

Eröffnung / Opening
3. 9. 2021, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration
4. 9. – 21. 11. 2021

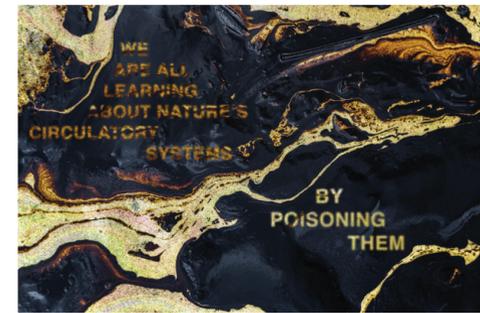
Kuratiert von / Curated by
Reinhard Braun

Öffnungszeiten Ausstellung
und Bibliothek / Opening hours
exhibition and library
Dienstag bis Sonntag 10:00 – 18:00
Tuesday to Sunday 10 am to 6 pm

Führungen / Guided tours
auf Anfrage / on request
(DE/EN)

Kontakt / Contact
Angelika Maierhofer
Camera Austria
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

www.camera-austria.at
www.facebook.com/Camera.Austria
www.instagram.com/cameraaustriagraz



Oliver Ressler Barricading the Ice Sheets

Oliver Ressler: Archivar des Kapitalozäns

Oliver Resslers Œuvre stellt ein beeindruckendes filmisches Archiv sozialer Bewegungen dar. Die Ausstellung *Barricading the Ice Sheets* bildet ein weiteres Kapitel in diesem Werkkomplex, dessen Schwerpunkt auf Klimagerechtigkeitsbewegungen in Europa und darüber hinaus liegt. Schon in dem sechs Filme umfassenden Zyklus *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart* (2016 – 2020) sowie in noch früheren Werken, wie *Leave It in the Ground* (2013) und der Dia-Installation *For a Completely Different Climate* (2008) hatte sich dieser Fokus herauskristallisiert.

Einer der Hauptaspekte von Resslers Arbeiten ist ihr archivarischer Charakter, der in seiner gesamten Filmproduktion über soziale Kämpfe klar erkennbar ist, aber auch in seinen Einzelausstellungen, die oft als mehrkanalige Projektionen angelegt sind, also mehrere Filme gleichzeitig zeigen. Die Radikalität archivarischer Methoden ist ein Thema, das in der zeitgenössischen Kunst häufig verhandelt wird, selten aber so eindeutig wie in Resslers Werk (und das vorliegende Projekt stellt keine Ausnahme dar), das ein Speicher für Diskurse, Methoden und Geschichten ist, subalterne Subjektivitäten, Wahrheiten und Kämpfe legitimiert und das globale Ausmaß sozialer Bewegungen über politische und geografische Brüche hinweg verbildlicht.

Barricading the Ice Sheets thematisiert die Klimagerechtigkeitsbewegungen und könnte daher als Teil einer möglichen Kapitalozän-Abteilung innerhalb dieses Archivs gesehen werden – oder, genauer, dieses Gegen-Archivs, da »Kapitalozän« selbst ja ein Gegenbegriff ist, den Jason W. Moore in seinem Buch *Anthropocene or Capitalocene?* von 2016 geprägt hatte. Mit dem Begriff soll die Definition des Anthropozäns kritisch hinterfragt werden, die implizit davon ausgeht, dass alle Menschen in gleichem Maße für die globale Klimakrise verantwortlich sind. Dagegen verdeutlicht die durch Moore popularisierte Formel, inwiefern, historisch betrachtet, die Hauptursache der heutigen Klimakrise im Prozess der kapitalistischen Akkumulation zu finden ist. Die politische Ökologie vollzieht eine Erneuerung des historischen Materialismus. Der Ka-

Oliver Ressler: An Archivist of Capitalocene

Oliver Ressler's oeuvre is an impressive filmic archive of social movements. The exhibition *Barricading the Ice Sheets* adds a new chapter to this body of work which chooses to focus on climate justice movements in Europe and beyond—as already evident in the six-film cycle *Everything's Coming Together while Everything's Falling Apart* (2016–20) and in even earlier examples like *Leave It in the Ground* (2013) or the slide installation *For a Completely Different Climate* (2008).

One of the key aspects of Ressler's production is its archival character, immediately perceivable when looking at his entire film production on social struggles, but also when visiting his solo exhibitions, often designed as multichannel projections, presenting several films at once. The radical nature of archival practices is often discussed in contemporary art, but it rarely gets as clear as in Ressler's work (and the project discussed here makes no exception), which functions as a repository of discourses, practices, and stories legitimizing subaltern subjectivities, truths, and struggles, visualizing the global dimension of social movements beyond political and geographic fragmentation.

Addressing the topic of climate justice movements, *Barricading the Ice Sheets* could thus be seen as one part of a hypothetical Capitalocene section of this archive—or, more precisely, of this counter-archive, as "Capitalocene" itself is a counter-term coined by Jason W. Moore in his 2016 book *Anthropocene or Capitalocene?*. It is meant to question the definition of the Anthropocene with its implicit assumption that all humans are equally responsible for global climate disruption. Yet the formula made popular by Moore clarifies how, historically, the main cause of the present climate crisis has to be identified in the process of capitalist accumulation. Political ecology implements a renewal of historical materialism. Capitalism is not described as a system producing its own ecological regime, but as an ecological regime in itself, where accumulation is built upon the appropriation of labor of factory workers and, also and equally

pitalismus wird nicht als ein System beschrieben, das sein eigenes ökologisches Regime schafft, sondern als ein eigenständiges ökologisches Regime, in dem die Akkumulation auf der Aneignung der Arbeit von Fabrikarbeiter*innen fußt und, ebenso wichtig, von Frauen, von versklavten, rassifizierten Menschen und von nicht-menschlicher Natur.

Im Mittelpunkt von Resslers Film *Not Sinking, Swarming* (2021) steht eine Versammlung, die 2019 in Madrid stattfand und bei der Delegierte verschiedener spanischer Gruppen anlässlich einer internationalen Woche des Aufstands für Klimagerechtigkeit die Organisation einer Aktion zivilen Ungehorsams diskutieren. Ein wiederkehrendes Merkmal von Resslers Arbeiten ist seine Entscheidung und seine Fähigkeit, Beispiele der Selbstorganisation zu dokumentieren. Schon mehrmals filmte er Versammlungen, etwa gemeinsam mit Dario Azzellini zu Beginn des 21. Jahrhunderts während der Boliviarischen Revolution in Venezuela und in verschiedenen selbstverwalteten Fabriken in Italien, Frankreich und Griechenland. In *Take the Square* (2012) lud Ressler Aktivist*innen von Occupy Wall Street, der spanischen 15M-Bewegung und der Syntagma-Platz-Bewegung in Athen ein, für seinen Film das Format der Arbeitsgruppen aufzugreifen, die während der »Occupy-Welle« von 2011 so wichtig geworden waren, und über die Rolle der Selbstorganisation zu reflektieren.

Diese Vorliebe für Versammlungen ist in verschiedener Hinsicht wichtig. Erstens, weil die Temporalität von *Not Sinking, Swarming* und von Resslers Filmen generell auf die Langzeitlichkeit der Selbstorganisation abgestimmt ist. Die »Choreografie« sozialer Bewegungen geht in der Darstellung des österreichischen Künstlers über den Moment hinaus, wo direkte Aktion sich auf der Straße manifestiert (ohne diesen auszuschließen), und beinhaltet vielmehr den scheinbaren Stillstand der Versammlungen: die langsame Arbeit des Diskutierens und der kollektiven Entscheidungsfindung, die nicht-filmische Zeit des Organisierens. Ressler filmt »in den Kulissen« und geht so über eine oberflächliche Darstellung des performativen Charakters der Klimagerechtigkeitsgruppen als einem typisch theatralischen Merkmal hinaus. Vielmehr erfasst *Not Sinking, Swarming* die Zeitlichkeit der Vorabildung im Auftritt der sozialen Bewegungen und legt den Schwerpunkt auf direkte, nicht-hierarchische Formen der Organisation statt auf die Umgestaltung der Gesellschaft nach einer hypothetischen zukünftigen Machtergreifung. Natürlich ist sich Ressler der Tatsache bewusst, dass die Versammlung eines venezolanischen *consejo communal* (Kommunalen Rats) im Jahre 2009 etwas anderes ist als eine Zusammenkunft von Klimaaktivist*innen in Madrid von 2019 und dass jegliche Kongruenz vereinfachend wäre. Diese Versammlungen finden zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kontexten statt und sind wohl auch Teil sehr unterschiedlicher politischer Genealogien.

importantly, of women, enslaved racialized people, and nonhuman nature.

Ressler's *Not Sinking, Swarming* (2021) is a film centered around an assembly which happened in Madrid in 2019, where a group of delegates from different Spanish groups discusses the organization of an action of civil disobedience on the occasion of an international week of rebellion for climate justice. A recurrent trait of Ressler's work is his choice and ability to document practices of self-organization. He has filmed assemblies on a number of occasions, for example together with Dario Azzellini in the first decade of the twenty-first century in Venezuela during the Bolivarian Revolution, and in different worker-controlled factories in Italy, France, and Greece. In *Take the Square* (2012), Ressler invited activists from Occupy Wall Street, the Spanish Movimiento 15M, and the Syntagma Square Movement in Athens to reenact the methodology of working groups that became central during the 2011 "Occupy wave," and to reflect on the role of self-organization.

This predilection for assemblies is important from different points of view. First of all, because the temporality of *Not Sinking, Swarming*, and of Ressler's films in general, is tuned to the long temporality of self-organization. The "choreography" of social movements as portrayed by the Austrian artist exceeds the moment where direct action manifests in the street (without excluding it), comprising instead the apparent stillness of assemblies with their slow work of debating and collective decision-making: the non-cinematic time of organization. Ressler films "in the wings," going beyond the superficial representation of the performative character of climate justice groups as a generic theatrical attitude. On the contrary, *Not Sinking, Swarming* includes the temporality of prefiguration in the social movements' performance, the preference toward immediate, non-hierarchical forms of organization over the transformation of society after a hypothetical seizure of power to come. Of course, Ressler is well aware that the assembly of a Venezuelan *consejo communal* (communal council) in 2009 is different from a gathering of climate activists in Madrid in 2019, and that any homologation would be simplistic. These manifestations happen at different times and in different contexts, and they are probably inscribed within very different political genealogies. Still, it is the participatory moment and the temporalities of self-organization that are highlighted by the artist.

Those parts of the film documenting the Spanish assembly appear as fully pixelated sequences. The viewer can clearly follow the dialogue and the development of the discussion, but can only guess at what hides behind the grid of pixels. The practical reason behind this choice is the necessity to respect the anonymity of the participants in order to prevent legal consequences and to avoid portraying them as leaders or prominent individuals. Beyond this practical urgency, this

→ Stills from: Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Venice Climate Camp, 2020.

Letztlich aber geht es dem Künstler darum, das Moment der Beteiligung und die Zeitlichkeit der Selbstorganisation herauszustellen.

Jene Sequenzen, in denen der Film die spanische Versammlung dokumentiert, sind vollständig verpixelt. Die Zuschauer*innen können dem Dialog und Diskussionsverlauf folgen, dabei aber nur erahnen, was sich hinter dem Pixelraster verbirgt. Tatsächlich ist diese Entscheidung in der Notwendigkeit begründet, die Anonymität der Teilnehmer*innen zu wahren, um rechtlichen Folgen vorzubeugen und die Sprecher*innen nicht als Anführer*innen oder herausragende Einzelpersonen darzustellen. Über diesen praktischen Aspekt hinaus erinnert mich dieses Beispiel von Abstraktem Realismus an den Zusammenhang zwischen finanzieller Abstraktion und Extraktion (oder Extraktivismus). Ein Zusammenhang, der offensichtlich wird, wenn man bedenkt, dass beide ohne eine direkte Beteiligung von Kapital aus schon bestehendem Reichtum Wert extrahieren. In ihrem Buch *Assembly* (2017) betrachten Antonio Negri und Michael Hardt die Rolle des Finanzwesens nicht nur als eine eng mit dem Abbau (*extraction*) von Bodenschätzen verknüpfte Infrastruktur, sondern auch als das Mittel, das es dem Kapital ermöglicht, Profit aus Zusammenarbeit und sozialer Produktivität zu schlagen (*extract*). Data-Mining etwa ist ein Begriff, der die Wertschöpfung (*extraction of value*) aus (sozial erzeugten) Daten direkt mit dem untertägigen Abbau (*extraction*) von Mineralien und Ölen in Verbindung bringt. Da Pixel nichts anderes als Ansammlungen elektronischer Information in der visuellen Form kleiner Quadrate sind—der digitale Stoff fast aller Bilder, die heutzutage im Umlauf sind—, birgt das abstrakte Erscheinungsbild von Resslers Film einen Hinweis auf die Herausforderung, die das kapitalistische Paar Abstraktion-Extraktion für soziale Bewegungen darstellt.

Barricade Cultures of the Future (2021), ein weiterer Film, der als Teil von *Barricading the Ice Sheets* gezeigt wird, ist als dialogische Befragung zum Status der Kunst heute, zur Beziehung zwischen Ästhetik und Politik, strukturiert.

Nnimmo Bassey, Jay Jordan, Steve Lyons, Marta Moreno Muñoz und Aka Niviána sind allesamt Künstler*innen und Klimaaktivist*innen. Sie nehmen an einer gefilmten Gesprächsrunde teil, die im Umfeld der von Ressler konzipierten Konferenz *Barricading the Ice Sheets* im Februar 2020 bei Camera Austria stattfand, und sprechen über ihre Rollen in sozialen Bewegungen im Allgemeinen und innerhalb der Klimagerechtigkeitsbewegungen im Besonderen. Sie diskutieren, wie wichtig es ist, die künstliche Trennung zwischen Künstler*innen (als jenen, die ein Monopol auf Kreativität haben) und Aktivist*innen (als jenen, die ein Monopol auf soziale Veränderung haben) abzubauen, die Dringlichkeit, von indigenen Bewegungen zu lernen, dass »das Gemeinsame« wichtiger ist als »das Neue« (und dabei das radikale Potenzial alter Traditionen in der Gegenwart wiederzuentdecken), und wie notwendig es ist, bei Diskussionen über gewaltfreie oder gewaltsame Strategien des Widerstands

example of Abstract Realism reminds me of the link between financial abstraction and extraction (or extractivism). It is a link that becomes clear when considering that both of them work by extracting value from preexisting richness, without any direct involvement of capital. In their book *Assembly* (2017), Antonio Negri and Michael Hardt reflect on the role of finance not only as a global infrastructure intertwined with the extraction of natural resources, but also as the instrument through which capital is able to extract profit from cooperation and social productivity. Data mining is, for example, a term directly connecting the extraction of value from (socially produced) data to that of minerals or oil from the underground. As pixels are nothing but aggregations of electronic information visualized as small squares—the digital matter of the almost totality of images circulating today—the abstract visual appearance of Ressler's film carries with it a reminder of the challenge posed to social movements by the capitalist couple abstraction–extraction.

Barricade Cultures of the Future (2021), another film presented in *Barricading the Ice Sheets*, is structured as a dialogical interrogation on the status of art today, on the relation between aesthetics and politics.

Nnimmo Bassey, Jay Jordan, Steve Lyons, Marta Moreno Muñoz, and Aka Niviána are all artists and climate activists. They participate in a filmic round table held in the scope of the conference *Barricading the Ice Sheets* conceived by Ressler and held at Camera Austria in February 2020, discussing their role within social movements in general, and within climate justice movements in particular. They debate the importance of deconstructing the artificial separation between artists (as those with the monopoly of creativity) and activists (as those with the monopoly of social change), the urge to learn from indigenous movements that the "common" is more important than the "new" (rediscovering the radical potential of ancient traditions in the present), the necessity to refuse biased positions when it comes to discussing nonviolent or violent tactics of resistance, and the capacity to work outside institutions (going beyond the narrow political horizon of the neoliberal art organization), while at the same time being able to bring struggles for radical democracy into the institutional space.

The film alternates images of the five speakers with excerpts from direct actions organized by climate justice movements. One sequence shows a group of demonstrators in Paris throwing around huge inflatable silver blocks during the COP21 protests in December 2015 (drastically downsized after the state of exception was proclaimed in response to the attack on the Bataclan nightclub just several weeks earlier). These large, light, reflecting objects form the "Red Line Barricade" (*Fabriqu   Paris – Made in Paris*, 2015), created by the Tools for Action collective and designed to provide demonstrators with an effective and playful barricade. As noted by the choreographer and theorist Moritz Frischkorn, these inflatables

→ Stills from: Barricade Cultures of the Future, 2021.

→ We Are All Learning about Nature's Circulatory Systems by Poisoning Them, 2020.



alle Voreingenommenheiten abzulegen. Sie sprechen auch über die Möglichkeit, außerhalb von Institutionen zu arbeiten (also über den engefassten politischen Horizont neoliberaler Kunstorganisation hinauszugehen) und dabei gleichzeitig Kämpfe für radikale Demokratie in den institutionellen Raum hineinzubringen.

Im Film alternieren Bilder der fünf Sprecher*innen mit Ausschnitten direkter Aktionen, die von Klimagerechtigkeitsbewegungen organisiert wurden. In einer Sequenz sieht man eine Gruppe von Demonstrant*innen, die bei den COP21-Protesten im Dezember 2015 in Paris mit riesigen aufblasbaren Silberblöcken um sich wirft (zahlenmäßig stark reduziert nach Erklärung des Ausnahmezustandes wegen der Attacke im Nachtclub Bataclan nur wenige Wochen zuvor). Diese Silberblöcke – große, leichte, reflektierende Objekte – bilden die »Red Line Barricade« (*Fabriqu   Paris – Made in Paris*, 2015), entworfen vom Kollektiv Tools for Action und konzipiert als effektive und spielerische Barrikade für Demonstrant*innen. Den Choreografen und Theoretiker Moritz Frischkorn erinnern diese aufblasbaren Objekte an Andy Warhols *Silver Clouds* (1968): reflektierende, heliumgef  llte Kissen, die der Künstler als Bühnenbild für Merce Cunninghams Tanzstück *RainForest* (1968) geschaffen hatte. José Esteban Mu  oz betrachtet diese Arbeit Warhols als ein gutes Beispiel einer queeren utopischen Ästhetik. Bezug nehmend auf Herbert Marcusens Interpretation des Mythos von Narziss verdeutlicht Mu  oz, wie *Silver Clouds* das Leistungsprinzip hinterfragt, das die kapitalistische Gesellschaft untermauert, und ein anderes Verhältnis zwischen menschlicher und nichtmenschlicher Natur nahelegt: »Wir können also Warhols silberne Kissen, die in Cunninghams *RainForest* auch Bäume sind, als Bestandteile einer narzisstischen Szene betrachten: Der Blick in die reflektierende Oberfläche eines Kissens impliziert die Teilhabe am Modus des Nachdenkens, welcher die vom Leistungsprinzip verordneten Arbeits-, Schuft- und Verzichtsmandate unterbricht« (Mu  oz, 2009). Zudem zeugt die Blumenwerdung von Narziss nach seinem Tod von einem Vorgang totaler Vereinigung mit der Natur; dies untergräbt das Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen menschlicher und nichtmenschlicher Natur, einen der philosophischen und epistemischen Grundsteine des Anthropozentrismus und des modernen Extraktivismus.

Fast fünfzig Jahre nach 1968 dokumentieren die von Ressler bei den COP21-Protesten in Paris gefilmten Bilder, wo Demonstrant*innen mit riesigen aufblasbaren Silberbl  cken um sich warfen, eine soziale Choreografie, bei der die große Verweigerung zu einer Verweigerung des Extraktivismus aufgerüstet wurde und wo die Aussicht auf ein anderes Verhältnis zur nichtmenschlichen Natur, das mittlerweile auf einer radikalen Kritik des westlichen Anthropozentrismus basiert, jegliche Naivität verliert.

Die Ausstellung wird durch eine Reihe fotografischer Arbeiten ergänzt, bei denen Botschaften über die Auswirkungen der kapi-

remind of Andy Warhol’s *Silver Clouds* (1968): reflecting, helium-filled pillows created by the artist as the stage setting for Merce Cunningham’s dance piece *RainForest* (1968). The work by Warhol is also mentioned by José Esteban Muñoz as one good example of queer utopian aesthetics. Recalling Herbert Marcuse’s interpretation of the myth of Narcissus, Muñoz underlines how *Silver Clouds* questions the performance principle underpinning capitalist society, suggesting a different relationship between human and nonhuman nature: “We can thus consider Warhol’s silver pillows, which are also trees in Cunningham’s *RainForest*, as components in a narcissistic scene: to gaze into [a] pillow’s reflective surface is to participate in the modality of contemplation that is an interruption in the mandates to labor, toil, and sacrifice that the performance principle describes” (Muñoz, 2009). In addition, the becoming flower of Narcissus after his death shows a process of absolute communing with nature, which subverts the subject-object relationship between human and nonhuman nature, one of the philosophical and epistemic cornerstones of anthropocentrism and modern extractivism.

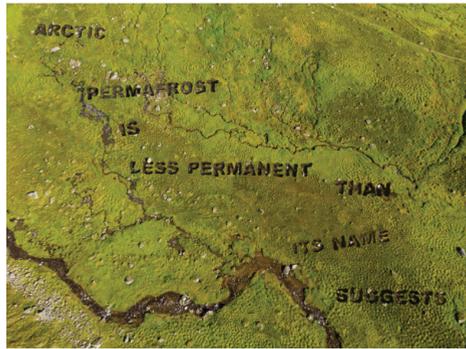
Almost fifty years after 1968, the images shot in Paris by Ressler during the COP21 protests, where demonstrators were throwing around giant inflatable silver blocks, document a social choreography in which the great refusal has been updated to the refusal of extractivism, and where the horizon of a different relationship with nonhuman nature, now based on a radical critique of Western anthropocentrism, loses any naivet  .

The exhibition is completed by a series of photographic works in which messages about the effects of the capitalistic mode of production and lifestyle on the biosphere are superimposed onto images of the arctic ice, permafrost, coal mines, skies, and oil spills. Coherent with Ressler’s militant understanding of art, these prints seem designed more to be waved during a demonstration than to be hung in someone’s living room. It is not to be ruled out that they will soon become new signs, or maybe inspire new collective gestures and practices that will enrich the archive of the Capitalocene.

Marco Baravalle

Barricading the Ice Sheets is a research endeavor by Oliver Ressler and supported by the Austrian Science Fund (FWF: AR 526) and Camera Austria as a research institution. *Barricading the Ice Sheets* will be shown in the form of solo exhibitions at Camera Austria, Graz (AT, 4. 9. – 21. 11. 2021); Museum of Contemporary Art, Zagreb (HR, 30. 11. 2021 – 30. 1. 2022); Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (DE, June – August 2022); Tallinn Art Hall, Tallinn (EE, 9. 9. – 13. 11. 2022); The Showroom, London (GB, October – December 2022).

→ Stills from: Not Sinking, Swarming, 2021.



talistischen Produktions- und Lebensweise auf die Biosphäre über Bilder von arktischem Eis, Permafrost, Kohleabbaust  tten, Himmel und   lteppichen gelegt sind. Passend zu Ressler’s militantem Kunstverständnis scheinen diese Drucke eher dazu geeignet, bei einer Demonstration in die Höhe gehalten zu werden als in irgendeinem Wohnzimmer zu hängen. Es lässt sich nicht ausschließen, dass sie bald zu neuen Plakaten werden oder vielleicht neue kollektive Gesten und Methoden inspirieren, die dann wiederum das Archiv des Kapitaloz  ns bereichern werden.

Marco Baravalle

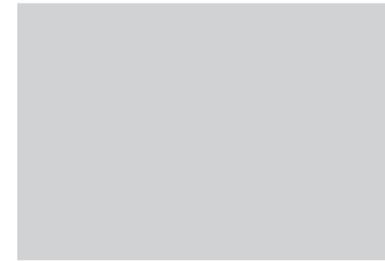
Barricading the Ice Sheets ist ein Projekt von Oliver Ressler und wird mit Unterstützung des   sterreichischen Wissenschaftsfonds (FWF: AR 526) sowie Camera Austria als Forschungsinstitution realisiert. *Barricading the Ice Sheets* wird im Rahmen von Einzelausstellungen bei Camera Austria, Graz (AT, 4. 9. – 21. 11. 2021); Museum of Contemporary Art, Zagreb (HR, 30. 11. 2021 – 30. 1. 2022); Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (DE, Juni – August 2022); Tallinn Art Hall, Tallinn (EE, 9. 9. – 13. 11. 2022); The Showroom, London (GB, Oktober – Dezember 2022) präsentiert.

Oliver Ressler (geb. 1970, lebt und arbeitet in Wien, AT) produziert Installationen, Projekte im öffentlichen Raum und Filme zu Themen wie Ökonomie, Demokratie, der Klimakrise, Formen des Widerstands und gesellschaftlichen Alternativen. Bisher hat er 36 Filme fertiggestellt, die bei Tausenden Veranstaltungen von sozialen Bewegungen, in Kunstinstitutionen und bei Filmfestivals gezeigt wurden. Ressler hatte umfassende Einzelausstellungen bei CAAC, Sevilla (ES) und SALT Galata, Istanbul (TR) und nahm an den Biennalen in Taipeh (TW, 2008), Lyon (FR, 2009), Gyumri (AR, 2012), Venedig (IT, 2013), Quebec (CA, 2014), Jeju (KR, 2017), und an der documenta 14, Kassel (DE, 2017) teil. www.ressler.at

Oliver Ressler (born 1970, lives and works in Vienna, AT) produces installations, projects in public space, and films on economics, democracy, racism, climate breakdown, forms of resistance, and social alternatives. He has completed thirty-six films that have been screened in thousands of events of social movements, art institutions, and film festivals. Ressler has had comprehensive solo exhibitions at CAAC, Seville (ES) and SALT Galata, Istanbul (TR), and participated in the biennials in Taipei (TW, 2008), Lyon (FR, 2009), Gyumri (AR, 2012), Venice (IT, 2013), Quebec (CA, 2014), Jeju (KR, 2017), and in documenta 14, Kassel (DE, 2017). www.ressler.at

→ The Last Time There Was as Much Carbon Dioxide in the Atmosphere as There Is Today, Humans Didn’t Exist, 2020.
→ Arctic Permafrost Is Less Permanent Than Its Name Suggests, 2019.

Camera Austria wird finanziell unterst  tzt von / is financially supported by



Sandra Schäfer Kontaminierte Landschaften

Dauer / Duration: 10. 12. 2021 – Februar / February 2022
Kuratiert von / Curated by Reinhard Braun

Kontaminierte Landschaften beschäftigt sich mit der Region, in der Sandra Schäfer aufgewachsen ist: dem Westerwald, eine ländliche Gegend, die etwa eine Stunde von Köln entfernt ist. Drei kamerabezogene Perspektiven auf die bäuerliche Landschaft und den Alltag ihrer Bewohner*innen sind Gegenstand der Arbeit: die des Kölner Fotografen August Sander seit etwa 1910, die Amateurperspektive ihres Gro  onkels aus den 1930er- bis 1960er-Jahren, sowie ihre eigene Perspektive in und aus der Gegenwart. Die Montage dieser verschiedenen Sichtweisen zeigt, welche Resonanzräume sich durch die verschiedenen Repräsentationen, Kontexte und Erinnerungen ergeben. Schäfer interessiert sich für die verschiedenen Zeitzeugenschaften und ihre Verkettungen: Wie sprechen die Porträtierten über diese Bilder? Welches Wissen existiert über den Fotografen und seine Vorgehensweise? Was machen die Fotografien sichtbar, was lassen sie aus, was verdecken sie? Welche Verbindungen gehen die Gespenster der Vergangenheit mit der Gegenwart ein? Wenn, wie Didier Eribon in seinem Buch *Rückkehr nach Reims* feststellt, eine Rückkehr im eigentlichen Sinne nicht möglich ist: Was bedeutet es für Schäfer, in den Westerwald zu reisen, um diese künstlerische Arbeit umzusetzen?

Kontaminierte Landschaften (Contaminated Landscapes) deals with the region where Sandra Schäfer grew up: the Westerwald, a rural area located roughly one hour away from Cologne. Three camera-related perspectives on the agricultural landscape and the day-to-day life of its residents are the subject of the work: that of the Cologne-based photographer August Sander starting in circa 1910, the amateur perspective of her great-uncle from the 1930s to the 1960s, and her own perspective on and from the present. The bringing-together of these different viewpoints shows the resonating spaces that result from different representations, contexts, and memories. Schäfer is interested in different contemporary witnesses and how they are interconnected: How do the individuals portrayed talk about these pictures? What knowledge exists about the photographer and his approach? What do the photographs make visible, what do they omit, and what do they conceal? What relationships with the present do the specters of the past enter into? If, as Didier Eribon determines in his book *Returning to Reims*, return in a proper sense is not possible: What does it mean for Schäfer to travel to the Westerwald in order to realize this artistic work?

→ Sandra Schäfer, Westerwald – Eine Heimsuchung, 2021.
→ Mathieu Kleyebe Abonnenc, from the project: The Music of Living Landscapes, ongoing.

Camera Austria International 155

Erscheint am / Release date: 1. 9. 2021

Die in *Camera Austria International* Nr. 155 vorgestellten Arbeiten veranschaulichen die Unabgeschlossenheit, das sich überlappende und Impermanente, das Archive, Landschaften und künstlerische Werke gleichermaßen kennzeichnet. **Mathieu Kleyebe Abonnenc** beschäftigt sich bereits seit Längerem mit den Schriften des britisch-guyanischen Autors Wilson Harris und dessen Konzept einer »Musik lebendiger Landschaften«. Abonnencs gleichnamiges Projekt begibt sich mittels verschiedener Medien in den Regenwald des Amazonas und in die Geschichte einer Landschaft, der die Verstrickungen Europas in die Geschichte seiner ehemaligen   berseeskolonien eingeschrieben sind. In enger Zusammenarbeit entwickeln **Jean-Paul Kelly** und Jacob Korczynski einen Beitrag, in dem drei Projekte Kellys einander gegenübergestellt werden und in jeweils verschiedener Form Methoden der Überlagerung, der Auslassung und des Wiederaufgreifens bestehender Bilder sichtbar machen. Entlang von Fotografien Pierre Bourdieus, die während des Befreiungskrieges Algeriens in den 1950er-Jahren entstanden sind, entwickelt **Ines Schaber** in ihrem künstlerischen Beitrag verschiedene Fragen und Themen, die nicht nur das Fotoarchiv Bourdieus betreffen, sondern die ebenso auf andere Bildarchive übertragbar sind. Die interdisziplinär arbeitende Künstlerin **Cauleen Smith** beschäftigt sich in ihren multimedialen Arbeiten mit der Repräsentation Schwarzer Frauen im Kino und in den amerikanischen Massenmedien. Dabei arbeitet sie heraus, inwiefern Strategien eines radikalen *Othering* Schwarzer Menschen in diesen Darstellungsformen sichtbar werden.