und Verity Radcliffe, „Saudi Attacks Reveal Oil Supply Fragility in Asymmetric War“, in: *Bloomberg*, 15. September 2019, [www.bloomberg.com/news/articles/2019-09-15/saudi-attacks-reveal-oil-supply-s-fragility-in-asymmetric-war#xj4y7vzkg](https://www.bloomberg.com/news/articles/2019-09-15/saudi-attacks-reveal-oil-supply-s-fragility-in-asymmetric-war#xj4y7vzkg) [abgerufen: 26. Mai 2023].

# Der Klimawandel als Kulturkampf

## Ästhetik und Politik im Kampf um die Umwelt

T. J. Demos

Jeder demokratisch mehrheitliche Ansatz beim Klimaaktivismus muss sich auf einen Zusammenschluss der Arbeiter\*innen stützen.

Matthew Huber, *Climate Change as Class War*<sup>1</sup>

Wir Menschen müssen wieder lernen, wie man kämpft, und dies just zum vielleicht ungünstigsten Zeitpunkt in der bisherigen Besiedlungsgeschichte des Planeten.

Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*<sup>2</sup>

Sowohl Matthew Huber als auch Andreas Malm rufen einerseits zur Reorganisation der Arbeitenden, andererseits zu direkter militanter Aktion auf. Damit plädieren sie für eine Strategieänderung der Umweltbewegung, da deren bisheriger Kampf für das Klima gescheitert ist. Fast 30 Jahre Klimagipfel der Vereinten Nationen haben die globalen Geschäfte des fossilindustriellen Kapitals kaum verändert. Immer noch steigen die Emissionen stetig an, immer noch steht dies mit Formen der Gewalt bei der petrochemischen Förderung in Zusammenhang, immer noch erleben wir als Zeug\*innen der kommenden Klimakatastrophe Waldbrände, Dürren, Hitzewellen, Hurricanes und Überschwemmungen. Es stimmt, dass die von der gesellschaftlichen Basis kommenden Umweltbewegungen kleine, kurzfristige Erfolge verbuchen konnten. Und doch kann man nicht bestreiten, dass sie einem Systemwechsel, der notwendig wäre, um die desaströse Umweltzerstörung zu stoppen, um nichts nähergekommen sind.

1 ► Matthew T. Huber, *Climate Change as Class War: Building Socialism on a Warming Planet*, New York: Verso, 2022, S. 6.

2 ► Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*, London und New York: Verso, 2021, S. 62.

Malm skizziert die drei jüngsten Wellen der Umweltbewegung im 21. Jahrhundert wie folgt. Die erste begann 2006 mit den Klimacamps in Großbritannien, und mit ihrer radikalen Aufklärung und Massenaktionen, die darauf abzielten, nahegelegene CO<sub>2</sub>-Emittenten wie Flughäfen, Kohlekraftwerke und Finanzzentren (wenigstens zeitweilig) zu blockieren. Sie endete mit dem People's Climate Summit anlässlich der COP15 (UN-Klimakonferenz) in Kopenhagen 2009, der die Untätigkeit der Regierungsdelegierten (besonders jener aus den USA), der verpflichtende Emissionsverringerungen zum Opfer gefallen waren, aufs Korn nahm.<sup>3</sup> Die zweite Welle kam um 2011 mit dem Ausbruch von Massenprotesten gegen die Keystone-XL-Pipeline in den USA auf, deren Genehmigung Obama 2015 nach dem rekordverdächtigen People's Climate March 2014 in New York, der 400.000 Demonstrant\*innen auf die Straße brachte, endgültig zurückzog, und mit dem von Indigenen der Dakota und Lakota angeführte Widerstand gegen die Dakota Access Pipeline, die das ihnen heilige Standing Rock-Territorium quert. Mit der Wahl Trumps im Jahr 2016, der bereits in der ersten Woche seiner Amtszeit entschied, beide Pipelines zu genehmigen, sie sogar zu unterstützen, fand diese Welle ihr jähes Ende. Nach verheerenden Hitzewellen und Waldbränden in Europa setzte die dritte Welle dann mit dem Klimastreik von Greta Thunberg ein. Er wurde bald mit den weltweiten Demos von Fridays for Future von ihrer Generation im Kollektiv fortgesetzt. Hinzu kamen der zivile Ungehorsam von Extinction Rebellion Ende 2018 in London sowie Forderungen, Regierungen sollten den Klimanotstand ausrufen, und zuletzt die direkten Aktionen von Ende Gelände, die den Braunkohleabbau in Deutschland beenden sollten. Dazwischen wurde die Klimabewegung von COVID-19 unterbrochen, was unsere Zukunft noch ungewisser macht.

3 ► Malm, *How to Blow Up a Pipeline*, S. 13–20.

Im Kern sind es diese Wellen von Umweltrevolten, die Oliver Ressler in seinem mehrteiligen Projekt *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart* (2016–2020) thematisiert. In sechs zusammenhängenden Videos, die sich vom Format her zwischen engagiertem Dokumentarfilm und analytischer interventionistischer Ästhetik bewegen, untersucht er die Rebellion um den COP21-Gipfel, den Aktivismus gegen den Bergbau von Ende Gelände im Rheinland, in der Lausitz und in Leipzig, den Kampf der ZAD (*zone à défendre*) gegen den Flughafen bei Nantes, die Blockade des Kohleumschlaghafens Amsterdam durch Code Rood, das Engagement der tschechischen Aktivist\*innen *Limity jsme my* (dt. Wir ziehen die Grenzen) gegen den Kohlebergbau und die Aktionen des Venice Climate Camps gegen die gigantischen Kreuzfahrtschiffe.

Die Videos umreißen eine regelrechte Anthropologie der jüngsten Klimabewegung mit ihren Massenprotesten, autonomen Widerständen und direkten Aktionen. Man sieht Insiderberichte von Aktivist\*innen an den Klimafronten, mitreißende politische Reden von Teilnehmer\*innen, aber auch Bilder von Besetzungen, gewaltfreien Sitzstreiks und Prügeleien mit der Bereitschaftspolizei. Düstere Ambientmusik begleitet Kamerafahrten über fossilindustrielle Anlagen, dazwischen Aufnahmen von organisatorischen Sitzungen, Koordinationsversammlungen, Demos mit Sprechchören, Trommeln und Tänzen. Die Videos sind zwischen zehn und 36 Minuten lang, gewissenhaft geschnitten, und bieten bisweilen eine prägnante politische Analyse des fossilindustriellen Kapitals, das für den Klimakollaps verantwortlich ist. Konterkariert werden diese Analysen durch poetische Kommentare des kollektiven Widerstands, die Ressler gemeinsam mit Matthew Hyland verfasste und verschiedene Sprecher\*innen lesen ließ. Die Videos, die innerhalb der Kämpfe über die Kämpfe entstanden, nehmen also eindeutig Partei. Ihre Ästhetik der Bewegung schließt an die militanten Bilder des Third Cinema an, vor allem, weil das Publikum nicht zu Objektivität oder



↑ Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K-Video, 38 min

neutraler Beobachtung verleitet, sondern in das Thema verwickelt, einbezogen und zur Solidarität gefordert wird. Durch diese Art der involvierten Beobachtung, die Gefühle mobilisiert und radikale Politik vermittelt, wird es zur Kompliz\*innenschaft eingeladen.<sup>4</sup>

4 ▶ T. J. Demos, „Post-Militant Image“, in: *The Militant Image*, hrsg. von Urban Subjects, Graz: Camera Austria, 2015, S. 41–48.

Und doch wissen wir, dass die hier dokumentierten Aktionen, so mutig sie gewesen sein mögen, nicht hinreichen, die Verwüstungen des fossilindustriellen Kapitals und den Klimakollaps aufzuhalten. Fast 30 Jahre UN-Klimakonferenzen haben am stetigen Anstieg des CO<sub>2</sub>-Ausstoßes nichts geändert. Der Garzweiler-Abbau geht weiter und zerstört das Dorf Lützerath, nachdem seine Verteidiger\*innen von der deutschen Polizei brutal vertrieben wurden. Macron hat zwar dem Flughafenprojekt in Nantes ein Ende gesetzt, aber die Vinci Airports AG ist bloß auf andere Flughafengroßprojekte, nunmehr in Mexiko, ausgewichen. Die europäische Nachfrage nach kolumbianischer Kohle über den Amsterdamer Hafen stieg nach der Invasion der Ukraine durch Russland und der darauf folgenden Unterbrechung der Energieflüsse weiter an. Die Grube Doly Bílina liefert weiterhin Braunkohle. Und immer noch nehmen Kreuzfahrtschiffe Kurs auf Venedig und ankern kurz vor der Grenze der vom Tourismus überquellenden Stadt. Wie soll der Klimaaktivismus weitermachen? Wenn tatsächlich ein Punkt erreicht ist, an dem man, wie Malm schreibt, eine aggressivere Strategie und, wie Huber meint, die Koordination von Umwelt- und Arbeitskämpfen erwägen muss, welche Rolle könnte die Kunst dabei spielen? Wie könnte sich die Kunst als Form von Kulturpolitik in die neue gesellschaftliche ökologische Strategie einbringen? Wie kann sie sich mit Bewegungen verbinden, die ihre eigene jüngste Vergangenheit kritisch sehen und ihre Strategien verändern wollen? Ressler's aktuelle Arbeiten sprechen genau diese schwierigen Themen an. Und sie tun dies systematisch und provokant, weil sie die Kampfzone erweitern und produktiv zu den Organisationsdebatten beitragen, ohne zu einfache Antworten zu geben.

Das 38-minütige Video *Barricade Cultures of the Future* (Barrikadenkulturen der Zukunft, 2021) dokumentiert eine öffentliche Diskussion genau dieser Themen. Im Video sieht man fünf Protagonist\*innen, die die jüngste Geschichte der Umweltbewegungen rekapitulieren, ihre Erfolge und Probleme besprechen und über zukünftige Prioritäten debattieren. Die Diskussion zwischen Marta Moreno Muñoz (Performance-Künstlerin und Aktivistin bei Extinction Rebellion), Nnimmo Bassey (Klimaverhandler auf der COP und Mitglied der Health of Mother Earth Foundation in Nigeria), Aka Niviâna (Inuk-Dichterin und Umweltschützerin), Jay Jordan (Mitglied des Laboratory of Insurrectionary Imagination, in der ZAD lebend) und Steve Lyons (vom mobilen The Natural History Museum und Kunst-Aktivismuskollektiv Not An Alternative) fand am 27. Februar 2020 in Graz statt, also kurz bevor sich die Pandemie in Europa ausbreitete. In sorgsam choreographierten Diskussionen sprechen sie über unterschiedliche Ansätze im Kampf für Klimagerechtigkeit und einen umfassenden politischen Wandel einschließlich der Rolle von Kunst bzw. ästhetischer Praxis im weiteren Sinne, und besprechen, welche Strategien das zukünftige Engagement wohl erfordert.



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K-Video, 38 min

Die Diskutant\*innen wurden vor einem Greenscreen aufgenommen, wodurch der Bildhintergrund zwischen Weiß, Schwarz und Rot, was auf den Anarchosozialismus anspielt, und bekannten Agitprop-Motiven (einschließlich dadaistischer und konstruktivistischer Montagen von Heartfield und Rotschenko), die an Gesprächsübergängen eingeflochten werden, wechseln kann. In Schlüsselmomenten werden Dokumentaraufnahmen einzelner Proteste eingeblendet, die die Gesprächsteilnehmenden vor eine aktivistische Versammlung platzieren und ihr Gespräch als Kom-

mentar auf deren Ästhetik und Politik erscheinen lassen. Das Video erfüllt damit ähnlich komplexe ästhetische und politische Zwecke wie Ressler's frühere Video-Projekte. Es dient einer „para-akademischen ‚militanten Forschung‘“, wie er selbst es nennt, da es die Strategie der Klimaproteste zwar kritisch reflektiert, aber auch auf die sozialen Bewegungen rückwirken soll.<sup>5</sup> Diese Ziele gelten wohl auch für die para-künstlerische Verfahrensweise dieses Videos.

Einerseits untersucht es mögliche Eingriffe der Kunst in die Aktivitäten sozialer Bewegungen. So bezieht es sich beispielsweise auf Jonas Staals Begriff der „emanzipatorischen Propagandakunst“ oder die damit verwandte Theorie der „institutionellen Befreiung“ von Decolonize This Place (DTP), die als Formen der radikalen Aufklärung, kollektive Organisationsform und Agitationsästhetiken in antikapitalistischen und antikolonialen Kämpfen zur Anwendung kommen und über jeden toxischen Philanthrokapitalismus hinausgehen.<sup>6</sup> Damit positionieren sie sich bewusst gegen die kommerzielle und elitäre institutionelle Vereinnahmung von Kreativität, die radikale Ästhetik für neoliberale Ziele missbraucht, was in der Diskussion auch direkt zur Sprache kommt. Andererseits leistet das Video einen Beitrag zum kreativen Modellieren einer Ästhetik sozialer Bewegungen, wie man strategisch beobachtet, und für die Vernetzung von Bewegungen im Dienste eines umfassenderen politischen Kampfs, der auch bis in die sozioökologische politische Ästhetik reicht, die die konzeptionellen, transformativen und institutionsbildenden Fähigkeiten der Kunst innerhalb der Kultur im Allgemeinen zu erweitern vermag.

Ressler's Kunst baut zwar weder auf Gefühle, Körpererlebnisse oder performativ darstellerisches Spiel um ihrer selbst willen, verzichtet aber auch nicht ganz auf sie. Sie ist kein ästhetisches Spektakel wie in der kommerziellen Unterhaltung und auch keine ironische und somit vage liberale Konzeptkunst, die sich nicht festlegen will. Sie ist auch keine sinnlose künstlerische Aneignung des Aktivismus im Dienste eines institutionellen Opportunismus. Alle diese Kunstformen werden dementsprechend in der Diskussion von Lyons kritisiert. Ressler macht vielmehr eine Kunst mit engagiert ästhetisch-politischer Funktion, die die Praktiken von Staal und DTP ergänzt. Es handelt sich um eine erweiterte Form der Kreativität, die sich inmitten des Kampfs um die Umwelt begibt und ihn von Innen heraus kommentiert. Damit zielt sie selbst auf gesellschaftliche Veränderungen ab. Im Fall von *Barricade Cultures of the Future* soll sie insbesondere die Selbstreflexion der Akteur\*innen sozialer Bewegungen erleichtern, Beobachtungen von verschiedenen Schauplätzen der Auseinandersetzung zu vergleichen, gemeinsame Lektionen aus der Vergangenheit zu ziehen und, aufbauend auf dem Erreichten, zukünftige Prioritäten auszuhecken und zu detaillieren. In ihren Überlegungen, wie die Barrikaden der Zukunft aussehen könnten – wobei „Barrikadenkultur“ bereits auf die strategischen und taktischen Prioritäten, sozialen Werte und Formationen sowie die ästhetischen Aspekte von Widerstandsbewegungen gegen das fossilindustrielle Kapital von Besetzungen bis zum digitalen Aufstand verweist –, kommt Lyons am Ende des Gesprächs auf eine Frage, die ich hier paraphrasieren möchte: Wenn nicht eine massive Klimabewegung, sondern *antiimperialistische Politik*, die sich umfassender gegen die Ausbeutung von Leben, Land und Arbeit wendet, zentral ist, wenn also die Mehrheit auf der Welt nicht von der fossilen Brennstoffindustrie, sondern vom kapitalistischen System als solches unterdrückt wird, wie können Aktivist\*innen und Künstler\*innen dann international für dieses gemeinsame Ziel mobilisieren?

Indem er das Video mit dieser Frage enden lässt, unterstreicht Ressler noch, wie provokant sie ist. Lyons gibt mit ihr nämlich nicht bloß den anderen Gesprächsteilnehmer\*innen, sondern auch dem Publikum zu denken. Und genau das möchte ich nun auch tun, wenngleich es gewiss nicht bloß eine Antwort auf sie gibt.

5 ► Oliver Ressler, „Barricading the Ice Sheets“, in diesem Band S. 190, zitiert Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London und New York: Verso, 2016, S. 7.

6 ► Jonas Staal, *Propaganda Art in the 21st Century*, Cambridge: MIT Press, 2019; MTL Collective, „From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art“, in: *October*, Nr. 165, Sommer 2018, S. 192–227; Not An Alternative, „Institutional Liberation“, in: *e-flux Journal*, Nr. 77, November 2016, [www.e-flux.com/journal/77/76215/institutional-liberation](http://www.e-flux.com/journal/77/76215/institutional-liberation) [abgerufen: 27. Mai 2023].

Mit meinem Ansatz sollen vier zusammenhängende Prioritäten deutlich werden, die die in Ressler's Video herausgearbeiteten Einsichten und Lyons' Frage implizieren. Erstens ist es notwendig, den Kampf von Umweltthemen auf den Antimperialismus auszudehnen. Zweitens erfordert wirkungsvoller Widerstand eine über Staatsgrenzen hinausreichende Solidarität und verschiedene Strategien, darunter auch aggressive. Drittens braucht echte Veränderung eine Basis in der arbeitenden Bevölkerung. Und viertens erfordert ein Systemwechsel auch eine mehrheitsfähige Politik der Lebensführung. Meine Ausführungen werden indes offenlassen, was die ästhetische Praxis im Besonderen zu diesen politischen Prioritäten beitragen kann. Dies offenzulassen ist auch eine entscheidende Pointe der *Barricade Cultures of the Future*. Es geht darum, darauf hinzuweisen, wie dringlich es ist, gemeinsam organisatorische Taktiken und Strategien auszuarbeiten. Und dazu gehören auch ästhetische Formen, die erst im Entstehen sind oder im Rahmen neuer politischer Umstände adaptiert werden müssen.

Als Erstes stellt Lyons fest, dass die Umweltbewegung politisch zu eng ist, um die Gesellschaft emanzipatorisch verändern zu können. Sobald die „Klimapolitik“ als soziale Bewegung im Mainstream formuliert wird, wie es bei 350.org, The Climate Mobilization, Extinction Rebellion und in jüngster Zeit bei Just Stop Oil der Fall ist, verengen sich die Themen zumeist in der Tat auf ein Problem (CO<sub>2</sub> in der Atmosphäre), das nach nur einer technokratischen Lösung verlangt (Entkarbonisierung). Natürlich erleben wir gerade einen Klimanotstand aufgrund der CO<sub>2</sub>-Verschmutzung. Doch wird dieser Notstand so eng definiert, dass er grünen kapitalistischen Interessen entgegenkommt, für die man die Krise gar nicht eng genug definieren kann, damit sie eine begrenzte Lösung verlangt. Man denke nur an Geo-Engineering, CO<sub>2</sub>-Abscheidung oder erneuerbare Energieformen. Damit bleiben jedoch die gesellschaftlichen und ökonomischen Ungerechtigkeiten bestehen. Sie bestehen zu lassen bedeutet indes nichts anderes, als das umfassendere sozio-politische Spektrum historischer und gegenwärtiger Unterdrückung unangetastet zu lassen. Die Ausbeutung von Leben, Land und Arbeit, die, um mit Lyons zu sprechen, wirtschaftliche Ungleichheit, rassistischen Polizeiterror, gesellschaftliche Ausbeutung und ökologische Gewalt erst bedingt, bliebe unangetastet. Es gibt eben *viele, sich bedingende Notstände*, die direkt aus hunderten Jahren rassistischen und kolonialen Kapitalismus folgen. Diese Jahrhunderte fasst man aber besser nicht als Anthropozän auf, d. h. als soziogeologischen Zeitabschnitt, der Kausalität fälschlich abstrahiert und die Verletzbarkeit der Individuen gleichverteilt, sondern als „rassistisches Kapitalozän“. Dieser Begriff von Françoise Vergès „hilft uns zu verstehen, dass der Klimawandel nicht von der menschlichen Hybris ausgeht“, erlaubt diese doch keine überzeugende Analyse der strukturellen Ungleichheiten, die der Kapitalismus in den sozioökologischen Verhältnissen bewirkt. Vielmehr ist der Klimawandel „das Resultat einer langen Geschichte des Kolonialismus und des rassistischen Kapitalismus“. <sup>7</sup> Gerade die Reduktion des Klimanotstands auf das Problem der CO<sub>2</sub>-Verschmutzung ermöglicht den unkontrollierten Fortbestand dieses ungerechten Systems, das tief in die Widersprüche der herrschenden Wirtschaftsordnung wurzelt, die auf unendliches Wachstum auf einem endlichen Planeten ausgerichtet ist. Und das ist mit der Befriedigung menschlicher und ökologischer Bedürfnisse grundsätzlich unvereinbar. <sup>8</sup>

So überrascht es nicht, dass indigene dekoloniale Positionen den neokolonialen „grünen Bergbau“ (der nach neuen Lithiumquellen für Akkumulatoren und erneuerbarer Infrastruktur sucht) heftig dafür kritisieren, als Komplize der Unterdrückung indigener Gruppen zu fungieren und damit immer neue Wellen des Landraubs, der



↑  
Sofía Acosta Varea, Nixon Andy, Boloh Miranda Izquierdo, *Frecuencia Sinangoe*, 2022, Installation, 4K-Videos, 33 min  
Ausstellungsansicht *Overground Resistance. Resistencias a la luz del sol*, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2022

7 ► Françoise Vergès, „Racial Capitalocene“, in: *Verso Blog*, 2017, [www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene](http://www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene) [abgerufen: 6. März 2023].

8 ► So schreibt Hadas Thier in ihrer Überblicksdarstellung der herrschenden politischen Ökonomie: „Der Kapitalismus ist nicht zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse geschaffen, sondern zur Profitmaximierung. Das hat nicht nur zur Folge, dass die Menschlichkeit und das Leben der arbeitenden Menschen, sondern auch der Boden, die Luft, der ganze Planet zerstört werden.“ Vgl. Hadas Thier, „Can the ‚Free Market‘ Save the Planet?“, in: *A People's Guide to Capitalism: An Introduction to Marxist Economics*, Chicago: Haymarket, 2020, S. 140–146.

Ausbeutung von Arbeitskraft und der Vertreibung von Randgruppen, die an der Front des antiimperialistischen Kampfes stehen, auszulösen.<sup>9</sup> Schwarze politische Ökolog\*innen wiederum verurteilen farbenblinde weiße Umweltschützer\*innen, dass sie rassistische Ungerechtigkeiten gegen Schwarze nicht erkennen wollen, wo diese doch unverhältnismäßig oft in der Nähe von Giftmülldeponien und „Opferzonen“ zu wohnen gezwungen sind.<sup>10</sup> Auch der marxistische Ökosozialismus wendet sich gegen liberal technokratische Lösungsansätze wie CO<sub>2</sub>-Abscheidung, Geo-Engineering usw., die ausschließlich auf die Verringerung der Luftverschmutzung bauen, damit nur ein Thema als Umweltproblem gelten und die lange Geschichte der sozioökonomischen Unterdrückung unbeachtet lassen oder womöglich wiederholen. All diese Probleme laufen auf die Forderung nach einer intersektionalen, transökologischen, antisystemischen Ökopolitik hinaus, die Umwelt und sozioökonomische Gerechtigkeit in Einklang bringt.<sup>11</sup> Vor dem Hintergrund so vieler sozopolitischer und geographischer Probleme ist Ressler's Video allein wegen seiner vielen Perspektiven auf die soziale Wirklichkeit wichtig. Ressler's Ästhetik vernetzt Vertreter\*innen indigener Klimagerechtigkeits- und Antikolonialismusbewegungen in Grönland und Subsahara-Afrika mit dem autonomen Öko-Anarchismus auf dem flachen Land Frankreichs, antikapitalistische Organisationen in den USA und internationalistische urbane Umweltschützer\*innen in Spanien zu einer intersektionalen Mischung. Das von ihm aufgezeichnete Gespräch bringt ein breites Spektrum an Identitäten und Strategien zum Vorschein. Und obwohl die Gesprächsteilnehmer\*innen weder aus allen Regionen der Welt kommen noch einen einheitlichen strategischen Ansatz verfolgen können, zeigt die Diskussion ein großes geopolitisches Potenzial, fordert sie doch eine klare antisystemische (konkret: antikapitalistische) und antiimperialistische Politik als notwendiges Korrektiv zum liberalen Umweltschutz, der sich auf ein einziges Problem zurückzieht.<sup>12</sup>

Im erweiterten Kontext des antiimperialistischen Kampfes wird ein zweites Problem deutlich. Wie soll man derzeit Menschen mobilisieren? Diese Frage drängt besonders, waren doch die letzten 30 Jahre Umweltaktivismus darin größtenteils nicht erfolgreich. Das hält auch Marta Moreno Muñoz fest und bestätigt damit die Befunde von Malm und Huber, wengleich sie jeweils andere Gründe für das Scheitern anführen. Für Muñoz muss die Umweltbewegung um ein Vielfaches stärker werden, um Emissionen produzierende Staaten mit all ihrem Kapital aufhalten und einen globalen Systemwechsel erzwingen zu können. Einzelne autonome Räume wie die ZAD reichten dafür schlicht nicht aus, was zu Spannungen in der Videodebatte führte. So erklärte Jay Jordan, dass verschiedene Formen des Engagements auch weiterhin notwendig seien, darunter eben auch aggressivere Taktiken und nicht bloß gewaltfreier Protest. Dies kam auch in Ressler's Ausstellung *Overground Resistance* (2021) zum Tragen, die unter anderem die Zerstörung der Infrastruktur für fossile Brennstoffe durch die Zadist\*innen und ihre gewalttätigen Auseinandersetzungen mit der Polizei bei der Verteidigung ihres Territoriums im Jahr 2018 dokumentierte.

Jordans Meinung findet auch bei Malm Widerhall, der in *How to Blow Up a Pipeline* darlegt, dass die Umweltbewegungen im 21. Jahrhundert ihre Macht selbst schmälerten, weil sie den Fetisch Gewaltlosigkeit über alles anderen stellten. Angesichts der Dringlichkeit des Klimanotstands, der eine sofortige Reaktion verlangt und damit zu wenig Zeit für die schwierige und langwierige Arbeit der Organisation lässt, ruft Malm zu revolutionärer Militanz, Sabotage und taktischer Eigentumszerstörung auf, um die fossile Brennstoffindustrie direkt in der Produktion zu treffen. Ressler bezieht sich in seiner wandfüllenden Tuschezeichnung *Property Will Cost Us the Earth* (2021) nicht umsonst auf Malms Buch, indem er die Umriss der Buchstaben auf ihr mit Zeichnungen hunderter bedrohter Tierarten füllt.

9 ► Vgl. Kyle Powys Whyte, „Indigenous Experience, Environmental Justice and Settler Colonialism“, in: *SSRN Electronic Journal*, Januar 2016; The Red Nation, *The Red Deal: Indigenous Action to Save Our Earth*, New York: Common Notions, 2021.

10 ► Vgl. Olúfemi O. Táiwò, „On Climate Colonialism and Reparations“, in: *For the Wild Podcast*, Januar 2021; Christina Sharpe, *In the Wake. On Blackness and Being*, Durham/NC: Duke University Press, 2016.

11 ► Ähnlich argumentiert Nancy Fraser in ihrem Aufsatz „Climates of Capital“, in: *New Left Review*, Januar/Februar 2021, S. 97 und 126–127: „Unsere größte Hoffnung [die Zerstörung der Erde, wie wir sie kennen] zu verhindern, ist der Aufbau eines antihegemonialen Blocks, der transökologisch und zugleich antikapitalistisch ist. [...] Entscheidende transökologische Elemente – Arbeitsrechte, Feminismus, Antirassismus, Antiimperialismus, Klassenbewusstsein, Demokratisierung, Konsumkritik, Antiextraktivismus“ müssen zu einem „Antikapitalismus [gebündelt werden, der] jenes Verbindungsglied darstellt, das der Trans-Ökologie politische Richtung und kritische Kraft gibt.“

12 ► Es gibt natürlich eine lange Tradition von Imperialismustheorien, die von Lenins *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus* (1916) bis zu David Harveys *Der neue Imperialismus* (2003) reicht. Sie alle bestimmen den Imperialismus allgemein als internationale Hegemonie des Monopolkapitals über Wirtschaft, Landeigentum und Arbeit. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, die für meinen Aufsatz wichtig ist, weil sie die neuen geopolitischen Kämpfe um Landeigentum, Wasser und Luft einbezieht, findet sich bei Jayati Ghosh, Shouvik Charkraborty und Debamanyu Das, „Climate Imperialism in the Twenty-First Century“, in: *Monthly Review*, 1. Juli 2022, [www.monthlyreview.org/2022/07/01/climate-imperialism-in-the-twenty-first-century](http://www.monthlyreview.org/2022/07/01/climate-imperialism-in-the-twenty-first-century) [abgerufen: 6. März 2023].

Malm ist der Auffassung, dass dieser taktische Schritt nicht nur notwendig ist, sondern auch an die revolutionären Kämpfe der Moderne anschließt. Er erwähnt die Suffragetten, die Bewegungen gegen die Apartheid und die Sklaverei sowie die Bemühungen zur Entkolonisierung, die, anders als die Vertreter\*innen der Gewaltlosigkeit fälschlicherweise behaupten, immer auf Militanz beruhten, da die radikalen Flügel der Bewegungen sabotieren und bewaffneten Widerstand leisten mussten, um den Erfolg der gewaltlosen Flügel zu ermöglichen. Ergänzend zu Jordans Aussage verweist Bassey auf die Kämpfe gegen Shell im nigerianischen Ogoniland, wo, wie er erklärt, erst der bewaffnete Widerstand gegen die staatliche Unterdrückung die Regierung an den Verhandlungstisch zwang.

Jordan merkt an, dass die zukünftigen Barrikadenkulturen vielfältige Taktiken benötigen werden. Der militante Widerstand müsse über das Klischee männlicher Heldentaten hinaus auf komplexe vielschichtige Netzwerke mit verteilten Kompetenzen und Rollen bauen. Dazu gehören auch gegenseitige und medizinische Hilfe, rechtliche Unterstützung, Kinderbetreuung oder gemeinsame Versorgung. „Keine Frauen auf den Barrikaden, solange keine Männer in der Küche sind“, lautet demgemäß ein Slogan der Zadist\*innen. Mit anderen Worten müsse Klimapolitik, soll sie strategisch erfolgreich sein, ihre Praxis intersektional, d. h. antisexistisch und antipatriarchal gestalten – ein Prinzip, auf das sich auch Aka Niviãna bezieht.

Der dritte Imperativ ist der Aufbau einer Basis in der arbeitenden Klasse. Matthew Hubers Buch *Climate Change as Class War*, das sich für eine gewerkschaftliche Reorganisation auch im Energiesektor einsetzt, ist daher ein wichtiger Beitrag zur neuen Umweltschutzstrategie. Die Organisationsform der Arbeitenden ist entscheidend, da diese das System ja letztlich am Laufen halten und mithin als einzige die Macht haben, es zum Stillstand zu bringen. Es fällt auf, dass diese Position in der Videodiskussion nicht zur Sprache kommt. Das spricht vielleicht indirekt für Hubers Ansicht, dass die Umweltpolitik großteils von der professionellen Managementklasse beherrscht wird, die jeden Kontakt zur Arbeiter\*innenklasse verloren hat. Es ist aber auch symptomatisch für die Linke, die nach Jahrzehnten neoliberaler Angriffe, der Prekarisierung der Arbeit und der Verlagerung gewerkschaftlicher Arbeitsplätze in kapitalfreundliche Niedriglohnländer im Zuge der Globalisierung organisatorische Mankos aufweist.

Daraus folgt, so Huber, dass Klimapolitik immer noch von der professionellen Managementklasse beherrscht wird. Sie beruht auf Schuldgefühlen privilegierter Konsument\*innen aufgrund derer zu hohen individuellen CO<sub>2</sub>-Emissionen. Diese Beobachtung gilt wohl auch für einen guten Teil der Öko-Ästhetik im liberalen Kultur- und Institutionsbereich, wo die Unterschiede der Klasseninteressen kaum zur Sprache kommen und ökologische Lösungsansätze, anders als in Ressler's Präsentationen, ohne antikapitalistische Politik auskommen. Laut Huber besteht die Herausforderung darin, dass wir zum Aufbau einer Massenbewegung, die zur Veränderung des auf fossilen Energieträgern basierenden kapitalistischen Systems nötig wäre – ein Ziel, auf das man sich auch in Ressler's Video einigen kann –, keinen Umweltschutz von Manager\*innen, sondern eine Mehrheit in der internationalen Klasse der Arbeitenden bräuchten, also in jener Klasse, die mehr als alle anderen für die Reproduktion des Lebens einschließlich seiner gegenwärtigen Grundlage auf fossilen Brennstoffen verantwortlich ist.<sup>13</sup>

Dieses Ziel ist allerdings nicht einfach zu erreichen, wenn man den Erfolg rechter Politik in den arbeitenden Klassen bedenkt, der sich zum Teil der Instru-



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021,  
4K-Video, 38 min

13 ► Ein Beispiel für einen positiven Schritt in diese Richtung wären die jüngsten Proteste gegen die Schließung des Bosch-Werks in München, bei denen sich Umweltschützer\*innen (von Fridays for Future und Extinction Rebellion) mit Arbeitnehmer\*innenorganisationen zusammaten, um sich für einen für die Arbeitenden gerechten Übergang und die Offenhaltung solcher Werke zur Produktion erneuerbarer Energietechnologien der Zukunft einzusetzen. Siehe [www.transnational-strike.info/2022/01/21/climate-protection-and-class-struggle-at-the-bosch-factory-in-munich](http://www.transnational-strike.info/2022/01/21/climate-protection-and-class-struggle-at-the-bosch-factory-in-munich) [abgerufen: 6. März 2023]. Ich danke Oliver Ressler für diesen Hinweis.

mentalierung deren sozialer Prekarität verdankt. Diese wird gegen den Sündenbock Migrant\*innen ausgespielt und operiert mit genau jenen Ängsten, die auch die Ökofaschist\*innen anheizen, wie Malm und The Zetkin Collective in *White Skin, Black Fuel: On the Danger of Fossil Fascism* feststellen.<sup>14</sup> Eine weitere Kampfzone ist natürlich das Klassenbewusstsein. Dieses ist nicht einfach da, sondern muss erst *aufgebaut* werden. Daher muss auch die kulturelle Praxis eine wichtige Rolle spielen, schließt sie doch auch radikalpolitische Bildung, die Organisation von Bewegungen über ethnische Grenzen hinweg und eine Begriffsbildung für Affekte und für eine Ästhetik der sozialen Gerechtigkeit und Gleichheit mit ein. Gerade diese Bereiche werden heute von der reaktionären Politik instrumentalisiert und von der herrschenden Klasse finanziert. Der Klimawandel ist also auch eine Frage des *Kulturkampfes*.

Die vierte Priorität schließlich, die sich aus Lyons' Frage erschließt, ist, dass jede mehrheitsfähige Politik des Lebens eine Politik des *Mehr* und nicht des *Weniger* sein muss. So argumentiert auch Huber überzeugend, dass sich eine solche Politik in die laufende Debatte über Wirtschaftsschrumpfung (*degrowth*) und ökodemernem Umweltschutz einschalten muss.<sup>15</sup> Obwohl sie in diesem Video Ressler's nie direkt angesprochen wird (anderswo sehr wohl), lassen mehrere Diskutant\*innen bei diesem Thema eine gewisse Anspannung erkennen. Während Jordan den sofortigen Übergang vom fossilindustriellen Kapitalismus zu Inseln radikaler Wirtschaftsschrumpfung fordert, wie es die ZAD praktiziert, ist für Muñoz und Bassey der gerechte Übergang von fossilen Brennstoffen zu erneuerbaren Energien wichtig. Sie bauen also nicht auf Schrumpfung, sondern auf den Ausbau einer globalen, dekarbonisierten Infrastruktur für die globale Reproduktion des Lebens, wie Huber sich ausdrückt. Lyons' Kollektiv Not An Alternative warnt indes an anderer Stelle, dass „die Befürworter\*innen eines neoprimitivistischen Lebensstils, die sich in die Wälder und Berge zurückziehen, um ein abgekapseltes Leben auf eigene Faust zu führen [...] die Millionen Menschen in den Städten vergessen“ und sich damit „unfähig zeigen, das Leben ethnischer Minderheiten anzuerkennen und sich ein Leben mit und in diversen und egalitären Gemeinschaften vorzustellen“.<sup>16</sup>

Aus dem Blickwinkel der ethnisch diversen Arbeitenden bedeutet Wirtschaftsschrumpfung deswegen ein Problem, weil sie nach jener neoliberalen Austerität riecht, die die Mehrheit ja schon seit Jahrzehnten erdulden muss, insbesondere im globalen Süden im Gefolge postkolonialer Unterentwicklung durch Strukturanpassungsprogramme und Schuldenpolitik.<sup>17</sup> Mit der Forderung nach *Weniger* gewinnt man daher in der Umweltbewegung keine Mehrheit, vor allen dann, wenn dieses *Weniger* mit einer Verengung der Klimapolitik auf CO<sub>2</sub>-Reduktion einhergeht. Auf der Strecke bleiben dabei nicht nur die imperialistische und ethnische Ungerechtigkeit, sondern auch der Entkolonisierungskampf gegen die bewusste Vernachlässigung des seit Jahrzehnten dominierenden Neoliberalismus.<sup>18</sup>

Gewiss muss der Reichtum der Reichen schrumpfen. Die Milliardärsklasse muss abgeschafft werden, nicht nur im Dienste von Gleichheit und Demokratie, sondern auch, weil sie am meisten Emissionen erzeugen. Auch der Anteil der Militärausgaben an der Weltwirtschaft ist (besonders in den USA) zu groß für eine nachhaltige und gerechte Welt. Doch nach einer strategischen Schrumpfung würde bei einer Politik des *Mehr* die globale Klasse der Arbeitenden von der Umverteilung von Ressourcen profitieren. Sie bekäme größere wirtschaftliche Sicherheit, bessere kostenlose Bildung und Gesundheitsversorgung, bessere Infrastruktur und ausreichend dekarbonisierte Energie. (In Ressler's Video *Ende Gelände* wird dies als „transfiguration by design“ bezeichnet: Statt der durch die kapitalistische Umweltkatastrophe erzeugten Schrumpfung würde eine notwendig emanzipatorische

14 ► Vgl. Andreas Malm und The Zetkin Collective, *White Skin, Black Fuel: On the Danger of Fossil Fascism*, London: Verso, 2021.

15 ► Siehe beispielsweise Matt Huber, „Mish-Mash Ecologism“, in: *New Left Review*, 18. August 2022, [www.newleftreview.org/sidecar/posts/mish-mash-ecologism](http://www.newleftreview.org/sidecar/posts/mish-mash-ecologism) [abgerufen: 6. März 2023]; Kai Heron, „The Great Unfettering“, in: *New Left Review*, 7. September 2022, [www.newleftreview.org/sidecar/posts/the-great-unfettering](http://www.newleftreview.org/sidecar/posts/the-great-unfettering) [abgerufen: 6. März 2023].

16 ► Not An Alternative, „Institutional Liberation“ (wie Anm. 6).

17 ► Vgl. Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, London: Bogle-L'Ouverture Publications, 1972; Lazzarato, *Governing By Debt*, übers. von Joshua David Jordan, Cambridge: semiotexte(e), 2015.

18 ► S. Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*; Lazzarato, *Governing by Debt* (wie Anm. 17); Ruth Wilson Gilmore, *Abolition Geography Essays Towards Liberation*, hrsg. von Brenna Bhandar und Alberto Toscano, New York: Verso, 2022.

Ökopolitik, die diesen Namen verdient, für das Wachstum *mehr* „Massenverkehrsmittel und leistbare Passivenergiewohnungen“ und eine „CO<sub>2</sub>-neutrale Bedarfsdeckung auf globaler Ebene“ einführen).

Die Umweltpolitik muss also zu großen Teilen anders werden als in den vergangenen Jahrzehnten. Man muss Ökologien der Arbeit kultivieren, um die Bewegung auf einen gerechten Übergang vorzubereiten. Als Ziel darf nicht weniger gelten als ein opulenter Ökosozialismus, den man am besten als zukünftige Welt charakterisiert, in der gemeinsames Wohlergehen und Verbesserungen für die Mehrheit im Rahmen einer dekarbonisierten Wirtschaft im Vordergrund stehen. Dies bedeutet genau jenen radikalen Systemwechsel, der heute (und in einigen politischen Traditionen schon länger) als vorrangiges politisches Ziel erkannt wird. Nur so ein System würde die grundlegenden gesellschaftspolitischen Elemente für einen antikapitalistischen Antiimperialismus enthalten, die Klimagerechtigkeit gewährleisten könnten. Das Problem dabei ist natürlich – und das ist ein Hinweis darauf, warum es im Video keine einfache Antwort auf Lyons' Provokationen gab –, dass die organisatorische Macht der arbeitenden Klasse derzeit bei weitem nicht groß genug ist, um die Herrschaft des auf fossilen Energieträgern basierenden Kapitalismus zu fordern.

Manche, darunter auch Malm, Jodi Dean oder Kai Heron, plädieren daher für einen „Klima-Leninismus“ als „Politik, die in dieser Gemengelage von Imperialismus und Klimanotstand notwendig ist“. Nur er stünde in „der Tradition des revolutionären Denkens und Kampfes“ in der Geschichte der sozialistischen Revolution und könne die politisch-ökonomische Neuordnung so rasch herbeiführen, dass die Klimakatastrophe verhindert werden könnte. Allerdings gibt es derzeit kein kollektives Subjekt, das die transformative Kraft für einen antiimperialistischen anti-systemischen Wandel aufbringen könnte.<sup>19</sup> Vielmehr muss diese nach und nach systematisch aufgebaut werden, wobei jede neue Form an die vorherige anknüpft und diese weiterentwickelt. Was daher von der künstlerischen Front erwartet wird, ist nichts Geringeres als eine *Klimaästhetik des Klassenkampfes*. Es geht um eine grenzenlose Plattform kollektiver Kreativität, d. h. den Aufbau einer Welt frei von beherrschenden Eliteinstitutionen. Die Umriss dieser Ästhetik werden auch in Ressler's Videodebatte sichtbar, die die aktuellen politischen und ästhetischen Positionen (einschließlich der emanzipatorischen Propagandakunst und der institutionellen Befreiung) widerspiegelt. Während „die ästhetische Kunst ihre politischen Versprechen nicht einlösen kann“, so Jacques Rancière, kann eine militante Ästhetik sehr wohl zu sozialen Bewegungen beitragen.<sup>20</sup> So meint auch Olúfẹ̀mí O. Táíwò, dass „sich eine konstruktive politische Kultur auf ihr Ziel fokussieren muss und nicht, wie man es erreicht“. Bewertet würde sie danach, „wie gut sie dazu dient, das aufzubauen, was wir aufbauen wollen“.<sup>21</sup> Für zukünftige Barrikadenkulturen müsste diese politische Ästhetik eine Palette gewaltfreier und aggressiver Taktiken zur Verfügung stellen. Diese reichten von Bildern der Militanz bis zur Sabotage, von emanzipatorischem Agitprop bis zu ökosozialistischer Fürsorge, von der Kunst des Organisierens von Versammlungen bis zum Aufbau intersektionaler Bewegungen. All das könnte dazu beitragen, eine multiethnische, internationalistische Mehrheit in der arbeitenden Klasse zu erreichen. Und nur diese wäre stark genug für eine Politik der Speziesensibilität, wenn auch die Frist bis dahin im Augenblick zu kurz erscheint.

Übersetzung: Thomas Raab



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K-Video, 38 min



↑  
Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, 2021, 4K-Video, 38 min

19 ▶ Kai Heron und Jodi Dean, „Climate Leninism and Revolutionary Transition“, in: *Spectre Journal*, 26. Juni 2022, [www.spectrejournal.com/climate-leninism-and-revolutionary-transition](http://www.spectrejournal.com/climate-leninism-and-revolutionary-transition) [abgerufen: 6. März 2023].

20 ▶ Jacques Rancière, „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“, in: *New Left Review*, Nr. 14, März/April 2002, S. 151.

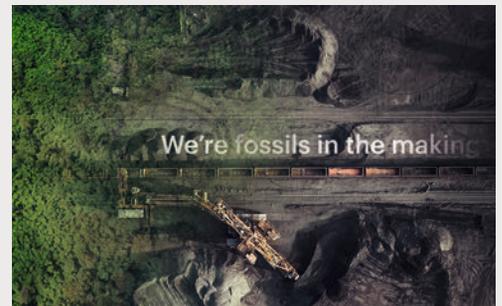
21 ▶ Olúfẹ̀mí O. Táíwò, *Elite Capture: How the Powerful Took Over Identity Politics (And Everything Else)*, Chicago: Haymarket, 2022, S. 112.

# Eigentum wird uns die Erde kosten

Ameli M. Klein

Die allgegenwärtigen Forderungen nach einer umweltbewussten Kulturproduktion stellen künstlerische Praktiken in den Mittelpunkt der Verantwortlichkeit für einen Wandel zugunsten nachhaltiger Formate. Die verwendete Rhetorik versäumt es jedoch oft, sich kritisch mit der wachsenden Diskrepanz zwischen Ideologie und Methodik innerhalb institutioneller Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen, und gibt stattdessen bloße Lippenbekenntnisse ab. Forderungen nach radikalen strukturellen Veränderungen, die jede ernsthafte Rechenschaftspflicht mit sich bringen würden, werden so häufig umgangen. Oliver Ressler's Praxis bewegt sich am äußersten Rand und bringt die Gegensätze des Paradoxons von künstlerischer Arbeit und politischem Aktivismus zusammen, indem sie gegen die einengenden Kategorisierungen der kulturellen Produktion aufbegehrt. Ressler's Berücksichtigung institutioneller Kontexte stellt die Bedeutung künstlerischer Arbeit im momentanen Ausnahmezustand immer wieder in Frage. Die expliziten politischen Überzeugungen des Künstlers sind untrennbar von seinem Werk: Egal, ob man seinen Arbeiten im Kontext einer institutionellen Ausstellung oder einer Open-Air-Versammlung von Aktivist\*innen begegnet, die konstante Betonung einer grundlegenden strukturellen Neuausrichtung erweitert die Bedeutung seiner künstlerischen Geste über den jeweiligen Kontext hinaus und offenbart eine real existierende aktivistische Potenz. Ressler hört nie auf zu fragen: Wie können wir teilnehmen, wie einen Diskurs erweitern, wie die Sichtbarkeit erhöhen, ohne den zugrunde liegenden Status quo zu bestätigen?

Da die bewusste Ambiguität von Ressler's Arbeit zwischen aktivistischen und künstlerischen Kontexten bekannt ist, möchte ich diese Auseinandersetzung mit seiner Praxis auf eine kritische Betrachtung seiner Arbeit im Kontext des kunsthistorischen Diskurses zu *technē* und der Entwicklung des Genres der *Environmental Art* ausrichten.<sup>1</sup> Dabei fokussiere ich mich auf eine Reihe von Fotoarbeiten, die sich mit verschiedenen Aspekten des Umweltnotstands auseinandersetzen, sowie auf die Arbeit *Property Will Cost Us the Earth* und die Skulptur *Drillbit*, um die Potenz seiner künstlerischen Geste innerhalb der Entwicklung der Umweltkunst aufzuzeigen. Wie vermittelt Ressler seine künstlerischen, politischen und ideologischen Überzeugungen durch materielle und technische Entscheidungen? Welche Stra-



↑  
Oliver Ressler, *We're fossils in the making*, 2022,  
Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas,  
136 x 78 cm

1 ► Der Begriff *technē* wird hier in Übereinstimmung mit Stephen Halliwell's Definition als „das griechische Standardwort sowohl für eine praktische Fertigkeit als auch für das systematische Wissen oder die Erfahrung, die ihr zugrunde liegt“ (Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth, 1986) verwendet. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Terminologie ist jedoch implizit, wenn man die Tendenz innerhalb des Umweltdiskurses bedenkt, die aufklärerische Ideologie der Überlegenheit und ihre „klassischen“ Bezüge zu reproduzieren, während indigene und First-Nation-Formen des Wissens ignoriert werden.

tegien wendet er an, um die technischen und ideologischen Schwierigkeiten der von ihm gewählten Medien der Fotografie, des Films und der Installation zu unterlaufen?

Bei der Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung in Bezug auf Ressler's multidisziplinäres Projekt *Barricading the Ice Sheets* habe ich mich bewusst für die Terminologie der Umwelt anstelle der des Klimas entschieden, in Anlehnung an Etienne S. Bensons kritische Rahmung des historischen Kontextes des Diskurses. Bensons Auseinandersetzung mit der historischen Belastung des Umweltbegriffs ermöglicht eine Rekontextualisierung der Entwicklung der Terminologie durch eine intersektionale Linse: „Sie (die Umwelt) wurde benutzt, um die Aufmerksamkeit auf die materiellen Bedingungen der Existenz zu lenken, und diene als Erinnerung daran, dass kein Organismus oder keine Gemeinschaft in Isolation überleben kann.“<sup>2</sup>

Das Konzept ist für Ressler's künstlerische Praxis von größter Relevanz, wie der Titel seiner grafischen Arbeit *Property Will Cost Us the Earth* (2021) zeigt, die den Humanökologen Andreas Malm zitiert. Malms unverblühte Aussage, dass „der Schutz von Privateigentum auf Kosten unseres Planeten und des Lebens unserer Kinder kein Preis ist, den wir zu zahlen bereit sein sollten“, ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis von Ressler's Auseinandersetzung mit den sozialen, wirtschaftlichen und ideologischen Kontexten des Umweltschutzes.<sup>3</sup> Während ich den (kunst-)historischen Kontext von Ressler's Arbeit im Zusammenhang mit der Entwicklung der Umweltbewegung in den Vordergrund stelle, muss darauf hingewiesen werden, dass Ressler's Arbeit tief in der Umweltgerechtigkeit als sozialer Bewegung verwurzelt ist und sich mit der ungleichen Belastung ausgebeuteter und marginalisierter Gemeinschaften durch den Umweltextraktivismus und seine fatalen Folgen befasst. Daher übernehme ich den Titel dieses Werkes für den vorliegenden Text, um seinen vielschichtigen Ansatz für die Umweltgerechtigkeitsbewegung zu betonen.

Die theoretische Formierung eines Umweltdiskurses hat dazu beigetragen, die institutionelle und politische Aufmerksamkeit für die Krise zu erhöhen. Es muss jedoch auch eingeräumt werden, dass die Entwicklung des Feldes tief in aufklärerischen Überzeugungen verwurzelt ist und weiterhin eine vorwiegend euro-/US-zentristische Perspektive fördert, die die Wissensproduktion und die intrinsischen Überlieferungen außerhalb exklusiver institutioneller (akademischer) Strukturen ausblendet. Benson argumentiert, dass die Umweltschutzbewegung „paradoxiertweise viele zu einer Art Umweltuniversalismus verleitet hat – das heißt zu der Annahme, dass alle Menschen die gleiche Art von Beziehungen zu ihrer Umgebung haben oder wünschen“.<sup>4</sup> Er verweist auf eine inhärente Voreingenommenheit innerhalb des Fachgebiets und auf die Gefahr, dass „das Konzept der Umwelt den Expert\*innen geholfen hat, den Eindruck zu erwecken, dass sie im Namen der gesamten Menschheit sprechen, während sie die spezifischen Bedürfnisse und Gefährdungen der verschiedenen menschlichen Gruppen ignoriert haben. Wenn viele dieser alten Denk- und Handlungsweisen in Bezug auf die Umwelt schon zu ihrer Zeit problematisch waren, so sind sie es heute erst recht.“<sup>5</sup> Ressler's Fokus auf hyperlokale Kontexte erlaubt es ihm also, den planetarischen Umweltnotstand zu thematisieren, ohne in die Rhetorik des Universalismus zu verfallen. Ähnlich wie Benson die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit kritischen Umweltepistemologien betont, berücksichtigt Ressler in seiner künstlerischen Praxis seine eigene individuelle künstlerische Voreingenommenheit und den ihm innewohnenden Mangel an „Neutralität“. Indem er anerkennt, dass keine künstlerische Arbeit frei von persönlichen Rückständen sein kann, setzt Ressler der ständigen Objektivierung



↑ Oliver Ressler, *More than half of the carbon humanity has exhaled into the atmosphere in its entire history was emitted in just the last three decades*, 2020, Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas, 102 x 73 cm

2 ► Etienne S. Benson, *Surroundings: A History of Environments and Environmentalisms*, Chicago: University of Chicago Press, 2020, S. 193.

3 ► Der Titel von Oliver Ressler's Arbeit *Property Will Cost Us the Earth* stammt aus dem Buch *How to Blow Up a Pipeline* von Andreas Malm, in dem der Autor zeigt, dass das Kapital für die Zerstörung von Leben und Lebensgrundlagen in einer überhitzten Welt verantwortlich ist. Von dort aus argumentiert er für die dringende Notwendigkeit einer neuen Welle des Widerstands, die sich dem totalen globalen Verbot neuer CO<sub>2</sub>-emittierender Anlagen widmet. Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline*, London und New York: Verso, 2021.

4 ► Benson, *Surroundings* (wie Anm. 2), S. 194.

5 ► Ebd.

menschlicher und nicht menschlicher Akteur\*innen eine Art Widerspruch entgegen. Ressler's künstlerische Arbeit betont gleichermaßen die Handlungsfähigkeit aller in seinen Arbeiten gezeigten Akteur\*innen. In dem Bestreben, das Überleben multipler Zukünfte zu sichern, verstärkt er eine Vielzahl von Stimmen, anstatt seine eigene Position als allumfassende Wahrheit aufzustellen.

Während ich mich in erster Linie auf den Zyklus der fotografischen Arbeiten in *Barricading the Ice Sheets* konzentriere, verwende ich Conohar Scotts Definition der „Umweltfotografie“ als eine Untergattung der fotografischen Bildgestaltung, die darauf abzielt, „die ethischen Werte des Umweltschutzes als soziale Bewegung zu verkünden“.<sup>6</sup> Scott kontextualisiert das öko-anarchistische Potenzial der Umweltfotografie unter Bezugnahme auf verschiedene theoretische Denkschulen. Seine Darstellung der ästhetischen Vermittlung von Politik im Werk von Trevor Paglen und Aaron Gach ist besonders hilfreich für das Verständnis von Ressler's Strategien in der Umweltkunst. Scott zufolge unterscheiden Paglen und Gach „zwischen Kunstwerken, die eine ‚Haltung‘ gegenüber politischen Themen einnehmen, indem sie diese einfach referenzieren, und Projekten, die eine engagierte ‚Position‘ zum politischen Kampf einnehmen, indem sie aktiv versuchen, Veränderungen an einem bestimmten Ort zu fördern“.<sup>7</sup> Ressler's Ansatz ist der letztere: Seine gesamte Praxis ist der „Sache“ untergeordnet, was am deutlichsten durch die Verbreitung seiner Arbeiten zum Ausdruck kommt. Der Open-Access-Zugang zu *Barricading the Ice Sheets* ist ein Beispiel dafür: Die Arbeiten werden als praktische Werkzeuge zur Verfügung gestellt, eingebettet in alltäglichen Aktivismus und Strategien des Widerstands. Ressler nutzt das Medium der Fotografie auf mehreren Ebenen: als Technik der visuellen Dokumentation, als optisches Forschungsinstrument und als eigenständige künstlerische Arbeit. Die Multifunktionalität dieses Ansatzes wird in den fotografischen Elementen von *Barricading the Ice Sheets* deutlich: *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice* (2019); *More than half of the carbon humanity has exhaled into the atmosphere in its entire history was emitted in just the last three decades* (2020); *More than half the world's original forests have already disappeared* (2022); *We are all learning about nature's circulatory systems by poisoning them* (2021); *There is blood, blood, blood, blood and fire* (2021); *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* (2019); *The last time there was as much carbon dioxide in the atmosphere as there is today, humans didn't exist* (2020). Diese offen zugänglichen Arbeiten haben wesentlich zu aktivistischen Projekten beigetragen und durch ihre Präsenz in verschiedenen öffentlichen Räumen breite Aufmerksamkeit erregt, zum Beispiel bei der Bekanntmachung und Verbreitung des Venice Climate Camp 2022 und durch die Installation der Arbeit *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* als Plakatwand in Berlin vor dem Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz während des COVID-19-Lockdowns. Ein weiteres Beispiel ist *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice*, das nicht nur als Plakat, sondern auch als selbstklebendes Abziehbild im Auftrag von Stay Grounded, einem wachsenden weltweiten Netzwerk von Initiativen, Organisationen und Aktivist\*innen, die sich gemeinsam für ein ökologisch nachhaltiges Verkehrssystem und eine rasche Reduzierung des Flugverkehrs einsetzen, in Umlauf gebracht wurde. Ressler's *code-shifting*, frei verfügbare Arbeiten verkörpern somit eine „Form der durch Ästhetik vermittelten Politik“ im Sinne Scotts.<sup>8</sup>

Obwohl Ressler bewusst Luftaufnahmen von „natürlichen Oberflächen“ wie den treibenden Eisplatten in *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice* und die begrüneten (ehemaligen)

6 ► Conohar Scott, „The eco-anarchist potential of environmental photography: Richard Misrach's & Kate Orff's Petrochemical America“, in: *The Routledge Companion to Photography Theory*, London und New York: Routledge, 2018, S. 260.

7 ► Ebd., S. 261.



↑  
Oliver Ressler, *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice*, 2019, Billboard 2050 – nature morte, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2020

8 ► Ebd., S. 262.

Permafrostböden in *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* verwendet, evoziert seine Arbeit niemals romantisierte Vorstellungen von Natur als etwas, das einst unberührt war, nun aber durch die vom Menschen verursachte Notlage zerstört wurde. Ressler achtet darauf, jegliche Form der fotografischen Ästhetisierung zu vermeiden, die desolate Landschaften „einfängt“. Die sogenannte „Verwendung des Erhabenen und die Rolle, die die Schönheit bei der Dokumentation von Szenen der Umweltverwüstung spielt“, findet in seinem Werk kaum statt.<sup>9</sup> Er gibt dem Kampf um Handlungsfähigkeit und Widerstand den Vorrang vor jeder Monumentalisierung der Natur. Besonders deutlich wird dies in *We are all learning about the nature's circulatory systems by poisoning them*, wo die zerrissene, entstellte Oberfläche eine verbrannte, kranke und vernarbte Landschaft evoziert, eine Szenerie, die so abstrahiert ist, dass die Betrachter\*innen sich kaum auf einen einzigen direkten visuellen Bezug festlegen können. Indem Ressler romantisierende Ruinenbilder der Natur vermeidet, zwingt er uns zu einem zweiten und dritten Blick. Erst bei genauerem Hinsehen erkennen wir die verzerrten Formen als Ölverschmutzung, ein wiederkehrendes Thema im Werk des Künstlers. Die Verwendung einer abstrakten Bildsprache in Resslers Fotografien, die oft durch hohe Blickwinkel und das Fehlen jeglicher Horizontlinie, an der sich der Blick orientieren könnte, geprägt ist, ruft ein Gefühl der Unordnung hervor. Die flächenhafte, frontale Ansicht der Erdoberfläche dient Ressler als Hintergrund für seine Aussagen und gleichzeitig als Subjekt und Objekt seiner Untersuchung. Das Bemühen, durch künstlerische Arbeit Affekte hervorzurufen – außerhalb einer vertrauten diskurspezifischen Echokammer zu kommunizieren – steht immer in Spannung zur Kritik an Ästhetisierung und Vereinfachung. Resslers Herangehensweise an die immerwährende Frage der fotografischen Entmachtung ist bivalent. Sie erlaubt es ihm einerseits, sich mit Umweltaktivismus für politischen Wandel zu engagieren, und andererseits, die ästhetischen Erwartungen, die die Fotografie aus dem kunsthistorischen Kanon übernommen hat, zu hinterfragen. Seine Arbeit unterläuft die ideologischen Fallstricke des mit dem Medium verbundenen Diskurses.

Umweltästhetik ist ein vergleichsweise neues Teilgebiet der philosophischen Ästhetik, das erst Ende des letzten Jahrhunderts entstanden ist. Das gegenwärtige Verständnis von Umweltästhetik umfasst die menschliche und vom Menschen beeinflusste Umwelt ebenso wie die „einfache“ natürliche Welt, was einer kritischen Entwicklung innerhalb der Umweltbewegung als solcher entspricht. Wie von Perrin Selcer beschrieben, dekonstruierten führende Umwelthistoriker in der „kulturellen Wende“ der 1990er Jahre einen der Schlüsselbegriffe des Fachs.<sup>10</sup> Sie vertraten die Ansicht, dass die Natur nicht im Gegensatz zur Gesellschaft definiert werden sollte. William Cronon vertrat die einflussreiche Ansicht, dies sei das „Problem mit der Wildnis“; Umweltschützer idealisierten unberührte Welten, die nie existiert hätten und keinen Platz für Menschen ließen.<sup>11</sup> Die Einbeziehung einer „Ästhetik des Alltags“ in die Umweltästhetik steht in engem Zusammenhang mit Resslers Praxis, die die alltäglichen Kämpfe, Werkzeuge und Infrastrukturen von aktivistischen Bewegungen dokumentiert und abbildet.<sup>12</sup> Umweltästhetik umfasst die „ästhetische Bedeutung von fast allem, was nicht Kunst ist“.<sup>13</sup> Resslers Fokus liegt nicht auf der Erinnerung an das, was verloren ging: Seine Praxis ist ein Aufruf zum Handeln, um für das zu kämpfen, was bleibt, was wieder aufgebaut werden könnte und was neu aufgebaut werden kann. Dennoch verfällt Ressler nie in die antiästhetische Rhetorik, die mit der heute weit verbreiteten Vorstellung von Umweltschutz verbunden zu sein scheint. Er hält stets ein Gleichgewicht zwischen Form und Ausdruck, ohne seine künstlerische Praxis zu gefährden.

9 ► Scott Conohar, *The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation*, 2019, [hdl.handle.net/2134/19640](https://hdl.handle.net/2134/19640) [abgerufen: 22. Januar 2023].



↑  
Oliver Ressler, *Absorb and Bind*, 2021,  
Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas,  
136 x 96 cm

10 ► Allen Carson, „Environmental Aesthetics“, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2020 Edition, hrsg. von Edward N. Zalta, [plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics](https://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics) [abgerufen: 22. Januar 2023].

11 ► Perrin Selcer und Etienne S. Benson, „Surroundings. A History of Environments and Environmentalisms“, in: *The American Historical Review*, vol. 126, Nr. 4, Dezember 2021, S. 1619–1620, [doi.org/10.1093/ahr/rhab544](https://doi.org/10.1093/ahr/rhab544) [abgerufen: 22. Januar 2023].

12 ► „Dieser Bereich umfasst nicht nur die Ästhetik gewöhnlicherer Objekte und Umgebungen, sondern auch eine Reihe alltäglicher Aktivitäten.“ Übers. nach: „This area involves the aesthetics of not only more common objects and environments, but also a range of everyday activities.“ Carson, „Environmental Aesthetics“ (wie Anm. 10).

13 ► Ebd.

Fotografie ist das vorherrschende ästhetische Medium in der Serie *Barricading the Ice Sheets*. Die Arbeiten verwenden jedoch auch eine Reihe kombinierter Medien, ein Ansatz, der in der Umweltkunstpraxis häufig zu finden ist. Conohar Scott spricht von der Einbeziehung „zusätzlicher modalen Formen“ als einer Strategie, „um eine Wertschätzung der Umweltprobleme zu vermitteln, die mit dem Ort der fotografischen Dokumentation verbunden sind“.<sup>14</sup> Er beschreibt die Einbeziehung verschiedener Informationen und Materialien innerhalb des Subgenres als eine Möglichkeit, „über die indexikalische Darstellung der Umweltverschmutzung allein hinauszugehen, [um] eine weitere Beweisgrundlage für die Umweltbehauptungen des Künstlers zu liefern.“<sup>15</sup> Ressler's Verwendung von Sprache – prägnante, sachliche Aussagen – als Element der Assemblage ist eine klassische Technik der „Umweltfotografie“ im Sinne Scotts. Sie ermöglicht es dem Werk, „für die Behebung von Umweltschäden zu plädieren oder die Schuld einem Dritten zuzuweisen – zum Beispiel einem industriellen Verschmutzer“.<sup>16</sup> Pointiert formulierte Titel wie *More than half of the carbon humanity has exhaled into the atmosphere in its entire history was emitted in just the last three decades*, die auch in den fotografischen Arbeiten selbst erscheinen, lassen den Betrachter\*innen keine Möglichkeit, die visuelle Erfahrung des Werks von der vermittelten Aussage zu trennen. Ressler's Aussagen sind dank seiner Fokussierung auf greifbare, erkennbare Strukturen, die sich in Echtzeit in physischen Veränderungsprozessen befinden, nachvollziehbar. Seine sachlichen Erklärungen sind schwer zu widerlegen, da sie keine aufrührerische Rhetorik, sondern nur eindeutige Wahrheit enthalten. Dem Vorwurf des Opportunismus oder der Übertreibung kommt er zuvor, indem er sich sorgfältig an unbestreitbar wahre Formulierungen hält, die zum sofortigen kollektiven Handeln auffordern, wie zum Beispiel in: *The last time there was as much carbon dioxide in the atmosphere as there is today, humans didn't exist*. Der Ansatz von Ressler ist nicht subtil. Sein Werk ist kein trojanisches Pferd, das die Kunstwelt infiltriert und dann nach und nach seine umweltpolitische Agenda enthüllt. Sie ist unverblümt, geradezu brutal, in ihrem Bemühen, uns die schreckliche Realität der eskalierenden Katastrophe vor Augen zu führen.

Weder die Verwendung fotografischer Techniken in Multimedia-Arbeiten noch die Verbindung dieser Methode mit Umweltbelangen ist neu. Dies zeigt Robert Felfe in seiner Darstellung der historischen Entwicklung der „Naturabzüge“.<sup>17</sup> Die Erfindung der Fotografie ist mit der Reproduktion der Natur verwoben: Felfe stellt die Technik historisch dar und verweist auf Verfahren wie den Naturabguss, den Naturabzug, das Fotogramm und das *cliché verre*. Ressler's Manipulation von Luftbilddaufnahmen mag weit entfernt erscheinen von Felfes Fallstudien zur *technē*, in denen er sich auf den 1853 von Alois Auer verfassten Band *Der polygraphische Apparat – ein Kaleidoskop zeitgenössischer Drucktechniken* bezieht. Ein genauer Vergleich offenbart jedoch indirekte Verbindungen zwischen den beiden Praktiken. In beiden Fällen werden Materialien und Techniken instrumentell im Dienste einer weiterführenden (ideellen) Aussage eingesetzt, die letztlich die politischen Entwicklungen der jeweiligen Zeit widerspiegelt. Dasselbe ließe sich zwar von den meisten künstlerischen Medien sagen, aber was diese beiden Praktiken im Besonderen verbindet, ist das Zeugnis einer historisch sich verschiebenden Wahrnehmung der Umwelt, verbunden mit einem schwer fassbaren Sinn für die Natur selbst als künstlerisches Mittel. Felfe schreibt, dass das „kleine Büchlein“ über den polygraphischen Apparat „die neuesten Techniken wie ‚Fotografie‘, dargestellt durch eine Fotokopie auf Salzpapier, die auf einem Negativ basiert, oder einige ‚Naturselbstdrucke‘, der deutsche Begriff für Naturdrucke, umfasste“.<sup>18</sup> Der Begriff „Naturselbstdruck“ evoziert eine Vorstellung von nicht menschlichem Handeln innerhalb des Mediums. Felfe hebt das im Heft ausgesprochene Lob hervor, „Bilder von höchster Originalität zu lie-

14 ▶ Nach Conohar könnten Beispiele für solche zusätzlichen modalen Formen sein: „Textbeschriftungen, Grafikdesign-Symbole, umweltwissenschaftliche Daten, politische Manifeste, Kartografie, juristische Statuen, Infografiken und diagrammatische Überlagerungen.“ Conohar, „The eco-anarchist potential of environmental photography“ (wie Anm. 6), S. 262.

15 ▶ Ebd.

16 ▶ Ebd.



↑  
Oliver Ressler, *Drillbit*, 2021, Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas, 137 x 97 cm

17 ▶ Robert Felfe, „Nature print's revival?“, in: *Dimensionen der technē in den Künsten*, [technē. hypotheses.org/?p=2605](https://www.technē.hypotheses.org/?p=2605) [abgerufen: 22. Januar 2023].

18 ▶ Alois Auer erwähnt in seiner 1854 erschienenen Publikation *Der polygraphische Apparat – ein Kaleidoskop zeitgenössischer Drucktechniken* nicht die lange und mehr oder weniger kontinuierliche Tradition der Naturdruckherstellung seit dem 15. Jahrhundert. Indem er diese Tradition völlig vernachlässigt, stellt er sein eigenes Verfahren implizit in eine universelle Kette fortschrittlicher menschlicher Erfindungen, die mit der Schrift als solcher beginnt und sich über bewegliche Lettern, die Dampfmaschine und die Daguerreotypie (das andere frühe fotografische Verfahren, das auf lichtempfindlichen Kupferplatten basiert und stets einzigartige, nicht reproduzierbare Bilder erzeugt) fortsetzt. Ein weiterer von Auer erwähnter Vorläufer ist die 1837 erfundene Galvano-Plastik. Vgl. Felfe, „Nature print's revival?“ (wie Anm. 17).

fern, d. h. die faktische Identität zwischen Objekt und Abdruck, unberührt von jeglichem Eingriff menschlicher Hand“, was die tiefe Überzeugung der Zeit evoziert, dass die Reproduktion der Natur und das Original selbst als gleichwertig, wenn nicht gar als dem „Naturselbstdruck“ unterlegen angesehen werden können.<sup>19</sup> Die Möglichkeit eines Handelns jenseits des Menschen, die hier in dem Vorschlag angedeutet wird, dass die Natur „sich selbst“ (mit Hilfe neu entwickelter Technologie) reproduziert, steht in engem Zusammenhang mit dem frühen Umweltschutz und dem damit verbundenen Glauben, dass die Bewahrung der Umwelt einen singulären Moment, einen Stillstand der Perfektion, verewigen könnte. Der Zwischenschritt der künstlerischen Übersetzung ist scheinbar ausgelöscht, ersetzt durch die Darstellung der wahren Natur durch die Natur (obwohl das, was diese Natur mit sich bringt, natürlich durch den menschlichen Blick definiert wird). Der Vergleich ist hier besonders interessant im Hinblick auf Jane Bennetts Argument für nicht menschliche und abiotische Formen des Handelns, die „das Potenzial haben, eine Veränderung der Kultur zu bewirken“.<sup>20</sup> Ressler's Fotoarbeiten, zum Beispiel *Every round-trip ticket on flights from New York to London costs the Arctic three more square meters of ice* und *Arctic permafrost is less permanent than its name suggests* erzeugen die optische Täuschung einer direkt in die gezeigte natürliche Oberfläche geprägten Schrift. Die zerklüftete Eisoberfläche wird durch die Schrift unterbrochen: Die sachliche Aussage des Künstlers schließt jede Trennung des menschlichen Handelns von dessen direkter Auswirkung auf die Fragilität des abgebildeten Bruchstückes der „Umweltoberfläche“ aus. Es wird also etwas nahezu Analogisches zum „Naturselbstdruck“ heraufbeschworen, nur dass es hier um den Abdruck menschlichen Handelns auf der Oberfläche der Natur selbst geht, scheinbar ohne künstlerischen Eingriff. Die Oberfläche wird neu geformt, um die Folgen unseres Handelns zu offenbaren, so als würde die Erde selbst das Ausmaß der sich zuspitzenden Umweltkatastrophe kommunizieren. Auch hier sind Conohars Beobachtungen zur Multimodalität als Kernstrategie in der Umweltkunst relevant, bei der „fremde modale Informationen die Funktion haben, die Bedeutung des Bildes zu verankern, aber auch an das soziale Imaginäre appellieren, indem sie eine Umweltsanierung und Wiedergutmachung für die von der Verschmutzung betroffenen Gemeinschaften, Individuen und nicht menschlichen Lebewesen fordern“.<sup>21</sup> Anstatt lediglich die vernarbten Überreste der Natur zu dokumentieren, betont Ressler das menschliche und nicht menschliche Handeln und den Kampf gegen die aktiv betriebene Zerstörung. Diese Schwerpunktsetzung zeugt von dem hoffnungsvollen Glauben des Künstlers an die Möglichkeit einer grundlegenden Veränderung.

Die gleichen Prioritäten werden in Ressler's Skulptur *Drillbit* (2021) deutlich, einer etwa vier Meter hohen Installation, die aus drei Holzbalken besteht, die oben mit einem Seil zusammengebunden sind, wodurch die Arbeitsgeräte des „Unterdrückers“ in den künstlerischen Bereich gebracht werden. Die Balken liegen nicht direkt auf dem Boden auf, sondern enden in Bohrköpfen, wie sie in der Erdölindustrie verwendet werden, um Gesteinsschichten zu durchbrechen. Die Gewalt des industriellen Werkzeugs wird durch die Art und Weise evoziert, wie sich die Arbeit in die Oberfläche unter ihr einzugravieren scheint, sei es der Boden des Museums oder der Waldboden. Die Form der Skulptur ähnelt zudem dem Stativ eines Fotografen, was einen direkten Bezug zu Ressler's eigener künstlerischer Praxis herstellt und gleichzeitig die Allgegenwärtigkeit von Umweltschäden anerkennt. Er erweitert die Arbeit durch eine begleitende Fotomontage, in der sich das *tripod* über acht Kilometer erstreckt und die Landschaft überragt, die es vor einem geplanten Autobahntunnel in Wien zu schützen versucht. Die reale und die imaginäre skulpturale Intervention sind von wesentlicher Bedeutung für Ressler's künstlerische Agenda:

19 ► Felfe, „Nature print's revival?“ (wie Anm. 17).



↑  
Oliver Ressler, *Imagine a world where the dominant way of thinking is so far out of touch with reality, so bereft of critical insight, that fossil fuel corporations are not considered the real terrorists*, 2022, Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas, 102 x 76 cm

20 ► Jane Bennet, *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz, 2020.

21 ► Conohar fügt hinzu: „Das heißt nicht, dass die Fotografie ein bloßes Anhängsel ist. Vielmehr ist die Fotografie durch ihre indexikalische Fähigkeit, entrechtete Individuen oder verschmutzte Ökosysteme darzustellen, das Medium, durch das die harten, quantitativen Daten der Umweltwissenschaft oder der Kampf von Umweltaktivisten in der kulturellen Sphäre verdinglicht und verstärkt werden können. In diesem Sinne liegt die Macht der Umweltfotografie in der Fähigkeit des Bildes, das Publikum emotional anzusprechen, um die Praxis zu fördern, während die nichtvisuellen ‚Beweise‘ für eine substanzielle Umweltbedrohung durch andere Modalitäten geliefert werden.“ Conohar, „The eco-anarchist potential of environmental photography“ (wie Anm. 6), S. 262.

die Konzentration auf direkte, aktuelle Fälle von Umweltzerstörung und die daraus resultierenden Proteste (in diesem Fall zum Schutz des bedrohten Naturschutzgebiets Lobau), wobei er die visuellen Werkzeuge entwickelt, die für den Kampf gegen die fortlaufende Umweltzerstörung benötigt werden, Kampf für Kampf. Ressler beschreibt seine Verwendung der industriellen Bohrköpfe als „eine ironische Variante des biblischen und sprichwörtlichen ‚Schwerter zu Pflugscharen.‘<sup>22</sup> Die zerstörerischen Werkzeuge der Ölindustrie werden zu produktiven Werkzeugen des zivilen Ungehorsams umcodiert. Die Installation ruft dazu auf, sich für den Schutz der Lebensbedingungen künftiger Generationen auf der Erde einzusetzen – was bedeutet, dass alle neuen, auf fossiler Logik basierenden Infrastrukturen blockiert werden müssen. Die quasi-surreale Konfiguration des Bildes vermittelt die Komplexität und das enorme Ausmaß des Unterfangens.“<sup>23</sup>

Resslers Arbeit *Property Will Cost Us the Earth*, von der dieser Essay seinen Titel hat, entzieht sich den Versuchen, seine künstlerische Praxis zu kategorisieren, vielleicht mehr als jede andere. Es ist weder Fotografie noch Bewegtbild. Es ist kein dokumentarisches Werk; visuell und technisch scheint es im Kontrast zum größten Teil des Kanons des Künstlers zu stehen. Zeichnungen von bedrohten Tierarten bilden große Buchstaben auf weißem Hintergrund, die den Titel des Werks ausbuchstabieren. Der Duktus und die Darstellung erscheinen ungewöhnlich, sowohl in Bezug auf den Kontext der Worte als auch auf Resslers typische Bildsprache.

Doch gerade diese Dissonanz offenbart eine weitere Ebene in der Praxis des Künstlers. Ressler's Werk baut auf einer Vielzahl kleiner Geseten, Einzelfälle, lokaler Kontexte und stiller Beobachtungen auf, die sich zu einem Plädoyer gegen eine planetarische Notlage zusammenfügen. Sein Fokus liegt weder auf einer theoretischen Lesart der Politik des Umweltaktivismus, noch auf den Grenzen ästhetischer Topoi in der kulturellen Inszenierung der Kunstwelt. Ressler ist bereit und in der Lage, vielfältige künstlerische Techniken einzusetzen und sich kritisch mit ihren historischen Fallstricken auseinanderzusetzen, um sie durch seine Aneignung in gemeinsame Ressourcen des politischen Ausdrucks und des radikalen sozialen Wandels zu übertragen.

Übersetzung: Ameli M. Klein

22 ▶ „Schwerter zu Pflugscharen“ ist ein biblischer Ausdruck (Jesaja 2,3–4), der sich auf die Umwandlung von Militärtechnik in landwirtschaftliche Geräte für den friedlichen Gebrauch bezieht.

23 ▶ [www.reessler.at/drillbit](http://www.reessler.at/drillbit) [abgerufen: 15. Januar 2023].



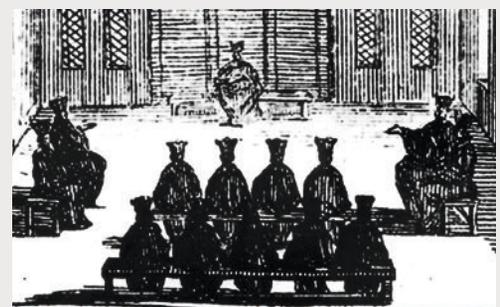
↑  
Oliver Ressler, *The Terminal Tower*, 2023,  
Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas,  
108 x 78 cm

# Die Verpixelung einer Versammlung

*Not Sinking, Swarming*

## Kodwo Eshun und Doreen Mende im Gespräch

**Doreen Mende** Wir vereinbarten dieses Gespräch über Oliver Ressler's Film *Not Sinking, Swarming*, um die Organisation eines Klimaprotests, die in Form einer vierstündigen Versammlung in Madrid im Oktober 2019 stattfand, hinsichtlich der Filmkamera als Mittel zur Teilnahme am Protest aus verschiedenen Perspektiven zu deuten. Im militanten und politischen Film des 20. Jahrhunderts wird die Filmkamera oft essayistisch als Werkzeug betrachtet, mit dem die direkten Aktionen von Demonstrant\*innen und der Widerstand von unten dokumentiert wird. Daneben gibt es auch eine Geschichte des Kinos zur Analyse der Infrastrukturen der Bildproduktion unter Kriegsbedingungen. Dabei denke ich an filmische Werke wie *Before Your Eyes – Vietnam* (1982) von Harun Farocki, der kontinuierlich reflektiert, wie uns Bilder vom Vietnamkrieg durch diese so große Distanzen überbrückenden Infrastrukturen vor Augen geführt werden. Farocki betrachtet die Zusammenhänge zwischen der Kriegsrealität in Vietnam, dem Widerstand der kommunistischen Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams und der Komplizenschaft der Kamera mit der Gewalt des Krieges. Seine Diagnose impliziert, dass die Kamera in der Regel aufseiten der Macht steht. Sie zeichnet ein Bild derjenigen, die nicht nur kämpfen, sondern auch Macht ausgesetzt sind, wobei die Kamera ihren Widerstand unterstützt. In *Not Sinking, Swarming* indes wird die Kamera buchstäblich umgedreht. Die Kamera steht explizit aufseiten der Demonstrant\*innen. Ihre Versammlung wird nicht direkt gezeigt, sondern in einer Art Gegenschuss. Es ist ein Bild, das sich der identifikatorischen Abbildung dessen, was vor der Kamera abläuft, widersetzt. Es verweigert die bloße Darstellung und Repräsentation. Wir sehen ein Bild, das sowohl die Grenzen als auch die Chancen des Bildlichen zum Schutz der Protestierenden austestet. Das Treffen verschiedener Gruppen von Klimademonstrant\*innen, an dem Oliver Ressler direkt teilnahm, sollte einen weltweiten Klimastreikprotest im Oktober 2019 vorbereiten, und *Not Sinking, Swarming* sucht nach einer Solidarität im Bild. Dies verlangt nach einer neuen Art des dokumentarischen Bilds, was mich daran erinnert, wie sich Künstlerinnen wie Ursula Biemann oder Angela Melitopoulos auf unterschiedliche Weise um eine Ontologie



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

des Videos bemühen: „Wenn echte Politik in der Ontologie zu finden ist, wie es uns das klassische Zeitalter lehrt, dann findet man auch die Politik des Videos in seiner Ontologie.“<sup>1</sup>

Auf Olivers Film übertragen könnte man von einer Bildontologie sprechen, die die Aktivist\*innen schützt. Wie reagiert die Bildproduktion auf die Bedürfnisse und Nöte dieser Kämpfer\*innen für Umweltgerechtigkeit? Welche filmische Praxis entwickelt Ressler, um die Versammlung aller, die zum Klimastreik in Madrid beitragen, zu schützen? Welche Ontologie des Videos impliziert *Not Sinking, Swarming*? Die Frage ist nicht neu. Oliver Ressler ist nicht der erste Filmemacher, der sich über die Grenzen der Bildproduktion vor dem Hintergrund von Protestbewegungen von Leuten, die riskieren, an ihren Gesichtern identifiziert zu werden, Gedanken macht. So warf schon der Film *Underground* (1976) von Emile de Antonio, Mary Lampson und Haskell Wexler über den Weather Underground in den 1970er Jahren ganz ähnliche Fragen auf. Wie in der Versammlung zur Planung eines Klimastreiks selbst bündelt sich auch in einer Bildontologie ein ganzer Komplex von Anliegen, zu denen auch gegenästhetische Strategien, politische Ziele und Veröffentlichungspraxen gehören. Darüber hinaus steht auch hier die Verschiebung des Kontextes im Zentrum, nämlich vom Klimaaktivismus zur Kunst.

**Kodwo Eshun** Um die von dir aufgeworfenen Punkte zu beleuchten, sollte man wohl mit dem Punkt im Film beginnen, an dem die Verpixelung beginnt, und das ist in Minute 1:55. Das Video beginnt zuvor mit einer Detailaufnahme vom rechten unteren Motiv des Titelbilds Abraham Bosses für Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651). Die Kamera zoomt langsam ein, dann wird weiß überblendet. Wir sehen nun also ein Nichtbild, nämlich den weißen Bildschirm. Dann hören wir, wie die Aktivist\*innen auf Spanisch die Frage der Verpixelung debattieren, wobei ein Mann ihre diversen Vorbehalte für Oliver übersetzt: „Oliver, sie fragen, ob alle verpixelt werden oder nur die, die wollen.“ Damit verdichtet er die ganze Debatte zu einer einzigen Frage. Oliver antwortet auf Englisch mit österreichischem Akzent: „Eigentlich könnte ich alle verpixeln, wenn euch das passt.“ Der Übersetzer stimmt zu, und genau in diesem Moment wechselt das Bild von weiß zu verpixelt. Also könnte man sagen, dass genau dies der Kern von Olivers Video-Ontologie ist. Das vollständig verpixelte Video.

**DM** Die Verpixelung ist ja im Journalismus, in den sozialen Medien oder im Gerichtssaal eine gängige Praxis. Hier aber wandelt sich das Bild von der weißen Leinwand in ein abstraktes Bild. Es geht also um Repräsentation weit über die Problematik der Gesichtserkennung hinaus. So wie Ressler verpixelt, schafft er eine ganz eigene Bildqualität. Die relativ großen quadratischen Farbpixel zu Beginn von *Not Sinking, Swarming* erzeugen eine eigene Logik der Farbverhältnisse. Plötzlich fragt jemand: „Wer stimmt zu?“, und zugleich sieht man eine abstrakte Bewegung. Man weiß bloß, dass es sich bei der Bewegung um Menschen handelt, die ihre Hände heben, da kurz zuvor die Frage gestellt wurde.

**KE** Die Verpixelung wird gemeinhin dazu verwendet, die Privatsphäre zu schützen. Durch den Informationsverlust geht alles Individuelle verloren. Olivers Video wird dadurch von Anfang bis Ende allgemein. Das heißt, die Pixel sind nicht mehr Ausnahme, sondern die Regel. Er nutzt die Verpixelung also als Methode, um Partei zu ergreifen, sich der Gruppe anzuschließen. Seine Bilder stehen nun aufseiten der Aktivist\*innen.

Eine Szene ist mir besonders aufgefallen. Ein Aktivist von Greenpeace bewegt während des Redens die Arme, was mich an Lego oder Minecraft erinnert. Die horizontale und vertikale Komponente der Bewegung des Oberarms, der Hand samt

1 ► Ursula Biemann, *Forest Mind: On the Interconnection of All Life*, Leipzig: Spector Books, 2022, S. 91. Susanne von Falkenhausen zitiert Maurizio Lazzarato in: *image/con/text. Dokumentarische Praktiken zwischen Journalismus, Kunst und Aktivismus*, hrsg. von Karen Fromm et al., Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2020, S. 200.



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

Finger wirken wie sich langsam bewegende Blöcke. Spannend ist, dass die Pixel das ganze Video ausfüllen. Sie sind nicht bloß ein Nebeneffekt. Ganz im Gegenteil. Sie sind eine Wahrnehmungsbedingung. Durch die Verpixelung wird das Publikum auf sich selbst zurückgeworfen.

**DM** Minecraft als Bildpraxis hat bereits Harun Farocki 2014 in *Parallele I-IV* analysiert. Er stellte dort einen grundlegenden Wandel in den Bedingungen der Bildproduktion zwischen dem 20. und dem 21. Jahrhundert fest. Minecraft ist ein großartiges Beispiel, weil die Baublöcke des Computerspiels keine realen Gegenstände abbilden. Es sind würfelige Pixel, aus denen man die eigene Welt erst selbst aufbauen muss. Im Zusammengang mit der Gruppenversammlung der Klimaaktivist\*innen ist das konzeptuell deswegen so interessant, weil diese ja genau dasselbe machen. Sie planen einen Protest und bauen damit eine Welt. Es geht nicht um die Vergangenheit, sondern um die Vorwegnahme einer möglichen Zukunft. Es wird diskutiert, analysiert, organisiert, es werden Strategien zu den einzelnen Elementen des Klimastreiks bedacht. Ganz selten nur geht es um die Vergangenheit. Die Verpixelung ist hier eine Bildmethode zur Vorbereitung einer klimabewussten Welt. Könnte man sagen, Oliver emanzipiert Pixel von ihrer üblichen Verwendung?



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

**KE** Zumindest von ihrer Funktion als Trickeffekt, ja. Ein Unterschied ist, dass Minecraft hochauflösend ist. Da kann man jedes Detail sehen. *The Lego Movie* (2014), ein großartig reflexiver Film, ist sogar ultrahochauflösend. In *Not Sinking, Swarming* hingegen sind die Pixel nicht hoch-, nicht einmal niedrigauflösend. Es ist nicht wie bei Minecraft, aber es ist auch kein *schlechtes Bild*. Oliver unterläuft die Unterscheidung zwischen hochauflösendem Bild und armen Bild. Die Unterscheidung wird blockiert, weil sie blockiert werden soll. Könnte das Olivers Strategie sein? Pixel als Strategie, um Erkennung und Identifizierung blockieren? Egal, wie sehr man auf dem Bild umherblickt, es lässt sich nicht auflösen.

**DM** Ja! Das bringt uns auf unseren Ausgangspunkt zurück. Wie können wir eine Bildontologie denken, die von solchen Blockaden geprägt ist – Blockaden im Dienste des Klimastreiks, wobei die Pixel gegen das Erkennen streiken. Du hast gesagt, dass die Pixel die Identifikation auch bei besserer Bildauflösung blockieren. Hier trifft sich das Bild mit den Menschen, die den Protest organisieren.

**KE** So leistet Oliver seinen Beitrag als Filmemacher, als jemand, der mit Bildern arbeitet. Er beteiligt sich, indem er Mittel und Wege für eine Bildblockade findet.

**DM** So eine Versammlung ist ja eine ganze Lebenswelt, vielleicht sogar eine neue Lebensform. Die Verpixelung ist, wie wir wissen, nicht Olivers einzige Methode. Faszinierend an ihr ist aber, dass die Pixel die aktive Rolle des Filmemachers offenbaren, wie es bei einem unscharfen Bild genauso der Fall wäre, wie beispielsweise in „Under the Veil of Resolution“ in *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* argumentiert wird: „Unschärfe ist wichtig, weil sie etwas über den Fotografen oder die Fotografin aussagt“ [...] „Die Unschärfe ist also eine Methode, um den\*die Fotograf\*in oder die Fotografie“, in diesem Fall Oliver als Filmemacher, „zu zeigen“. So werden die Pixel auch wichtiger, als sie es als bloßer Trickeffekt sind, der einfach dem, was unsichtbar bleiben soll, übergestülpt wird. Sie verweisen auf die aktive Rolle des Filmemachers.

**KE** Forensic Architecture analysieren die Erdoberfläche in Pixeldarstellung. Ihre Intervention betrifft den Satelliten, geht dann in eine Analyse von Drohnen über

und welche Rolle Pixel in der Bildgebung dieser Techniken spielen. Oliver agiert mit seiner Kamera hingegen auf derselben Ebene wie die Aktivist\*innen. Es geht nicht um Satelliten oder Drohnen. Es ist also ein ganz anderer Maßstab, woraus auch eine andere Intervention resultiert.

**DM** Sicher, *Not Sinking, Swarming* verwendet keine Satellitenbilder. Doch die Logik der Pixel greift auch im Maßstab von Olivers Videostrategie, wenn wir Pixel mit dem Körper und dem Recht, unsichtbar und nicht identifizierbar zu bleiben, in Verbindung bringen. Eyal Weizman schreibt dazu: „Bei veröffentlichten Bildern wurde die Auflösung auf 50 Zentimeter begrenzt, weil so das Risiko der Verletzung der Privatsphäre bei Fotos von Menschen im öffentlichen Raum minimiert wird, so wie ja auch Google Street View Gesichter oder Autokennzeichen unkenntlich macht. Die Verordnung hat aber auch einen Staatssicherheitshintergrund. Wichtige Details strategischer Örtlichkeiten werden durch die 50-Zentimeter-Auflösung getarnt, aber auch die Wirkungen von Gewalt und Verstößen wie beispielsweise von Drohnenangriffen auf Gebäude.“<sup>2</sup> Das fällt mir bei Olivers Arbeit angesichts des Umstands ein, wie er die Pixeltechnik in seinem Film einsetzt. Er wendet das Bild gegen sich selbst, um es für die Aktivist\*innen nutzbar zu machen.

2 ► Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Brooklyn: Zone Books, 2017, S. 28.

**KE** Oliver verwendet eine Pixelontologie, die das Bild rastert. Das Raster ist fix. Innerhalb des Rasters ändern die Pixel aber dauernd beweglich die Farbe. Oliver gelingt es, das Potenzial des Pixelrasters, den Blick zu blockieren, auszuschöpfen. Vielleicht will er damit eine Verbindung und einen Unterschied zum Bild des *Leviathans* markieren. Sein Bild wirkt zum Teil deswegen so stark, weil es Menschen als prototypische Pixel für einen souveränen Körper vorstellen soll. Vielleicht können wir ja eine Parallele ziehen zwischen dem *Leviathan*-Bild zur Darstellung von Souveränität und absoluter Macht sowie dem Augenblick in der zweiten Filmhälfte etwa bei Minute 19:21 ziehen, wo Oliver sich anderer Tarnstrategien, nämlich der Cutout-Technik bedient. Immer noch befindet sich die Kamera im Versammlungsraum. Immer noch diskutieren die Aktivist\*innen. Doch jetzt werden sie nicht mehr verpixelt, sondern ausgeschnitten. Wir sehen nur noch ihre Umriss, die mit Bildern anderer Aktivist\*innen gefüllt sind, die gerade für eine Blockade üben. Einer der Hauptunterschiede ist, dass jede\*r innerhalb des *Leviathans* dessen Kopf anblickt, denn die Zuschauer\*innen sind alle vom König gebannt. Ich habe noch nie gesehen, dass jemand dieses *Leviathan*-Bild so vergrößert, dass man jeden einzelnen dem Souverän zugewandt sieht. In Olivers Cutouts der Aktivist\*innen sind diese einander in Gruppen zugewandt. Sie befinden sich in ständiger Bewegung und Veränderung. Im *Leviathan* sind sie vereinheitlicht und starren alle den Souverän an.



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

**DM** Homogenisiert.

**KE** Genau.

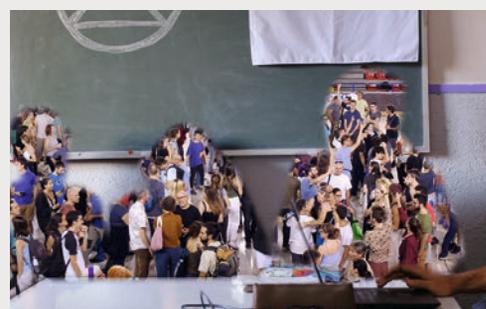
**DM** Homogenisiert, nicht vereint, denn sie schauen auch alle wie Kopien aus. Im *Leviathan*-Bild haben auch alle dasselbe an, alle tragen sie denselben Hut. Es sind sichtlich alles Männer. Eine homogene Menge versinkt im Leib der Macht. Wir wissen, dass der *Leviathan* als Mythos eine Erfindung ist, aber er dient auch zur Legitimation der Macht, der Überwachung und Kontrolle in der mittelalterlichen Stadt, die unter der Pest leidet. Wie verhält es sich mit der Versammlung in Madrid? Sie ist genau das Gegenteil. Es handelt sich um eine geradezu antileviathanische Konstellation. Die Versammlung pocht auf ihr Recht zu handeln, und zwar unter derselben Gefahr, auf die schon Jota Mombaça mit dem mutigen Aufruf „Schützt

euren Widerstand“ im Hinblick auf die Gefährdung Schwarzer indigener Gemeinschaften hinwies.<sup>3</sup> Das ist zwar nicht ganz das Gleiche wie bei den Klimaprotesten, aber „der Imperativ zum Schutz des Widerstands“, so schreibt Mombaça, „hat nur Sinn, wenn das Recht zu handeln gefährdet ist. Da Nein ein Problemwort ist und also, wenn es von Subalternen geäußert wird, bei den Herrschenden auf taube Ohren stößt, müssen wir ungehindert handeln können“. Dieses ungehinderte Handeln können wir uns als Bedingung der Versammlung vorstellen.

3 ► Jota Mombaça, „Protect Your Refusal. Exhaustion and Unproductivity“, in: *Urbânia 6. Public as Mutual*, hrsg. von Graziela Kunsch, São Paulo: Editora Pressa / Oslo: osloBiennalen, 2021, S. 255–261.

**KE** Die Aktivist\*innen machen diverse Gruppenübungen, wie zum Beispiel sich auf Vertrauen fallen und von anderen auffangen zu lassen. So trainieren sie die gegenseitige Einfühlung. Sieht man sie im Einsatz bei der Blockade, dann haben sie diese seltsamen Röhren, mit denen sie ihre Arme verbinden. Koordiniertes Gruppenverhalten zu lernen, heißt auch Strategien des zivilen Ungehorsams in der Gruppe zu lernen. Dabei wird aber nicht dieselbe Disziplin gedrillt wie beim Leviathan. Vielmehr versuchen sie, ihre individuellen Energien in eine Gruppenpraxis zu bündeln, um dann dem großen Druck beim Straßenprotest mit Verkehr und Polizei standhalten zu können.

**DM** Gegen Ende des Films gibt es eine Szene, in der sich eine Person in der Mitte des Kreises in alle möglichen Richtungen fallen lässt, jedoch immer von der Gruppe aufgefangen wird. Dies ist eine Übung zur kollektiven Vertrauensbildung – für unvorhersehbare Situationen, in denen man wissen muss, dass man sich auf die Nebenperson verlassen kann, auch wenn man nicht ganz derselben Meinung ist wie sie. Die Aktivist\*innen kommen von unterschiedlichen Organisationen, die zusammenarbeiten, was die Frage aufwirft, wie man eine Koalition mit unterschiedlichen Interessen oder Methoden auf ein gemeinsames Ziel hin ausrichten kann.



**KE** Ja, jemand meint „Null CO<sub>2</sub>-Ausstoß bis 2030“, jemand anderer „Null CO<sub>2</sub>-Ausstoß bis 2040“. Dann sagt wieder jemand: „Das Jahr kommt ja nicht von uns, sondern von der Wissenschaft.“ Dann einigt man sich, dass es kein fixes Datum gibt, und man stattdessen „in kürzest möglicher Zeit“ fordert. Dann wieder wirft jemand ein: „So würde ich es nicht sagen, aber bleiben wir dabei.“ Es gibt also ein dauerndes Verhandeln über die Wortlaute der Forderungen, was die Spannung zeigt, unter der alle stehen. Mich interessiert deine Meinung über diesen Text in den Leviathan-Abschnitten des Videos. Oliver und sein Co-Autor Matthew Hyland schreiben: „In *Leviathan* (1651) übertrug Thomas Hobbes dem Körper des Souveräns die absolute Autorität, indem sein Körper im übertragenen Sinn die Körper aller Bürger\*innen beinhaltet“. Andererseits sprechen sie darüber, sich zu „verbinden [...] mit dem Schwarm an Körpern aus den Proben und der Aktion, um vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Leviathanen eine unfertige und lückenhafte Gegenmacht entgegenzustellen“. Dieser Fokus auf die schwärmenden, geübten Körper bezieht sich auf die Sporthalle in der ersten Cut-out-Szene. Hier sieht man einen Menschenschwarm direkt in Aktion. Offensichtlich stellt Oliver also freie Menschenschwärme den in ihrem Verhalten regulierten Menschen gegenüber. Letztere überlassen dem Souverän die Verfügungsgewalt über den eigenen Körper.

↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

**DM** Ich glaube, das ist der Körper, der gehorcht. Der Leviathan markiert den Augenblick, in dem die Disziplinargesellschaft entsteht, die sich nach der Befolgung von Gesetz und Ordnung strukturiert. Das erinnert mich daran, dass Hobbes mit dem *Leviathan* von 1651 auch festlegte, wer Bürger\*in und was bürgerlich ist. Das Bürgerliche richtet sich nach der Macht und wird daher durch die Position des Herrschers definiert. In *Not Sinking, Swarming* indes wird die absolute Macht des

Leviathans als Herrscher durch die Macht des Volks und durch zivilen Ungehorsam oder durch die zivile Versammlung aufgehoben. Letztere zeichnet sich durch ihren Widerstand gegen den Staat aus, dadurch, dass sie sich ungehorsam gegen die Autorität des Herrschers stellt. So kann man Olivers Film auch mit den Gesprächen über Subjektivierung in Bezug auf die Verletzlichkeit im Widerstand in Verbindung bringen. Judith Butler hat auf diese Art der Differenz bereits in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) hingewiesen, wo das Subjekt genau am Akt des Widerstands gegen die staatlich verordnete Disziplin gehindert wird. Für mich setzt dies die Debatte über Selbstermächtigung, Selbstbestimmung und Gegenmacht fort, die sich aus dem sich versammelnden unfertigen, verletzlichen und lückenhaften Körperschwarm ergibt. An diesem Punkt spielt auch die Antizipation eine Rolle. In ihrem Vortrag über die „Projektausstellung“ sprach die Künstlerin und Ausstellungsmacherin Marion von Osten ebenfalls von antizipatorischer Politik.<sup>4</sup> Diese Politik fordert dazu auf, eine Praxis in Erwägung zu ziehen, mit der wir die Bedingungen für eine kommende Welt, für kommende Versammlungen, für kommende Projekte, für eine sich verändernde Welt erproben. Eine Praxis von Menschen für Menschen. Das Bürgerliche und die Bürger\*innen werden erst durch zivilen Ungehorsam zum politischen Subjekt.

4 ► Marion von Osten und Grant Watson, „Situated Practices“, in: *Thinking under Turbulence. Geneva Colloquium*, hrsg. von Doreen Mende für CCC RP research-based Master, Genf: HEAD; Pully: Motto Books, 2017, S. 56–69, hier S. 58.

**KE** Ich denke, ziviler Ungehorsam und die unfertige oder unvollständige Gegenmacht hängen zusammen. Um sich dem Leviathan entgegenzustellen, darf man nicht selbst zum neuen Leviathan werden. Eine Gegenmacht ist kein Gegen-Leviathan, sondern ein *Gegen-den-Leviathan*. Könnte dies der Schwarm leisten? Der Schwarm entsteht, wenn der Körper kein neuer Leviathan sein möchte. Der Schwarm ist eine Allegorie für die Gegenmacht, so wie der Leviathan eine Allegorie für den absoluten Staat und die absolute Macht ist.

**DM** Ich habe Schwierigkeiten mit dem Begriff des Schwarms, obwohl das Wort durchaus gebräuchlich ist, zum Beispiel in „Schwarmintelligenz“ oder bei Vogelschwärmen.

**KE** Findest du, es ist ein Modewort?

**DM** Eine Versammlung ist ja eigentlich kein Schwarm. In *Not Sinking, Swarming* wird durchgehend diskutiert, wie man sich organisieren soll, und das ist für mich kein Schwarmverhalten. In der Biologie spricht man von einem Superorganismus, wenn Gruppen, manchmal sogar bestehend aus verschiedenen Arten, gemeinsam eine übergeordnete Lebensform bilden. Termiten zum Beispiel bilden einen Superorganismus, der kollektiv ihren Bau, die Ernährung, Reproduktion und Arbeit koordiniert und damit weit über die Größe und Fähigkeiten des Einzelorganismus hinausgeht. Ich finde den Superorganismus eine bessere Allegorie. Damit verstehe ich auch die Bildontologie anders. Die filmischen Methoden von *Not Sinking, Swarming* – Verpixelung, Verdeckung und Cutout – schaffen ein antizipatorisches Bild. Das Bild trägt aktiv zur Planung, Durchführung und Verkörperung des Protests bei. Es stellt nicht dar, was gesprochen wird, sondern erzeugt kontinuierlich die Voraussetzung für den Protest, der Tage später auf der Straße stattfinden wird. Deshalb ist es auch etwas anderes als Jota Mombças Aufruf „Schützt euren Widerstand“. Jota spricht aus der Position der Unterdrückung von Schwarzen. In Olivers Film hingegen analysieren Aktivist\*innen von verschiedenen Klimagruppen permanent die Superstruktur. Sie antizipieren aktiv, wie die Polizei handeln könnte. So bereiten sie sich auf ihren Widerstand vor.



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

**KE** Sie sprechen selbst ja auch nicht von *Schwarm*. Oliver bringt dieses Wort und die Metapher des Leviathan ein, um diesen Moment 2019 in einen größeren politischen Rahmen zu stellen, dem des Leviathan des 17. Jahrhunderts und des Begriffs der Gegenmacht. Das ist sein Thema, während ihre Themen Taktik, Strategie und Organisation sind.

**DM** Im Zeitalter der Gesichtserkennung, des individuellen Profiling, der elektronischen Datensammlung, des Datentracking, und der erzwungenen Transparenz, hat die Organisation sozialer Bewegungen und der Widerstand eben neue Probleme.

**KE** Die Frage ist, ob man das, was passiert, auch anders denken kann. Da sind diese Momente, in denen Oliver die Figur im Bild ausschneidet. In die Ausschnitte fügt er dann Szenen der tatsächlichen Blockade ein, bei denen alle auf der Straße sitzen und mit diesen merkwürdigen Röhren ihre Arme verbinden. Man sieht also die Versammlung von 2019 und die spätere Blockade im selben Bild. Zwei Zeitpunkte werden zusammengeführt. Wir sehen jene Zukunft, die die Aktivist\*innen im Oktober 2019 nur planten. Daneben gibt es Szenen, bei denen Oliver die Lautstärke reduziert. Er nimmt den Tonpegel ganz runter, und man hört akustisch umgedrehte inverse Geräusche. Die eigentlichen Blockadeszenen wiederum führt er uns extrem leise vor. Was passiert in diesen Szenen?

**DM** In unserer Vorbereitung zu diesem Gespräch hast du diese Passagen, wo der Ton langsamer wird, als *sound bridges* bezeichnet. Es ist, als bauten die Geräusche etwas auf, das Ayreen Anastas und Rene Gabri eine *Lebenswelt* nennen.<sup>5</sup> Sound eignet sich dazu sehr gut, weil er eine Atmosphäre erzeugt, eine Stimmung. Er stachelt nicht auf. Man hört kein revolutionäres Protestlied auf der Straße erschallen. Im Gegenteil. Der Sound schafft eine ruhige Atmosphäre, die mehrmals wiederkehrt. Eine *ritournelle*, die drei- oder viermal vorkommt, genauso wie der Zoom auf den *Leviathan*-Stich. Die klangliche Entschleunigung führt zu etwas wie einem Unterwassergefühl. Man hört den Sound und erinnert sich, nicht in Panik zu geraten, da man ja nicht alleine ist.

**KE** Ja, man fühlt sich wie unter Wasser ohne zu ertrinken. Vielleicht ja deswegen der Titel? Vielleicht bedeutet er Untertauchen ohne zu ertrinken? Das wirft eine Frage auf. Wo stehen wir, wenn wir diese Klanglandschaft hören? Stehen wir aufseiten der sich vorbereitenden Aktivist\*innen? Sind wir mitten drin in der Blockade auf der Autobahnüberführung? Oder sind wir in einer anderen Zeit, einer Klangzeit, in der es weder Versammlung noch Blockade gibt?

**DM** Und das hängt wiederum mit dem Antizipatorischen zusammen, der Politisierung als kontinuierlichem Prozess. Um zu vermeiden, selbst zum neuen Leviathan zu werden – selbst zur fixen Form zu gerinnen, die misst, steuert und überwacht, bloß in einem neuen Kleid –, erzeugt Olivers Film seine eigene Zeitlichkeit. Ich denke, das meint auch dein Zitat von vorhin. Der Film bricht mit dem linearen Ablauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

**KE** Im letzten Abschnitt des Texts von Oliver und Matthew Hyland heißt es ja: „verbinden sich mit dem Schwarm an Körpern aus den Proben und der Aktion, um vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Leviathanen eine unfertige und lückenhafte Gegenmacht entgegenzustellen“.

**DM** Ja, es ist kein neuer Leviathan. Die Probe tut nicht so, als sei sie die richtige Aktion, sondern ist nur eine Übung. Und sie ist ein kontinuierlicher Prozess. Was

5 ► Ayreen Anastas und Rene Gabri, „Fragments of Life“, in: *What Makes an Assembly?*, hrsg. von Anne Davidian und Laurent Jeanpierre, London: Sternberg Press, 2022, S. 313–330.



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

macht man nach der Revolution? In der Geschichte gab es oft einen heillosen Zusammenbruch des Revolutionsprozesses. Olivers Film spricht vom Gegenteil davon. Diese Spannung begleitet das langsame Werden des revolutionären Subjekts, denn das ist schließlich die Voraussetzung für eine andere Welt.

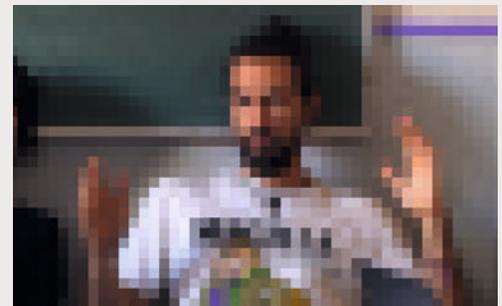
**KE** Die Geräusche vom Protest hören wir dann nur ganz zu Ende des Videos. Menschen rufen und schlagen auf Töpfe. Sonst reduziert Oliver immer sofort die Lautstärke oder verlangsamt die Stimmen, sobald die Aktivist\*innen über ihre Organisation sprechen. Einmal verlangsamt er sogar eine verpixelte Aufnahme und legt diesen ruhigen wiederkehrenden Sound darunter. Er ist die Brücke, auf der man in die Welt der Blockade eintritt. In den Leviathan-Szenen jedoch verwendet Oliver einen anderen Sound, der ein bisschen wie Gamelanmusik klingt und perkussiver ist. Die Tonspur ist also subtil gewählt. Es ist, als gehöre sie zu einem anderen Video, da sie kaum etwas mit dem Thema des Schwarms zu tun zu haben scheint. Dieses Unterwassergefühl, von dem du gesprochen hast, vermittelt ja den Eindruck, weit weg zu sein, als würde Oliver wollen, dass wir uns distanzieren und das Geschehen aus der dritten Perspektive einer möglichen Zukunft betrachten. Das ähnelt einigen Momenten in Ursula Biemanns und Paulo Tavares' *Forest Law* (2014).

**DM** Oder auch in Ursulas *Acoustic Ocean* (2018).

**KE** *Forest Law* hat aber diese Erzählstimme aus der Zukunft, während Oliver mehr das Wechselspiel von Sound und Stille nutzt. Besser gesagt verändert er die Lautstärke und nutzt die Zeitlupe. Es scheint, als wolle er uns auf Frequenzen einstimmen, die wir noch nicht hören können.

**DM** Ja, das ist fast wie bei einem Ritual. Auch das ist eine Stärke von Versammlungen. Ayreen und Rene schreiben auch, dass „die Versammlung selbst ein Ritual sein kann. Es kann Rituale davor oder danach geben“. Ein Ritual, das durch so etwas wie diese perkussiven Gamelan-Instrumente eingeleitet wird, die offenbar signalisieren, dass man in eine andere Welt eintritt, aber auch durch Murmeln aus der Ferne, das wie ein Signal dekodiert werden muss, das sagt „Wir sind auf derselben Wellenlänge“. Möglicherweise muss man sich ständig neu verbinden, um in Kontakt zu bleiben, denn die Situation ändert sich hier ja ständig. Auf der Straße ist es sehr laut, aber gerade das erinnert dich auch daran vorbereitet zu sein. Wir ahnen voraus, was passieren wird, weil wir eben diese Art Code haben, der uns an unsere gemeinsame Vorbereitung erinnert. Wie in einem Ritual können wir zur Einstimmung immer zu diesem Klang zurückkehren. Die akustischen Elemente sind also Teil der praktischen Vorbereitung des Protests, zumindest für Oliver. Ich lese gerade Sven Lüttickens neues Buch *Objections: Forms of Abstraction*,<sup>6</sup> das mich an diese Komposition aus Ausschnitten und sich darin bewegendem Menschen erinnert hat. Es ist ein hybrides Bild, das die Abstraktion zu einer neuen sozialen Form auflädt, programmiert und ordnet. Das Akustische spielt auch eine entscheidende Rolle für die Abstraktion, denn es nimmt die soziale Form oder den sozialen Druck vorweg, die man dann im Bild antizipiert und in Olivers Montage auch findet. Genau das braucht die Versammlung vom Künstler. Wir nähern uns Olivers Bildontologie, wenn wir seine Suche nach einem Bild in Komplizenschaft zu den Aktivist\*innen verstehen: Hier haben wir ein antizipatorisches und hybrides Bild, das zusätzlich klanglich untermauert wird. Was man im dokumentarischen Bild übersehen könnte, wird von Oliver durch den Ton oder durch Zeitlupe verstärkt.

**KE** Man könnte das hybride Bild auch als *intertemporales Bild* bezeichnen, weil es zwei Zeiten umfasst. Die der Delegierten, die aus ihren diversen Gruppen



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

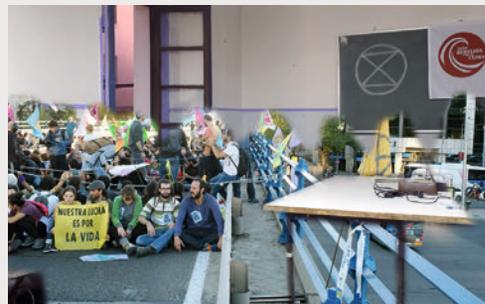
6 ► Sven Lütticken, „Historical Formalism“, in: *Objections: Forms of Abstractions*, Bd. 1, London: Sternberg Press, 2023, S. 12–39.

kommen, um gemeinsame Pläne zu schmieden, und die ein paar Tage später, wenn wir die Blockade auf der Autobahn sehen. Intertemporalität ist ein Begriff von Robert Meister und hängt mit der Zeit der Gerechtigkeit zusammen.<sup>7</sup> Aber auch mit dem Kampf, eine Frist für Klimagerechtigkeit zu setzen. Endet die Frist 2030 oder 2040 oder was ist der nächstmögliche Zeitpunkt?

7 ► Robert Meister, *After Evil: A Politics of Human Rights*, New York: Columbia University Press, 2012, S. 84.

**DM** Klimagerechtigkeit ist im Werden.

**KE** All die Fristen – 2019, 2030, 2040, der nächstmögliche Zeitpunkt. Die Aktivist\*innen diskutieren, was sie bedeuten, obwohl sie sich zugleich schmerzlich bewusst sind, dass Klimagerechtigkeit nicht an ein fixes Datum gebunden werden kann. Immer wieder betonen sie: „Das Jahr kommt ja nicht von uns, sondern von den Wissenschaftler\*innen.“ Sie ringen also darum, wissenschaftliche Daten über die Geschwindigkeit des Klimawandels mit der Geschwindigkeit der Gerechtigkeit zu koordinieren. Sie versuchen, die Zeit der Wissenschaft mit der Zeit der Politik und der Zeit des Menschen zu verbinden. Sie versuchen, wissenschaftliche Zeit und gerechte Zeit in einen Dialog zu bringen.



↑  
Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021,  
4K-Video, 37 min

**DM** Das könnte man als Störung der zeitlichen Normativität der Klimapolitik der Regierungen deuten. *Not Sinking, Swarming* zielt auf eine Chronopolitik, besonders hinsichtlich des Rechts zu handeln, wenn man gefährdet ist. Auf dem Spiel stehen die Handlungsmöglichkeiten, die auf die organisatorische Form der Versammlung, aber auch auf ihre bildliche Repräsentation wirken. Wir müssen die Organisation der Basis anders denken, und deshalb müssen wir auch die Zeit anders denken, ebenso Bild und Ton.

**KE** Robert Meister fährt fort: „In allen Kapiteln des Buches geht es im Kern um die sich wandelnden Zeitmaßstäbe, mit denen Gerechtigkeit gefordert und erstritten werden.“ Es geht um die Zeit des Wandels, um die Geschwindigkeit, mit der sich die Zeit verändert, und um die Zeit, die man braucht, um etwas zu verändern. Ich glaube, dass die Aktivist\*innen in Olivers Film in Wahrheit um solche Fragen ringen. Und sie versuchen, sie zusammen zu denken.

Berlin, 5. März 2023  
Redaktionelle Assistenz: Jesi Khadivi

Übersetzung: Thomas Raab

# Singularitäten, Multituden

## Zu einer partizipatorischen Politik des Kommunen

Toni Negri

Es ist mir eine große Freude, der Einladung nachzukommen und der Ausstellung von Oliver Ressler's Arbeiten ein paar Betrachtungen zu widmen. Verzeihen Sie mir, wenn ich zunächst ein wenig aushole; es sollte schnell deutlich werden, dass wir uns bereits mitten im Thema befinden. Nun, in den letzten Jahren ist eine recht beeindruckende Zahl von Untersuchungen und Beiträgen rund um die Frage des *Kommunen* entstanden, das von Fall zu Fall als Adjektiv oder Substantiv, im Singular oder Plural dekliniert und auf sehr unterschiedliche Gegenstände, Fragestellungen und Kontexte bezogen wird.

Ursprünglich diente die Rede vom Kommunen in erster Linie dazu, den rechtlichen Status bestimmter natürlicher Ressourcen – Wasser, Luft, Energieträger – zu beschreiben, von denen die Existenz aller Menschen und vielleicht in einem umfassenderen Sinn auch die alles Lebendigen abhängt. Eine äußerst lebhafte Debatte darum entwickelte sich im Jahr 2011 in Italien rund um das Referendum „Acqua bene comune“ [Wasser, ein Gemeingut], und ich glaube, dass heute, mehr als zehn Jahre später, in einer Zeit, in der Energie und allgemeiner gesprochen Ökologie als ganz grundlegende, die gesamte Menschheit betreffende Fragen auf der politischen Agenda stehen, die Bedeutung und Dringlichkeit der Debatte noch viel augenfälliger ist. Wir werden gleich auf all dies zurückkommen.

Aber vom „Kommunen“ zu sprechen, bedeutet zugleich etwas anderes, und auch diese Richtung haben zahlreiche Untersuchungen eingeschlagen.

Tatsächlich verweist „Kommunes“ auf die allen Menschen zukommende Fähigkeit zusammenzuarbeiten. Eine solche Perspektive unterstreicht, wie sehr die Kooperation, die darin wirkenden Mechanismen des Koordinierens, Teilens und Vergemeinschaftens die Intensität wechselseitiger Abhängigkeit, der menschlichen *Interdependenz* zutage treten lassen. Davon ausgehend ist es an uns, von der Illusion individueller Autonomie loszukommen, jenem großen Mythos der Moderne, aus dem sich die verzweifelte Suche nach *agency* speist, nach einer ausschließlich



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022,  
4K-Video, 27 min

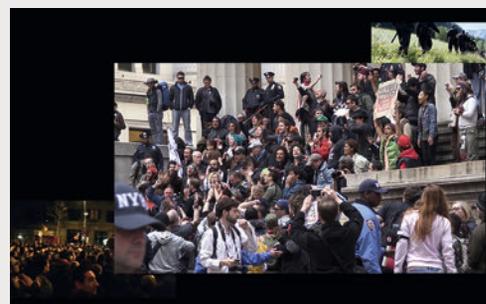
individuell vorgestellten Handlungsfähigkeit, und aus dem – im Phantasma der Un-  
abhängigkeit bereits angelegt – unweigerlich ungezügelter Konkurrenz und Hierar-  
chisierung erwachsen. Demgegenüber hat der Blick auf das Kommune als Koope-  
ration deutlich werden lassen, auf welche Weise es Singularitäten gelingt, bislang  
noch nie praktizierte Formen des Umgangs miteinander zu erfinden, neue Lebens-  
weisen, welche die Herausbildung völlig neuer Subjektivitäten determinieren.

Die Subjektivitäten, die ein solches gemeinsames Handeln hervorbringt –  
konstituiert innerhalb einer intendierten Interdependenz, erprobt und bereichert  
durch Praktiken, die vom rein materiellen Leben bis zur dezidiert politischen Or-  
ganisation einer Gruppe reichen – unterscheiden sich recht deutlich von den For-  
men des Kollektiven, die wir bislang zu kennen glaubten. In gewisser Weise sind  
sie gleichzeitig deren Widerruf und deutlichste Kritik, denn sie führen uns greifbare  
Alternativen vor Augen: Beispiele, konkrete Fälle, in denen das gemeinsame Leben  
keineswegs ein Fluch, sondern ein offener Horizont ist. Mir kommt jene Formulie-  
rung von Maurice Merleau-Ponty aus *Humanisme et Terreur* in den Sinn, „*le maléfice  
de la vie à plusieurs*“, das Lebens zu mehreren sei wie verhext. Vielleicht genügt es  
sich klarzumachen, dass „Wie-verhext-Sein“, *un maléfice*, nicht wirklich ein Fluch,  
*une malédiction*, ist. Um Letzteren aufzuheben, müssen wir nur jenen bösen Zauber  
revidieren, der uns glauben macht, das Individuum – das souveräne Individuum,  
*l'individu-roi* – sei die einzige Grundlage der Praxis, ihr Grundpfeiler und höchst-  
er Zweck, wohingegen die Vielen nur Unstimmigkeiten, Konflikte, den Krieg aller  
gegen alle, Verachtung für das Leben anderer und Gewalt beförderten.

Gerade weil das Kommune der Kooperation gegen die Illusion  
des *individu-roi* die vorrangige Bedeutung von Beziehungen bekräftigt,  
schafft es komplexe, multiple Subjekte, die imstande sind, neue Praktiken  
und vielleicht sogar neue Institutionen hervorzubringen.

Die Aufgabe, Politik neu und anders zu begründen, auf eine Art, die  
sich vom Kanon des neuzeitlichen Denkens abhebt, und sich dabei auf  
eine Reihe zeitgenössischer Ansätze zu beziehen, stellt sich gegenwärtig  
allenthalben mit zunehmender Dringlichkeit. Zu verstehen, seit wann sich  
diese Aufgabe all jenen aufdrängt, die innerhalb militanter Zusammenhän-  
ge, in ihrer Praxis und in ihren Arbeiten als Kunstschafter oder auch im  
akademischen Umfeld versuchen, neue Realitäten mit Leben zu erfüllen,  
wäre eine andere Frage. Erwachsen der Anstoß, die prinzipielle Richtung  
und auch die Dringlichkeit vielleicht aus den epochalen Experimenten von  
1968? Oder aus den Revolutionen, die das 20. Jahrhundert durchzogen  
und dabei versuchten, dem Kommunen eine erweiterte Form zu geben,  
bevor sie im furchtbaren Morast des *état-roi*, des souveränen Staates und  
der Bürokratisierung stecken blieben? Entspringen sie vielleicht dem, was  
Michael Hardt und ich vor nunmehr fast 25 Jahren mit *Empire* zu benennen  
versucht haben? Letztlich ist die Frage aber gar nicht so wichtig.

Was mich beeindruckt, ist indes, wie sehr Oliver Ressler's Arbeiten  
diese grundlegende Veränderung in sich tragen, wie sehr sie ein unmittelbares Bild  
davon vermitteln. In der Nüchternheit einer verdichteten Produktion, ohne jede Form  
von Pathos oder Romantik, zeigen viele seiner Bilder genau das: den Übergang von  
einer Grammatik des souveränen Individuums zu einer anderen Grammatik – wobei  
„Grammatik“ freilich nicht suggerieren soll, bei jenem Übergang ginge es lediglich  
um Begriffe oder Kategorien, die uns dazu dienen, die politische Realität zu ent-  
ziffern. Hier, in diesen Arbeiten, sind wir auf unmittelbare Weise konfrontiert mit  
Körpern, Gesten, Bewegungen, Stimmen und einem starken Handlungspotenzial,



↑  
Oliver Ressler, *A-Anti-Anticapitalista*, 2021,  
4K-Video, 2 min

das sich simultan entlang dreier Register entfaltet: erstens gegen das Individuum als *das Eine* – oder, wenn man so will, gegen die Vorstellung, das Individuum sei ein elementares Atom des Politischen; zweitens gegen die Masse als *das Eine* – oder, wenn man so will, gegen die Überzeugung, nur die De-Singularisierung aller erlaube es, das Kollektive zu denken, gegen die Idee also, Gleichheit sei einzig zu erreichen, wenn die Singularitäten entleert und die Unterschiede, die jede von ihnen in sich trägt, neutralisiert würden; drittens schließlich, in positiver Bestimmung, in der Konstitution eines vielköpfigen, gerade auf Unterschieden gebauten, *multitudinären* Subjekts, das sowohl seine Stärke als auch seinen Zusammenhalt aus der Artikulation all der Singularitäten bezieht, die es hervorbringen. Die daraus erwachsende Polyphonie ist beeindruckend. Gerade dadurch, dass die außergewöhnliche Vielfalt der Stimmen, Körper, Lebensalter, Orte und selbstverständlich ebenso die materiellen Bedingungen, unter denen die Proteste stattfinden, unmittelbar in den Vordergrund treten, zeigt das Video *A-Anti-Anticapitalista* aus dem Jahr 2021 für mich geradezu eine Verkörperung dessen, was Michael Hardt und ich *Multitude* zu nennen versucht haben. Das mag daran liegen, dass jener Slogan sich wie der Faden der Ariadne von einem Protest zum nächsten schlängelt und dabei nie die Verschiedenheiten auslöscht, denn der Slogan bietet keine Grundlage, Unterschiede zu nivellieren, sondern ist ein Weg, sie zu verstärken. Skandiert wird der Ruf von einer Multitude, die zugleich kohärent und differenziert, machtvoll und vielgestaltig ist; sie spricht nicht mit einer einzigen Stimme, sondern mit Tausenden von Stimmen, die in einer ebenso komponierten wie aufgewühlten Polyphonie zusammenfinden, die sich in ein Instrument der Revolte verwandelt, Ausdruck einer Konfliktualität, die sich so von Grund auf erneuert. Auf diesen Punkt, auf das, wenn man so will, Kommune als multitudinäre Subjektconstitution werde ich noch zurückkommen.

Zunächst möchte ich indes auf eine zweite Dimension eingehen, die ich in Ressler's Arbeiten sehr präsent finde: die Dynamik gegenwärtiger Kämpfe. Als ich über diesen Beitrag nachzudenken begann, war mir als Titel *Comune e mesopolitica* [Kommunes und Mesopolitik] in den Sinn gekommen. Wie Sie vermutlich wissen, bezeichnet *μέσος* [*mésos*] im Griechischen einen Ort, das *Milieu*. Mit dem Konzept der *Mesopolitik* möchte ich an die Arbeit eines jungen französischen Foucaultianers anknüpfen, Ferhat Taylan, der vor einigen Jahren in einer umfassenden Studie untersucht hat, wie das, was er „*le milieu de vie*“ nennt, das Lebensumfeld, vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts erforscht, eingerichtet und organisiert wurde. Im Anschluss an Michel Foucaults Analysen zur Biomacht, also zur Entstehung einer neuen, mit der Geburt des Liberalismus einhergehenden politischen Rationalität, die das Leben selbst einsetzt, interessiert sich Taylan dafür, wie ebendiese politische Rationalität das *milieu de vie*, das Lebensumfeld, als Objekt des Regierungshandelns entdeckt. Doch gerade hier, in diesem Milieu, in dieser Umwelt konnten die *Potenzen des Lebens* zum möglichen Gegenpart der *Regierungsmacht über das Leben* werden, so etwas wie *Biopolitik* war eine Antwort auf das Wirken von *Biomacht*. Nun, der Mesopolitik, der Konstruktion der Umwelt als Gegenstand des Wissens und der Regierung wäre heute, so scheint mir, die Wiederaneignung dieser Umwelt entgegenzusetzen, als Ausdruck der Potenzen des Lebens. Freilich bin ich mir durchaus bewusst, dass diese Formulierung, die ich gerade wiederholt verwendet habe, „Potenzen des Lebens“, schrecklich missverständlich klingt – wie ein vitalistisches Schlagwort. Das ist selbstverständlich nicht das, worauf ich hinaus möchte. Vitalismus – darum geht es überhaupt nicht. Vielmehr ist hier, im *mésos*, im Milieu, in der Umwelt, ein komplexes Regime aus Wissen und Regierung, Wissenschaft und Management, Diskursen und Praktiken zu erkennen, das die Menschen – und sehr viel weitergehend alles, was sie umgibt – erfasst, *um Wert zu extrahieren*. In dieser Einsicht liegt zugleich ein Moment subversiver Umkehrung, denn sie impliziert, dass die Menschen und das *mésos* ihrerseits in der Lage sind, sich selbst

wiederanzueignen; und indem sie dies tun, instituieren sie, statt symmetrisch auf die Macht zu reagieren, eine grundlegende Asymmetrie– sie produzieren. Das festzustellen bedeutet: Sie produzieren keinen Wert im ökonomischen Sinn, keinen abstrakten Wert. Sie produzieren Subjektivität, neue Praktiken, neue Institutionen, sie produzieren neue Lebensweisen, lassen neue Deklinationen dessen aufscheinen, was *Leben*, immer gesellschaftlich und politisch verstanden, bedeutet.

Genau an der Schnittstelle zwischen neuen Formen widerständiger Subjektconstitution und der Frage der Umwelt oder, wenn man so will, zwischen *Kommunen* und *mésos* eröffnet sich der Raum, Handeln und Organisation neu zu denken.

In welchem Sinn ließe sich heute nicht nur von Umweltpolitik und ökologischen Fragen sprechen, die natürlich von größter Bedeutung sind, sondern von einer politischen Ökologie, von den eigentlichen Potenzen des *mésos*? Wie ließen sich die Potenzen des *Kommunen* und die Potenzen des *mésos* artikulieren? Zuerst, so meine ich, gilt es deutlich zu machen, was der breite mesopolitische Kontext einer neuen allgemeinen Ökonomie des *Kommunen*, die Singularität, multitudinäre Zusammensetzung und kooperative Produktion zusammenbringt, bedeutet, nämlich eine Politik, die das Milieu, die Umwelt nicht ignorieren kann. Noch einmal: Diese Umwelt ist nicht einfach nur als Raum zu verstehen, der von einer immer weiter ausgreifenden Biomacht erobert, durch Ressourcenverbrauch aufgezehrt, durch intensive Nutzung vernichtet und durch das unerbittliche Streben nach Profit entstellt wird, sondern zeigt sich zugleich als Schauplatz ausgeprägter Biopolitik und möglichen Widerstands: *milieu de vie*, Raum-Zeit, in die sich unsere Existenzen einschreiben, mit all den Praktiken und Experimenten unter dem Vorzeichen des *Kommunen*.

Tatsächlich definiert dieses permanente Wechselspiel zwischen Umwelt und Leben die Umrisse einer neuen politischen Institutionalität, in der wir bereits leben und nicht aufhören werden zu agieren. Was nun den Begriff *Milieu* anbelangt – um nach der Referenz auf das Griechische bei dem frankophonen Ausdruck zu bleiben –, interessiert mich besonders, wie ihn der französische Philosoph Georges Canguilhem in seinem erhellenden Aufsatz „*Le vivant et son milieu*“ [Das Lebendige und sein Milieu] bestimmt, ursprünglich ein Konferenzbeitrag aus den späten 1940er Jahren, veröffentlicht in dem 1965 erschienenen Sammelband *La connaissance de la vie*. Am Ende einer ausführlichen Rekonstruktion, in der er die Entwicklung des Begriffs im wissenschaftlichen Denken nachzeichnet, schlägt Canguilhem vor, das Milieu nicht so sehr als eine Art Behälter zu betrachten, der die Gestalt alles Lebendigen (und insbesondere des Menschen) aufnimmt, sondern vielmehr als Bezeichnung für die ständige Wechselbeziehung zwischen dem Lebendigen und dem, was es umgibt, bestimmt und verändert. Denn auch wenn das Lebendige nie aufhört, auf das Milieu einzuwirken, wird es von diesem zugleich ständig neu definiert und geformt, in einem endlosen Spiel wechselseitiger Determinierung. *Mesopolitik* ist ein denkbarer Begriff für dieses Wechselspiel – biopolitisches Potenzial in der Konfrontation mit Biomacht und zugleich Antwort darauf.

Doch zurück zur Arbeit Oliver Ressler. Was mich, der ich wirklich kein Experte für zeitgenössische Kunst bin, sehr beeindruckt, ist der Umstand, dass sie sich genau dorthin begibt, wo beide Dimensionen, Milieu und *Kommunes*, zusammenlaufen: ersteres von den Singularitäten, die es mithervorbringt, tatsächlich bewohnt, durchquert und letztlich wiederangeeignet, letzteres auf der unglaublichen Stärke der Beziehungen errichtet, die diese Singularitäten hervorbringen – Beziehungen, welche die Singularitäten in einem *mésos* entfalten, in dem sie verortet



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022,  
4K-Video, 27 min

sind, in dem sie leben und das sie in anderer Weise zu organisieren versuchen. Das bemerkenswerte Video *Der Weg ist nie derselbe* aus dem Jahr 2022 lässt dies auf seine Art unmittelbar konkret werden: Bäume, Landstraßen, Felder, Hütten – als bewegten sich die Organisation alternativer Lebensweisen und die des Waldes, der planmäßigen Ausbeutung seiner Ressourcen entrissen, ineinander verschränkt im gleichen Rhythmus voran. Der entscheidende Punkt dabei ist freilich nicht, Natur gegen Gesellschaft auszuspielen, sondern eine Art Massaker an der Natur anzuprangern – man denke an die Bilder der Straßen, die sich wie Wunden zwischen den Bäumen auftun, an die systematische Abholzung des Waldes und allgemeiner an all die Beispiele umweltzerstörerischen Irrsinns, die wir heute traurigerweise kennen – und zugleich aufzuzeigen, wie eine andere Art des Verhältnisses zur Natur möglich wäre, verstanden als *mésos*.

Im Übrigen geht es vergleichbar nicht darum, dem gegenwärtigen Zustand der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse die Illusion entgegenzusetzen, die Verhältnisse total hinter sich lassen zu können. Es gibt immer noch und immer wieder solche literarischen Phantasien, die von der Einsamkeit in den Wäldern träumen, von der Flucht auf verlassene Inseln oder in entlegene Höhlen, vom Aussteigen aus der menschlichen Gesellschaft als einziger Zuflucht – doch worum handelt es sich dabei, wenn nicht um die x-te Neuauflage der Illusion individueller Autonomie, der Selbstgenügsamkeit des *individu-roi*? Die liberale Illusion schlechthin, produziert von einer Gesellschaft, die nicht in der Lage ist, anders und anderes zu denken, und glaubt, sich zu befreien, während sie stattdessen einmal mehr lediglich die eigenen Prinzipien affirmiert ... Notwendig ist deshalb etwas anderes: Es geht darum, neue gemeinsame Lebensweisen zu etablieren, ein *vie à plusieurs* zu organisieren. Die Baumhütten im Film *Der Weg ist nie derselbe* sind keine individuellen Eremitagen, keine poetischen Darstellungen, sie sind keine literarischen Phantasien. Die Baumhütten sind Institutionen des Kommunes – und das Blätterdach des Waldes ist eine neue organisierte Gesellschaftlichkeit. Das Blätterdach wird zum Kommunes, gerade weil es *mésos* ist, ein Ort, an dem alles interagiert: das Grün der Bäume, das Licht, das sich dort oben bricht, der Wind, der die Baumwipfel bewegt, und ein Kommunes, das darin entsteht und es gleichzeitig verändert.

Vielleicht sollten wir an dieser Stelle einen Schritt zurückgehen. Eingang hatte ich darauf hingewiesen, dass der Begriff des Kommunes zuerst bezogen auf natürliche Ressourcen verwendet wurde. Die Geschichte ist nun gut ein halbes Jahrhundert alt: Damals, im Jahr 1968, wurde der vielzitierte Artikel *The Tragedy of the Commons* des Biologen und Ökologen Garrett Hardin in der Zeitschrift *Science* veröffentlicht. Darin beschrieb Hardin die von ihm so genannte „Tragik der Allmende“, eine Tragik, die sich recht einfach zusammenfassen lässt: Eine quantitativ begrenzte natürliche Ressource, die frei zugänglich für alle ist, wird bei hoher Nachfrage zwangsläufig zur Neige gehen. Das Interesse der Einzelnen (sich die benötigte Ressource unbedingt anzueignen) steht hier im Widerspruch zum gemeinsamen Interesse (dafür zu sorgen, dass diese natürliche Ressource sich nicht erschöpft, weil alle sie benötigen). Die einzige Lösung besteht Hardin zufolge darin, ein Ordnungsprinzip einzuführen, das den Zugang zur fraglichen Ressource regelt, um ihre Erschöpfung zu verhindern: Es brauche eine externe, außerhalb der individuellen Interessen stehende Instanz, welche die Freiheit der Einzelnen begrenzt. Daraus ergeben sich zwei Möglichkeiten, die sich so zusammenfassen lassen: Entweder bleibt die Ressource erhalten, aber der Zugang zu ihr ist nicht mehr frei – sie verliert ihren Status als Gemeingut – oder sie bleibt Gemeingut, steht aber in Gefahr binnen Kurzem vollständig zu verschwinden.



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022,  
4K-Video, 27 min

Die „Tragik“ liegt genau hier: Das Spiel ist – um in der Sprache der Spieltheorie zu bleiben, die Hardin in seinem Essay verwendet, wenn er das Gefangenendilemma für seine Zwecke adaptiert – ein Nullsummenspiel, und in beiden Fällen ist die logische Konsequenz des Dilemmas negativ: die Tragik einer Situation, in der es nur Verlierer gibt.

Tatsächlich wird Hardins Argumentation durch zwei Annahmen verzerrt. Ich möchte sie in Erinnerung rufen, weil aktuelle Beiträge zur Frage des Kommunen beide Annahmen verwerfen.

Die erste Annahme lautet, jedes Individuum, wenn es über freien Zugang zu einer natürlichen Ressource verfüge, spiele sein Privatinteresse gegen das Wohl aller aus. Die Perspektive wird auf den Gegensatz zwischen dem individuellen und dem kollektiven Interesse verengt, den Gegensatz also zwischen privat und dem, worauf das „Interesse aller“ verweisen soll: die Gemeinschaft. Und um den Gegensatz zwischen dem Egoismus der Einzelnen und dem Wohl aller aufzulösen, bleibt nur der Staat, die öffentliche Hand, denn nur der Staat ist in der Lage, „von außen“ in beide Richtungen Schranken zu setzen, die Egoisten wie auch die Freiheiten einzuschränken.

Auch die zweite Annahme geht davon aus, dass das individuelle Interesse dem Interesse aller gegenübersteht; doch obwohl diese „alle“ als Gemeinschaft imaginiert werden, bleibt die Gemeinschaft paradoxerweise ohne jegliche Beziehung zwischen den Individuen, aus denen sie sich zusammensetzt. Zwischen dem Verfolgen individueller Interessen und der Erhaltung einer Ressource im Namen des Interesses aller existiert kein Raum möglichen Interagierens, es gibt weder Diskussion noch Streit, weder Meinungs austausch noch Konflikt: Hardins Darstellung sieht jedes Individuum als eine fensterlose Leibniz'sche Monade, um sich selbst kreisend, sprachlos, ohne Verbindung zu anderen. Dazu zwei kurze Bemerkungen.

Zum ersten Punkt: Wir wissen heute recht gut, was es heißt, wenn sich die öffentliche Hand – der Staat – bei der Verwaltung natürlicher Ressourcen und ihrer Erhaltung als Gemeingüter einschaltet. Bisweilen kommt dem eine entscheidende Bedeutung zu – erinnert sei an das italienische Referendum über das Wasser im Jahr 2011, das die Privatisierung der Wasserversorgung ablehnte und deren öffentliche Verwaltung als Gemeingut dem Staat übertrug. Allerdings war damit das Problem nicht wirklich gelöst, da der öffentliche Charakter der Wasserwirtschaft sich letztlich darin zeigte, dass die Wasserpreise, also die Bedingungen des Zugangs zu Wasser reguliert wurden, und zwar auf der Grundlage der Marktgesetze und des freien Spiels des Wettbewerbs. Doch was konnte „öffentlich“ im Gegensatz zu „privat“ oder „marktwirtschaftlich“ denn auch anderes bedeuten, welche Unterscheidungen ließen sich denn noch vorstellen? Als der Consiglio di Stato als oberstes Verwaltungsgericht Italiens eine Reihe von Einsprüchen (unter anderem den der Vereinigung *Acqua bene comune*, die das Referendum initiiert hatte) gegen die Tarife der öffentlichen Wasserversorgung abwies, bestätigte er damit, dass das Öffentliche alles andere als ein geschützter Bereich, sondern permanent von Privatinteressen durchzogen und durchdrungen ist: Bestenfalls existieren beide Logiken in Kontiguität, im schlimmeren Fall überlagern sie sich. Das Öffentliche reduziert sich auf Staatseigentum.

Der Fokus der Debatte musste daher verschoben werden. Mit Blick auf Hardins Paradox gilt es, mögliche Alternativen nicht mehr an den binären Ausdrücken indi-



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022,  
4K-Video, 27 min

viduell/kollektiv oder privat/öffentlich zu orientieren, sondern zu versuchen, andere Weisen des Umgangs mit gemeinsamen Ressourcen zu schaffen, die eben weder privat noch staatlich wären. In diesem Zusammenhang ist die enorme Bedeutung der Arbeiten von Elinor Ostrom hervorzuheben, die im Jahr 2009 mit dem Nobelpreis für Wirtschaftswissenschaften ausgezeichnet wurde. Doch bevor ich ein paar Worte zu Ostrom sage, möchte ich kurz auf den zweiten Punkt eingehen, den ich soeben erwähnt habe.

Entscheidungen, die Verständigung untereinander, Debatten, Konflikte sind – wenn auch unterschiedliche – Arten der Auseinandersetzung und des Dialogs zwischen den Mitgliedern einer Gruppe. Alles andere als Monaden, die von Interessen bewegt werden, die so „privat“ sind, dass sie außerhalb aller gesellschaftlichen Verhältnisse zu stehen scheinen, und alles andere auch als Spielsteine, die Dynamiken gehorchen, die nicht nur egoistisch, sondern auch blind gegenüber der Welt und anderen sind, sprechen die Menschen miteinander, tauschen sich aus, schaffen sich in diesem Austausch einen gemeinsamen Raum. Dieser Raum ist die Grundlage des Sozialen, das buchstäblich durch die Vervielfältigung von Beziehungen zu anderen entsteht. Das bedeutet nicht, dass es keine Zusammenstöße, Kämpfe, Machtverhältnisse oder Versuche gäbe, die Interessen anderer zugunsten eigener Interessen ins Gegenteil zu verkehren oder zu vereinnahmen. Es bedeutet lediglich, dass sich die Konstitution des Sozialen auf dem Terrain der Beziehungen zu anderen abspielt.

Wenn das Kommune existieren kann, dann nur im Laboratorium der Begegnung und der Konfrontation, das es ihm ermöglicht Gestalt anzunehmen. Das Kommune formt sich nicht aus einer Ansammlung von Individuen heraus, die lediglich von privaten Antrieben bewegt werden, unabhängig von jeder Form der Verbindung oder des Verhältnisses zu anderen. Das Kommune entsteht aus den Beziehungen zwischen Singularitäten – denn im Gegensatz zum Individuum (das die Illusion absoluter Autonomie nährt) existiert die *Singularität* nur in der Beziehung zu (einer oder mehreren) anderen.

Hier kommen wir zurück zu Ostrom.

Ostrom verbrachte ihr ganzes Leben damit, die Art und Weise zu erforschen, wie es vielen Gemeinschaften – ganz unterschiedlicher Größe, Kultur und geografischer Provenienz – gelang, von unten, durch Debatten und Interaktion, eigene Regeln für die Verwaltung von Gemeingütern zu entwickeln. Nach dem Prinzip: weder Raubbau an Ressourcen noch Gefährdung des freien Zugangs zu natürlichen Gütern, die für alle unverzichtbar sind – also, wenn man so will, weder Individualinteresse noch freiheitsbeschränkende Eingriffe des Staates –, sondern im Gegenteil ein *Gemeinsames*, das auf der Grundlage von Regeln verwaltet wird, die von der Gemeinschaft selbst in deren eigenem Interesse aufgestellt wurden. Ostrom zeigt, dass die Deliberation von unten buchstäblich die Regeln schafft, nach denen die gemeinsamen Ressourcen verwaltet werden. Diese Regeln werden ihrerseits wiederum verallgemeinert und ermöglichen so nicht nur eine abgestimmte und nachhaltige Nutzung der Ressourcen, sondern tragen zugleich dazu bei, die Gemeinschaft als solche hervorzubringen. Ostrom lässt uns verstehen, dass Hardins Tragödie nicht die einzige Art ist, wie die Geschichte erzählt werden kann, und dass manche Lebenswirklichkeiten mehr wert sind als eine düstere Fabel.

Das *Gemeinsame* oder *Kommune* ist somit der Name für mindestens drei miteinander verflochtene Dinge: eine Art, die Beteiligung aller zu organisieren; ein Set von Regeln, die im Entscheidungsprozess erarbeitet werden; schließlich das sich

herausbildende neue gesellschaftliche und politische Subjekt. Um es in anderen Worten zuzusagen: radikale Demokratie, neue Institutionalität, Subjektwerdung. Das *Kommune* steht für diesen dreifachen konstituierenden Moment.

Bei genauerer Betrachtung leisten Ostrows Untersuchungen sogar noch mehr. Sie verschieben den Fokus auf Formen der Verwaltung und Governance von Gemeingütern und befreien die gesamte Problematik aus der Zwickmühle des Gegensatzes von privat und öffentlich, in der sie unwiderruflich gefangen schien. Betreiben, verwalten, nutzen, genießen, nutzen: ein umfassendes Vokabular außerhalb der Logik des *Eigentums*, außerhalb des ewigen Problems des exklusiven Besitzes von *Gütern*. Das *Kommune* eröffnet einen ganz andersgearteten, nicht proprietären Raum.

Diesen gleichermaßen politischen wie rechtlichen Raum gilt es zu beschreiben. Dabei drängt sich die Frage auf, ob nicht gerade die in der Redeweise vom „Gemeingut“ implizierte Vorstellung des „Gutes“ verhindert, darin etwas anderes zu sehen als eine Art Paradox. Denn „Gut“ bezeichnet in der Regel etwas, was angeeignet werden kann. Wenn man es nun als „gemein“ bestimmt, es also als *niemandem zugehörig* betrachtet – folgt dann daraus nicht, dass es genau genommen *von allen angeeignet werden kann*, wie es in Hardins Fabel passiert?

Betrachten wir es einmal anders.

Versuchen wir, das Gemeinsame unabhängig von der Vorstellung des Eigentums zu betrachten, worin der Akt der Aneignung immer mitschwingt – das Gemeinsame als das, was von allen angeeignet werden kann. Versuchen wir, das Gemeinsame als das zu denken, was *nicht* angeeignet werden kann (weder individuell als Privateigentum, noch kollektiv als öffentliches Eigentum). Und hören wir auf, „gemein“ oder „gemeinsam“ als bloßes Adjektiv zu betrachten (insofern es als Adjektiv notwendigerweise ein *Gut* qualifiziert), um es stattdessen als substantielle Realität zu denken. Nicht mehr Gemeingut, sondern einfach: das Gemeinsame, *das Kommune*.

Hier liegt ein ganz entscheidender Punkt: Über die Alternative öffentlich/privat hinauszugehen bedeutet, die politische Möglichkeit zu eröffnen, gesellschaftliche Strukturen zu schaffen, die sich tatsächlich vom Regime des (individuellen oder staatlichen) Eigentums abkoppeln, und auch auf dem Gebiet des Rechts die Konstituierung eines nicht eigentumsrechtlichen Regimes sozialer Partizipation und Inklusion anzustoßen. Ein solcher Schritt impliziert die Abkehr von der politischen Philosophie der Moderne, und darüber hinaus wirft er weitere Fragen auf. Um ein einfaches Beispiel zu nennen, auch wenn nicht die Zeit bleibt, es genauer auszuführen: Im neuzeitlichen Denken finden sich Arbeit, Eigentum und Bürger\*innenschaft – im Sinne der *citoyenneté* – in grundlegender Weise verknüpft. Wie könnte demgegenüber eine nicht auf Eigentum bezogene Neudefinition von Bürger\*innenschaft und Arbeit aussehen?

Was die Arbeit anbelangt, stellen viele Genoss\*innen, Ökonom\*innen, Soziolog\*innen, Aktivist\*innen – oder schlicht und einfach Menschen, die ein wenig die eigene Lage im Blick haben – schon seit langem fest, der gesellschaftliche Charakter der Produktion, die kooperative Dimension, aus der sich der Extraktivismus des Kapitals speist, mache es schwer, die Produktion unter dem Blickwinkel der Eigentumsverhältnisse anders zu betrachten denn als regelrechte Enteignung des Vermögens der Vielen. Die produktive Multitude, das *Kommune* als Produktionsweise, sie werden an die Ränder ihres produktiven Vermögens abgedrängt, ihrem



↑  
Zanny Begg und Oliver Ressler,  
*The Right of Passage*, 2013, HD-Video, 19 min

Zusammenwirken wird Wert entrissen – Wert, der sofort in Tausch- und Mehrwert rückübersetzt wird. Die Frage nach dem Eigentum stellt sich heute überall, von der einfachsten sozialen Interaktion bis hin zur Frage nach Patenten und geistigem Eigentum: Doch die Frage „Wem gehört das?“ macht in dem Maß keinen Sinn mehr, wie die Frage „Wer arbeitet?“ durch die Frage „Wer kooperiert mit wem?“ ersetzt werden müsste. Die wechselseitige Abhängigkeit, die *Interdependenz* beim Namen zu nennen, sie anzuerkennen, sie zu vergüten, sie nicht als Verlust von Autonomie, sondern als Stärkung der Potenzen des Kommunen zu erfahren: All dies bleibt zu tun.



↑  
Zanny Begg und Oliver Ressler,  
*The Right of Passage*, 2013, HD-Video, 19 min

Und auch über Bürger\*innenschaft – den letzten Punkt, den ich ansprechen möchte – gilt es eingehender nachzudenken. Oliver Resslers und Zanny Beggs Film *The Right of Passage* ist, wie ich finde, exemplarisch. Heute, in einer – zumindest bis COVID-19 – weitgehend globalisierten Welt, in der, wenn man so will, neuen Form einer imperialen Ökonomie, die wir seit dreißig Jahren kennen, könnte man erwarten, dass Grenzen verschwinden. Doch stattdessen gab es noch nie so viele, so grausame, so rigoros gezogene Grenzen. Tagein und tagaus fordern Grenzen ihren Blutzoll und bekommen ihn – und wir zählen die Toten. Wie könnte eine Weltbürger\*innenschaft aussehen, das heißt die Anerkennung des bedingungslosen Rechts auf Mobilität, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem Territorium, einer Nation, einer Herkunft?

In Resslers und Beggs Video finden sich in meinem Pass – einer für den Film erfundenen Fälschung, wie ich hinzufügen muss – viele Visa, ebenso wie in dem echten, den ich in der Tasche trage. Lange Zeit war es mir verwehrt zu reisen – erst, weil ich im Gefängnis war, dann durch das Exil und schließlich durch die erneute Inhaftierung. Aber seit 2003 bin ich viele Male um die Welt gereist, habe Räume und Lebenswirklichkeiten durchquert, und habe mich dabei auch selbst wiederhergestellt. Mir wäre es recht, wenn mein Pass auf seiner ersten Seite die von Magritte inspirierte Formulierung trüge, wie sie im Video zu sehen ist: „This is not a Citizen“. Für mich wäre es eine Auszeichnung, ich wäre stolz darauf. Aber was bedeutete es für die anderen? Für die Toten von Melilla? Für die in der Straße von Sizilien Ertrunkenen? Für die Opfer eines dummen Krieges, der uns ins 20. Jahrhundert zurückwirft und dabei die schlimmsten Nationalismen befeuert?

Daher: Wenn *Mesopolitik* die wirkungsvolle Politik des Milieus und das Kommune radikale Demokratie, neue Institutionalität und Subjektivation sind, ist vielleicht die Zeit reif für eine weltumspannende Staatsbürgerschaft, für einen Pass, der erklärt: Dies ist kein Pass, dies ist nur das Dokument meiner Zugehörigkeit zur Geschwisterlichkeit alles Lebendigen, ob menschlich oder nicht.

Übersetzung: Thomas Atzert

# Der Sturzflug der Möwe

## Die antiextraktivistische Verbindung von Materie und Mensch in den Filmen Oliver Resslerers

Marco Baravalle

### Erste Szenen

Die Kamera ruht auf dem riesigen Tagebau, der sich bis zum Horizont erstreckt. Eine schier endlose Fläche, dahinter in der Ferne gigantische Abbaumaschinen. Zögerlich kommen die ersten Silben aus dem Off: „Te, te, te... Terraforming. Te, te, Terror ...“ Keine Menschen in den ersten Szenen, doch die Landschaft ist von ihnen geformt, aber auch karbonomorph. Der Bergbau formt die Landschaft direkt. Das Braunkohlevorkommen drängt die umgebende Vegetation zurück, die in den ersten Aufnahmen des Films nur angedeutet erscheint, weil sich die Kamera über den Nadelbäumen befindet. Dann, nach einer langen Einstellung eines Zeltcamps, Menschen, die marschieren. Zu Dutzenden, zu Hunderten schwärmen sie aus, in weißen Overalls. In Zeitlupe. Schließlich besetzen sie die Beladestation und die Schienen, die einen der größten Tagebaue Europas mit dem nahegelegenen Kraftwerk verbinden. Wir sind in der Lausitz in der Nähe Berlins. Aus dem Off Informationen zur Aktion, auch zum Eigentümer des Bergbaus und zu dessen zerstörerischer Wirkung auf das Klima.



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Venice Climate Camp*, 2020, 4K-Video, 21 min

### Zweite Szenen

Lange Abfolgen von statischen Einstellungen aus einem Wald. Vögel zwitschern, Blätter rauschen im Wind, Regen prasselt, Insekten summen, ein gelber Pilz auf grüner moosbewachsener Rinde, Schilfgewirr. Die ersten 7 Minuten und 50 Sekunden des Films taucht kein Mensch auf, keine Stimme ist zu hören. Dann langsam Anzeichen von Menschen. Selbstgebaute Behausungen in den Bäumen, fragile Plattformen aus Holz mit Leitern, zwischen das Laubwerk gespannte Netze erscheinen wie ein Laubdach. Jemand, deren Gesicht wir nicht sehen, steigt eine Wendeltreppe um einen Baumstamm hinauf. Eine Frauenstimme aus dem Off erklärt, dass wir uns im Hambacher Forst befinden, abermals in Deutschland, der seit 2012 permanent besetzt ist. Ziel der Initiative sei, die Rodung des Waldes zu verhindern, der einer Erweiterung des angrenzenden Braunkohletagebaus weichen soll. Die Stimme, offensichtlich die einer Aktivistin, erläutert Modelle des Zusammenlebens und der

Organisation der Gruppe: „Da ist ganz viel, das wir lernen können von einem Ökosystem. Gerade in Wäldern sind es vielleicht die Gruppenzusammenhänge oder Gruppendynamiken, die wir uns abgucken könnten [...] – wie die unterschiedlichen Pflanzen zusammenarbeiten, selbst wenn es vielleicht so aussieht, als würden sie gegeneinander arbeiten. Die Menschen hier im Wald, genauso wie der Rest des Waldes, organisieren sich sehr organisch. Es gibt keine Entscheider, die oben stehen, sondern genau wie die Bäume stehen sie auf dem gleichen Niveau nebeneinander und stehen, wie sie sind. Auf den ersten Blick kann unser Organisationsprozess sehr chaotisch aussehen, aber wenn man genauer guckt, dann merkt man, dass ein Rhythmus da ist. Und durch diesen Rhythmus entsteht dann unsere Organisation.“



↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Venice Climate Camp*, 2020, 4K-Video, 21 min

## Dritte Szenen

Ein Mann mit einer Neonarbeitsjacke, Ohrenschützern, Schutzbrille und Helm – ein Techniker, vielleicht Ingenieur – geht über eine Asphaltfläche vor einer Industrieanlage, vielleicht einem Kraftwerk. Es regnet, Möwen kreischen. Der Mann warnt uns: „Das ist die Möwenmutter, sie hat gerade ein Junges.“ Die Kamera richtet sich auf die Möwe auf der Spitze eines Laternenmasts, vielleicht ist es auch eine Antenne auf dem Kraftwerk. Auf dem Boden ist wohl ihr Junges mit grauem Gefieder und braunen Tupfen. Das Kreischen wird lauter. Die Kamera schwenkt zurück auf den Mann, der mit seiner Führung durch die Anlage beginnt. Da, eine Möwe im Sturzflug, die kurz an den berühmten Hitchcock-Film erinnert. Es ist wohl die Muttermöwe, die von schräg oben auf den Kopf des Mannes zustürzt. Er duckt sich instinktiv. In scharfer Kurve fliegt der Vogel am Techniker vorbei und verschwindet aus dem Bild. Nervöses Glucksen der Erleichterung bei unserem Führer. Die Szene wurde im Technology Centre Mongstad (TCM) in der Nähe des norwegischen Bergen gedreht, in Europas größter CO<sub>2</sub>-Abtrennungsanlage. Während seiner akribischen Beschreibung der Funktionsweise der Anlage wurde der Techniker durch den Sturzflug der Möwe unterbrochen. Wer weiß, was die Möwe beabsichtigte, aber im Film symbolisiert sie eine nicht menschliche Intervention. Ihr Angriff scheint auf die Notwendigkeit zu verweisen, die Wirtschaft zu dekarbonisieren anstatt dem Problem mit zweifelhaften technischen Lösungen beizukommen, die unsere tödliche Abhängigkeit von fossilen Brennstoffen weiter fortsetzen.

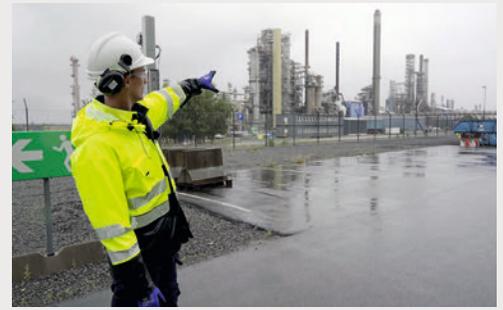
Die drei Szenen stammen aus Filmen von Oliver Ressler – die dritte aus *Carbon and Captivity* (2020), die zweite aus *Der Weg ist nie derselbe* (2022) und die erste aus *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Ende Gelände* (2016), Teil eines gleichnamigen Filmzyklus von 2016 bis 2020, der verschiedene Aktionen von Klimagerechtigkeitsbewegungen in Europa dokumentiert. Sechs Filme für ebenso viele Formen ökologischer Militanz: Die Protestmärsche gegen die UN-Klimakonferenz 2015 in Paris (einer Stadt im Ausnahmezustand nach den Bataclan-Terroranschlägen); eine von Ende Gelände organisierte Aktion, bei der etwa 4.000 Aktivist\*innen für 48 Stunden einen Braunkohlebergbau in Deutschland blockierten; der Widerstand eines erstaunlichen sozialen Experiments namens ZAD (*zone à défendre*), einem besetzten Gebiet, das aus dem Widerstand gegen den Flughafen Notre-Dame-des-Landes hervorging; der zivile Ungehorsam des Netzwerks Code Rood am Amsterdamer Hafen (einem der weltweit wichtigsten Umschlagplätze für hauptsächlich aus Kolumbien importierte Kohle); die Blockade einer Kohlenmine in der Tschechischen Republik, bei der die Polizei die meisten Aktivist\*innen festnahm; und schließlich das Klimacamp am Lido von Venedig, das von Rise Up 4 Climate

Justice und dem No Grandi Navi Committee organisiert und im Zuge dessen der rote Teppich der Filmfestspiele von Venedig besetzt wurde.

Kommen wir auf die Anfangsszenen zurück. Ich habe sie ausgewählt, weil sie einen zentralen Aspekt der dokumentarischen Praxis Ressler zeigen, nämlich seine seltene Begabung, zwei unvereinbar scheinende Sichtweisen zu vereinen. Zumindest in der Kunstwelt, die doch sonst gegen jede Dichotomie ist, gibt es offenkundig eine Bruchlinie in der ökologischen Perspektive. Die Wissenschaftler\*innen, Künstler\*innen und Kuratoren\*innen konzentrieren sich entweder auf das Verhalten der nicht menschlichen Natur *oder* auf den Widerstand gegen den Kapitalismus. Auf der einen Seite herrscht ein nicht anthropozentrischer Blick vor, der den Glauben an die Passivität der Materie hinter sich gelassen hat, und auf der anderen Seite eine Haltung gegen das kapitalistische Modell und seine Rolle bei der dramatischen Beschleunigung der globalen Erwärmung. Damit will ich nicht sagen, dass sich der neue und der dialektische Materialismus niemals treffen. Ein Beispiel für diese seltene, aber immerhin mögliche Verbindung ist die transfeministische Wissenschaftlerin Ilenia Caleo, die in einem Text über den Einkommenskampf der Kunst\*arbeiter\*innen fragt:

Wozu die Kraft der Materie behaupten? Warum ist das nicht bloß reine Theorie? Weil diese Akzentverlagerung auch Erkenntnisse für die feministische Politik und eine Aussicht auf neue queere Ökologien mit sich bringt. Die Vorstellung toter, träger, passiver Materie dagegen affiziert zumeist Eroberungs- und Beherrschungsphantasien. Die Auffassung, dass Ressourcen kostenlos seien, spiegelt sich nicht nur (a) in realen Territorien und realem Raubbau wider, weil die Natur dazu als geschichtslos gedacht und auch beschrieben wird, sondern auch (b) in den Körpern und der unbezahlten Reproduktionsarbeit von Frauen, die, sofern sie der Natur zugeordnet werden, zu einer Ressource unter vielen werden. Dieses Narrativ legitimiert also eine Abwertung (Silvia Federici), die wir als Parallele lesen müssen. Das extraktivistische Modell ist konstitutiv auch ein Paradigma der Herrschaft und des Konsums, der Ausbeutung und der Gewalt, das eng mit dem Kolonialsystem und der sexuellen Arbeitsteilung verbunden ist.<sup>1</sup>

Solche wichtigen Überlegungen zeigen Ressler's Filme unter ökologischem Blickwinkel. Sie gelingen, wo Theorie (und Kunst) scheitert. Mit seinen Dokumentationen gelingt es ihm, Elemente der neuen Materialismen (einschließlich des spekulativen Realismus) mit dem historischen Materialismus zu verbinden. Dafür gebührt dem österreichischen Künstler große Anerkennung. Angesichts der globalen Klimaerwärmung ist es von grundlegender Bedeutung, die Wichtigkeit des Waldes zu erkennen, doch wie die Aktivistin in *Der Weg ist nie derselbe* sagt, reicht dies nicht, wenn diese Einsicht nicht zu neuen Formen des Widerstands gegen den auf fossilen Energieträgern basierendem Kapitalismus führt. Umgekehrt reicht der Widerstand gegen den extraktiven Neoliberalismus (in dem sich ökologische, soziale, ethnische und geschlechtsspezifische Aspekte überschneiden) nicht aus, wenn er nicht auf ein Bewusstsein aktiver Materie aufbaut und sich damit gegen die kontinuierliche Extraktion wappnet, die aus der vermeintlichen Passivität der Materie resultiert. Ressler filmt die Landschaft als lebendiges Objekt und rückt in den Vordergrund, was normalerweise nur als Hintergrund für die Menschengeschichte dient – einen Bergbau, einen Wald, den Meeresboden. Implizit wenden sich seine Filme damit gegen den Gemeinplatz, dass die Wesensgleichheit von Gesellschaft und Natur zu einer vagen Vermischung beider führen muss. Ressler akzeptiert die Wesensgleichheit, nicht jedoch die daraus abgeleitete Schlussfolgerung, denn seine dokumentarische Methode ist dialektisch. Das bedeutet, dass die kapitalistische



↑  
Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, 2020,  
4K-Video, 33 min

1 ► Ilenia Caleo, „Smash the patriarchy. Social reproduction and the invisibility of essential labor“, in: *Art For UBI (Manifesto)*, hrsg. von Marco Baravalle, Emanuele Braga und Gabriella Riccio, Venedig: Bruno, 2022, S. 58.

Gesellschaft mit ihrer extraktiven Haltung gegenüber dem, was wir Natur zu nennen gewohnt sind, die aktuelle ökologische Verwüstung bewirkt. Wie wir sehen werden, entspricht diese Position im Kern jener von Andreas Malm und der marxistischen politischen Ökologie. Das Medium Film lässt Ressler jedoch offensichtlich größere Freiheiten. So gelingt es ihm, uns einen Ausweg aus der gegenwärtigen Krise und der Debatte über das Verhältnis von Ästhetik und Ökologie zu weisen.

Zu dieser Debatte gehört auch der Aufsatz *Unsublime Ecology*, den der Philosoph Graham Harman 2019 für *Flash Art* schrieb, um einige der Auswirkungen der objektorientierten Ontologie (OOO) auf die Kunst zu illustrieren. Zu Beginn musste er dazu jedoch das Missverständnis ausräumen, dass die OOO eine Rückwendung zur Theorie des Erhabenen Immanuel Kants impliziere. Für Harman ist das Erhabene eine der Manifestationen des tief verwurzelten kartesischen Glaubens, dass die Realität in zwei (und nur zwei) Sphären zerfällt. Einerseits ist da das Menschliche (das Denken), also der uns zugängliche Bereich der Immanenz. Andererseits gibt es die Welt („alles andere“), aufgefasst als undifferenzierter und prinzipiell unerkennbarer Bereich des absolut anderen. Das Kant'sche Erhabene ergibt sich aus dieser Unerkennbarkeit. Warum führt nun der spekulative Realismus nach Ansicht seiner Kritiker\*innen zum Erhabenen? Zum Beispiel wegen des Begriffs der Anziehungskraft (*allure*). Eine erschöpfende Analyse dieses Begriffs würde freilich den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, doch möchte ich mit einer kurzen Passage Harmans den Punkt verdeutlichen: „Der Kern der Anziehungskraft sind abwesende Gegenstände, die aus dem Unerkennbaren heraus ausstrahlen – also aus einer Realitätsebene, auf der wir uns nicht nur jetzt nicht befinden, sondern uns prinzipiell niemals befinden können, da sie zum Gegenständlichen gehört und nicht zu irgendeiner Beziehung, in die wir je mit ihm eintreten könnten.“<sup>2</sup>

2 ► Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and The Carpentry of Thing*, Chicago und La Salle: Open Court, 2005, S. 245–246.

Obwohl diese Deutung der „Anziehungskraft“ impliziert, dass der abwesende Gegenstand seine Anwesenheit signalisiert, kommt das Signal doch von einer Realitätsebene, die wir Menschen nicht erreichen können und die zum Gegenstand allein gehört. Es ist ein autonomer Raum des Seins, zu dem keine menschliche Beziehung möglich ist. Diese radikale Andersartigkeit, dieses Eintauchen des Gegenstands in seine unerreichbaren Tiefen, haben einige Kritiker\*innen als Rückkehr des Erhabenen, also eine Rückkehr in einen Bereich der Unerkennbarkeit und der Vertigo, die dieses Bewusstsein im Menschen bewirkt, gedeutet.

Was hat das mit Ökologie und Kunst zu tun? Fangen wir mit der Ökologie an. Bei Kant, so Harman weiter, stünde das Erhabene immer mit den „absolut Großen“ in Zusammenhang. So gibt es das mathematische Erhabene und als dynamisches Erhabenes das „absolut Mächtige“, wobei beide in der Ästhetik der Romantik eine zentrale Stellung einnahmen, in der sie in erster Linie als große Ausdehnung und Naturkraft firmierten. Vom Standpunkt der OOO aus ist diese Absolutheit problematisch, weil sie durch die Nivellierung der realen Intensitäten der erhabenen Erscheinungsformen in den Hintergrund des subjektiven Erlebens gerückt wird. Der Mensch steht im Mittelpunkt, um ihn herum eine vage und uniforme Zone, die er nicht erreichen kann. So schreibt Harman, Kant „kontrastiert das Erhabene ausschließlich vor einen menschlichen Hintergrund und verwischt damit alle Größenunterschiede zwischen verschiedenen Erscheinungsformen des Erhabenen“. Wenn die Herausforderung der heutigen Ökologie darin besteht, die humanistische Auffassung, den Anthropozentrismus und auch die daraus resultierende Ressourcenausbeutung zu überwinden, um Platz zu machen für das Nichtmenschliche, die Materie, Objekte, Tiere usw., dürfe sie also nicht auf das Erhabene zurückgreifen.

Harman zieht indes auch Ansichten Timothy Mortons, des am meisten mit Fragen der Ökologie, Ästhetik und ihrer Verbindungen beschäftigten OOO-Theo-

retikers, in Zweifel. „Es war Timothy Morton mit seinem Schlüsselbegriff des Hyperobjekts“, schreibt so Harman, „der die OOO endgültig vom Erhabenen gelöst hat. So meint Morton, dass der Unendlichkeit wesentlich leichter beizukommen ist, weil sie mit unseren kognitiven Fähigkeiten zu tun hat ... Hyperobjekte hingegen sind weder ewig noch endlich, aber sehr groß. Die Unendlichkeit kann ich denken. Aber ich kann nicht bis Hunderttausend zählen.“<sup>3</sup>

Damit schließt Harman das Erhabene – einen Begriff, der, wie man anmerken sollte, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele ästhetische Theorien beeinflusst hat, von denen die bekannteste von Jean-François Lyotard stammt – ein für alle Mal aus, und wendet sich den künstlerischen und kuratorischen Implikationen der OOO zu. Die erste ist, dass man sich getreu den „Tiefen des Objekts“ zuwenden muss. Man kann das, was jenseits der menschlichen Erfahrung oder ohne direkte Beziehung zum Menschen ist, nicht länger als eine Art unbestimmte und uniforme Zone darstellen. Die zweite Implikation ist, dass man die Beziehungen berücksichtigen muss, die die Objekte trotz ihrer Indifferenz zum Menschen miteinander verbinden. Nun halte ich diese Erkenntnisse zwar für wertvoll, doch bleibt die Beziehung zwischen Ästhetik und radikaler Ökologie, wie sie die OOO entwickelt, höchst problematisch.

Den Begriff des Erhabenen habe ich bereits erörtert. Auf seinen Zusammenhang mit Hyperobjekten möchte ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen, selbst wenn ich einräumen würde (ohne es akzeptieren zu können), dass die genannten schwierigen „großen Endlichkeiten“ als neue Erklärungen des Erhabenen weder formulierbar noch darstellbar sind (zum Beispiel künstlerisch).

In seinem Essay *All Art is Ecological* (Jede Kunst ist ökologisch, 2021) argumentiert Morton, dass die Kunst ein allgemeines Modell für die radikal ökologische Beziehung zwischen Menschen und dem Nicht-Menschlichen bieten kann.<sup>4</sup> Entscheidend für diese These ist der Begriff der Stimmung (*attunement*), d. h. die verführerische Wirkung des Kunstwerks auf den\*die Betrachter\*in. Die Stimmung verlagert die Aufmerksamkeit vom Betrachter oder von der Betrachterin aufs Werk. Das „freie Spiel“, mit dem Friedrich Schiller das ästhetische Erleben charakterisiert, wird also nicht mehr in der menschlichen Komponente des Werkerlebens verortet (der Mensch, der sich der geheimnisvollen Substanz hingibt, die das Werk verströmt), sondern in der nicht menschlichen Komponente, der man eine gewisse Aktivität zugesteht. Damit soll nicht, wie bei dem\*der emanzipierten Betrachter\*in bei Jacques Rancière, dem Subjekt eine aktive Rolle statt gewöhnlicher Aktivierung zugeschrieben werden.<sup>5</sup> Es geht auch nicht um das Recht des Proletariats auf diese Rolle. Vielmehr wird die Kunst als Bereich aufgefasst, in dem die Materie bereits aus ihrer Passivität gelöst ist – eine Anspielung auf die Loslösung vom Anthropozentrismus, die eine Voraussetzung ist für Lebensformen, die der Herausforderung der Erderwärmung gewachsen sind. Diese Position könnte man auch jener langen und ehrwürdigen philosophischen Tradition zuschreiben (der auch, wenn man an Theodor W. Adorno denkt, der Marxismus zugehört), die seit Schiller unermüdlich in der Autonomie der Kunst (d. h. in ihrem Gegensatz zur Lebenspraxis und gesellschaftlichen Tatsachen) politische Radikalität sucht. Das Problem ist jedoch, wie Peter Bürger in seinem klassischen Essay über die historischen Avantgarden festhielt, dass die Autonomie der Kunst nicht als universell betrachtet werden kann.<sup>6</sup> Sie ist ihrerseits eine historische Tatsache, die erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts unter dem großen Beifall der herrschenden Bourgeoisie durchgesetzt wurde. Ihr Aufstieg verlief also parallel zur kapitalistischen Produktionsweise, deren Ausbreitung den Extraktivismus und folglich die globale Erderwärmung so dramatisch be-

3 ► Graham Harman, „Unsublime Ecology“, in: *Flash Art*, Bd. 52, Nr. 326, 2019, S. 31.



↑ Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Code Road*, 2018, 4K-Video, 14 min

4 ► Timothy B. Morton, *All Art is Ecological*, London: Penguin, 2021, S. 83, 57.

5 ► Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London und New York: Verso, 2011.

6 ► Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

schleunigte. Bürger sah den Zweck der bürgerlichen Kunst darin, der aufstrebenden Klasse einen eigenen Raum außerhalb jener instrumentellen Rationalität zu geben, die ihr Leben sonst bestimmte. Die Autonomie der Kunst sei eine Art reinigendes Bad, in dem die Bourgeoisie den Anschein eines Desinteresses kultivieren konnte, das der Kapitalismus bereits ausradiert hatte.

Morton gibt seinem Essay zwar den Titel *All Art is Ecological*, doch ist bereits problematisch, was er definitionsgemäß aus der Kunst ausschließt. Eine Stimmung zu erzeugen ist ja in Wahrheit kein allgemeines Merkmal jeder Kunst. Der in London geborene Philosoph lässt damit die vielen und so unterschiedlichen Werke aus, die sich direkt mit dem Widerspruch zwischen Kapital und Leben befassen, zum Beispiel eben durch die Verwendung von Daten und Informationen über den Klimawandel (Daten über Verantwortliche, Opfer und Gegner des Klimawandels). Da diese Informationen als „Faktoide“ diffamiert werden, würden sie solche Werke – auch die informationsreichen Werke Ressler – jeglicher Stimmung berauben.

Paradoxerweise vertritt Morton damit die gleiche Position wie der bekannte modernistische Kunstkritiker Michael Fried, der als Feind der Reduktion von Kunst auf Objekte schlechthin gilt. Für Fried ist Objekthaftigkeit das, was ein Ding (in diesem Fall ein Kunstwerk) dazu zwingt, in einem begrenzten Raum zu existieren und damit (ebenfalls zwangsweise) in Beziehung zu diesem Raum und zu denjenigen zu treten, die ihn betreten. Die Objekthaftigkeit ist typischerweise eine Bedingung für die Theatralität (die Erzfeindin der Kunst), womit Fried das gesellschaftliche Schicksal künstlerischer Tatsachen meint. Dieses Schicksal ist unumgänglich, weil das Werk mindestens eine\*n Betrachter\*in braucht, um zum Werk zu werden. Für Fried hat die moderne Malerei, d. h. die wahre Kunst, nur eine Mission, nämlich der Objekthaftigkeit zu entkommen, die Theatralität auszumerzen und dadurch jede Verbindung zum Sozialen zu kappen. Die Malerei der Moderne, so Fried weiter, zeichnet sich daher zusehends durch Versunkenheit aus. Bereits im 19. Jahrhundert hätten französische Maler wie Manet begonnen, ihre Figuren als völlig in sich selbst versunken und somit ohne Bezug auf den\*die Betrachter\*in darzustellen:

In dem Maße, in dem der\*die Maler\*in dieses Ziel erreichte, kam der\*die Betrachter\*in in Wahrheit nicht vor oder, um es schärfer zu sagen, er wurde ge-  
leugnet; die Figuren auf dem Gemälde schienen allein in der Welt (oder man könnte sagen, die im Bild dargestellte Welt genügte sich selbst, war autonom, ein geschlossenes System unabhängig von und, in diesem Sinn, blind gegenüber der Welt der Betrachter\*innen). Trotzdem konnte der\*die Maler\*in einzig durch ein Gemälde, das den\*die Betrachter\*in dergestalt zu ignorieren oder negieren oder nicht zu beachten schien, sein höchstes Ziel erreichen – echte Betrachter\*innen vor dem Bild zum Innehalten zu bringen und in ihrer Phantasie gleichsam in Trance zu versetzen.<sup>7</sup>

7 ► Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago: University Of Chicago Press, 1998, S. 48.

Obwohl man Fried wohl kaum als Anhänger der OOO *avant la lettre* bezeichnen kann, hängt doch die „Versenkung“ davon ab, was der\*die Maler\*in auf die Leinwand malt und nicht von der Leinwand oder den Pigmenten an sich, kommen seine modernistische Philosophie (die Versenkung der Malerei in sich selbst und die Versenkung der Betrachtenden in die gemalte Welt) und der spekulative Realismus Mortons seltsamerweise zu ähnlichen Ergebnissen. Obwohl erstere das Objekt abwertet und letzterer es ins Zentrum stellt, sind ihre Kunstauffassungen insofern gleich, als sie beide Theatralität negieren und die Infiltration des Sozialen fürchten. Fried ist zwar auf den\*die Schöpfer\*in des Werks fixiert, und Morton auf das Werk, doch stützen beide letztlich die bürgerliche Auffassung von der Autonomie der Kunst und können sie daher nicht vor Verdinglichung und neoliberaler Vereinnahmung schützen.

Auf seinem Weg zu einer Kritik des Anthropozentrismus vollzieht Morton also eine ästhetisch konservative Wendung. Paradoxe Weise stellt sich ausgerechnet das bürgerliche Erleben von Kunst als revolutionär heraus. Ökologisch radikale Kunst müsse die Rolle des Neoliberalismus bei der Erderwärmung nicht thematisieren. Morton stellt dem modernen Anthropozentrismus einen zeitgenössischen Objektzentrismus entgegen, der paradoxe Weise der Kunst wieder jene Funktion und jene Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten zubilligt, die mit dem europäischen Bürgertum entstanden sind. Wie ihre Vorläufer\*innen im 19. Jahrhundert erleben die heutigen Bürgerlichen den ästhetischen Genuss als eine Unterbrechung ihrer Instrumentalität, wenn sie sich vorübergehend dem vergnüglichen Spiel der Verführung durch das Werk-Objekt hingeben und dann erfrischt in ihre extraktivistischen Berufe zurückkehren, zu denen die Kunst nichts zu sagen hat. Die Grenze zwischen Kunst und Leben wird also verstärkt. Beide kehren in ihre getrennten Regimes zurück, und jede Kritik an solchen Gegensätzen ist vergessen. Ich persönlich glaube, dass Morton das Kunsterleben zu Recht zum Modell für eine ethische Beziehung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem erhebt. Aber ich glaube, er irrt darin, den Dualismus von Kunst und Leben wieder einzuführen, um so den Subjekt-Objekt-Dualismus zu widerlegen. Besonders irrt er, der Kunst jede Rolle in der Dialektik von Leben und Kapital abzuspochen (wo sie doch bei den Versuchen, die Erderwärmung zu thematisieren, im Zentrum stehen muss). Wenn die Kunst die profunde Ontologie der Objekte (und deren relevante Folgen für den Menschen) ausdrücken will, muss sie auch ihre eigene Autonomie vom Kapital, von der toxischen Philanthropie, von der Finanzialisierung und von ihrer Reduktion zum Statussymbol, zur Wertanlage und als symbolisches Schutzschild jener Klasse bedenken, die am liebsten mit der Erwärmung des Planeten im Namen ihres Profits weitermachen möchte.

So gesehen hat Andreas Malm insofern einen Widerspruch im spekulativen Realismus entdeckt, als dieser durch seinen Fokus auf das Verhalten der Objekte und den Diskurs über die Verquickung von Natur und Kultur nicht nur das aktive menschliche Verhalten (und das ist immerhin der größte Faktor der Erderwärmung), sondern auch die Kapitalismuskritik (und das ist immerhin die Produktionsweise und das ökologische Regime, das am meisten für die ökologische Katastrophe verantwortlich ist) aus den Augen verliert. Malm argumentiert, dass die Dialektik zwischen Natur und Gesellschaft, selbst wenn man sie als substanzhaft annimmt (und sie können ja heute wirklich nicht mehr als getrennte Sphären betrachtet werden), grundlegend für jedes Verständnis der historischen Verantwortung von Kapitalismus und Kolonialismus für die Durchsetzung des extraktivistischen Modells und damit für die Klimakatastrophe bleibt. Bloß lässt Morton die Kunst dabei nicht zu Wort kommen. Die Kunst sei ausschließlich aufseiten des Objekts – des Kunstwerks – autonom (wenngleich dies natürlich eines ihrer grundlegenden Merkmale ist) und verzichte somit gänzlich auf ihren Anspruch, ihr radikales Potenzial aufseiten des Sozialen zu verwirklichen (was unter anderem ihre Autonomie gegenüber neoliberalen Verwertungsmechanismen erforderte). Wenn also die Kunst weiterhin radikal sein soll, können und müssen beide Seiten zusammenwirken.

Aus diesen Gründen bleiben Ressler's Filme keineswegs auf die Dokumentation beschränkt (obwohl sie ein wichtiges Archiv zeitgenössischer sozialer Bewegungen darstellen, darunter solcher, die im und gegen das Kapitalozän kämpfen). Vielmehr zeugen seine Werke von außergewöhnlich scharfsinniger Sensibilität. Sie werfen ein Schlaglicht auf einen potenziellen Raum für Ästhetik und Politik in der Welt von heute. In diesem Raum könnte man nicht anthropozentrisches Leben und klimagesellschaftliche Gerechtigkeit vereinen.

Übersetzung: Thomas Raab



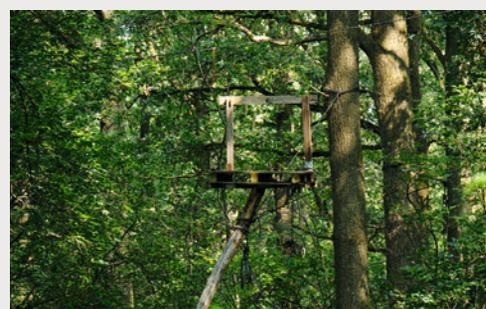
↑  
Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Code Rood*, 2018, 4K-Video, 14 min

# Ein Wald in drei Teilen

Pujita Guha

## I. Der Tatort

Genau in der Mitte von Oliver Ressler's Film *Der Weg ist nie derselbe* sieht man einen zerfurchten Boden- und Sandwall. In der Nahaufnahme scheint er von hohen Gräsern und Sträuchern überwuchert, wobei sich am rechten Bildrand ein dünner Baumstamm wölbt. Ein schmaler Waldweg führt zum Wall und bricht beinahe unsanft unseren Blick auf den Horizont in der Ferne. Dort ist undeutlich und kaum erkennbar die Silhouette eines Kohletagebaus zu erkennen. Was Oliver Ressler hier zeigt, ist die „Schnittstelle“ zwischen dem schon weit abgeholzten Hambacher Forst und dem Braunkohletagebau Hambach des Energiekonzerns RWE in Nordrhein-Westfalen, der den Wald nach und nach auffrisst. Der Hambacher Forst liegt über dem Braunkohlevorkommen und ist dem Tagebau schutzlos ausgeliefert. *Der Weg ist nie derselbe* gibt dem Widerstand gegen die Besetzung und Rodung des Waldes durch die RWE eine Bühne, in dem er die Gegenbesetzung von Aktivist\*innen in ihren kleinen Baumhäusern dokumentiert. Der Gegensatz oder die Schnittstelle zwischen Tagebau und Wald strukturiert den Film räumlich. Die Aktivist\*innen leben in einem elementar tiefen Einklang mit dem Wald. Sie lernen, ihn zu beobachten und zu lesen, und verändern ihre Lebensweise, indem sie seine Lichtverhältnisse, seinen Rhythmus, sein Wetter, seine Feuchtigkeit, seinen Regen, sein Laub und seine Tierwelt aufnehmen. Ihre Einfühlung in den Wald geht weit über Protest und Widerstand gegen den Staat und das Bergbauunternehmen hinaus. Zum Thema Einfühlung später mehr.



↑ Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022, 4K-Video, 27 min

Die Schnittstelle zwischen der Kohlemine und dem Waldrand erinnert an geschichtliche „Erstkontaktmythen“, bei denen der vermeintliche zivilisatorische „Fortschritt“ auf sein „Anderes“ prallt. Die Schnittstelle ist nicht bloß ein Rand oder eine Grenze, an ihr entsteht auch Reibung oder Bewegung. Hier werden Unterscheidungen getroffen.<sup>1</sup> Die Schwelle zwischen Tagebau und Wald ist nur 500 Meter breit oder vielleicht sogar inexistent, denn die RWE, so erinnern uns die Aktivist\*innen im Film, hat sich bereits 30 Meter an den Wald herangegraben. Die Szene zur Mitte des Films zeigt, wie eng aneinander diese beiden, sich ständig reibenden Welten liegen, wenngleich sie die distanzierte, beobachtende Kameraführung getrennt dokumentiert. Gleich zu Beginn des Films stellt Ressler Nahaufnahmen üppiger grüner Vegetation – Frösche quaken, Moos glitzert – Totalen des riesigen, trostlosen Braunkohletagebaus gegenüber, dessen symmetrische Abbaustufen die Erdoberfläche durchfurchen. Monströse Schaufelräder wühlen sich in den trockenen Boden. Dunkle Treppen in die Grube hinab ziehen sich im Zickzack durch die Landschaft,

1 ► Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Cambridge: Polity, 2012, S. 31.

während das Abraummateriale – Erd-, Sand- und Kieshaufen – auf den Hügeln darüber verstreut liegt. Die obszöne Materialität des extraktiven Kapitalismus wird also mit dem üppigen, lebensbejahenden Wald konterkariert, der hier seinen Tod erwartet.

Der Tagebau wird zuerst aus dem Wald heraus gezeigt, bald schon schwenkt die Kamera über die Abbauschichten, nur um rasch wieder zum Wald zurückzukehren. So erhält der Film seine Rhythmik. Die Kamera hält erst inne, als man den Wald aus der Vogelperspektive über den Baumkronen sieht. In der Ferne kreuzen sich zwei schwebende rote Balken, als würden sie wie ein X eine Stelle markieren. Nach Anthony Vidler kann das X-Symbol stehen für den

Ort, wo die Leiche gefunden und mit Klebeband und Kreide auf dem Boden markiert wurde; nur so kann der mutmaßliche Tatort akribisch genau in ein Koordinatensystem eingetragen werden, anhand dessen die Beweise, die in sorgsam beschrifteten Plastikbeuteln für das Gerichtsverfahren gesammelt werden, lokalisiert werden können; die Wege des Verbrechers oder der Verbrecherin, die Blutspuren, die liegen gebliebenen Waffen und die hastig geworfene Munition können gesammelt und auf dieser Spezialkarte eingezeichnet werden, die die Kriminolog\*innen für geeignet erklärt haben, den „Tatort“ juristisch stichfest festzulegen.<sup>2</sup>

Das X markiert also nicht nur einen Tatort, sondern auch die mit ihm verbundenen bürokratischen Akte, d. h. die folgenden Abläufe und Ermittlungen. Es bedeutet, dass ein Verbrechen stattgefunden hat, und zwar zu welcher Zeit und an welchem Ort. Im Hambacher Forst hingegen markieren die Aktivist\*innen mit dem X keinen Tatort, sondern den Weg zum nächsten „Barrio“, einem Verbund von Baumhäusern und Barrikaden im Wald, und warnen die Polizei und die Bergleute davor sich zu nähern. Das X weist also nach innen in den Wald und leitet die Aktivist\*innen an einen sicheren Ort. Nach außen wiederum warnt es Eindringlinge, die es von der Schnittstelle aus sehen. Es ist ein Symbol gegen das Eindringen der so genannten Zivilisation. Nahe der Schnittstelle markiert das X mithin kein bereits verübtes Verbrechen, sondern ein noch bevorstehendes, nämlich den Mord am Wald durch den Tagebau. Die Schnittstelle verweist nicht nur auf einen Unterschied, sondern auch auf Gewalt, und zwar die Unterwerfung jederlei Lebens durch den zivilisatorischen Fortschritt. Das X steht hier für die Vernichtung des Waldes und, grundsätzlich noch, für die Verneinung des Lebens in all seiner üppigen Vielfalt. Es handelt sich um einen Mord, dessen genauer Zeitpunkt noch unklar, der aber schon als unmittelbar bevorstehend spürbar ist. Das X ist ein untrügliches Symbol für das Schicksal des Waldes. Es steht für die drohende Gefahr. Seine bloße Präsenz verlangt nach einer sofortigen Reaktion an der Schnittstelle. Das X ist nicht nur ein „Stoppschild“ für die Bergleute und den Staat, sondern ruft die Aktivist\*innen zum Handeln und zum Widerstand auf. Es verdichtet das drohende Waldsterben mit der unmittelbaren Gegenwart vor Ort zu einem einzigen Symbol. Es nimmt einen Tatort vorweg und verweist damit auf die Dringlichkeit von Aktion und Widerstand.<sup>3</sup>

2 ► Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge: MIT Press, 2000, S. 123.



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022, 4K-Video, 27 min

3 ► Colin Milburn und Rita Raley, „Red Dot Sight“, in: *The Routledge Companion to Media and Risk*, hrsg. von Bhaskar Sarkar und Bishnupriya Ghosh, New York: Routledge Taylor and Francis, 2021, S. 278.

## II. Die Besetzung der Baumkronen

Interessanterweise befindet sich das rote X nicht auf dem Boden. Es wird mit Kabeln im Blätterdach des Walds fixiert. So schwebt es als Abwehrsymbol gegen einen Feind, den man schon aus der Ferne erkennen kann. Das X markiert das Blätterdach als Tatort eines zukünftigen Mordes am Leben im Wald. Im Laufe von *Der Weg ist nie*

*derselbe* erweist sich das Blätterdach des Hambacher Forsts also als eigentlicher Hauptdarsteller. Der Film und die begleitende Fotoserie *How is the Air Up There* stellen das Blätterdach in den Mittelpunkt. Die Kamera verweilt auf hohen Eichen, deren ineinander verschlungene Kronen architektonisch anmuten. Das Publikum wird von symmetrischen Stämmen eingenommen, die 30 Meter oder höher aufragen und deren dünne Äste bis in den Himmel zu reichen scheinen. Überall, wo sich im Astgewirr Blattwerk befindet, schimmert das Sonnenlicht durch. Es schimmert von oben in den Schatten darunter. Technisch betrachtet kommt das Schimmern vom Licht, das direkt von der Sonne in die Kamera fällt. Doch hier schimmert es in einem besonderen „Augenblick als Augenblick“ nur kurz auf und schwindet.<sup>4</sup> Es schwindet, sobald es dem oder der Betrachter\*in gelingt, sich darauf zu konzentrieren. Zurück bleibt einzig „eine bewusste leere Aufmerksamkeit“.<sup>5</sup> Das Schimmern im Wald verweist uns also auf unsere Mechanismen der Aufmerksamkeit, auf unseren Drang, uns ins Licht und seine Flüchtigkeit einzufühlen – und vielleicht auch auf den Wind, sein Rauschen und sein dichtes Blattwerk, das sanft hin und her wiegt und das Schimmern zum Leben erweckt. Zur Einfühlung, wie gesagt, später mehr.

4 ► Vgl. „Moment as moment“: Hank Gerba, „The Glint“, in: *Real Life Mag*, 11. Februar 2021, [www.reallifemag.com/the-glint](http://www.reallifemag.com/the-glint) [abgerufen: 23. März 2023].

5 ► „Conscious attention empty-handed“, ebd.

Schimmer und Schatten fallen nicht nur tief in den Wald, sondern auch auf die Baumhäuser und Transparente im Hambacher Blätterdach. Die über die Jahre gebauten Baumhäuser besetzen in der Vorstellung der Aktivist\*innen einen symbolischen Raum, weil sie jede Neuigkeit oder jedes Gespräch würzen und die Waldbesetzung sichtbar machen. Sie wurden auch schon oft für ihre taktische Raffinesse bewundert. Da sie so hoch in den Bäumen gebaut wurden, fungieren sie als Zuflucht, wenn die Polizei und Bergbauunternehmen in den Wald eindringen, um Wege und Buschwerk zu räumen. Indes ist diese Flucht oder Zuflucht brüchig. In ihrer Fragilität grenzt sie an Angst. Wie die Aktivist\*innen im Film selbst sagen, zerstört die Polizei bei der Räumung nicht nur die Baumhäuser, sondern fällt auch gewaltsam die sie tragenden Bäume. Die Baumhäuser, Laufplanken, Podeste und Bibliotheken befinden sich nämlich nicht bodennah *im* Wald, sondern erstrecken sich hinauf in seine unzähligen Äste. Sie sitzen in den Baumkronen inmitten von Moos, Wipfeln, Blättern, Stämmen und Ranken. Die Eichen gewähren den Baumhäusern und den Aktivist\*innen also im wahrsten Sinne des Wortes einen Halt, sie dienen als materielle Grundlage für die Entstehung neuer aktivistischer Lebensformen.



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022, 4K-Video, 27 min

Die Kamera hält auf die Baumhäuser von unten, der Wind spielt mit den schimmernden Blättern. Da meint eine der Aktivistinnen heiter: „Viele fragen hier, wie sieht das aus hier im Winter zum Beispiel? Ist es nicht kalt?“ Schnitt auf ein kleineres Baumhaus vor dem grau bedeckten Himmel. „Menschenwärme! Ich will antworten: [Es gibt] ‚Menschenwärme‘“. Diese scheinbar harmlose Antwort über Geselligkeit und Gemeinschaftsleben im Wald, über das gemeinsame Kauern in der Bibliothek im Winter, wird zum Brennglas der gesamten aktuellen Energiekrise. Die Sommer werden zusehends durch die heißen Winde, die über den Tagebau in den Wald wehen, unerträglich. Aber auch die Winter im Wald sind ohne Heizung und Strom ungemütlich. Innovation und Fortschritt des modernen westlichen Lebens beruhen nicht bloß auf der Energiegewinnung und -nutzung durch fossile Brennstoffe, sondern auch auf der sozialen Regulierung der Atmosphärentemperatur, um die Arbeitsfähigkeit zu steigern und den Komfort zu halten.<sup>6</sup> Unser Komfort erfordert also die Herstellung und Standardisierung einer „idealen“ Temperatur sowie vieler Bedürfnisse (nach Arbeit, Schlaf usw.), die von unseren unmittelbaren Wärmeempfindungen abstrahieren. Idealer Komfort bedeutet, dass jede Wärme-, Feuchtigkeits- oder Kälteempfindung objektiviert wird.<sup>7</sup> Der Film fragt mit den Aktivist\*innen: Was passiert eigentlich, wenn dieser Komfort nicht mehr da ist? Angesichts der vom Tage-

6 ► Nicole Starosielski, *Media Hot and Cold*, Durham: Duke University Press, 2021, S. 14.

7 ► Ebd., S. 34.

bau ausgehenden Hitze müssten die Protestierenden, wenn sie sich der energiefressenden Welt technischer Heizungen verweigern, planen, wie sie in einem Wald so nahe am Braunkohletagebau ethisch überhaupt überleben können.

### III. Auf den Ästen schwingen

Die beiden im Film sprechenden Aktivistinnen witzeln, dass Komfort für sie darin bestehe, aufzuwachen und die Eichhörnchen vor dem Fenster zu sehen, oder dass ihr Baumhaus im Wind schwingt. Man könne, wenn man mag, sogar ein Brett herausnehmen, damit der Wind den Staub auf dem Boden wegbläst. Diese humorvolle Betrachtung der kleinen Freuden geht in eine Diskussion über, was Komfort im Wald eigentlich bedeutet. Für die Aktivist\*innen geht es dabei nicht um Wärme und Empfindungen, sondern um Einfühlung, d. h. das Üben und Erlernen körperlicher Gewohnheiten, um neue, nicht extraktive Lebensweisen zu entfalten. Einfühlung bedeutet, die Details von unbekanntem sinnlichen Lebenswelten in einem bestimmten Milieu wahrzunehmen. Einfühlung ist „die Kultivierung einer feineren Sensibilität“,<sup>8</sup> „das Trainieren und Ausweiten der eigenen Empfänglichkeit für Umweltereignisse und Dichten, die vielleicht außerhalb unseres normalen Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsregimes liegen“.<sup>9</sup> Für die Aktivist\*innen setzt Komfort also einen Prozess der Einfühlung in die Einzelheiten des Waldes voraus. Eine Freude, die der Wald gewährt, ist die spielerische Beschäftigung mit dieser „Aufmerksamkeitskunst“ – mit der Fähigkeit oder dem Willen, Eichhörnchen oder den Laubwechsel auf den waldüberdachten Wegen zu bemerken, zu lernen, geschickt durch Baumkronen zu klettern und sich vorwärts zu hanteln, auf den Wind zu warten, der beim Hausputz hilft, oder zu lernen, im Baumhaus zu balancieren, während es wie ein Boot schaukelt.

Einfühlung ist indes mehr als bloßes Wahrnehmungstraining, sie impliziert auch zu lernen, wie man sich durch eine neue Umwelt bewegt und in ihr zu leben lernt. In der Szene, in der eine Aktivistin über den Wind redet, der im Sommer vom Tagebau her in den Wald weht, verweilt die Kamera auf einer anderen, die Richtung Baumkrone klettert. Sie sichert sich mit einem Seil auf einem Ast und setzt den linken Fuß zunächst auf einen größeren Ast um sich hochzuziehen. Dann sieht man, wie sich ihre Beine rasch wenden, sich an einem dünneren Ast darüber festhalten, beugen und ihn umklammern. Vorsichtig tastet sie mit den Beinen über die Äste, macht einen Schritt nach dem anderen auf dem schräg das Blätterdach durchschlängelnden Ast. Die Äste und Blätter der Eiche schwingen, schützen aber den Menschen vor unserem Blick. Nur das am Klettergurt befestigte Seil und die Geschicklichkeit bleiben sichtbar. Ich beschreibe diese Kletterszene so ausführlich, weil sie verdeutlicht, was das Leben in den Baumkronen wirklich bedeutet und welche Art der Einfühlung es erfordert. Der Mensch muss alle Bewegungen und seine ganze Orientierung im Raum umlernen. Die Geschichte des modernen Europas hat den *homo erectus* als kulturelles (und auch archäologisches) Phänomen etabliert.<sup>10</sup> *Homo erectus*, der aufrechte Mensch, ist eine ausgestorbene Hominidenspezies, deren neues Merkmal der zweibeinige Gang war, d. h. die Fähigkeit, gerade auf festem Boden zu stehen, von der Ferse zu den Zehen abzurollen und vorwärts zu schreiten, selbst wenn man dabei noch manchmal zu Boden plumpst. Gehen als körperliche Bedingung. Die Zweibeinigkeit indes ist von der Stabilität des Untergrunds abhängig. Der oder die Gehende musste zuerst gegen die Schwerkraft aufrecht stehen lernen. Was aber geschieht, wenn wir die Verbindung zum Boden verlieren? In ihrer Forschung zur ozeanischen Phänomenologie erwähnt Melody Jue das Tauchen im Meer als eine Form der Einfühlung, die sich von jener an Land unterscheidet. Dazu gehört zu lernen, sich horizontal zu bewegen und zu schweben, tiefer zu tauchen

8 ► Natasha Myers, „Becoming Sensor in Sentient Worlds. A More-than-natural History of a Black Oak Savannah“, in: *Between Matter and Method: Encounters Between Anthropology and Art*, hrsg. von Gretchen Bakke und Marina Peterson, London: Bloomsbury Academic Press, 2018, S. 76.

9 ► Pujita Guha, „Seeding the Forest“, in: *Cultural Politics*, Bd. 19, 2023.

10 ► Adam Arsdale, „Homo erectus. A Bigger, Smarter, Faster Hominin Lineage“, in: *Nature Education Knowledge*, Jg. 4, Nr. 1:2, 2013, [www.nature.com/scitable/knowledge/library/homo-erectus-a-bigger-smarter-97879043](http://www.nature.com/scitable/knowledge/library/homo-erectus-a-bigger-smarter-97879043) [abgerufen: 23. März 2023].

und dabei den Wasserdruck auszuhalten, oder den Atemrhythmus mit angelegter Tauchausrüstung und Sauerstoffflasche zu regulieren.<sup>11</sup> Im Meer wird die Wahrnehmung durch Strömungen und Dunkelheit, das Gefühl zu schweben und die Wassertrübe verändert. Die Welt dort unten ist anders als auf den stabilen und aufrechten Bildern, die eine Kamera an der Erdoberfläche einfängt.<sup>12</sup>

11 ► Melody Jue, *Wild Blue Media. Thinking Through the Seawater*, Durham: Duke University Press 2020, S. 6–8.

12 ► Ebd., S. 150–151.

Wie also, könnte man fragen, fühlt man sich ins Blätterdach ein? Was ist dazu spezifisch phänomenologisch nötig? Das Blätterdach befindet sich auf der Erde und doch etwas von ihr entfernt. Der feste, ebene Boden ist durch uneben wachsendes Blattwerk und Äste ersetzt, von denen manche so dünn oder abgestorben sind, dass sie kein Gewicht mehr tragen können. Wie sieht die Welt aus, wenn man in den Baumkronen herumklettert? Damit meine ich nicht, nur um das klarzustellen, ein Bild des Blätterdachs von oben (wie in einem Luftbild) oder unten (einem fixen Bild vom Boden in die Baumkronen). Es geht überhaupt nicht um die optischen Methoden der Forstwirtschaft. Während die moderne Waldökologie auf umfangreicher digitaler Datenerfassung und Bildgebung mittels Satelliten/LIDAR (*light imaging, detection and ranging*) beruht, arbeitet man im Feld immer noch von Ballons mit ausklappbaren Körben aus, die die Ökolog\*innen in die Baumkronen bringen, oder von mit einem rotierenden Ausleger und Arm ausgestatteten Kränen, die ein Beobachtungspodest auf die gewünschte Stelle oder Höhe heben.<sup>13</sup> Mit diesen Methoden gelangt man leicht in die Baumkronen, jedoch simuliert die Beobachtung mit Korb oder Kranpodest bloß die Stabilität der Bodenbeobachtung. Diese Techniken ermöglichen es den Feldforschenden also, den Standpunkt des *homo erectus* beizubehalten. Sie sehen das Blätterdach, das sie nach Belieben betreten und verlassen können, immer noch aufrecht. Dabei entgeht ihnen, was es bedeutet, in der Baumkrone zu sein und aus ihr heraus zu fühlen. Wie gehen wir mit den Ästen und Zweigen um? Ressler erhascht in seinem Film eine Antwort, als er uns eine Einstellung bietet, bei der die Kamera direkt an die kletternde Aktivist\*in gebunden ist. Das resultierende Bild ist instabil und wackelt beunruhigend mit jeder Bewegung. Noch wichtiger aber ist, dass unsere Vorstellung der Baumkrone dadurch ins Wanken gerät. Sie erscheint nicht mehr stabil wie von oben oder unten. Vielmehr ragen die Äste wie weit ausgebreitete Arme ins Bild. Auch die Entfernungen werden instabil, da das Blickfeld durch sanft schwingende, raschelnde Blätter durchkreuzt wird. Wir befinden uns mitten in der grenzenlosen Vegetation. Sobald man ins Blätterdach eintaucht, verliert man jedes Gefühl für den Boden, der uns höchstens hie und da schwankend Halt bietet und an manchen Stellen löchrig ist. Während die Kamera durch die Baumkronen huscht, verlieren wir also jegliche Orientierung bezüglich Höhe und Tiefe. Durch unser Eintauchen verliert sich der fixe Standpunkt und wir werden von rauschendem Blattwerk und epiphytischem Wuchern verschlungen. Die Orientierung kehrt erst zurück, als die Füße der Kletternden samt Ausrüstung und Seil zwischen zwei Ästen erscheinen.

13 ► Margaret Moffett and M. D. Lowman, „Canopy access techniques“, in: *Forest Canopies*, hrsg. von M. D. Lowman und N. M. Nadkarni, New York: Academic Press, 1995, S. 12–15; Roman Dial, Stephen C. Sillett und Jim C. Spickler, „Canopy Trekking“. A Ground-Independent, Rope-Based Method for Horizontal Movement through Forest Canopies“, in: *Forest Canopies*, hrsg. von Margaret Lowman und H. Bruce Linker, London: Elsevier, 2004, S. 63–64.

Das Klettern im Blätterdach ermöglicht uns nicht nur ein bestimmtes visuelles Erlebnis, sondern auch eine einzigartige Kinästhetik und sensorische Einfühlung. Sich durch Baumkronen zu hanteln ist kein einfacher vertikaler Aufstieg, als erkletterten wir einen Baum. Eher durchklettert man ein Gewirr kleiner Äste. Man muss sich biegen und drehen, Äste mit Füßen und Zehen umklammern oder sogar von den Ästen hängen und zwischen ihnen herumspringen. Also muss man alle Gliedmaßen gleichzeitig einsetzen. Eventuell muss man sogar zu lernen, die Ellenbogen und Gelenke nach innen zu beugen (zu supinieren) und die eigene Körpermasse so auszutarieren, dass man das Gleichgewicht nicht verliert und herabfällt. Diese Techniken bedeuten allerdings keine Rückkehr zu einer „primitiven Lebensweise“. Sie ahmen auch nicht die quadrupe-



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022, 4K-Video, 27 min

de Fortbewegung baumbewohnender Primaten nach. Vielmehr sind sie Ausdruck einer taktischen Lebenswelt, die sich angemessen in etwas einfühlt, soweit es als Zweifüßer\*in überhaupt möglich ist. Die Bedürfnisse des *homo erectus* werden zurückgestellt. Dabei geht es aber nicht nur um solche physiologischen Aspekte. Der Verzicht, *homo erectus* zu sein bedeutet auch den Verzicht auf die zivilisatorische Beherrschung des aufrechten Gangs, der im herrschenden spezialistischen Regime „steif und radikal aufrecht jeden militärischen Drill“ ermöglicht.<sup>14</sup> Die westliche Moderne hat historisch gesehen die menschliche Anatomie „zu immer größere Strenge oder Korrektheit“ dressiert. Der Inbegriff dafür ist der jeden Befehl auf Kommando ausführende Soldat. Für ein anarchistisches Leben bedeutet Widerstand gegen den militarisierten Staat vielleicht, die Zweibeinigkeit und die damit verbundene Kontrollsucht gegen ein taktisches Leben in selbst gezimmerten Baumhäusern hoch in den Bäumen zu tauschen und auf den gewohnten Komfort zu verzichten. Es bedeutet, durch die Baumkronen ein Seil zu spannen und mit einem Klettergeschirr durchs Geäst zu steigen. Diese Art der Anpassung steht gegen das körperlich Aufrechte und gegen das steife Rückgrat, die mit dem Polizeistaat einhergehen.

Die Aktivistinnen im Film weiten diese Einfühlung ins Blätterdach (und den Wald als Ganzes) auch auf ihre neue politische Organisation aus. Diese ist ihrerseits auf den vernetzten und antihierarchischen Charakter des Waldes ausgelegt und folgt zeitlich dessen nicht wahrnehmbaren Rhythmen des Wachstums, Verfalls und der Erneuerung. So bemerkt zum Ende des Films hin eine Aktivistin, dass die Organisation im Wald zwar ungeordnet und chaotisch scheinen mag. Nicht einmal zwei von ihnen nehmen denselben Weg zum vereinbarten Treffpunkt, alle sind bunt verstreut im Wald und kommen zu spät. Man könnte sogar im Scherz sagen, dass der Weg im Wald nie derselbe ist. Aber vielleicht ermöglicht gerade dieses Verstreute ein bisher ungesehenes, unerhörtes und unbemerktes Leben zu führen, bei dem man eben auch durch das Blätterdach klettern muss.

Vielen Dank an Sudipto Basu, Dolly Guha und Zach McLane für ihre Kommentare zu diesem Beitrag.

Übersetzung: Thomas Raab

14 ► Georges Bataille, „The Jesuve“, in: ders., *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Allan Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, S. 76.



↑  
Oliver Ressler, *Der Weg ist nie derselbe*, 2022,  
4K-Video, 27 min

# Baut auf, was euch aufbaut!

Über *Die Wüste lebt*  
von Oliver Ressler

Anja Steidinger und Nora Sternfeld

Seit mehr als 20 Jahren macht Oliver Ressler politische Filme, die soziale Bewegungen verstehen wollen und die vor allem in Solidarität mit ihnen Position beziehen: Es sind Filme über Widerstand, aber auch Filme als Widerstand, denn indem sie zeigen, wie Protest sich organisiert und wie eine andere Welt möglich wäre, indem sie vor Augen führen, wie Aktivismus bekämpft und niedergeschlagen wird, setzen sie sich filmisch mit den bestehenden Verhältnissen nicht als Selbstzweck auseinander, sondern als Imagination im Hinblick auf ihre Veränderung. In den Jahren dieser Auseinandersetzung hat Oliver Ressler einen filmischen Corpus an Quellen geschaffen, künstlerische Dokumente, die selbst ebenso Untersuchung wie Ausdruck und Zeugnis dessen sind, was nach der Niederschlagung weiter besteht, dessen, was den Aktivist\*innen niemand wegnehmen kann, so sehr sie auch zum Schweigen gebracht oder kriminalisiert werden. Die Filme sind Teil eines Wissens der Kämpfe, das Generationen zu überdauern in der Lage ist. Sie sind Zeugen der Staatsgewalt, aber auch Spuren eines Fortbestehens von Widerständigkeit in und trotz der neoliberalen Postdemokratie.

Der Film *Die Wüste lebt* spielt fast durchgehend auf einer besetzten Baustelle. Er nimmt die Betrachter\*innen mit in das Mittendrin aktivistischer Momente und Prozesse. Die meist stehende Kamera begleitet über einen Zeitraum von fünf Monaten die Besetzung eines weiträumigen Bauprojekts im Großraum Wien: Um die in einer Tunnelröhre unter dem Nationalpark Donau-Auen verlaufende mehrspurige Lobau-Autobahn samt ihrer Zubringerstraßen zu verhindern, haben Aktivist\*innen die Baumaschinen blockiert und leben auf der Baustelle. Wir möchten den Film in seinen Bildern und seinen Einsätzen nachvollziehen, um ihn dann als Lehrfilm zu lesen oder als Bauplan für etwas, das es noch nicht gibt. „Einerseits ist es der Protest gegen diese Zerstörung, aber gleichzeitig dadurch, dass wir jetzt hier sind und uns diesen Raum gestalten, nehmen wir uns auch einen Freiraum, diese Selbstorganisation auszuprobieren und zu schauen: Wie funktioniert das eigentlich, wenn niemand anschafft und wir alle gemeinsam schaffen.“ Mit diesen Worten bringt es eine Aktivistin in dem Film auf den Punkt: Jeder Widerstand ist auch Affirmation, Imagination einer anderen möglichen Welt, jede Besetzung blockiert etwas und baut zugleich etwas auf.



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
Digitaldruck auf Dibond hinter Museumsglas,  
121 x 86 cm

## Wie sehen Organisationsformen der Gegenwart aus?

Der Film beginnt auf einer Demo in Wien: Die Kamera steht mittig auf einer Straßenteilung vor einem Halteverbotsschild. Rechts und links bewegen sich Personen an ihr vorbei, die Teil einer Demonstration gegen den Klimawandel sind, sie tragen Transparente und Megafone: „Later is too late“, „Lasst uns über das Wetter reden“, „Eat the rich, not animals“, „Ihr baut, wir besetzen“, „There is no Love on a Dead Planet“, „Climate Change Denial is killing us“, „LOBAU #Autofrei“, „We are all in one boat“, „Don't burn our future“. Obwohl Oliver Ressler gewissermaßen einen „Bewegungsfilm“<sup>1</sup> dreht, ist er statisch aufgenommen. Lange Einstellungen lassen das Material sprechen, lassen aktivistische Ästhetiken und Formationen zutage treten. Und wie sehen also Organisationsformen der Gegenwart aus? Bereits die Auftaktsequenz weiß dazu einzuladen, dieser Frage nachzugehen: Nach dem Intro sind wir offensichtlich auf der besetzten Baustelle, die auch „Wüste“ genannt wird. Wir sehen entsprechend statische Kameraeinstellungen von der Baulandschaft, wüstenähnlich. Der schottrige Boden ist durchzogen von Spuren, die Maschinen und Menschen hinterlassen haben. Ansonsten kein Anzeichen von Leben auf dem trist anmutenden Areal außer im Wind tanzende Zeltwände und fahrende Autos auf einer Straße am Horizont. Dann folgt ein Schnitt und auf ihn die nächste Einstellung der Kamera: In roten, grünen, weißen und blauen Schutzanzügen und mit weißen Atemmasken versehen, sitzen und stehen Aktivist\*innen vor Schotter- und Erdhaufen, fast so als solle ein Gruppenfoto entstehen. Ein selbstgemaltes Schild ist an einem Grubenfahrzeug installiert: „Dieser Bagger ist besetzt.“ Eine Person schwenkt die Fahne von Extinction Rebellion. „Mobilitätswende hier und jetzt“ ist auf einem weiteren großen Transparent zu lesen. Es folgt eine Naheinstellung der Kamera: Ein Aktivist im roten Schutzanzug sitzt auf einer Schaukel, die am Bagger hängt. Ein durchgestrichenes Autobahnlogo flattert am Bauzaun im Wind.

Aktivismus ist ein Kampf für ein anderes Leben, geführt wird er nicht zuletzt für und mit Kameraaugen, für eine Verschiebung der Wahrnehmung in den Medien. Entsprechend verfolgt auch der Film die mediale Debatte: Zeitungsartikel sind in der filmischen Postproduktion erweiternd eingefügt und informieren darüber, was sich vor Ort zugetragen hat vor dem Hintergrund dessen, wie darüber in der österreichischen Presse berichtet wurde. Hier lesen wir u. a.: „Polizeieinsatz beendet. Klimaaktivisten blockieren Lobau-Baustelle in Wien.“

Dann befinden wir uns wieder am Schauplatz der Besetzung. Die „Wüste“ erscheint uns wieder fast wie ein Standbild. Nur durch den Wind kommt Bewegung in die Einstellung. Er lässt die Zelte flattern, die auf dem Sandboden neben der Bahntrasse und zwischen Bauzäunen stehen. Offensichtlich haben sich die Aktivist\*innen einen Wohnplatz auf dem unwirtlichen Grund der Baustelle gebaut. Im Hintergrund fährt laut eine U-Bahn durchs Bild, und über den Zelten am bewölkt dunklen Himmel sehen wir einen Regenbogen. Hier beginnt das erste von drei Gesprächen mit Aktivist\*innen, die den Film strukturieren und Einblick in den Verlauf und die Hintergründe des Geschehens geben, aber vor allem auch in die Gedanken, Strategien, Protestformen und Wunschproduktionen<sup>2</sup>, die die Aktivist\*innen bewegen.



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
4K-Video, 55 min

1 ► Vgl. Julia Zutavern, *Politik des Bewegungsfilms*, Marburg: Schüren, 2015.

2 ► Wir verdanken den Begriff der „Wunschproduktion“, der für uns wichtig geworden ist, dem Projekt *Park Fiction*, [park-fiction.net/kollektive-wunschproduktion](http://park-fiction.net/kollektive-wunschproduktion) [abgerufen: 22. Januar 2023]. Wie ein Motor kann die Wunschproduktion als Strategie eine ganze Gruppe in Bewegung setzen, um sich eine als unveränderbar gegebene Entscheidung, eine Situation oder einen Ort anders vorzustellen. Hierbei erhalten das „Begehren“, das „Unbewusste“, das „Subjektive“ und das „Imaginäre“ ihren Platz als treibende Kraft, Wünsche zu formulieren, die sich im Idealfall als Forderung im Protest und als veränderten Moment in situ artikulieren. „[Die Wünsche] haben es satt, das Leben im Halbdunkel. Sie wollen raus, in die Stadt. Sie wollen andere Wünsche treffen, sich streiten, produktiv werden [...]“ Zitat aus *Park Fiction* (Deutschland, 1999, Regie: Margit Czenki, hier 1:42 min. Der Titel dieses Textes „Baut auf, was euch aufbaut!“ zu Oliver Resslers Film bezieht sich auf das, was wir als Zuschauer\*innen von den Aktivist\*innen erzählt bekommen. Die Hinwendung zu Wirklichkeiten, die eben bereits ein bisschen entstehen, wenn angefangen wird, gemeinsam zu wünschen ...

## Das erste Gespräch im Oktober 2021

### „Gemeinsam auf einer besetzten Baustelle versuchen vorzuleben, wie das Leben sein könnte, das wir leben wollen.“

In einer Plenumsituation aus zusammengetragenen und selbstgebauten Stühlen sitzen einige Aktivist\*innen unterschiedlichen Alters voller Energie auf der Baustelle. Sie berichten von der Geschichte der Besetzung, von der Zusammenarbeit zwischen den beteiligten politischen Gruppen und reflektieren organisatorische Fragen. Die Kamera ist nun näher an den Personen dran, eine Aktivistin erzählt von den Gründen der Besetzung. Eine Motivation ist der Protest gegen die Zerstörung des Ortes und den Ausbau der Straße. Einen anderen wichtigen Beweggrund bildet die Herausforderung, das Terrain durch Selbstorganisation und kollektive Gestaltung anders zu erfinden: So geht es etwa darum, Wohnstrukturen aus nachhaltigem Material zu bauen oder um das Interesse an gemeinschaftlichen ökologischen Agrarmöglichkeiten und alternativen Anbauformen von Nahrungsmitteln, um – wie es eine\*r der Aktivist\*innen formuliert – „gemeinsam auf einer besetzten Baustelle versuchen vorzuleben, wie das Leben sein könnte, das wir leben wollen.“ Die Besetzer\*innen haben sich organisiert, sie haben Gruppen gebildet, um sich selbst mit Essen zu versorgen, sie haben in einem Park ein Camp als Versammlung angemeldet, das Anlaufstelle für solidarische Interessierte und Ruhezone für die Besetzer\*innen sein kann. Sie erhalten Unterstützung von Anrainer\*innen, die Strom und Wasser mit ihnen teilen und ihnen Obdach bieten, um sich zu duschen oder um sich auch einmal im Warmen auszuruhen. Sie haben Beete gepflanzt und eine grüne Laube mitten auf der Baustelle geschaffen. Trotz der widrigen Umstände der kargen Landschaft bauen sie auf, was sie aufbaut. Der Blick streift eine kleine, zarte, bereits etwas mitgenommene Pflanze: „Walnussbaum Hoffnung. Gepflanzt und getauft am 11. September 2021.“

## Das zweite Gespräch im Dezember 2021

### „Bei dem Schnee, wer will da rausgehen, nur die Polizei!“

Ein paar Schnitte weiter ist es Winter geworden. Immer wieder spiegeln die Bilder die offene triste, fast reglose Baulandschaft wider, deren Farbe durch die veränderten Jahreszeiten von gelbgrau im Herbst nun in eine blaugrauweiße Winterstimmung wechselt. Aus der Distanz und der statischen Einstellung zeichnet die Kamera die Errichtung eines selbstgebauten dreistöckigen Pyramidengebäudes aus Holz auf, ebenso wie alltägliche Tätigkeiten und Situationen. Die Besetzung dauert nun schon drei Monate an. Und wir werden Zeug\*innen eines schwierigen Moments: Hinsichtlich der Androhung einer polizeilichen Räumung besprechen sich Aktivist\*innen und planen Strategien und nächste Schritte. Die Kamera ist den Personen, die nun entscheiden müssen, ganz nah und mit ihnen vertraut. Dann sehen wir malerische Bilder eines nicht alltäglichen Alltags, wie ihn sonst nur die Besetzer\*innen sehen konnten: lange Nachtaufnahmen des Baustellenareals, der Lichter des U-Bahnhofs und der Stadt Wien und Einblicke in das Leben in der Pyramide, in der ein Feuer die Aktivist\*innen in der Winternacht wärmt.



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
4K-Video, 55 min

## Das dritte Gespräch im Januar 2021 „Gewalt und Repression“

Die Räumung wurde aufgeschoben, nichtsdestotrotz folgten Wochen der Gewalt und der Repression: In der Nacht vom 30. auf 31. Dezember fand ein Brandanschlag auf der besetzten Baustelle statt. Brandbeschleuniger wurden in den Eingang eines Gebäudes geworfen, in dem Menschen waren – sodass von einem Mordversuch gesprochen werden kann. Wenig später fährt Oliver Ressler wieder auf die Baustelle, um ein drittes Gespräch mit den Aktivist\*innen zu filmen, bei dem es sowohl um die Gewalt des Anschlags als auch um den politischen Druck seitens der Stadt gehen soll. Der Filmemacher zeigt sich erstmals vor der Kamera, denn bei der Auseinandersetzung mit Methoden der Repression, die die Besetzung stoppen sollen, findet Oliver Ressler sich nicht mehr bloß als dokumentierend, sondern als betroffen vor: Er hatte am 15. Dezember ein Einschüchterungsschreiben von einer Rechtsanwaltskanzlei erhalten, die die Stadt Wien vertritt, in dem ihm persönlich explizit mit rechtlichen Folgen gedroht wird, weil er sich an der „Behinderung der Bauführung“ beteiligt hätte. Da damit nur die Arbeit an dem Film gemeint sein kann, drohte die Stadt Wien also damit, den Künstler für die Ausübung seiner Arbeit und für seine Kunstproduktion zu kriminalisieren. Er antwortet mit einer öffentlichen Positionierung und tritt eben erstmals vor die Kamera: „Ich bin Künstler und Filmemacher und habe seit mehr als 20 Jahren verschiedene soziale Bewegungen mit der Kamera verfolgt und Filme dazu produziert“, sagt er nun selbst in seinem Film, „Arbeiten zu Formen des Widerstandes und auch zu Alternativen zu Kapitalismus und zur repräsentativen Demokratie. Und bei allen diesen Filmen war meine Position die hinter der Kamera. Und in dem Fall habe ich mir gedacht, nachdem ich auch selber einer der Adressaten von diesen Einschüchterungsbriefen der Kanzlei Jarolim war, dass es vielleicht Sinn macht, dass ich da meine Position verändere.“ Durch die repressiven Maßnahmen der Stadt gegen die Besetzer\*innen kommt zum Ausdruck, wie ernst sie mit ihren Forderungen genommen werden. Auf Resslers Frage, wie sich die Akteur\*innen denn eine Verhandlung mit der Stadt vorstellen könnten, äußern sich alle mit ganz unterschiedlich realistischen Wünschen und Forderungen hinsichtlich Klima- und Stadtpolitik. Die Kommunikation beziehungsweise die Vermittlungsarbeit über die Besetzung und deren Hintergründe, so Ressler im Gespräch, habe nicht nur bei den Leuten in der Stadt sondern auch in der bürgerlichen Presse zu einem kritischen Standpunkt hinsichtlich des Bauvorhabens und der Parteinahme für die Besetzer\*innen geführt. Ein Diskurs über Verkehrspolitik sei losgetreten worden, ergänzt eine Aktivistin. Nach dieser eher intimen Gesprächssituation wird ein zersprungenes am Boden liegendes Glasfenster gezeigt.



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
4K-Video, 55 min



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
4K-Video, 55 min

## Bilder der Räumung „Klima schützen ist kein Verbrechen“

Der Sound gibt schon den Hinweis auf die Demontage des Camps im nächsten Bild: Das Protestcamp wird auseinandergenommen, von der Polizei zerstört. Die statische Kamera verfolgt im Schwenk die Bewegungen der Polizei, die einen Besetzer wegtragen. Zwischen der Kamera und der Widerstandspyramide stehen ein Absperrzaun und eine Reihe von Polizisten. Die Kamera filmt zwischen ihnen durch: Sie zeigt die an Bäume angeketteten Aktivist\*innen, die von Polizist\*innen auf Kränen heruntergeholt werden, und filmt den Abriss der Pyramide. Der Arm des Bag-

gers zerstört die Pyramide erbarmungslos, während die Aktivist\*innen skandieren: „Klima schützen ist kein Verbrechen!“

Doch nach der Räumung ist das Problem der Klimakrise auch nicht weg und genauso wenig ist es der Widerstand. Die Abschlussequenz des Films ist eine Kamerafahrt aus der Luft über das einst besetzte Areal. In Ressler's Fotomontage ist es allerdings als utopisch grünes, ökologisch angebautes Wald-, Nutzflächen- und Wiesengebiet dargestellt. Eine Off-Stimme resümiert, dass trotz des Verlustes, der sich in den vorherigen Bildern manifestiert, die gemeinsamen Aktivitäten der Beteiligten und das innovative Experimentierfeld temporär ein autonomes kulturelles Zentrum gebildet haben, in dem nachhaltige Methoden kollektiv erforscht, entwickelt und gelebt werden. So endet der Film mit einem Insistieren auf eine andere Welt und ein anderes Bauen trotz, nach und mitten in der Zerstörung: „Wir experimentieren mit alternativen Lebensformen, aber auch Bauformen und Formen, wie man sich seinen Lebensstandard erhalten kann.“



↑  
Oliver Ressler, *Die Wüste lebt*, 2022,  
4K-Video, 55 min

## Die Besetzung als Lernraum für etwas, das es noch nicht gibt

*Die Wüste lebt* von Oliver Ressler begleitet die Räumung des besetzten Areals mit der Kamera. Es ist aber kein Film über das Scheitern, sondern ein Film über das Lernen und die kollektive Wissensproduktion: Widerständige Praktiken entwickeln, Nutzflächen gestalten, nachhaltig bauen, Gemeinschaft bilden, politische Entscheidungen und Narrative kritisieren und Gegennarrative formulieren.

Marina Garcés beschreibt in dem Buch *Malas compañías*<sup>3</sup> ihren Besuch bei dem katalanischen Filmemacher Joaquim Jordà, der in den 1970er Jahren einen Film über die Arbeiter\*innen-Besetzung der Fabrik Numax<sup>4</sup> gedreht hat. In einem zweiten Film, 20 Jahre danach<sup>5</sup>, befragt er die damaligen Besetzer\*innen, die nach einer Zeit der Selbstverwaltung und Selbstausbeutung die Fabrik schlussendlich verkauften. Im Filmgespräch zwischen Jordà und den ehemaligen Fabrikarbeiter\*innen/Besetzer\*innen wird deutlich: Die Besetzung war ihre Universität, hier wurde für das Leben, das Leben mit anderen gelernt.

In der gemeinsamen Reflexion zusammen mit Jordà über seinen Film stellt Garcés fest, dass auch wir von der Besetzung beziehungsweise dem Film als Vermittlung der Erfahrung lernen können. Der Film zeuge, so Garcés, von der unabhängigen Politisierung der Arbeiter\*innen – nicht organisiert oder vertreten durch eine Gewerkschaft, sondern bewegt von der eigenen Vorstellungskraft und der Bereitschaft, gemeinsam für eine Veränderung etwas zu riskieren.<sup>6</sup>

Was wir nun in Oliver Ressler's Filmen mit den Aktivist\*innen lernen, ist nicht nur, was sie machen, wie sie denken und welche Strategien sie zum Einsatz bringen, ist nicht nur mit welchen Mitteln das „Empire“ zurückschlägt – wir lernen vielmehr etwas, das es noch nicht gibt und zwar als etwas, das kollektiv gebaut sein kann. Die Aktivist\*innen versammeln Begehren und Wünsche für diesen Ort, sie widmen sich lustvoll und konstruktiv dem, was sie motiviert. Sie bauen auf, was sie aufbaut<sup>7</sup> – weil sie die Welt bereits als eine vorfinden, die ihnen allzu kaputtgemacht scheint.

3 ► Marina Garcés, *Malas compañías*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

4 ► *Numax presenta...* (Spanien, 1979, Regie: Joaquim Jordà).

5 ► *Veinte años no es nada* (Spanien, 2004, Regie: Joaquim Jordà).

6 ► Zum anderen situiere der Film die Zuschauer\*innen in die spanische Geschichte, in die postfaschistische Zeit der *transición* (spanische Bezeichnung für die Übergangsphase vom Franquismus zur parlamentarischen Monarchie), die von Enttäuschung und Verrat geprägt sei, so Garcés. Garcés, *Malas compañías* (wie Anm. 3), S. 92.

7 ► „Baut auf, was euch aufbaut!“ ist eine der Losungen neuer sozialer Bewegungen im 21. Jahrhundert. Wir zitieren sie hier etwa aus der Publikation *10 Jahre Hambacher Forst*, hrsg. von Paul Kröfges et al., Dortmund: Verlag Kettler, 2022. Die kritisch-affirmative Wiederaneignung des Lieds *Macht kaputt, was euch kaputt macht*, von Ton Steine Scherben öffnet einen Resonanzraum zwischen Punkattitüden und einer postkapitalistischen, postapokalyptischen Affirmation des Potenzials der Imagination.



# Biographies

## Oliver Ressler

born 1970 in Austria, lives and works in Vienna. Ressler is an artist and filmmaker who produces installations, projects in public space, and films on issues such as economics, democracy, migration, the climate breakdown, forms of resistance and social alternatives.

Ressler has had 90 solo exhibitions, including at Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive / USA; Museum of Contemporary Art, Belgrade; Centro Cultural Conde Duque, Madrid; Alexandria Contemporary Arts Forum / Egypt; The Cube Project Space, Taipei; Kunsthaus Graz / Austria. Comprehensive solo exhibitions at Wyspa Institute of Art, Gdansk; Lentos Kunstmuseum, Linz / Austria; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville / Spain; SALT Galata, Istanbul; National Museum of Contemporary Art, Bucharest; Cultural Centre of Belgrade; Museum of Contemporary Art Zagreb; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin; Tallinn Art Hall, Tallinn; and LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón / Spain.

Ressler has participated in more than 400 group exhibitions, including Museo Reina Sofía, Madrid; Van Abbemuseum, Eindhoven; Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams / USA; Centre Pompidou, Paris; Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires; the biennials in Prague (2005); Seville (2006); Moscow (2007); Taipei (2008); Lyon / France (2009); Gyumri / Armenia (2012); Venice / Italy (2013); Athens (2013; 2015); Quebec (2014); Helsinki (2014); Jeju / South Korea (2017); Kyiv (2017); Gothenburg / Sweden (2019) and Stavanger / Norway (2019); and at documenta 14 (2017) in Kassel (exhibition organized by EMST – National Museum of Contemporary Art, Athens).

Ressler has completed forty-two films that have been screened in thousands of events of social movements, art institutions and film festivals.

In 2002, Ressler won the main prize at the International Media Art Award of the ZKM – Center for Art and Media in Karlsruhe / Germany and he is the first prize winner of the Prix Thun for Art and Ethics Award in 2016.

For the Taipei Biennial 2008, Ressler curated an exhibition on the counter-globalization movement, *A World Where Many Worlds Fit*. A travelling show on the financial crisis, *It's the Political Economy, Stupid*, co-curated with Gregory Sholette, has been presented at nine venues (2011–2016). Together with Ines Doujak he has worked on the curatorial research project *Utopian Pulse – Flares in the Darkroom* at Secession in Vienna in 2014, funded by the Austrian Science Fund.

Ressler's work is in numerous public collections, including Belvedere, Vienna; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville; Kontakt Collection, Vienna; Lentos Kunstmuseum, Linz; Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; National Museum of Contemporary Art – EMST, Athens; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin; October Salon Collection, Belgrade; Van Abbemuseum, Eindhoven; ZKM – Center for Art and Media, Karlsruhe.

Website: [www.ressler.at](http://www.ressler.at)

## Marco Baravalle

is a member of Sale Docks, a collective and an independent space for visual arts, activism, and experimental theatre located in a previously abandoned salt storage facility in Dorsoduro, Venice / Italy. Founded in 2007, its programming includes activist group meetings, formal exhibitions, and screenings. He is a member of the IRI (Institute Of Radical Imagination), a think-tank inviting political scientists, economists, lawyers, architects, hackers, activists, artists and cultural producers to share knowledge on a continuous basis with the aim of defining and implementing zones of post-capitalism in Europe's South and the Mediterranean. He is the author of *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberalismo, pandemia* (Venice: Marsilio, 2021). In 2021 he was awarded a Fulbright Visiting Student Researcher grant at the CUNY Graduate Center in New York City.

## T. J. Demos

teaches art history and visual culture at the University of California in Santa Cruz, and directs its Center for Creative Ecologies. He writes about contemporary art, global politics, and ecology and is the author of numerous books, including *Decolonizing Nature: Contemporary Art and Political Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017), and most recently, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (London: Sternberg Press, 2023).

## Kodwo Eshun

is a lecturer at the Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London, Professor of Visual Arts, Haut école d'art et design, Geneva / Switzerland and co-founder of The Otolith Group. He is author of *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (London: Quartet Books, 1999; 2nd ed. 2023) and *Dan Graham: Rock My Religion* (Cambridge/Mass: MIT Press, 2012), and co-editor of *The Fisher-Function* (London: Egress, 2017), *Post Punk Then and Now* (London: Watkins Media, 2016), *The Militant Image: A Ciné-Geography* (*Third Text*, vol. 25, issue 1, 2011), *Harun Farocki Against What? Against Whom* (London: Koenig Books, 2010), and *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982-1998* (Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2007).

## Pujita Guha

is a curator, artist and scholar. She is currently a PhD candidate at the Film and Media Studies Department at the University of California, Santa Barbara. Her academic-curatorial-artistic activity revolves around contemporary Asian art and media, and indigenous politics of the forested uplands of South and South-east Asia. In 2018, she began assembling the Forest Curriculum, a multi-platform project for research and mutual co-learning on nature. She now also serves on the curatorial committee for Hosting Lands (with the Laboratory for Aesthetics and Ecology, and Aziza Harmel). She has been published in *e-flux*, *Cultural Politics*, *Senses of Cinema*, *Art Critique of Taiwan*, *NANG*, *South Asia History and Culture*, *Pelikula*, *IIC Quarterly*, *Film Stardom in Southeast Asia*, *Words of Weather*, and has upcoming essays in numerous anthologies on South/Southeast Asian cinemas.

## Ameli M. Klein

is a multidisciplinary cultural worker engaged in curatorial, artistic, and writing practices. Her current research interrogates the ongoing impact of the Enlightenment and its various manifestations on the collection, display, and research practices of Western museums. She is particularly interested in the effort to categorize, cartographize, and classify local and foreign culture in the 19th and 20th centuries to create a pseudo-scientific methodology. Klein co-founded Collective Rewilding, and has been a fellow at the AAMC Foundation Engagement Program for International Curators with the Terra Foundation for American Art and the British Art Fund. She recently held positions at the IZK Institute for Contemporary Art, and at the Roaming Academy of the Dutch Art Institute in Arnhem / Netherlands.

## Andreas Malm

is a Swedish author and an associate professor of human ecology at Lund University / Sweden. Malm has authored several books and is a contributor to the magazine *Jacobin*. His book *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming* (London: Verso, 2016) won the Isaac and Tamara Deutscher Memorial Prize. He has recently published *Corona, Climate, Chronic Emergency: War Communism in the Twenty-First Century* (London: Verso, 2020), *How to Blow Up a Pipeline: Learning to Fight in a World on Fire*

(London: Verso, 2021) and *White Skin, Black Fuel: On the Danger of Fossil Fascism*, written with The Zetkin Collective (London: Verso, 2021).

## Doreen Mende

is a curator, theorist, currently associate professor of curatorial/politics of the CCC RP research-based Master at Haut école d'art et design, Geneva / Switzerland, and since 2021 director of the cross-collections research department of the Dresden State Collections of Art (SKD) where she initiated the Stannaki Forum on diasporic knowledge. Recent projects include *Decolonizing Socialism Entangled Internationalism*, funded by the Swiss National Science Foundation, with *The Missed Seminar* as curatorial iteration at Haus der Kulturen der Welt, Berlin, and SKD. She is a co-founder of the Harun Farocki Institut in Berlin. [www.entangledinternationalism.org](http://www.entangledinternationalism.org)

## Toni Negri

is a political scientist and leading representative of the "workerist" (Operaismo) reading of Marxism. He was a professor of Philosophy of Law at the Institute of Political Science of the University of Padua / Italy. In the 1960s and 1970s, he was one of the leaders of the Italian social and political opposition movement. Negri's work focuses on political philosophy and globalization issues. Together with the US philosopher Michael Hardt, he authored the books *Empire* (Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2000), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: The Penguin Press, 2004), *Commonwealth* (Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 2009), and *Assembly* (New York: Oxford University Press, 2017). His most recent book is *Marx in Movement: Operaismo in Context* (Cambridge: Polity Press, 2021).

## Anja Steidinger

works as an artist at the intersection of art, politics and education. From 2006 to 2020 she lived in Barcelona, where she wrote her dissertation on artistic (self-)representations of unease in the context of the economic crisis in Spain (publication Edition Metzler, Munich, 2015). She is co-founder of the activist artist collecti-

ve *\_Enmedio\_* and of the artistic filmmediation project with and for children *\_La Maleta del Cine\_* in Barcelona. Her working method, often based on collaborative production, combines anti-discriminatory perspectives with art projects and develops spaces for communication and collective action from artistic intervention and documentation. Since 2020/2021 Anja Steidinger is professor of Art Education at the HFBK Hamburg.

## Nora Sternfeld

is an art educator and curator. She is professor of art education at the HFBK Hamburg. From 2018 to 2020 she was documenta professor at the Kunsthochschule Kassel. From 2012 to 2018 she was professor of Curating and Mediating Art at Aalto University in Helsinki. In addition, she is co-director of the */ecm - Master Course for Exhibition Theory and Practice* at the University of Applied Arts Vienna, in the core team of *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis*, co-founder and partner of *trafo.K*, Office for Education, Art and Critical Knowledge Production, Vienna, and since 2011 part of *freethought*, Platform for Research, Education and Production, London. She publishes on contemporary art, educational theory, exhibitions, historical politics and anti-racism.

# Biografien

## Oliver Ressler

geboren 1970 in Österreich, lebt und arbeitet in Wien. Ressler ist ein Künstler und Filmemacher, der Installationen, Arbeiten im Außenraum und Filme zu Themen wie Ökonomie, Demokratie, Migration, Klimakollaps, Widerstandsformen und gesellschaftliche Alternativen realisiert.

Oliver Ressler hatte 90 Einzelausstellungen, unter anderem im Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive / USA; Museum of Contemporary Art, Belgrad; Centro Cultural Conde Duque, Madrid; Alexandria Contemporary Arts Forum / Ägypten; The Cube Project Space, Taipeh; Kunsthaus Graz / Österreich. Überblickseinzelausstellungen im Wyspa Institute of Art, Danzig; Lentos Kunstmuseum, Linz / Österreich; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla / Spanien; SALT Galata, Istanbul; National Museum of Contemporary Art, Bukarest; Cultural Centre of Belgrade; Museum of Contemporary Art Zagreb; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin; Tallinn Art Hall und LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón / Spanien.

Ressler nahm an über 400 Gruppenausstellungen teil, u. a. im Museo Reina Sofía, Madrid; Van Abbemuseum, Eindhoven; Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams / USA; Centre Pompidou, Paris; Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires; und an den Biennalen in Prag (2005); Sevilla (2006); Moskau (2007); Taipeh (2008); Lyon / Frankreich (2009); Gjumri / Armenien (2012); Venedig / Italien (2013); Athen (2013; 2015); Quebec (2014); Helsinki (2014); Jeju / Südkorea (2017); Kiew (2017); Göteborg / Schweden (2019) und Stavanger / Norwegen (2019), sowie an der documenta 14 (2017) in Kassel (als Teil der Sammlungsausstellung des EMST – Nationales Museum für zeitgenössische Kunst, Athen).

Ressler hat 42 Filme fertiggestellt, die in tausenden Veranstaltungen von sozialen Bewegungen, in Kunstinstitutionen und auf Filmfestivals gezeigt wurden.

2002 gewann er den Hauptpreis des Internationalen Medienkunstpreises des Zentrum für Kunst und Medien

in Karlsruhe. 2016 erhielt er den erstmals vergebenen Schweizer Kunstpreis Prix Thun für Kunst und Ethik.

Für die Taipeh-Biennale 2008 kuratierte Ressler *A World Where Many Worlds Fit*, eine Ausstellung zur Antiglobalisierungsbewegung. *It's the Political Economy, Stupid*, eine zusammen mit Gregory Sholette kuratierte Ausstellungsserie über die Finanzkrise, wurde in unterschiedlichen Fassungen neun Mal in Europa und Nordamerika gezeigt (2011–2016). Gemeinsam mit Ines Doujak arbeitete er am kuratorischen Rechercheprojekt *Utopian Pulse – Flares in the Darkroom*, einem vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF unterstützten Forschungsprojekt, das 2014 in der Secession in Wien realisiert wurde.

Resslers Kunstwerke sind in zahlreichen Sammlungen vertreten, u. a. Belvedere, Wien; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Kontakt Collection, Wien; Lentos Kunstmuseum, Linz; Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rom; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Nationales Museum für zeitgenössische Kunst – EMST, Athen; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin; October Salon Collection, Belgrad; Van Abbemuseum, Eindhoven; Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe.

Website: [www.ressler.at](http://www.ressler.at)

## Marco Baravalle

ist Mitglied von Sale Docks, einem Kollektiv und unabhängigen Raum für Kunst, Aktivismus und experimentelles Theater in einem leerstehenden Salzlager in Dorsoduro, Venedig / Italien. Sale Docks existiert seit 2007, auf dem Programm stehen Zusammenkünfte von aktivistischen Gruppen, Ausstellungen und Filmvorführungen. Baravalle ist Mitglied des IRI (Institute Of Radical Imagination), einer Denkfabrik, die politische Wissenschaftler\*innen, Wirtschaftswissenschaftler\*innen, Anwält\*innen, Architekt\*innen, Hacker\*innen, Aktivist\*innen, Künstler\*innen und Kulturschaffende dazu einlädt, ihr Wissen kontinuierlich miteinander zu teilen – mit dem Ziel, postkapitalistische Zonen im europäischen Süden und den Mittelmeerregionen zu bestimmen und einzuführen. Baravalle ist der Autor von *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberalismo, pandemia* (Venedig: Marsilio, 2021). 2021 erhielt er ein Fulbright Gastforschungsstipendium am CUNY Graduate Center in New York City.

## T. J. Demos

unterrichtet Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der University of California in Santa Cruz. Dort leitet er auch das Center for Creative Ecologies. Er schreibt über zeitgenössische Kunst, globale Politik und Ökologie und ist der Autor zahlreicher Bücher, darunter *Decolonizing Nature: Contemporary Art and Political Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017), und zuletzt *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (London: Sternberg Press, 2023).

## Kodwo Eshun

ist Dozent am Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London, Professor für bildende Kunst an der Haut école d'art et design, Genf / Schweiz, und Mitbegründer von The Otolith Group. Er ist der Autor von *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (London: Quartet Books, 1999; zweite Auflage 2023) und *Dan Graham: Rock My Religion* (Cambridge/Mass: MIT Press, 2012), sowie Mitherausgeber von *The Fisher-Function* (London: Egress, 2017), *Post Punk Then and Now* (London: Watkins Media, 2016), *The Militant*

*Image: A Ciné-Geography* (Third Text, Bd. 25, Nr. 1, 2011), *Harun Farocki Against What? Against Whom* (London: Koenig Books, 2010) und *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982–1998* (Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2007).

## Pujita Guha

ist Kuratorin, Künstlerin und Wissenschaftlerin. Derzeit ist sie Doktorandin an der Fakultät für Film- und Medienwissenschaften an der University of California, Santa Barbara. Ihre akademisch-kuratorisch-künstlerischen Tätigkeitsfelder umfassen zeitgenössische asiatische Kunst und Medien sowie indigene Politik im bewaldeten Hochland von Süd- und Südostasien. 2018 begann sie, das Forest Curriculum zusammenzustellen, ein Multiplattformprojekt, bei dem gemeinsam über die Natur gelernt und geforscht werden soll. Sie ist zudem im kuratorischen Ausschuss für Hosting Lands vertreten (mit dem Laboratory for Aesthetics and Ecology und Aziza Harmel). Ihre Texte wurden in *e-flux*, *Cultural Politics*, *Senses of Cinema*, *Art Critique of Taiwan*, *NANG*, *South Asia History and Culture*, *Pelikula*, *IIC Quarterly*, *Film Stardom in Southeast Asia* und *Words of Weather* veröffentlicht, demnächst erscheinen zudem Essays von ihr in zahlreichen Anthologien über Süd- und Südasiatische Kinos.

## Ameli M. Klein

ist eine multidisziplinäre Kulturschaffende, die sich mit kuratorischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken auseinandersetzt. Sie untersucht den anhaltenden Einfluss der Aufklärung und ihrer verschiedenen Erscheinungsformen auf die Sammlungs-, Ausstellungs- und Forschungspraxis westlicher Museen. Ihr besonderes Interesse gilt den problematischen Bemühungen, lokale und fremde Kultur im 19. und 20. Jahrhundert zu kategorisieren, zu kartografieren und zu klassifizieren, um eine pseudowissenschaftliche Methodik zu schaffen. Klein ist Gründungsmitglied von Collective Rewilding und war Fellow des AAMC Foundation Engagement Program for International Curators der Terra Foundation for American Art und des britischen Art Fund. Sie war unter anderem Gastdozentin am IZK Institute for Contemporary Art und an der Roaming Academy des Dutch Art Institute in Arnheim / Niederlande.

## Andreas Malm

ist ein schwedischer Autor und assoziierter Professor für Humanökologie an der Universität Lund / Schweden. Er ist Autor zahlreicher Bücher und schreibt für das Magazin *Jacobin*. Sein Buch *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming* (London: Verso, 2016) gewann den Isaac and Tamara Deutscher Memorial Prize. Neueste Veröffentlichungen sind *Corona, Climate, Chronic Emergency: War Communism in the Twenty-First Century* (London: Verso, 2020), *Wie man eine Pipeline in die Luft jagt. Kämpfer lernen in einer Welt der Flammen* (Berlin: Matthes & Seitz, 2020) und, zusammen mit dem Zetkin Collective, *White Skin, Black Fuel: On the Danger of Fossil Fascism* (London: Verso, 2021).

## Doreen Mende

ist Kuratorin, Theoretikerin und momentan assoziierte Professorin für curatorial/politics im CCC RP Master Studiengang an der Haut école d'art et design, Genf / Schweiz sowie seit 2021 Leiterin der Abteilung Forschung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD), wo sie das Stannaki Forum für diasporische Wissensgeschichte initiierte. Zu ihren neuesten Projekten gehört *Decolonizing Socialism Entangled Internationalism*, gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds mit *The Missed Seminar* als kuratorischer Iteration im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, und in den SKD. Sie ist Mitbegründerin des Harun Farocki Instituts in Berlin. [www.entangledinternationalism.org](http://www.entangledinternationalism.org)

## Toni Negri

ist Politikwissenschaftler und führender Vertreter des Operaismus. Er war Professor für Rechtsphilosophie am Institut für Politikwissenschaften an der Universität von Padua / Italien. In den 1960er und 1970er Jahren war er einer der Anführer der sozialen und politischen Oppositionsbewegung Italiens. Negris Schriften befassen sich mit politischer Philosophie und Fragen der Globalisierung. Gemeinsam mit dem US-amerikanischen Philosophen Michael Hardt schrieb er die Bücher *Empire: Die neue Weltordnung* (Frankfurt/Main: Campus, 2002), *Multitude: Krieg und Demokratie im Empire* (Frankfurt/Main: Campus, 2004), *Common Wealth: Das Ende des Eigentums* (Frankfurt/Main:

Campus, 2010) und *Assembly: Die neue demokratische Ordnung* (Frankfurt/Main: Campus, 2018). Sein neuestes Buch ist *Marx in Movement: Operaismo in Context* (Cambridge / UK: Polity Press, 2021).

## Anja Steidinger

arbeitet als Künstlerin an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Bildung. Von 2006 bis 2020 hat sie in Barcelona gelebt. Dort entstand auch ihre Dissertation zu künstlerischen (Selbst)-Repräsentationen von Unbehagen im Kontext der spanischen Wirtschaftskrise (*Unbehagen. Selbst-Repräsentationen von Krise*, München: Edition Metzler, 2015). Sie ist Mitbegründerin des aktivistischen Künstler\*innenkollektivs *\_Enmedio\_* und des medienpädagogischen Projektes für Kinder *\_La Maleta del Cine\_* in Barcelona. Ihre oftmals auf gemeinschaftlicher Produktion basierende Arbeitsweise verbindet diskriminierungskritische Perspektiven mit Kunstprojekten und entwickelt aus künstlerischer Intervention und Dokumentation kollektive Kommunikations- und Handlungsräume. Anja Steidinger ist seit dem Wintersemester 2020/2021 Professorin für Kunstpädagogik an der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

## Nora Sternfeld

ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta-Professorin an der Kunsthochschule Kassel. Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Mitbegründerin und Teilhaberin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion, Wien, und seit 2011 Teil von freethought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.

# Imprint

n.b.k. Ausstellungen  
Band 27: Oliver Ressler. *Barricading the Ice Sheets*

This publication is produced in the framework of the research endeavor *Barricading the Ice Sheets* by Oliver Ressler, supported by the Austrian Science Fund (FWF: AR 526) and on the occasion of the *Barricading the Ice Sheets* solo exhibitions:

**Camera Austria, Graz (AT), 4.9. – 21.11.2021**

Curator: Reinhard Braun

**Museum of Contemporary Art Zagreb (HR), 30.11.2021 – 6.2.2022**

Curator: Leila Topić

**Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (DE), 4.6. – 31.7.2022**

Curator: Marius Babias

**Tallinn Art Hall, Tallinn (EE), 27.8. – 6.11.2022**

Curator: Corina Apostol

**LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón (ES), 28.1. – 9.9.2023**

Curator: Pablo DeSoto

**The Showroom, London (GB), 18.4. – 24.6.2023**

Curator: Lily Hall

**Camera Austria** is financially supported by BMKOES: Federal Ministry Republic of Austria for Arts, Culture, Civil Service and Sport; City of Graz and Provincial Government of Styria.

The exhibition at **Museum of Contemporary Art Zagreb** was made possible by the support of Austrian Cultural Forum Zagreb; BMKOES: Federal Ministry Republic of Austria for Arts, Culture, Civil Service and Sport; City of Zagreb and the Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia. The exhibition at **Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.)** was funded by Stiftung Kunstfonds; NEUSTART KULTUR and BMKOES: Federal Ministry Republic of Austria for Arts, Culture, Civil Service and Sport. Neuer Berliner Kunstverein is funded by the LOTTO-Stiftung Berlin and the Berlin Senate Department for Culture and Europe.

The exhibition at **Tallinn Art Hall** was made possible with the support of the Embassy of Austria in Tallinn. Tallinn Art Hall is supported by the Estonian Ministry of Culture.

The exhibition at **LABoral Centro de Arte y Creación Industrial** was supported by Austrian Cultural Forum Madrid. LABoral is an institution promoted and financed by the Regional Ministry of Culture, Language Policy and Tourism of the Government of the Principality of Asturias.

The exhibition at **The Showroom** was supported by Phileas: The Austrian Office for Contemporary Art and BMKOES: Federal Ministry Republic of Austria for Arts, Culture, Civil Service and Sport. The Showroom is supported using public funding by Arts Council England.

Research Associate of *Barricading the Ice Sheets*: Lisbeth Kovačič

Oliver Ressler would like to thank the following people for their support of and contributions to the project *Barricading the Ice Sheets*:

Corina Apostol, Marius Babias, Marco Baravalle, Nnimmo Bassey, Reinhard Braun, Anja Büchele, Oana Damir, T. J. Demos, Pablo DeSoto, Enar de Dios Rodríguez, Noel Douglas, Elvira Dyangani Ose, Pablo Estrella, Daniel Gómez, Rudolf Gottsberger, Jose S. Gutiérrez, Elisabeth Hajek, Lily Hall, Janina Herhoffer, Krisztina Hunya, Matthew Hyland, Jay Jordan, Mira Kapfinger, Joe Keady, Maximilian Klammer, Lisbeth Kovačič, Nicolas Lampert, Bettina Leidl, Steve Lyons, Angelika Maierhofer, Hubert Marz, Amanda Masha Caminals, Marta Moreno Muñoz, Mateusz Niechoda, Aka Niviāna, Nils Olger, Thomas Parb, Michaela Richter, Silvia Martínez Rocher, Gabriela Salgado, Claudia Schioppa, Vinzenz Schwab, Marco Scotini, Raimar Stange, Hanna-Antheia Stern, Patricia Villanueva Illanes, Raphael Volkmer

Oliver Ressler thanks the following galleries for their support:

àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome

## The publication

Publisher: Corina Apostol, Marius Babias, Reinhard Braun, Pablo DeSoto, Gabriela Salgado, Leila Topić

Principal researcher: Oliver Ressler

Translations: Arianna Bove, Douglas Deitemyer, Anja Büchele, David Frühauf, Thomas Raab, Thomas Atzert

Copy-editing English: Matthew Hyland

Proofreading: Michaela Richter, Ulrike Ritter

Design: Alessia Scuderi

Image editing: Markus Wörgötter

Text sources:

Thanks to Andreas Malm for making available a chapter of the book:

Andreas Malm, *How to Blow Up a Pipeline. Learning to Fight in a World on Fire*, London and New York: Verso, 2021

German version from: Andreas Malm. *Wie man eine Pipeline in die Luft jagt*,

© 2020 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH, aus dem Englischen von David Frühauf

The text by Toni Negri is an edited manuscript of the video lecture Negri gave in the framework of the exhibition *Barricading the Ice Sheets* at Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), 2022.

Photo credits: All photographs in this book are by Oliver Ressler, except the following:

Verena Tscherner (p. 8, 195)

Lisbeth Kovačič (p. 12, 14, 188, 189, 193, 194)

Katharina Oberegger, courtesy Camera Austria (p. 13)

Courtesy Centro de Arte Contemporáneo Quito (p. 28, 205)

Pablo Chiereghin, courtesy MuseumsQuartier Wien (p. 34, 37)

Sam Beklik, courtesy MuseumsQuartier Wien (p. 35)

Nicos Avraamides, courtesy NeMe Arts Centre (p. 35)

Boris Berc, courtesy MSU Zagreb (p. 38, 39, 118/119, 121, 134, 136/137, 138, 140/141, 142, 144, 146/147, 149, 156)

eSeL.at – Lorenz Seidler, courtesy MuseumsQuartier Wien (p. 40)

Courtesy PAV Parco Arte Vivente (p. 48)

Jens Ziehe, courtesy n.b.k. (p. 50, 51, 52, 115, 117, 124, 130, 131, 152)

Alexander Eugen Koller, courtesy MuseumsQuartier (p. 107, 153)

Markus Krottendorfer, courtesy Camera Austria (p. 116, 125, 126/127, 174)

Paul Kuimet, courtesy Tallinn Art Hall (p. 128, 129, 132/133, 134, 135, 139, 151)

Marcos Morilla, courtesy LABoral Centro de Arte y Creación Industrial (p. 143, 157–163, 166/167)

Cesare de Giglio, courtesy The Showroom (p. 145, 175, 184)

Ludger Paffrath, courtesy Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz (p. 148, 212)

Stathis Mamalaki, courtesy State of Concept Athens (p. 150)

Jules Lister, courtesy Humber Street Gallery (p. 168, 172–173)

Walter Skokanitsch, courtesy Kunsthalle Krems (p. 169–171)

**FWF**

Der Wissenschaftsfonds.

## Neuer Berliner Kunstverein

Director: Marius Babias

General management, Head of Video-Forum: Anna Lena Seiser

Video-Forum: Sabrina Labis

Head of communication and public program: Michaela Richter

Communication: Katharina Reinsbach

Project manager: Krisztina Hunya

Project management: Layla Burger-Lichtenstein

Head of Artothek: Lidiya Anastasova

Artothek: Nadine Hendeß, Leonidas Kosmidis, Liesa Vos

Head of administration, project coordinator: Susanne Modelsee

Financial management, controlling: Birgit Luther

Head of exhibition installation, technical management: Sascha Hundorff

Board: Dr. Beate Slominski (Chairwoman) // RA Cornelius Creutzfeldt // Dr. Lena Maculan // RA Andreas Röbling // RA Gunnar Saifulin // Verena Tafel // Prof. Maria Vedder

Chausseestraße 128 / 129 – 10115 Berlin – [www.nbk.org](http://www.nbk.org)

Neuer Berliner Kunstverein is funded by the LOTTO-Stiftung Berlin and the Berlin Senate Department for Culture and Europe.



© 2023 the authors // Oliver Ressler // Neuer Berliner Kunstverein // Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Cologne

ISBN 978-3-7533-0485-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Erschienen im / Published by:

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln // Ehrenstraße 4 // 50672 Köln / Cologne // [verlag@buchhandlung-walther-koenig.de](mailto:verlag@buchhandlung-walther-koenig.de)

Vertrieb / Distribution:

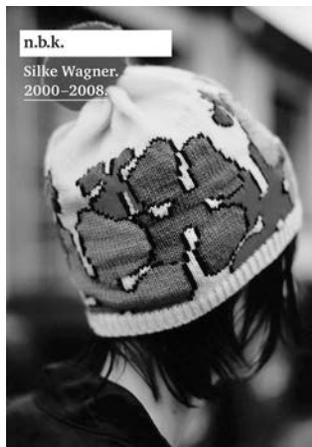
Deutschland & Europa / Germany & Europe: Buchhandlung Walther König, Ehrenstraße 4, 50672 Köln, T +49-(0)221-20 59 6-53 //

F +49-(0)221-20 59 6-60 // UK & Ireland: Cornerhouse Publications, HOME, 2 Tony Wilson Place, UK -Manchester M15 4FN,

T +44-(0)161-212 34 66, F +44-(0)161-236 90 79, [publications@cornerhouse.org](mailto:publications@cornerhouse.org) / Outside Europe: D.A.P. | Distributed Art Publishers, Inc.,

75 Broad Street, Suite 630, USA -New York, NY 10004, T +1-(0)-212-627 1999, F +1-(0)-212-627 9484, [orders@dapinc.com](mailto:orders@dapinc.com)

Publikationsreihe  
n.b.k. Ausstellungen



**Bd. 1 [2008]**  
*Silke Wagner. 2000–2008*  
Herausgegeben von Marius Babias  
176 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-438-5



**Bd. 2 [2009]**  
*Anetta Mona Chişa / Lucia Tkáčová*  
Herausgegeben von Marius Babias  
200 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-561-0



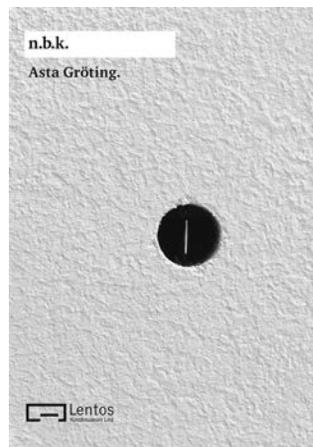
**Bd. 3 [2010]**  
*Kunst und Öffentlichkeit. 40 Jahre Neuer Berliner Kunstverein*  
Herausgegeben von Marius Babias,  
Sophie Goltz und Kathrin Becker  
456 Seiten, mit s/w und farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-715-7



**Bd. 4 [2009]**  
*Thomas Kilpper. State of Control*  
Herausgegeben von Marius Babias  
120 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
und doppelseitiger Falttafel  
ISBN 978-3-86560-643-3



**Bd. 5 [2010]**  
*Hito Steyerl*  
Herausgegeben von Marius Babias  
196 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-644-0



**Bd. 6 [2010]**  
*Asta Gröting*  
Herausgegeben von Marius Babias  
und Stella Rollig  
200 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-786-7



**Bd. 7 [2010]**  
*Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik*  
Herausgegeben von Marius Babias  
und Katrin Klingan  
Textband, 216 Seiten, Dt./Eng., mit  
farb. Abb. und Booklet mit 5 Hör-  
stücken auf CD (Deutsch), im Schuber  
ISBN 978-3-86560-826-0



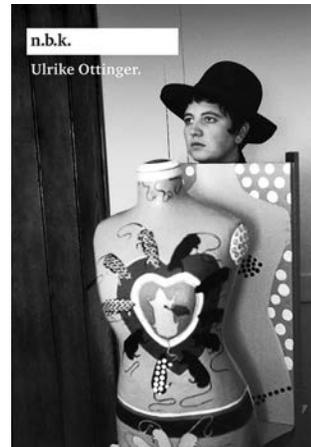
**Bd. 8 [2010]**  
*Ciprian Mureşan*  
Herausgegeben von Marius Babias  
200 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-749-2



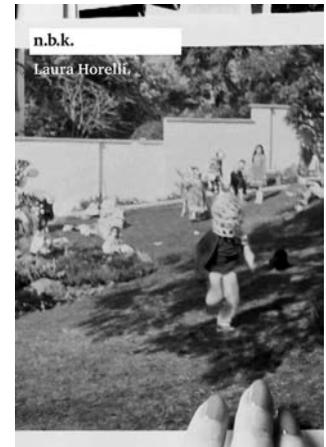
**n.b.k.**  
**Hartmut Bitomsky.**  
*Geliebte Landschaften.*  
*Zur Praxis und Theorie des Dokumentarfilms.*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 464 Seiten, mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86560-815-4



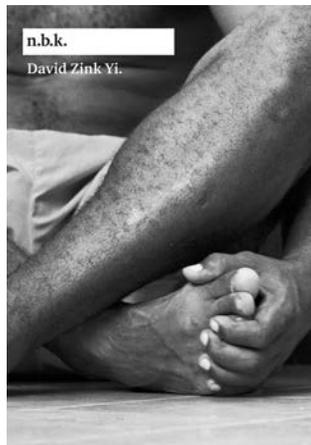
**n.b.k.**  
**Karin Sander.**  
*Ausstellungskatalog /*  
*Exhibition Catalog*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 432 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-072-7



**n.b.k.**  
**Ulrike Ottinger.**  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 192 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-075-8



**n.b.k.**  
**Laura Horelli.**  
 Herausgegeben von Marius Babias,  
 Kathrin Becker und Sophie Goltz  
 184 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-113-7



**n.b.k.**  
**David Zink Yi.**  
 Herausgegeben von Marius Babias,  
 Kathrin Becker und Sophie Goltz  
 Doppelbuch, je 240 Seiten, Dt./Eng.,  
 mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-114-4



**n.b.k.**  
**Brandlhuber+.**  
*Von der Stadt der Teile*  
*zur Stadt der Teilhabe.*  
*Berliner Projekte.*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 316 Seiten, mit s/w und farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-259-2



**n.b.k.**  
**Valérie Favre.**  
*Selbstmord /*  
*Suicide.*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 200 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-321-6



**Andreas Slominski.**  
*Über die Freundschaft.*  
**n.b.k.**  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 294 Seiten, 5 Bde., Dt./Eng., mit farb.  
 Abb.  
 ISBN 978-3-86335-436-7



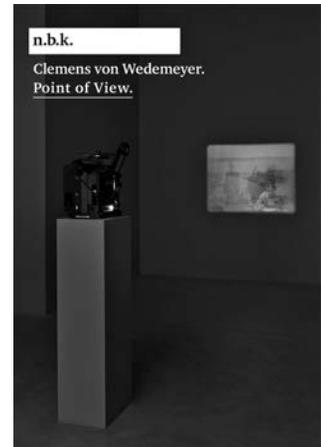
**Bd. 17 [2015]**  
*Jimmie Durham. In Europe*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 96 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-766-5



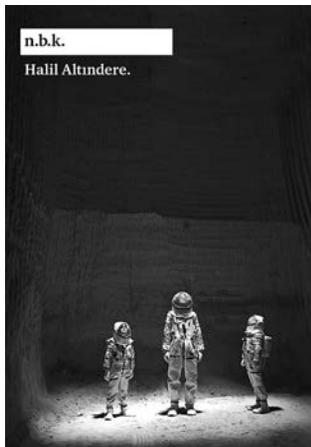
**Bd. 18 [2015]**  
*René Block. Ich kenne kein Weekend*  
 Herausgegeben von Marius Babias,  
 Birgit Eusterschulte und Stella Rollig  
 532 Seiten, Großformat, mit s/w und  
 farb. Abb.  
 ISBN 978-3-86335-811-2



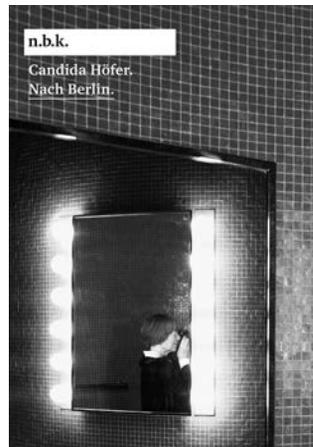
**Bd. 19 [2016]**  
*Nordstern Videokunstzentrum.*  
*Werke aus der Sammlung des*  
*n.b.k. Video-Forums.*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Kathrin Becker  
 224 Seiten, mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-006-3



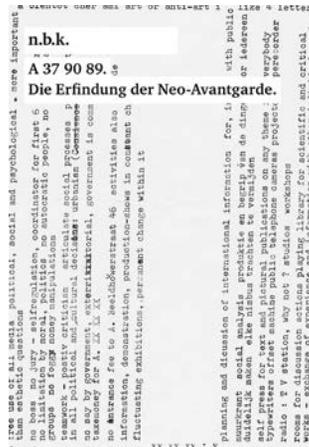
**Bd. 20 [2017]**  
*Clemens von Wedemeyer. Point of View*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 208 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-131-2



**Bd. 21 [2018]**  
*Halil Altundere*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Kathrin Becker  
 264 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-233-3



**Bd. 22 [2017]**  
*Candida Höfer. Nach Berlin*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 108 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-100-8



**Bd. 23 [2019]**  
*A379089. Die Erfindung der*  
*Neo-Avantgarde*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Florian Waldvogel  
 272 Seiten, mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-447-4

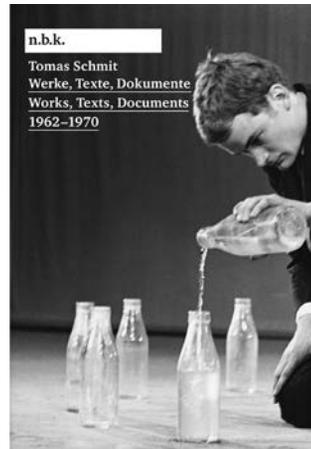


**Bd. 24 [2021]**  
*Lost in America*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und John Miller  
 320 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-974-5

**Publikationsreihe  
n.b.k. Diskurs**



**Bd. 25** [2022]  
Hans Haacke. *DER BEVÖLKERUNG*  
*Wir (alle) sind das Volk*  
Herausgegeben von Marius Babias,  
Oliver Schwarz und Ursula Ströbele  
248 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-7533-0269-0



**Bd. 26** [2023]  
Tomas Schmit. *Werke, Texte, Dokumente*  
*Works, Texts, Documents*  
*1962–1970*  
Herausgegeben von Marius Babias,  
Krisztina Hunya, Barbara Wien  
544 Seiten, Dt./Eng., mit s/w und  
farb. Abb.  
ISBN 978-3-7533-0211-9



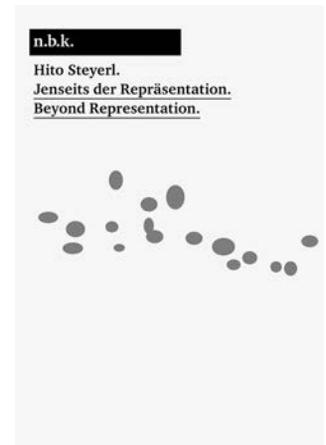
**Bd. 1** [2008]  
Marius Babias, *Kunst in der Arena der*  
*Politik. Subjektproduktion, Kunstpraxis,*  
*Transkulturalität*  
144 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-439-2



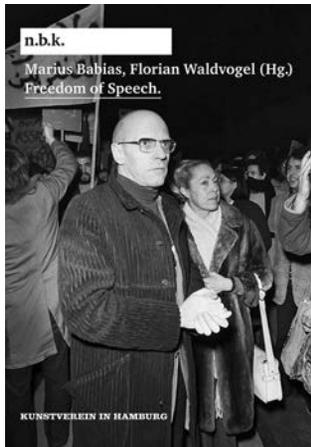
**Bd. 2** [2008]  
Oliver Marchart, *Hegemonie im*  
*Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen*  
*dX, D11, d12 und die Politik der*  
*Biennalisierung*  
Herausgegeben von Marius Babias  
104 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-437-8



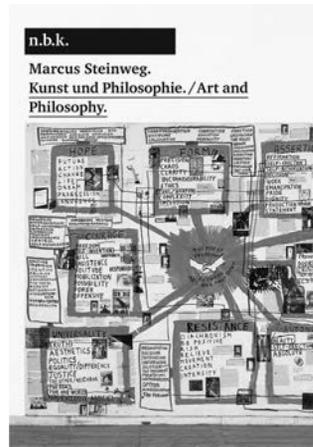
**Bd. 3** [2010]  
Solvej Helweg Ovesen, *Die Welt als*  
*Bühne/The World as Stage*  
Herausgegeben von Marius Babias  
88 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-645-7



**Bd. 4** [2016]  
Hito Steyerl, *Jenseits der Repräsentation*  
*Beyond Representation*  
Herausgegeben von Marius Babias  
272 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-893-2



**Bd. 6** [2011]  
Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), *Freedom of Speech*  
176 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-830-7



**Bd. 7** [2012]  
Marcus Steinweg, *Kunst und Philosophie/Art and Philosophy*  
Herausgegeben von Marius Babias  
128 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-073-4



**Bd. 8** [2014]  
*The Unanswered Question. İskele2*  
Herausgegeben von Marius Babias  
und René Block  
248 Seiten, Dt./Türk., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-438-1



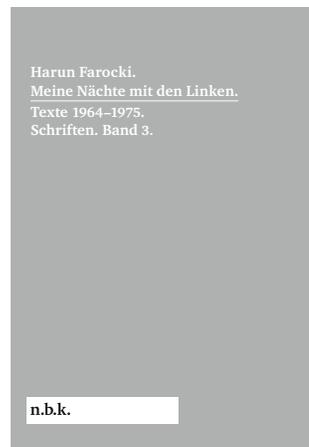
**Bd. 9** [2015]  
*Giving Contours to Shadows*  
Herausgegeben von Marius Babias,  
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung,  
Elena Agudio und Storm Janse van  
Rensburg  
156 Seiten, Dt./Engl., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-591-3



**Bd. 10** [2017]  
Harun Farocki, *Zehn, zwanzig, drei-  
ßig, vierzig. Fragment einer Autobiog-  
rafie. Schriften. Band 1*  
Herausgegeben von Marius Babias  
und Antje Ehmann  
208 Seiten, mit s/w Abb.  
ISBN 978-3-96098-223-4



**Bd. 11** [2018]  
Kaja Silverman / Harun Farocki,  
*Von Godard sprechen. Schriften. Band 2*  
Herausgegeben von Doreen Mende  
256 Seiten, mit s/w Abb.  
ISBN 978-3-96098-224-1



**Bd. 12** [2018]  
Harun Farocki, *Meine Nächte mit  
den Linken. Texte 1964–1975.  
Schriften. Band 3*  
Herausgegeben von Volker  
Pantenburg  
280 Seiten, mit s/w und farb. Abb.  
ISBN 978-3-96098-225-8



**Bd. 13** [2019]  
Harun Farocki, *Ich habe genug!*  
*Texte 1976–1985. Schriften. Band 4*  
Herausgegeben von Volker  
Pantenburg  
472 Seiten, mit s/w und farb. Abb.  
ISBN 978-3-96098-226-5



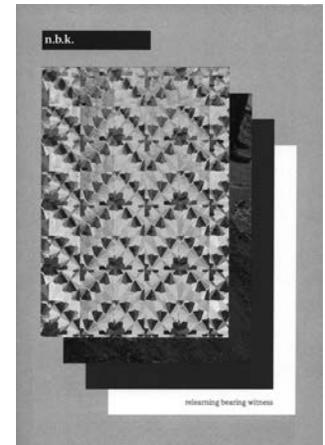
**Bd. 14** [2020]  
 VALIE EXPORT. *Der virtuelle Körper. Vom Prothesenkörper zum postbiologischen Körper*  
 Herausgegeben von Marius Babias und Sabine Folie  
 256 Seiten, mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-857-1



**Bd. 15** [2020]  
 Griselda Pollock. *Moderne und die Räume der Weiblichkeit*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 128 Seiten, mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-858-8



**Bd. 16** [2021]  
 Harun Farocki, *Unregelmäßig, nicht regellos. Texte 1986–2000. Schriften. Band 5*  
 Herausgegeben von Tom Holert  
 340 Seiten, mit s/w und farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-990-5



**Bd. 17** [2021]  
 Natascha Sadr Haghghian, *relearning bearing witness.*  
 Herausgegeben von Marius Babias und Anna Lena Seiser  
 376 Seiten, Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-7533-0034-4



**Bd. 18** [2022]  
 Harun Farocki, *Unregelmäßig, nicht regellos. Texte 2001–2014. Schriften. Band 6*  
 Herausgegeben von Volker Pantenburg  
 452 Seiten, mit s/w und farb. Abb.  
 ISBN 978-3-7533-0325-3

Publikationsreihe  
n.b.k. Berlin



**Bd. 1** [2009]  
Marlene Streeruwitz, *Bildgirl. Collagen*  
Herausgegeben von Marius Babias  
80 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-573-3



**Bd. 3** [2012]  
Ute Meta Bauer, *Kuratorische Praxis. Interviews und Gespräche*  
Herausgegeben von Marius Babias  
228 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86560-892-5



**Bd. 4** [2013]  
*Time Pieces. Videokunst seit 1963/ Video Art since 1963*  
Herausgegeben von Marius Babias, Kathrin Becker und Sophie Goltz  
364 Seiten, Dt./Eng., mit s/w Abb.  
ISBN 978-3-86335-074-1



**Bd. 5** [2013]  
Jens Ziehe, *Generation Berlin. Künstlerporträts*  
Herausgegeben von Marius Babias  
216 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-338-4



**Bd. 6** [2014]  
*Give Us The Future*  
Herausgegeben von Marius Babias  
120 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-437-4



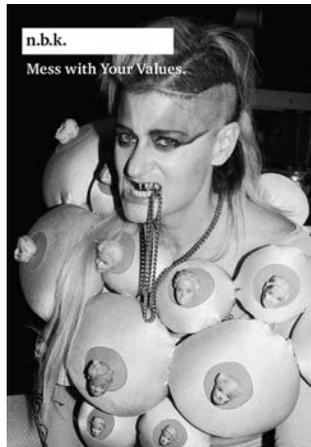
**Bd. 7** [2015]  
*History is a Warm Gun*  
Herausgegeben von Marius Babias und Britta Schmitz  
132 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-738-2



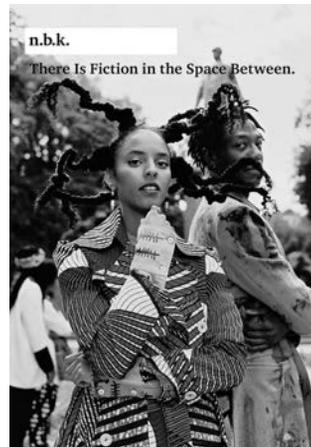
**Bd. 8** [2016]  
*Where Are We Now*  
Herausgegeben von Marius Babias und Silke Wittig  
120 Seiten, mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-86335-911-9



**Bd. 9** [2017]  
*Hours and Hours of Inactivity*  
Herausgegeben von Marius Babias  
140 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
ISBN 978-3-96098-132-9



**Bd. 10** [2018]  
*Mess with Your Values*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Michaela Richter  
 144 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-382-8



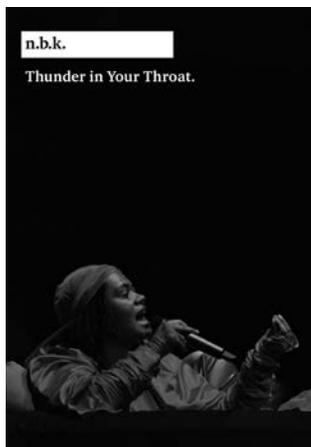
**Bd. 11** [2019]  
*There Is Fiction in the Space Between*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Michaela Richter  
 152 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-650-8



**Bd. 12** [2020]  
*These Are the Only Times You Have Known*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Michaela Richter  
 172 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-96098-882-3



**Bd. 13** [2021]  
*Step Out of the Strange Light*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Michaela Richter  
 180 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-7533-0108-2



**Bd. 14** [2023]  
*Thunder in Your Throat*  
 Herausgegeben von Marius Babias  
 und Michaela Richter  
 204 Seiten, Dt./Eng., mit farb. Abb.  
 ISBN 978-3-7533-0324-6

