



Oliver Ressler

**Scenes from
the Invention
of Democracy**

Inhalts- verzeichnis

Content

Tabea Panizzi	DE	Die Demokratie ständig neu erfinden: Kunst und Aktivismus als Katalysatoren des Wandels	2
	EN	Perpetually Reinventing Democracy: Art and Activism as Catalysts for Change	9
		What Is Democracy?, 2009	15
Anthony Elms	EN	Ellipsesverse	24
		Anubumin, 2017	32
Oliver Ressler / Tabea Panizzi	DE	Kunst im Kampf gegen Klimanotstand und Autoritarismus	35
	EN	Art Against Climate Emergency and Authoritarianism	44
		Not Sinking, Swarming, 2021	51
	DE	Biografie Oliver Ressler	55
	EN	Biography Oliver Ressler	56
	DE	Autor:innen	57
	EN	Contributors	58
		We Are the Forest Enclosed by the Wall, 2025	59
	DE	Verzeichnis der ausgestellten Werke	63
	EN	List of Exhibited Works	63
	DE	Abbildungsverzeichnis	64
	EN	Photo Credits	64

Die Demokratie ständig neu erfinden:

Tabea Panizzi

Kunst und Aktivismus als Katalysatoren des Wandels

Jeden Morgen komme ich auf meinem Arbeitsweg an einem Wandbild von Stephen Powers (auch bekannt als ESPO) vorbei (Abb. 1). Es zeigt die Weltkugel, die gut zugedeckt im Bett liegt, neben ihr eine Karte mit Genesungswünschen. Darunter drückt der Schriftzug «Wake me when it's over» einen Wunsch aus, den wohl viele Betrachter:innen nachvollziehen können. Aktuell sehen wir uns zahlreichen miteinander verwobenen Krisen gegenübergestellt: die Klimaerhitzung schreitet immer weiter voran; ein Ende der langjährigen Konflikte und kriegesischen Auseinandersetzungen in der Ukraine, im Nahen Osten oder dem Sudan scheint in weiter Ferne zu liegen; unzählige Menschen sind auf der Flucht; Meinungen werden durch das Verschleiern von Problemursachen polarisiert; Politiker:innen der extremen Rechten stellen gesellschaftliche Errungenschaften und Menschenrechte in Frage und gewinnen doch zunehmend an Stimmen.

Längst wird geraten, den Konsum von Nachrichten zu begrenzen, um die psychische Gesundheit nicht durch die Flut an negativen Ereignissen zu belasten. Angesichts der scheinbaren Ausweglosigkeit dieser Krisen und der fehlenden Lösungsansätze in der Politik sind Resignation und Eskapismus nachvollziehbare Reaktionen. Die Sehnsucht, sich allem durch einen langen Winterschlaf zu entziehen, entspringt jedoch einer privilegierten Perspektive, in der die eigene Rolle in einer globalisierten Welt und die Auswirkungen der Krisen auf das eigene Leben ausgeblendet werden. Trotzdem impliziert der Wunsch auch Hoffnung darauf, dass die Krisen zu bewältigen sind, denn eines Tages soll der Schlaf ja ein Ende haben – und das möglichst vor der Auslöschung menschlichen Lebens.



Abb. 1: Wandbild von Stephen Powers (ESPO) im Claragraben, Basel, 2019, entstanden im Rahmen von ARTYOU WALLS'19, organisiert durch Artstübli, Basel

1 Zur Bedeutung der Hoffnung für das Handeln und den Zusammenschluss mit anderen im Angesicht des Klimanotstands: Jakob Huber, «Hoffnung angesichts der Klimakrise», in: Andreas Beitin u.a. (Hg.): *Utopia. Recht auf Hoffnung*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg 27.9.2025–11.1.2026; weitere Station: Kunstsammlungen Chemnitz 10.4.–16.8.2026, Köln 2025, S. 103–107.

2 Beispiele dafür gibt es in den 1960er- und 1970er-Jahren auch vermehrt im Bekanntenkreis Jean Tinguelys: Jean-Jacques Lebel inszenierte Happenings gegen imperialistische Politik und den Algerienkrieg; Larry Rivers dekonstruierte mit seinen Gemälden amerikanische Mythen und patriotische Tendenzen; Öyvind Fahlström kritisierte in seinen *World Maps* (1971–73) globale Ungleichheit, Kapitalismus und den Vietnamkrieg; Niki de Saint Phalle stellte patriarchal geprägte Rollenbilder der Frau in Frage. Ein weiteres prominentes Beispiel ist Joseph Beuys, der mit seinen dokumenta-Arbeiten *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (1972), *Free International University* (1977) und *7.000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* (1982) Transformationsimpulse gab, die dem Kunstrahmen entstammten, aber auf gesellschaftliche Prozesse abzielten. Zu Beuys sei dieser Artikel empfohlen: Catherine Nichols, «Utopie heißt ja der Plan. Unruhig bleiben mit Joseph Beuys», in: *Kunstforum*, Bd. 275, Juni–Juli 2021, S. 120–125.

Im Kontext gesellschaftlicher Missstände und des Klimanotstands nimmt die Hoffnung eine ambivalente Position ein. Einerseits kann sie durch das Vertrauen, dass andere Lösungen finden, zur Untätigkeit verleiten. Andererseits ist sie unabdingbar, um Ängste zu überwinden und zum Handeln zu motivieren.¹ Und auch wenn die demokratischen Systeme in ihrem aktuellen Zustand oft nicht den Eindruck vermitteln, dass Teilhabe und Zukunftsmitgestaltung möglich sind: Es gibt Vorbilder und Gegenentwürfe – sowohl durch das Engagement von Aktivist:innen als auch in der Kunst.

Mit seinem Schaffen agiert Oliver Ressler seit den 1990er-Jahren an der Schnittstelle dieser beiden Felder. In seinen Werken beschäftigt er sich mit Themen wie Demokratie, Arbeit, Migration und Ökologie – wechselseitig zusammenhängende Bereiche, die wesentlich von Kapitalismus und Globalisierung beeinflusst werden. Damit setzt er künstlerische Entwicklungen fort, die insbesondere ab den 1960er-Jahren an Bedeutung gewannen. Zu dieser Zeit begannen Künstler:innen, sich in ihrer Arbeit verstärkt mit gesellschaftspolitischen Themen auseinanderzusetzen² und gleichzeitig ihre eigene Rolle sowie die Funktion der Kunst und der Betrachter:innen zu hinterfragen. Im Zuge dessen experimentierten sie mit neuen Formaten und Medien, welche die Partizipation des Publikums erforderten und dieses zum integralen Bestandteil des Kunstwerks machten. Anfänglich stiessen diese Umbrüche vielfach auf grossen Widerstand, führten mit zunehmender Akzeptanz aber schliesslich zu einem wesentlichen Umdenken. In seinem Essay «People, Politics, and Power» (2015) beschreibt Peter Weibel diese Entwicklungen und stellt die These auf, die veränderte Selbstwahrnehmung der Rezipient:innen habe auch den Wunsch nach Partizipation im politischen Feld und damit Veränderungen im gesellschaftlichen Rahmen angestossen.³

In die beschriebenen Dynamiken lässt sich auch Jean Tinguelys Œuvre einordnen. Seine kinetischen Werke mussten aktiviert werden, was Tinguely in den 1960er-Jahren mithilfe von zu drückenden Fusstastern an das Publikum delegierte. Arbeiten wie Mes étoiles – Concert pour sept peintures (1958) (S. 10) oder die Werkreihe



Abb. 2: Jean Tinguely und eine Besucherin interagieren mit der *Méta-Matic No. 9, Scorpion* (1959) in der Ausstellung *Tinguely*, Kaplan Gallery, London, 1959

3 Als Beispiele für künstlerische Formate, in denen das Publikum aktiv einbezogen wurde, nennt Weibel unter anderem die wahrnehmungsverändernde Bewegung der Betrachter:innen in der Op-Art, konkrete Aufforderungen zu bestimmten Handlungen in der Performancekunst (beispielsweise von Yoko Ono) oder die Zuteilung der Interpret:innen-Rolle in der Neuen Musik. Siehe: Peter Weibel, «People, Politics, and Power», in: Peter Weibel (Hg.): *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 14.12.2013–30.3.2014, Karlsruhe/Cambridge, MA/London 2015, S. 29–61.

- 4 Jean Tinguely verliess die kommunistische Bewegung aber wieder, weil er sie als zu totalitär empfand. Die Auseinandersetzung mit dem Anarchismus erfolgte auch unter dem Einfluss des Basler Historikers und Buchhändlers Heinrich Koechlin. Zur politischen Ausrichtung Jean Tinguelys: Georg Kreis, «Auf der Suche nach dem politischen Tinguely», in: *Tinguely Studies*, <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-studies/auf-der-suche-nach-dem-politischen-tinguely>, November 2025 (Zugriff: 26.11.2025).
- 5 Während des atomaren Wettrüstens inszenierte Tinguely in den Zerstörungsaktionen *Étude pour une fin du monde No. 1* (1961) und *Study for an End of the World No. 2* (1962) Weltuntergangsszenarien.
- 6 1961–62 beabsichtigte Tinguely, mit der Werkreihe der *Baluba* seine Solidarität mit Patrice Lumumba auszudrücken. Zur Einordnung dieser Werkgruppe: Barbara Lange, «Auf dem Weg zu einer neuen Realität. Jean Tinguelys Baluba», in: *Tinguely Studies*, <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-studies/auf-dem-weg-zu-einer-neuen-realitaet-jean-tinguelys-baluba>, Oktober 2025 (Zugriff: 2.11.2025).



Abb. 3: Jean Tinguely, *Mengele (Hoch-Altar)*, *Mengele-Totentanz*, 1986, mit *Die vier Ministranten: Die Gemütlichkeit*, *Die Schnapsflasche*, *Der Bischof*, *Der Fernseher*, Museum Tinguely, Basel

der *Méta-Matic* (1959) (Abb. 2) ermöglichten es schon früher, ein eigenes Konzert zu komponieren oder in Kollaboration mit einer Zeichenmaschine abstrakte Kunstwerke zu kreieren. Mit seinen interaktiven Werken stellte Tinguely die Idee von Kunst als statisches Endprodukt eines Künstlergenies in Frage und lotete den Grenzbereich zwischen Kunstschaffenden, Werk und Rezipient:innen neu aus. Tinguely beschäftigte sich aber auch durchgehend mit politischen Themen. Bereits als junger Künstler setzte er sich mit philosophischer, sozialistischer und anarchistischer Literatur auseinander, nachdem er sich kommunistischen Kreisen in Basel angeschlossen hatte.⁴ Mit mehreren Werken reagierte er auf geopolitische Bedingungen wie den Kalten Krieg⁵ oder Ereignisse wie die Ermordung des kongolesischen Premierministers Patrice Lumumba⁶ und kritisierte mit seinen Skulpturen Überproduktion und Konsumismus.⁷

Oliver Ressler's Ausstellung *Scenes from the Invention of Democracy* schliesst an den Raum an, in dem der *Mengele-Totentanz* (1986) präsentiert wird. Sie ist Teil einer Ausstellungsreihe, die mit diesem wichtigen Spätwerk von Jean Tinguely in Dialog tritt und neue Perspektiven darauf eröffnet. Durch die Gegenüberstellung mit Ressler's Arbeiten soll der Fokus auf die politischen Bedeutungsebenen des *Mengele-Totentanz* gelegt werden, in dem Tinguely's antiautoritäre und antitotalitaristische Haltung Ausdruck fand.⁸ Das 18 Skulpturen umfassende Werk verknüpft die im Mittelalter aufgekommene Bildtradition des Totentanzes mit der Figur des KZ-Arztes Josef Mengele und thematisiert so die Gräuel des NS-Regimes. Im Zentrum steht der *Hoch-Altar* (Abb. 3), in dem Tinguely eine deformierte Mais-Erntemaschine der Firma Mengele verbaute. Diese unterstützte ihr Familienmitglied Josef Mengele finanziell, während er bis zu seinem Tod unentdeckt in Argentinien und Brasilien lebte. Daneben verkörpern *Die vier Ministranten* lähmende Kräfte, die dem Kampf gegen autoritäre und faschistische Tendenzen entgegenstehen. *Der Fernseher*, *Die Gemütlichkeit* und *Die Schnapsflasche* repräsentieren Passivität, Rückzug und Ablenkung; *Der Bischof* spiegelt wohl Tinguely's Enttäuschung über die Unaufrichtigkeit der katholischen Kirche wider, nachdem die vom Papst gesegnete italienische Flotte unter Mussolini am Karfreitag 1939 Albanien angriff.⁹ Die Skulptur *Die Mutter* (S. 11) wurde von Tinguely auch mit dem Nebentitel «(Der Ursprung) Vom

- 7 Darauf verwiesen Tinguely's Maschinenskulpturen, die unermüdlich laufen und doch nichts produzieren, sowie insbesondere *Rotozaza II* (1967) und *Rotozaza III* (1969), welche Bierflaschen oder Teller zertrümmerten.
- 8 Eine ausführliche Beschreibung und Analyse des Werks findet sich in: Roland Wetzels, «Der Mengele-Totentanz. Ein spätes Hauptwerk Jean Tinguely's», in: Museum Tinguely (Hg.), *Mengele Totentanz. Jean Tinguely*, Heidelberg 2017, S. 16–19.
- 9 Daraufhin trat Tinguely nach eigenen Aussagen aus der katholischen Kirche aus und versuchte anschließend, sich den Widerstandskämpfer:innen in Griechenland anzuschliessen, er gelangte aber nur an die Schweizer Grenze in Chiasso. Siehe: Dominik Müller, «Biografie», in: Museum Tinguely (Hg.), *Museum Tinguely Basel. Die Sammlung*, Heidelberg 2012, S. 378 und 380.

10 Diese Anmerkung befindet sich im Katalog seiner Ausstellung in der Galerie Beyeler 1987 und bezieht sich auf Friedrich Engels *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* (1884). Siehe: Galerie Beyeler (Hg.), *Jean Tinguely*, Ausst.-Kat. Galerie Beyeler, Basel 28.2.–16.5.1987, Basel 1987, o. S.

11 Oliver Ressler, «Barricading the Ice Sheets. Wir haben gerade erst angefangen», in: Corina Apostol u.a. (Hg.), *Oliver Ressler. Barricading the Ice Sheets*, Ausst.-Kat. Camera Austria, Graz 4.9.–21.11.2021; weitere Stationen: Museum of Contemporary Art Zagreb 30.11.2021–6.2.2022; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin 4.6.–31.7.2022; Tallinn Art Hall 27.8.–6.11.2022; LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón 28.1.–9.9.2023; The Showroom, London 18.4.–24.6.2023, Köln 2023, S. 189.

Ursprung des Staates, des Privateigentums & der Familie, Frei n. F.E.» versehen.¹⁰ Damit erinnert sie nicht nur an die idealisierte Mutterrolle im Nationalsozialismus, sie verkörpert auch die Kritik an kapitalistischen und staatlichen Strukturen, die Ungleichheiten perpetuieren. Weitere Figuren wie *Der Rammbock* oder *Transmission de la mort* machen den Schrecken des Krieges bildhaft deutlich.

Mit seinen Skulpturen aus Knochen, verbogenem Metall und verbranntem Holz, quietschenden Klängen und einem Spiel aus Licht und Schatten fand Tinguely einen Weg, nonverbal und alle Sinne ansprechend vor den Gefahren totalitärer Regime zu warnen. Auch Oliver Resslers Kunst regt dazu an, wachsam zu sein und soziale Verhältnisse sowie politische Tendenzen kritisch zu hinterfragen, allerdings nutzt er eine ganz andere Herangehensweise. Ein wichtiges Medium in seinem Schaffen ist das Video. Ressler dokumentiert Aktionen des zivilen Ungehorsams sowie Proteste und lässt Menschen zu Wort kommen, die gegen Missstände vorgehen. Dabei agiert er nicht als unbeteiligter Beobachter, sondern möchte den Widerstand durch seine Praxis viel eher aktiv mitgestalten: «[Meine] Arbeiten sind nicht nur Kunstprojekte *über* Kämpfe, in einer Welt der Klimakrise sind sie auch Werkzeuge *für* den Kampf.»¹¹

Die Ausstellung *Scenes from the Invention of Democracy* zeigt vier Videoarbeiten, die zwischen 2009 und 2025 entstanden sind und die Bandbreite der Themen widerspiegeln, die Ressler künstlerisches Schaffen prägen. Im Zentrum steht die 8-Kanal-Videoinstallation *What Is Democracy?* (2009), für die Ressler Aktivist:innen und politische Analyst:innen in 18 Städten die titelgebende Frage stellte. Er achtete darauf, auch Gesprächspartner:innen einzubeziehen, die beispielsweise durch eine fehlende Staatsbürgerschaft von Rechten ausgeschlossen waren, welche die demokratischen Systeme der jeweiligen Länder ihren Bürger:innen normalerweise garantierten. Dementsprechend kritisch werden die vorherrschenden Formen der repräsentativen Demokratie, aber auch die direkte Demokratie der Schweiz diskutiert. Zur Sprache kommen Aspekte wie Repräsentation, Teilhabe, Ausschlussmechanismen, Transparenz und Geheimhaltung. Dabei wird klar,



und Amerikas Demokratie ist genau wie die.

Abb. 4: Rick Ayers auf dem Campus der University of California, Berkeley, in: Oliver Ressler, *What Is Democracy?*, 2009 ↓



Wenn man sich diese Art der formalen Demokratie, wie man sie beispielsweise in Griechenland hatte



Die Demokratie ist also nicht frei.



und vor der wir uns verbeugen, einmal wirklich anschaut, dann sieht man, dass sich diese



ganze Demokratie auf eine Sklavenklasse gründete, die ihr unterstellt war;

12 Siehe S. 37 dieser Publikation.

13 Bernhard Clasen, «Opposition in Russland: Dissident unter Dissidenten», in: taz, <https://taz.de/Opposition-in-Russland/!5992325>, 14.2.2024 (Zugriff: 2.11.2025).

dass die in der westlichen Welt oft als Ideal beschworene Demokratie des antiken Griechenlands durch den Ausschluss von Frauen und Sklav:innen mitnichten als Vorbild für ein inklusives, partizipatives politisches System gelten kann und vielmehr organisatorische Prinzipien, die lange Zeit in indigenen Gemeinschaften vorherrschten, Inspiration für alternative Modelle geben können (Abb. 4).

Seit der Fertigstellung der Installation sind nun rund 16 Jahre vergangen. Oliver Ressler beschreibt im Interviewbeitrag dieser Publikation, wie sehr sich die Relevanz der Arbeit in seinen Augen verschoben hat. 2007 bis 2009 arbeitete er mit einer optimistischen Grundhaltung an dem Projekt, in der Hoffnung, «das Gesellschaftssystem inklusiver und demokratischer zu gestalten»¹². Mittlerweile hat sich zumindest zum Teil bewahrheitet, was der russische Soziologe Boris Kagarlitsky (S. 12) in *What Is Democracy?* voraussagte: «Ich glaube, Russland nähert sich aus ganz einfachen Gründen immer mehr Westeuropa an. Westeuropa wird heute zunehmend autoritärer und weniger demokratisch. So gesehen nähert sich eigentlich Russland gar nicht Westeuropa an, sondern vielmehr Westeuropa Russland.» Er betont auch ein wichtiges Kriterium einer funktionierenden Demokratie: «Wie gewährt

man allen Zugang zur öffentlichen Debatte? Es geht dabei nicht nur darum, dass man etwas Relevantes äussern kann, sondern darum, dass die Menschen auch hören können, was man sagt.» Denn natürlich zeigt die Tatsache, dass man die Demokratie überhaupt kritisieren kann, auch den Qualitätsgrad des bestehenden demokratischen Systems an. Ebenso aussagekräftig ist die Freiheit, sich zusammenzutun, über alternative Ansätze nachzudenken und Veränderungen in die Wege zu leiten. All das ist in Russland mittlerweile nicht mehr möglich. Anders als Kagarlitsky vermutet hat, gewinnen nicht nur autoritäre Parteien in westlichen Demokratien an Einfluss, auch in seiner Heimat wurde das politische System zunehmend autoritärer. Boris Kagarlitsky befindet sich seit Februar 2024 in Lagerhaft.¹³

Anubumin (2017) hat in diesem Jahr ebenfalls neue Aktualität erlangt. Das Video entstand in Zusammenarbeit mit der australischen Künstlerin Zanny Begg und nimmt die kleine Pazifikinsel Nauru in den Blick. Dabei wird eine poetische Erzählung zu Naurus Vergangenheit und Zukunft mit Berichten von Whistleblower:innen verknüpft, die gegenwärtige Missstände ans Licht brachten. Ab Anfang des 20. Jahrhunderts wurde auf der Insel durch die Kolonialmächte – darunter Deutschland, Grossbritannien, Australien und Neuseeland – Phosphat abgebaut und als Dünger exportiert. Mit der Unabhängigkeit Naurus im Jahr 1968 setzte sich der Phosphatabbau ungebrems fort und führte schliesslich zu einem ökologischen Desaster: In den 1980er-Jahren war die Insel nahezu vollständig zerstört und unbewohnbar, der Staat ging bankrott. Als alternative Einnahmequelle wurde ein australisches Offshore-Lager für Geflüchtete aufgebaut, das jahrelang wegen systematischer Menschenrechtsverletzungen in der Kritik stand, aber mit wenigen Unterbrechungen bis heute betrieben wird. Die Zustände wurden von Ärzt:innen und Krankenpfleger:innen offengelegt, die in *Anubumin* von ihren Erlebnissen erzählen. Ihre Aussagen werden mit Videomaterial hinterlegt, das Geflüchtete aufgezeichnet haben und das den Weg aus dem Lager gefunden hat (Abb. 5). Überhöhte Visumsgebühren und ein intransparentes Genehmigungsverfahren machen eine Berichterstattung von aussen praktisch unmöglich.¹⁴ Im September 2025 schlossen Nauru und die einstige Kolonialmacht Australien nun ein neues Abkommen ab.

14 Ein Visum für Journalist:innen kostet AUD 8'000, die bei Ablehnung des Antrags nicht rückerstattet werden. Siehe: «Fact Sheet (for visiting media personnel)», Informationsseite des Government Information Office, <http://naurugov.nr/government-information-office/fact-sheet> (Zugriff: 2.11.2025).

15 Laut Medienberichten wurde beschlossen, 358 Migrant:innen abzuschieben, denen in den kommenden dreissig Jahren hunderte weitere folgen können. Über diese Zeitspanne hinweg könnten sich die Kosten für den australischen Staat auf bis zu 2,5 Milliarden AUD belaufen. Siehe: Maani Truu, «First NZYQ cohort member deported to Nauru under opaque deal potentially worth billions», in: *Australian Broadcasting Corporation (ABC)*, <https://www.abc.net.au/news/2025-10-28/first-nzyq-member-deported-to-nauru/105919846>, 28.10.2025 (Zugriff: 2.11.2025).

16 Um weitere Einnahmen zu generieren, verkauft Nauru Staatsbürgerschaften für rund USD 105'000. Siehe: Urs Nagel, «Tropeninsel verkauft Staatsbürgerschaften», in: *Tagesanzeiger*, <https://www.tagesanzeiger.ch/tropeninsel-nauru-verkauft-staatsbuergerschaften-875249220778>, 6.3.2025 (Zugriff: 2.11.2025).



Abb. 5: Zanny Begg & Oliver Ressler, *Anubumin*, 2017

Es erlaubt Australien, hunderte Migrant:innen nach Nauru abzuschieben, die nicht in ihre Heimatländer zurückgeschickt werden können.¹⁵ Ein Teil der Entschädigungssumme wird wohl auch für Versuche genutzt, die Bewohner:innen vorübergehend vor den Folgen der Klimakrise zu schützen.¹⁶ Aktuell ist allein die Küste der Insel bewohnbar, jene ist aber vom steigenden Meeresspiegel bedroht.

Das Video Not Sinking, Swarming (2021) zeigt, was durch Zusammenschluss und gemeinsame Organisation erreicht werden kann, indem es seltene Einblicke in die Selbstorganisation der Klimabewegungen gibt. Im Oktober 2019 begleitete Ressler ein Planungstreffen verschiedener Gruppen wie Extinction Rebellion oder Fridays for Future im Vorfeld einer Aktion des zivilen Ungehorsams in Madrid. Die Aufnahmen veranschaulichen die Komplexität solcher Vorhaben: Neben der Besprechung von Punkten wie Kommunikation, Training, Verpflegung, Logistik und Strategie werden auch Arbeitsgruppen zu den Bereichen Rechtshilfe, Dialog mit der Polizei, Forderungen und Finanzen gebildet. Klar wird auch, wie wertvoll geteilte Erfahrungen und die Vielfalt an Talenten und Expertisen für das Voranbringen eines gemeinsamen Ziels ist. Die Teilnehmenden werden entweder verpixelt dargestellt oder durch die Überblendung mit Videomaterial anonymisiert, das unter anderem die später stattfindende Blockade einer Schnellstrassen-Überführung durch hunderte Aktivist:innen zeigt. Diese Methode erzeugt eine einzigartige visuelle Form, in der unterschiedliche Zeitebenen aufeinander treffen: Gegenwart und Zukunft, Planung und Umsetzung werden simultan erfahrbar. Zugleich verdeutlicht die Bildsprache auch, dass die Organisator:innen solcher Aktionen – die aus der politischen Untätigkeit gegenüber den Zielen des Pariser Klimaabkommens resultieren – dem Risiko einer strafrechtlichen Verfolgung ausgesetzt sind.

Auch Resslers neueste Arbeit We Are the Forest Enclosed by the Wall (2025) thematisiert Proteste. Ausgangspunkt ist die von Porsche Engineering geplante Erweiterung des Nardò Technical Center, einer gigantischen Hochgeschwindigkeitsteststrecke für Luxusautos in Apulien. Das Bauvorhaben bedrohte einen jahrhundertealten Wald, der sich abgeschlossen im Inneren des Kreises befindet – ein Ökosystem,

das für die von Dürre geplagte Region Italiens von zentraler Bedeutung ist. Im Video kommen die Anwohner:innen und Aktivist:innen zu Wort, die sich als Wächter:innen des Arneo-Waldes (Custodi del Bosco d'Arneo) zusammengetan haben. Mit Solidaritätsaktionen vor Ort und in Deutschland (Abb. 6, S. 14), einer Klage beim regionalen Verwaltungsgericht und einer Petition an die Europäische Kommission wehrten sie sich gegen den Streckenausbau und die Enteignung von Land, welches für eine Renaturierung eingeplant wurde. Mit dieser sollten die Folgen der Rodung von 200 Hektar des Steineichenwalds ausgeglichen werden – die Erfolgsaussichten einer Aufforstung wären aufgrund der Versalzung des Grundwasservorkommens jedoch äusserst gering gewesen.

Die Gegenüberstellung von Wald und Strasse ist natürlich sehr symbolträchtig: Sie impliziert die Konfrontation von Mensch und Natur, technischem Fortschritt und Schutz, erinnert an den Autobahnausbau unter Nationalsozialismus und italienischem Faschismus und die Diskussion über Tempolimits auf deutschen Autobahnen. Ausserdem verdeutlicht die Situation, wie finanzstarke Unternehmen mit Versprechen von wirtschaftlichem Aufschwung politische Entscheidungen beeinflussen, oft auf Kosten der Umwelt. Auch in dieser Arbeit werden die Sprechenden unkenntlich gemacht, hier durch die Überblendung mit Videomaterial des Waldes. Dies veranschaulicht nicht nur auf bildhafte Weise, dass zwischen Wald und Mensch eine wechselseitige Verbundenheit besteht, die nicht als Gegeneinander zu begreifen ist. Es macht auch sichtbar, dass die rechtlichen Risiken für Protestierende in demokratischen Systemen weiterhin zunehmen. In Italien können Aktionen des zivilen Ungehorsams durch das 2025 in Kraft getretene Anti-Gandhi-Sicherheitsgesetz mehrjährige Haftstrafen nach sich ziehen. Das Video gibt aber auch Hoffnung. Es zeigt, wie sich ein lokaler Kampf zu internationalen Bündnissen entwickeln kann. In diesem Fall unterstützten die deutsche Umweltorganisation Robin Wood und das brasilianische Istituto Etno die Aktivist:innen in Italien. Der Widerstand hat sich letztlich gelohnt: Am 27. März 2025 informierte Porsche über die Entscheidung, aus wirtschaftlichen Gründen von der Umsetzung des Vorhabens abzusehen.¹⁷ Sicherlich waren die Gegenwehr und die daraus resultierende Verzögerung aber von unverzichtbarer Bedeutung für diesen Beschluss.

¹⁷ «Entwicklungsplan für das Nardò Technical Center wird nicht umgesetzt», Pressemitteilung im Porsche Newsroom, <https://newsroom.porsche.com/de/2025/unternehmen/porsche-nardo-technical-center-entwicklungsplan-39012.html>, 27.3.2025 (Zugriff: 2.11.2025).

18 Wie Anm. 11, Ressler 2023, S.195.

19 Galerie Alexandre Iolas (Hg.), *Tinguely*, Ausst.-Kat. Galerie Alexandre Iolas, Mailand 24.11.1966 (Eröffnung), Mailand 1966, o. S.

Oliver Ressler zeigt in seinen Videoarbeiten oft ortsgebundene Kämpfe, die auf lokale Probleme reagieren. Stellvertretend machen sie aber in ihrer Fülle deutlich, dass uns auf der ganzen Welt ähnliche Herausforderungen beschäftigen und wir durch geteilte Erfahrungen und Lösungsansätze voneinander lernen können. Die Kunst bietet in Resslers Augen Raum, nicht nur «über die multidimensionale Krise in einem ‘Treibhaus Erde’ nachzudenken», sondern auch «*darüber hinaus* zu denken»¹⁸. Das kann bedeuten, sich mit Ideen und Vorstößen auseinanderzusetzen, die auf den ersten Blick utopisch anmuten, aber auch als Anregung verstanden werden, sich anderen anzuschliessen und selbst aktiv zu werden. Seine Werke laden ein, bestehende Verhältnisse zu hinterfragen, und weisen auf konkrete Handlungsoptionen hin, um jene zu verändern.

Die Werkauswahl im Museum Tinguely zeigt unterschiedliche Szenen, in denen die Demokratie erfunden oder vielmehr neu erfunden wird. In ihnen treten Menschen auf, die nicht in Angst verharren, sondern gemeinsam Strategien entwickeln, um sich trotz repressiver Tendenzen zu wehren; Menschen, die gegen Ungerechtigkeiten der demokratischen Systeme ankämpfen und für ihre Mitmenschen und die Natur eintreten; Menschen mit Hoffnung, die darauf vertrauen, dass Veränderung möglich ist. Dabei wird klar: Demokratie muss in einer sich wandelnden Welt dynamisch und anpassungsfähig bleiben, ihre Strukturen ständig hinterfragt, neu gedacht und neu umgesetzt werden – ganz im Sinne von Tinguelys Motto: «le définitif – c’est le provisoire»¹⁹. Dieser Wandel kann jedoch nicht von Einzelnen getragen werden, sondern erfordert immer kollektive Anstrengungen, denn nur durch gemeinsames Handeln lassen sich gerechtere und nachhaltigere Gesellschaften aufbauen.



Abb. 6: Oliver Ressler, *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, 2025

Perpetually Reinventing Democracy:

Tabea Panizzi

Art and Activism as Catalysts for Change

Each morning on the way to work I pass a mural by Stephen Powers (going by the alias ESPO) (p. 2). It shows the globe lying securely wrapped up in bed, with a get-well card beside it. Below, the phrase 'Wake me when it's over' expresses a sentiment many viewers may well relate to. Today we face multiple entangled crises. Global heating never stops getting worse. No end to the prolonged conflicts and armed confrontations in Ukraine, the Middle East and Sudan seems to be in sight. Countless people are forced to become refugees. Opinions are skewed by obfuscation of the origins of problems. Far-right politicians call into question social gains and human rights, winning ever more electoral support.

Limiting news media consumption so as to avoid mental health damage from the onslaught of distressing events has for some time been recommended as a precaution. Considering the apparent hopelessness of these crises and the absence of political solutions, resignation and escapism are understandable responses. But the wish to withdraw entirely into extended hibernation is grounded in a privileged perspective that ignores both the would-be hibernators' role in a globalised world and the impact of the crises on their own lives. Yet at the same time, this desire also implies hope that the crises might be overcome. Because the sleep must eventually end, hopefully before human life is wholly destroyed.

The position of hope in a context of social injustice and climate emergency is ambivalent. In one sense it may encourage inaction by way of an assumption that others will find solutions. In another, its role is essential if fear is to be overcome and action made possible.¹

¹ On the importance of hope in action and collaboration during the climate emergency: Jakob Huber, 'Hope in the Face of the Climate Crisis?', in: Andreas Beitin et al. (eds.), *Utopia: The Right to Hope*, exh. cat. Kunstmuseum Wolfsburg 27 September 2025–11 January 2026; further venue: Kunstsammlungen Chemnitz 10 April–16 August 2026, Cologne 2025, pp. 103–107.

2 There are many examples of this in the 1960s and '70s, also within Jean Tinguely's circle of acquaintance: Jean-Jacques Lebel staged happenings against imperialist politics and the Algerian war; the paintings of Larry Rivers deconstructed American mythology and patriotic sentiments; Öyvind Fahlström criticised global inequality, capitalism and the Vietnam war in his *World Maps* (1971–73); Niki de Saint Phalle called into question patriarchal female role models. Another well known example is Joseph Beuys, who in works such as *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (1972), along with the *Free International University* (1977) and *7.000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* (1982), presented at three consecutive editions of documenta, offered transformative impulses originating in an artistic context but directed towards social processes. Regarding Beuys, we recommend: Catherine Nichols, 'Utopie heißt ja der Plan: Unruhig bleiben mit Joseph Beuys', in: *Kunstforum*, No. 275, June–July 2021, pp. 120–125.

3 Weibel cites as examples of artistic formats actively involving the audience, among others: the alteration of perception by the viewer's movement in Op Art, concrete invitations to perform specific actions in performance art (e.g. Yoko Ono) and the role of interpreter assigned to the public in New Music. See: Peter Weibel, 'People, Politics, and Power', in: Peter Weibel (ed.), *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*, exh. cat. ZKM Karlsruhe 14 December 2013–30 March 2014, Karlsruhe/Cambridge, MA/London 2015, pp. 29–61.

Even if democratic political systems today often seem to offer little possibility of collective participation or of shaping the future, other models and conceptions exist, as seen both in the commitment of activists and in art.

Oliver Ressler has worked since the 1990s at the juncture of these two fields. His works address intersecting themes of democracy, labour, migration and ecology, all heavily conditioned by capitalism and globalisation. In this way he extends artistic developments that have taken on particular significance since the 1960s. Artists at that time began to place increasing emphasis on socio-political matters,² while also calling into question their own role and the function of art and its viewers. In the course of this process, the artists experimented with new forms and media requiring audience participation as an integral component of the artwork. At first these upheavals met with strong opposition, but with growing acceptance they eventually brought about an important change in thinking. Peter Weibel describes these developments in his essay 'People, Politics, and Power' (2015), arguing that the transformed self-awareness of the audiences may also have contributed to a desire for political participation and consequently for social change.³

The oeuvre of Jean Tinguely can also be positioned within the dynamics described here. Tinguely's kinetic works required manual activation, a role he delegated to the audience in the 1960s by means of foot pedals to be pressed. Even earlier, works such as *Mes étoiles – Concert pour sept peintures* (1958) (fig. 1) and the *Méta-Matic* series (1959) (p. 3) allowed exhibition visitors to compose a concert or create an abstract artwork in collaboration with a drawing machine. Tinguely's interactive works called into question the idea of art as a static end product of artistic genius and reinvestigated the borders between artist, work and audience. Tinguely also addressed political questions throughout his work. As a young artist he familiarised himself with philosophical, socialist and anarchist literature after joining communist circles in Basel.⁴ In several works he responded to geopolitical conditions such as the Cold War⁵ or to events such as the assassination of Congolese prime minister Patrice Lumumba⁶, and through his sculptures he criticised overproduction and consumerism.⁷



Fig. 1: Visitors interact with Jean Tinguely's *Mes étoiles – Concert pour sept peintures* (1958) at Museum Tinguely, Basel, 2018

4 Jean Tinguely left the communist movement, however, finding it to be too totalitarian. His encounter with anarchism was influenced by Basel historian and bookseller Heinrich Koechlin. On Tinguely's political alignment, see: Georg Kreis, 'Auf der Suche nach dem politischen Tinguely', in: *Tinguely Studies*, <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-studies/auf-der-suche-nach-dem-politischen-tinguely>, November 2025 (accessed 26 November 2025).

5 During the nuclear arms race, Tinguely staged apocalyptic scenarios in his destruction actions *Étude pour une fin du monde No. 1* (1961) and *Study for an End of the World No. 2* (1962).

6 In 1961–62, Tinguely sought to express solidarity with Patrice Lumumba in his *Baluba* series. On these works, see: Barbara Lange, 'Auf dem Weg zu einer neuen Realität: Jean Tinguelys Baluba', in: *Tinguely Studies*, <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-studies/auf-dem-weg-zu-einer-neuen-realitaet-jean-tinguelys-baluba>, October 2025 (accessed 2 November 2025).

7 Hence Tinguely's incessantly running yet unproductive machines, and in particular *Rotozaza II* (1967) and *Rotozaza III* (1969), which smashed beer bottles or plates.

8 For a full description and analysis of this work: Roland Wetzel, 'The Mengele-Dance of Death: A Late Chef d'Oeuvre by Jean Tinguely', in: Museum Tinguely (ed.), *Mengele-Dance of Death: Jean Tinguely*, Heidelberg 2017, pp. 16–19.

9 According to his own account, Tinguely afterwards left the Catholic Church and sought to join the Greek resistance, but only got as far as the Swiss-Italian border at Chiasso. See: Dominik Müller, 'Biography', in: Museum Tinguely (ed.), *Museum Tinguely Basel: The Collection*, Heidelberg 2012, pp. 378 and 380.

10 This annotation appears in the catalogue for Tinguely's Galerie Beyeler exhibition in 1987. It refers to the work by Friedrich Engels translated into English as *The Origin of the Family, Private Property and the State* (1884). See: Galerie Beyeler (ed.), *Jean Tinguely*, exh. cat. Galerie Beyeler, Basel 28 February–16 May 1987, Basel 1987 (no pagination).



Fig. 2: Jean Tinguely, *Die Mutter* (The Mother), *Mengele-Dance of Death*, 1986, with *Die Sonne* (The Sun), Museum Tinguely, Basel

Oliver Ressler's exhibition *Scenes from the Invention of Democracy* appears in the room next to *Mengele-Dance of Death* (1986). The show forms part of an exhibition series engaging with this major late work by Jean Tinguely and opening new perspectives on it. The juxtaposition with Ressler's work turns the focus towards the manifold political dimensions of *Mengele-Dance of Death*, in which Tinguely's anti-authoritarian and anti-totalitarian convictions are evident.⁸ The 18 sculptures comprising this work connect the medieval and early modern iconographic tradition of the Dance of Death to the figure of concentration camp doctor Josef Mengele and thus to the horrors wrought by the Nazi regime. At the centre stands the *Hoch-Altar* (High Altar) (p. 4), in which Tinguely placed a contorted corn harvester produced by the Mengele company. This company bankrolled family member Josef Mengele while he lived unsuspected in Argentina and Brazil. Nearby, *Die vier Ministranten* (The Four Ministrants) embody the paralysing forces undermining struggle against authoritarianism and fascism. *Der Fernseher* (The Television), *Die Gemütlichkeit* (Cosiness) and *Die Schnapsflasche* (The Schnapps Bottle) respectively represent passivity, withdrawal and distraction. *Der Bischof* (The Bishop) may well suggest Tinguely's dismay at the disingenuousness of the Catholic Church when the Italian fleet attacked Albania with the Pope's blessing on Easter Friday, 1939.⁹ Tinguely also gave the sculpture *Die Mutter* (The Mother) (fig. 2) the subtitle '(Der Ursprung) Vom Ursprung des Staates, des Privateigentums & der Familie, Frei n. F.E.'¹⁰ ((The Origin) On the Origin of the State, Private Property, and the Family, freely after F.E.). Thus, the work not only recalls the idealised maternal role in National Socialism, it also incorporates a critique of the capitalist and state structures that perpetuate inequality. Other figures such as *Der Rammbock* (The Battering Ram) and *Transmission de la mort* (Conveyor of Death) powerfully evoke the terror of war.

With his sculptures made from bones, twisted metal and burned wood, with screeching noises and play of light and shadow, Tinguely found a non-verbal way, addressing all the senses, to warn against dangerous totalitarian systems. Oliver Ressler's art likewise calls for vigilance and critical interrogation of social and political tendencies, but his methods are entirely different. An essential medium in his

11 Oliver Ressler, 'Barricading the Ice Sheets: We've Hardly Started Yet', in: Corina Apostol et al. (eds.), *Oliver Ressler: Barricading the Ice Sheets*, exh. cat. Camera Austria, Graz 4 September–21 November 2021; further venues: Museum of Contemporary Art Zagreb 30 November 2021–6 February 2022; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin 4 June–31 July 2022; Tallinn Art Hall 27 August–6 November 2022; LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón 28 January–9 September 2023; The Showroom, London 18 April–24 June 2023, Cologne 2023, p. 10.

work is video. Ressler documents civil disobedience action and protest, giving those who act against injustice an opportunity to speak. His role is not that of a 'neutral' observer. Rather, he seeks to contribute actively to the resistance through his practice. '[My] works are not just art projects *about* struggles, they are also tools *for* struggle in a world of climate crisis.'

¹¹

The exhibition Scenes from the Invention of Democracy presents four video works made between 2009 and 2025, showcasing the wide thematic scope of Ressler's artistic practice. At the centre is the 8-channel video installation What Is Democracy? (2009), for which Ressler asked activists and political analysts in 18 cities the eponymous question. He took care to involve speakers excluded—for example, on grounds of non-citizenship—from rights customarily guaranteed to citizens under their respective countries' democratic systems. Accordingly, the prevailing norms of representative democracy—and also those of Swiss direct democracy—are discussed in critical terms. Among matters raised are: representation, participation, mechanisms of exclusion, transparency and secrecy. All this makes it clear that ancient Greek democracy, so often cited as an ideal in the Western world, can in no way

be considered a model for an inclusive participatory political system, given its complete exclusion of women and enslaved people. Whereas many organising principles long established in Indigenous societies might well inspire alternative models.

Around 16 years have passed since this work was completed. In an interview for the present publication, Oliver Ressler describes how he sees the installation's relevance as having changed since then. From 2007 to 2009 he worked on the project from an optimistic standpoint, hoping to contribute to the formation of a 'more inclusive, more democratic'¹² social system. Since then, at least some of what Russian sociologist Boris Kagarlitsky (fig. 3) predicted in What Is Democracy? has turned out to be true: 'I think Russia is getting closer and closer to Western Europe for very simple reasons. Western Europe is becoming increasingly authoritarian and less and less democratic. In that sense it is not Russia that is getting closer to Western Europe, but Western Europe will get closer and closer to Russia.' Kagarlitsky also insists on a criterion for functional democracy: 'The point is, how to give access to everybody to the public debate. Every relevant group, which is involved in the discussion of the issues, should also get access to the public debate. It is not only that you can say something that is relevant, but it is also important that people can hear what you are saying.' It follows, of course, that whether or not it is permitted to criticise democracy itself is indicative of the quality of a given democratic system. Equally important is the freedom to gather, to consider alternatives at a fundamental level and to push for change. None of which is possible in Russia any more. Contrary to Kagarlitsky's assumption, it is not just a matter of authoritarian political parties building influence in Western Europe; the political system in his home country has also become more authoritarian. Boris Kagarlitsky has been held in detention since February 2024.¹³

Anubumin (2017) has also taken on new topicality this year. The video, which focuses on the Pacific island Nauru, was produced in collaboration with Australian artist Zanny Begg. The work combines a poetic narrative on Nauru's past and future with testimony from whistleblowers who revealed present-day cases of injustice.

12 See p. 46 of this publication.

13 Mary Ilyushina/Natalia Abbakumova, 'Russian court sentences sociologist to five years for criticizing war', in: *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/world/2024/02/13/boris-kagarlitsky-kaja-kallas-russia/>, 13 February 2024 (accessed 2 November 2025).



Fig. 3: Boris Kagarlitsky in Pushkin Square, Moscow, in: Oliver Ressler, *What Is Democracy?*, 2009

14 A journalist visa is priced at AUD 8,000, non-refundable if the application is rejected. See: «Fact Sheet (for visiting media personnel)», public communication by the Government Information Office, <http://naurugov.nr/government-information-office/fact-sheet> (accessed 2 November 2025).

15 According to media reports, 358 migrants are now slated for deportation. Hundreds more are likely to follow in the course of the next 30 years. Over this period, the cost to the Australian government could reach AUD 2.5 billion. See: Maani Truu, ‘First NZYQ cohort member deported to Nauru under opaque deal potentially worth billions’, in: *Australian Broadcasting Corporation (ABC)*, <https://www.abc.net.au/news/2025-10-28/first-nzyq-member-deported-to-nauru/105919846>, 28 October 2025 (accessed 2 November 2025).

16 As an additional source of revenue, Nauru sells citizenship for roughly USD 105,000. See: Urs Nagel, ‘Tropeninsel verkauft Staatsbürgerschaften’, in: *Tagesanzeiger*, <https://www.tagesanzeiger.ch/tropeninsel-nauru-verkauft-staatsbuergerschaften-875249220778>, 6 March 2025 (accessed 2 November 2025).

From the early 20th century, colonial powers including Germany, the UK, Australia and New Zealand mined phosphate on the island and exported it as fertiliser. The phosphate mining continued uninterrupted after Nauru’s independence in 1968, ultimately leading to ecological disaster. By the 1980s the island was almost completely destroyed, rendered barely habitable, and the state went bankrupt. Eventually, an Australian off-shore detention camp for refugees was built there as an alternative source of income. In the years since then the detention centre has been accused of systematic human rights violations, but, with few interruptions, it still operates today. The conditions there were reported by doctors and nurses, whose testimony is heard in *Anubumin*. Their statements are supported by video evidence recorded by refugees from inside the camp (p. 6). Horrendous visa fees and a non-transparent approval process make reporting on the situation close to impossible.¹⁴ In September 2025, Nauru signed a new agreement with former colonial power Australia. The terms allow Australia to deport to Nauru hundreds of migrants who could not be sent back to their home countries.¹⁵ Some of the compensation paid to Nauru will probably be spent on the attempt to protect inhabitants—temporarily—from effects of the climate crisis.¹⁶ At present, the coastal part of the island remains habitable, but even this area is threatened by rising sea levels.

The video *Not Sinking, Swarming* (2021) shows how much can be accomplished by means of collaboration and collective organisation, through a rare glimpse of self-organising processes within climate movements. In October 2019, Ressler attended a planning meeting where various groups including Extinction Rebellion and Fridays for Future were preparing for a civil disobedience action in Madrid. The footage conveys how complex undertakings of this kind can be. Alongside discussion of matters like training, catering, logistics and strategy, working groups are formed for legal support, police liaison, demands and finance. The value of shared experience and diverse skills and expertise in pursuit of a common purpose is likewise made very clear. Meeting participants are pixelated or anonymised by overlaying other video material, some of which comes from the subsequent blockade of a highway overpass by hundreds of activists (fig. 4). This method gives the work a singular



Fig. 4: Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021

visual form where different temporal layers converge: present and future, planning and realisation become simultaneously apparent. Meanwhile, the visual language also spells out that the organisers of these actions—which result from political inaction on the aims of the Paris Climate Agreement—are personally in danger of criminal prosecution.

Ressler’s latest work, *We Are the Forest Enclosed by the Wall* (2025), is once again focused on protest, in this case against the planned expansion of Porsche Engineering’s Nardò Technical Center, a gigantic high-speed test track for luxury cars in Puglia, Southern Italy. The construction project threatened a centuries-old forest inside the circle, a crucial ecosystem for this drought-stricken region of Italy. Appearing in the video are residents and activists who act together as the Arneo Forest Custodians (Custodi del Bosco d’Arneo). By means of solidarity action on site and in Germany, a lawsuit filed at the T.A.R. (regional administrative court) and a petition to the European Commission, they fought against the expansion of the track and the expropriation of land designated for ‘rewilding’. The latter was supposed to offset the effects of clearing 200 hectares of oak forest, but the chances of successful reforestation would have been extremely low given the salinisation of the groundwater.

17 'Development plan for Nardò Technical Center will not be implemented', Porsche Newsroom press release, <https://newsroom.porsche.com/en/2025/company/porsche-nardo-technical-center-development-plan-39013.html>, 27 March 2025 (accessed 2 November 2025).

18 Ressler 2023 (see footnote 11), p. 16.

19 Galerie Alexandre Iolas (ed.), *Tinguely*, exh. cat., Galerie Alexandre Iolas, Milan 24 November 1966 (opening), Milan 1966 (no pagination).

Of course, the juxtaposition of forest and road is highly symbolic: it implies the confrontation between humans and nature, technological progress and conservation, while evoking the Autobahn/autopista building programs under National Socialism and Italian fascism and the debate around German Autobahn driving speed limits. The situation also exemplifies the way financially powerful corporations promising economic growth are able to influence political decisions, often at the expense of the environment. In this work, too, the speakers are rendered anonymous, this time by overlaying with video footage of the forest. This technique illustrates how forest and humans are reciprocally connected, rather than existing as mutually opposed forces, and also emphasises the ever-increasing legal threat to protestors within democratic systems. Italy's 'Anti-Gandhi' security legislation, which came into force in 2025, makes civil disobedience action punishable with multi-year prison terms. Nonetheless, the video also offers hope. It shows how local struggle can develop into international alliances. In this instance the German environmental organisation Robin Wood and the Brazilian Instituto Etno supported the Italian activists (fig. 5). And resistance did pay off: on 27 March 2025, Porsche announced its decision to abandon the project for economic reasons.¹⁷ However, the oppositional action and the resulting delay were surely crucial factors in reaching this outcome.

Oliver Ressler's videos often focus on site-specific struggles responding to local problems. Yet, when considered together, they indicate that we are confronted with similar issues all over the world, and that shared experiences and methods of finding solutions make it possible to learn from one another. As Ressler sees it, art is not simply a means 'to reflect on the multi-dimensional crisis in a "hothouse earth"', but also 'to think beyond it'¹⁸. This might mean engaging with ideas and projects that initially seem utopian, but it can also be understood as a call to join with others in taking initiative. His works invite us to question existing conditions while highlighting the options for direct action open to those who seek change.

The works selected for exhibition at the Museum Tinguely show a range of scenes where democracy is invented, or rather re-invented. They present people who refuse to stay trapped in fear, but instead collectively develop strategies to resist despite repressive tendencies. People who fight against injustice within the democratic systems, and for their fellow human beings as well as for nature. People with hope, who trust that change is possible. Thus it becomes clear that democracy, in a changing world, must remain dynamic and adaptable, its structures always newly questioned, newly thought and newly applied—very much in keeping with Tinguely's motto: 'le définitif—c'est le provisoire'¹⁹. This change cannot be brought about by individuals acting alone, but through collective effort. More just and sustainable societies can only be built by working together.



Fig. 5: Oliver Ressler, *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, 2025

















WHAT IS DEMOCRACY?



Ellipses- verse

Anthony Elms

1 'In my work since 2004 I have tried to carry out that kind of research in a deliberately destabilizing interplay with artistic inventions, according to a meta-theory of critique that I call "extradisciplinary investigation." The idea is both to understand a complex world and to change it.' Brian Holmes, *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Eindhoven 2009, p. 30.

This text isn't a clearing. It entwines. Paths murky, winding, doubling back and wayward. Curious too. Instead of straight lines there are squiggles: reefs rather than horizons and landings. Not unlike the histories offered by the work of Oliver Ressler. A condition running underneath all his work is simple fact: We didn't unmake the world; the world is incomplete and changing by nature. However, Ressler documents with film and video the addenda, after-effects, by-products, revisions, tragedies and repercussions of our too often misguided attempts at remaking and further undoing what the world never intended us to reroute. The irony being that the world will keep on, our missteps are more threatening and catastrophic for us than for the Earth. As an Italian citizen states in Ressler's latest film We Are the Forest Enclosed by the Wall (2025), 'Without wanting to be pessimistic, nature will survive us, nature will find a way to reproduce itself. We have to find a way to reproduce ourselves socially, through life forms which prioritise care, interdependence, solidarity, and the possibility to live, to exist, without continuing to harm other beings or other species.'

In detailing artists and artworks engaged with activists and activist movements, cultural critic Brian Holmes coined a phrase, 'extradisciplinary investigation', to account for methodologies that cross disciplines of thought while refusing to acknowledge clear boundaries for art, politics and critique.¹ There's something of 'extradisciplinary investigation' in Ressler's works, if we account for the plethora of incidents, actions, histories and locales in the films. Also the many individuals, from scientists and local concerned citizens to political organisers,

2 Paul Lloyd Sargent in the video *4S Conference talk: Shipwreck Imaginaries*; Seattle, September 2025, <https://vimeo.com/1117163624>, 9 September 2025 (accessed 10 September 2025).

3 Holmes 2009 (see note 1), p. 39.

4 Adam Kleinman, 'Call to Action: Adam Kleinman in Conversation with Oliver Ressler', in: Stella Rollig/Luisa Ziaja (eds.), *Oliver Ressler: Dog Days Bite Back*, exh. cat. Belvedere 21, Vienna 1 March–2 June 2024, Cologne 2025, p. 55.

5 Oliver Ressler in the text *What Is Democracy?*: Berin Golonu in Conversation with Oliver Ressler, https://www.ressler.at/wp-content/uploads/2025/10/wherewea-renow_Berin_Golonu.pdf, 2010 (accessed 10 September 2025).

theorists, critics, geographers, cartographers, artists, and ever more. We might also consider a neologism from multimedia artist Paul Lloyd Sargent: tactical media ecologies.² The appeal of Sargent's phrase is multivalent. Within 'tactical media ecologies' sit two distinctive readymade terms and traditions. 'Tactical media' dates from 1996, coined to describe an approach involving short-lived, responsive, interventionist media works that insert themselves as direct action within wider media and public spheres. Ressler's ongoing design and distribution of protest banners that embrace a post-Barbara Kruger high-polish direct address clearly belong (fig. 1). 'Media ecologies', on the other hand, was coined in 1968 by Neil Postman and is commonly attributed to Marshall McLuhan's study of the context in which a technology or communication system is used and its effects on behaviours. This we witness first hand in the negotiations in *Not Sinking, Swarming* (2021) and many other dialogic works by Ressler. Syncretising these two strands under the umbrella 'tactical media ecologies' offers a fecund arena to think alongside activists and concerned citizens in *What Is Democracy?* (2009); the organising principles witnessed in *Not Sinking, Swarming*; the multivalent process of resistance in *We Are the Forest Enclosed by the Wall*; and even the prohibition and shrouding documented in *Anubumin* (2017). In fact, thinking 'extradisciplinary investigation' within 'tactical media ecologies' allows very different peoples, places, histories, timeframes and outcomes to speak with and build upon one another. These *Scenes from the Invention of Democracy* offer a panoramic landscape both bleak and possible.

One investigation threaded through *Scenes from the Invention of Democracy* is the convulsive tangled tethering of place and freedom, viewed via those who don't believe ownership should underpin our relations with the world. Should where you stand and what you own determine your freedoms? Is citizenship a precondition for being human? Particularly, each of the four works offers a unique case study for navigating the polycrises currently impacting climate and nation-state. People featured in Ressler's films are generous in responding at scales simultaneously 'intimate, territorial, national, continental, and global'³ to borrow a phrase. Recently, Ressler stated his effort 'is primarily engaged in spreading tactics and political strategies, although that's not the

exclusive focus.'⁴ If we take heed of 'tactical media ecologies' across the four works and their 'extradisciplinary investigations', I would hazard to say that Ressler invites us beyond the scope of tactics and political strategy. Through open-ended questions, witnessed process, slivers pulled from enclosed spaces and often from undocumented, still unfolding histories, we in turn are invited to draw a wider view of the fragments and polycrises at hand. Ressler doesn't prescribe, although he draws a viewpoint. 'The film/installation gives the audience the possibility to listen to the different arguments and to learn from those they find interesting. It is not really necessary to identify fully with each argument made in the film, as long as it contributes interesting aspects and viewpoints to the larger discussion.'⁵ His work opens a first dependent clause. Narratives develop in letting others speak as themselves, rather than being spoken for or narrated. He invites participants. '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.'⁶ And collective multivocal contributions are only completed by walking away from the works to carry responses, methods, questions, and resolve from the films into spaces we inhabit at 'intimate, territorial, national, continental, and global' registers.

6 Oliver Ressler, 'Barricading the Ice Sheets: We've Hardly Started Yet', in: Corina Apostol et al. (eds.), *Oliver Ressler: Barricading the Ice Sheets*, exh. cat. Camera Austria, Graz 4 September–21 November 2021; further venues: Museum of Contemporary Art Zagreb 30 November 2021–6 February 2022; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin 4 June–31 July 2022; Tallinn Art Hall, Tallinn 27 August–6 November 2022; LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón 28 January–9 September 2023; The Showroom, London 18 April–24 June 2023, Cologne 2023, p. 13.



Fig. 1: Oliver Ressler's *Still Standing in the Wreckage* (2019–2024) appearing at the protest 'The Big One', London, 2023

7 T. J. Demos, ‘Climate Change as Culture War: The Aesthetics and Politics of Environmental Struggle’, in: *Oliver Ressler: Barricading the Ice Sheets* (see note 6), p. 29.

Ressler mentioned during conversation that early on he ‘consciously wanted to leap into environmental work.’ I understand full well what he meant: undertaking artworks that would address, tackle, interrogate, and otherwise record the unfolding climate crisis. Still, let’s understand ‘environmental’ similarly to the ‘ecologies’ of ‘tactical media ecologies’. Because, what affects me in Ressler’s works is not a matter of facts, issues, histories, it lies in his refusal to make works that are *about*. It is his scenes of sharing as invitations to think and question in ‘intimate, territorial, national, continental, and global’ voices. It is in the generative, unclaimed spaces of inquiry he preserves and also builds as ecologies. As art historian T. J. Demos states, ‘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.’⁷

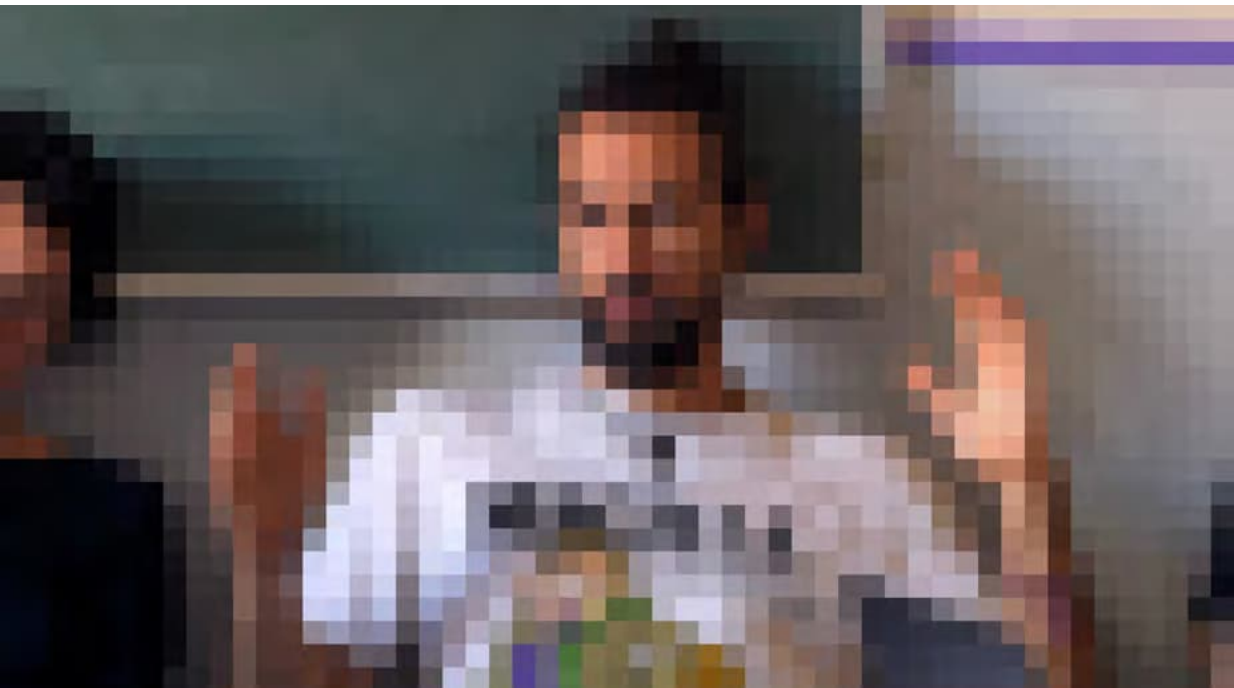


Fig. 2: Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, 2021

‘I prefer to be not recognisable.’ Stated clearly and early by an activist in *Not Sinking, Swarming*, which documents preparations for civil environmental actions undertaken in Madrid during 2019. We are privy to their discussions of communications, strategy, training—and also to discussion of Ressler filming and the protection of identities. The answer: digitally pixelate everyone (fig. 2). Almost akin to the deferral of Melville’s *Bartleby, the Scrivener* (1983), this ‘I prefer to be not recognisable’ recalibrates Ressler’s filming. An anonymous intimacy.

Recording to see nothing. Presenting without capture. Or rather, filming what we will not be allowed to see. Pixelisation is nothing special, we’ve all seen it in exposés to protect whistleblowers and anonymous sources. In various efforts to obscure brands that are not in cooperation with a production. In blurring unassuming bystanders who did not consent.

What is the right way to describe recording those who both consent to be filmed in solidarity and not to be seen as individuals? Who appear and do not? I cannot answer. There is no answer. Addressing the visual and aural tactics of *Not Sinking, Swarming*, critic Kodwo Eshun notes ‘[t]he 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 generalise the image from start to finish. This means that the pixel stops being the exception and becomes the rule.’⁸ A pixel’s lack of visual specificity is neither invisibility nor opacity. Again, it is a rule. Here, rather than obscuring, the pixel invites us to access more than is normally allowed in preparations for protest. The process of assembly and speaking as a democracy of many. It is in not cohering into an image of specifics, or into a single voice of protest, though there will be a collective gesture. Avoiding recognition, fixed identity and clarity displaces the closed door. Negotiation and process become available. These flattening pixels offer more resolution of deliberations in offering less. Refusing visualisation as a way of keeping struggle ongoing and open-ended.

8 Kodwo Eshun/Doreen Mende, ‘Pixelating Assembly: Not Sinking, Swarming’, in: *Oliver Ressler: Barricading the Ice Sheets* (see note 6), p. 55.

Similarly, the film We Are the Forest Enclosed by the Wall presents a number of landscapes, panoramas, and documents that adopt human silhouettes. These talking territorial figurations discuss the details of a controversial plan to expand Porsche's Nardò Technical Center by clearcutting large swathes of the Bosco d'Arneo old-growth forest, while expropriating the property of 130 nearby citizens for newly planted replacements. The silhouettes share an identity if not features: they are the Arneo Forest Custodians (Custodi del Bosco d'Arneo), a group of local citizens and activists who publicised, protested, and resisted the plans, arguing for the need to protect the forest as is. The contradiction being that, as the Bosco d'Arneo is fully within the boundaries of Nardò Technical Center, no one outside of the Porsche Engineering team can visit or even view the forest.

The Custodi del Bosco d'Arneo acted sight unseen in defence of the last forest in the region. And in Ressler's film both forest and activists remain unseen in detail. We are given a general outline view of the trees rather than a forest. In effect, they trusted the generalised to guide them to a necessary specificity. As with pixels of Spanish activists, swapping Italian citizens' visual features for landscapes and documents (fig. 3) allows greater access to local facts of the region and details on the relationship between government and corporation, along with the resulting oppositional efforts of the Custodi del Bosco d'Arneo. Both the pixel and silhouette also emphasise collective endeavour over individual behaviour. A kind of law of substitution and shifting of scale plays out, not just the positive force of landscape for people, but the dysfunction of corporate privacy for public care. When plans for the facility expansion were cancelled in March 2025, this may have been due to the local opposition to the project, or to the complaint filed by the protesters under the European Union's Natura 2000 environmental rules, which substituted a broader administrative responsibility for the Italian government's localised grift. And naturally, Porsche PR substitutes changing market demand for multinational malfeasance for the project's cancellation.

Administrative substitution like that of the pixel activists or silhouette citizens operates between invisibility, opacity and visualisation. For the worse. What administration offers is delay. Not privacy exactly, but an inability to access specificity, coagulating into a kind of generalised consent through complicity. Consider Anubumin, made in collaboration with Zanny Begg in 2017. The island state of Nauru is known. It has inhabitants, its own government, and diplomatic ties with yet another government that exerts a heavy hand in the state economy, industry, and border control. We know extensive mining has devastated the interior, which is now uninhabitable as well as less profitable. We also know the island has provided space to house refugees caught while seeking entry to Australia. This is administered by the Australian government, for a fee. And that's about the extent. By requiring non-disclosure clauses in worker contracts and charging ridiculously exorbitant fees for journalist visas, Australia makes the very clearly visible outline of Nauru an enclosure where conditions not confirmed do not require denial. To take just one example, in the not-too-distant past, visa fees were not listed publicly.



Fig. 3: Oliver Ressler, *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, 2025

Today, though the fee is clearly listed online as a non-refundable AUD 8,000; reasons for denial are not listed clearly. Should you be turned down as a journalist at this prohibitively high fee that prevents many from trying, the state need not offer reason or refund. And without first-hand reportage of conditions... A kind of Schrödinger’s state of abuse remains.

This philosophical state of administrative pause is explicitly documented as a real-world condition of state democracies in the third chapter of What Is Democracy?. Filming outside of Area 52, Nevada, a space for operational secret craft, Trevor Paglen discusses U.S. government black sites (fig. 4). This form of generalisation functions in a manner exactly the opposite of Ressler’s pixelisation. These secret sites, only visualised in general, take locations, money, technology, and people out of the known world. Several times Paglen turns to the word ‘betrayal’ to explain the relationship between this ecosystem of unknowns and classic ideals of a democracy accessible to all. Clearly every nation-state has some level of non-disclosed jurisdiction whether it aspires to democracy or not. That some are more visible doesn’t make them less unseen.



Fig. 4: Trevor Paglen near Area 52, Nevada, in: Oliver Ressler, *What Is Democracy?*, 2009

In a way, they are, from what we can tell of the general outlines, not administratively unlike a forest encased in a test course encased behind a wall that is encased in Puglia encased by a corporation encased in multi-nation-state accords. In a lack of visualised specifics, they are formally like a pixelated or forest-screened activist, but the delays of identification they generate are restrictive rather than communal. They replace details with generalities, inserting ellipses where there should be definition. An ecology in pauses.

I am an optimist. At this stage, it feels necessary to state this fact. In part because I am editing this paragraph on 23 September 2025, and I have just listened to the president of my country stand before the UN assembly to spew incoherent invective and thin-skinned lies at and about the majority of the world’s population. Among his rants on immigration and borders, a special emphasis was reserved to declare climate change the greatest hoax ever perpetuated. And as much as he should be one of the foremost experts on hoaxes in the world, given his business empire, his claims are doubtful. I am an optimist but I am not alone. Recently, in a New York Times interview, William Ruto, president of Kenya, stated clearly:

My brother, no situation is permanent. We may have a difficult situation now, but I believe that no one country can solve the problem of climate change alone. No one region, however powerful, however mighty. Solving this requires the participation, the collaboration, of everybody. And so I am very confident that the position of the United States, of China, of Europe, of Africa must come together at some point. We may disagree for a moment, we may disagree for a while, but reality is going to beat us into agreement, because we have no option. The effects of climate change are in every continent, no amount of building borders and erecting roadblocks will block people from moving around the globe.⁹

⁹ David Gelles, ‘Leading From Behind’, in: *The New York Times Magazine/The Climate Issue*, 21 September 2025, p. 36.

10 Christian Parenti, *Tropic of Chaos: Climate Change and the New Geography of Violence*, New York 2012, p.90.

11 ‘John Lonsdale, another doyen of East African history, describes the nuance as follows: “...Power comes not by a single act of confrontation but by repeated transactions within some ordered set of social relations; its costs and benefits must at least carry the possibility of calculation and prediction.” In other words, states are born of violence, but they cannot be made solely of violence.’Ibid., p. 69.

12 Kleinman 2025 (see note 4), p.91.

And again, I am an optimist but,

Foreign Policy magazine and The Fund for Peace maintain an index of failed states that uses thirteen criteria to determine a state’s relative failure. They look at mounting demographic pressure, massive population movements, legacies of vengeance, chronic and sustained migration, uneven economic development and inequality, sudden economic downturns, corruption, criminalization of the state, deterioration of public services, arbitrary use of security forces, factionalism among state elites, and finally, external intervention by other states or parastate forces. It is a descriptive collection of indices that is also explanatory.¹⁰

When I evaluate the current state of the United States along the above metrics, I wish the score landed a little better. Looking at that metric and at that blustery speech of global vitriol, the mind turns to questions of power versus influence versus violence in state affairs.¹¹ Particularly in the administrative pauses of democratic states. Because currently the United States isn’t the only long-established state democracy losing points along this index, today is as good a time as any to revisit a simple question Ressler proposed in 2009: *What is Democracy?*

Not to be dour, but the answer in spending time with Ressler’s videos is unequivocal: non-existent per ideals. To be more nuanced, considering forms of governance by people for people, it is exceptions that make the rule. Ressler: ‘And also, most problems result from underlying structures, so it makes really more sense to focus on institutions rather than individuals. It becomes clear when seeing my work that I decided instead to say what I think is important through a multiplicity of voices.’¹² It feels stupid to ask, but what are the institutions of democracy?

Starting in the fabled first democracy that every Western nation state appeals to, the ancient Greek state, slaves were held

and could not vote. Nor could women. Democracy was the property of property owners. If the basic ideal you appeal to excludes a majority of the people held within the state, what possibility of ‘for the people by the people’ is feasible? The irony is not lost to history, given the number of nations that came late to outlawing slavery and granting women the vote. And that right to vote? Looking farther afield, we are acquainted time and again with a number of authoritarian and dictatorial governing bodies where giving people the vote and a lack of democracy are not mutually exclusive. When issues such as secret bases, migration, incarceration, race, gender and class striation are factored in, the functional exceptions to ‘for the people by the people’ overflow Benjamin’s dustbin of history.¹³

Outside of a direct deliberative democracy, one person one voice, every democratic system is a question of representation. Participatory, constitutional, parliamentary, representative, monarchy, presidential, semi-direct: Who and how many represent whom. Every existing nation state that considers itself a democracy has a level where the rule of law is transferred from citizens to an administrative or executive branch that acts on behalf of the state. And given that statehood is only a fiction to which we feed a steady stream of abstractions (such as property, treaties, and ownership) so as to form a rule, we can ask of statehood the same questions we ask of Ressler’s pixels and silhouettes. In the generalisation, what comes into being the less it is visually depicted?

Rights. Whoever can take for granted the rights bestowed by the state moves as if naturally: free-to-be, seemingly unfettered although actually administrated. Those who cannot count on the full privileges of the democratic state—often minorities, women, children, the poor, the incarcerated, non-citizens—actively feel the limits of or the containment of rights. The state, in representing those under its care, chooses some for representation in full resolution, while others are offered only a blurred, pixelated citizenship. In this context, would the attempt to attain direct, deliberative democracy where each stands next to each with equality do better to go back, discarding the Greek origins? Is the nation-state’s supervisory power to confer rights the problem? In a way it is, given that the nation-state offers enhanced rights and access to

13 See Walter Benjamin, ‘On the Concept of History [1940]’, in: Walter Benjamin, *Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*, edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA 2003, p.392.

14 ‘Thus, the crucial factor in modern states is that the “means of administration” are not private property. And it is the reversal of this—the re-privatization of war—that marks the start of state failure. Consider again the operative passages in Weber: “All states may be classified according to whether they rest on the principle that the staff of men themselves own the administrative means, or whether the staff is ‘separated’ from these means of administration... The question is whether or not the power-holder himself directs and organizes the administration while delegating executive power to personal servants, hired officials, or personal favorites and confidants, who are non-owners, i.e. who do not use the material means of administration in their own right but are directed by the lord.” Parenti 2012 (see note 10), p. 91.

15 Timothy Morton, *All Art is Ecological*, London 2021, p. 45.

16 Ghislaine Leung, *Bosses*, London/Brussels 2023, p. 73.

17 Eshun/Mende 2023 (see note 8), p. 64.

its democracy only when a representation determines on reflection that its own level of representation isn't clear enough.¹⁴ And the fiction of the nation-state can never be written with enough conviction to mirror the scope of nature. 'But if everything has rights, nothing can be property, so nothing can have rights. It's as simple as that. Scaled up to Earth magnitude, rights language doesn't work at all.'¹⁵ These are the kind of structural conditions of freedom and self-rule that are questioned, proposed, interrogated by the individual voices of What Is Democracy? (figs. 5 & 6). These unresolved and contradictory propositions and questions of the individual speakers winding through eight in-depth chapters find paths 'intimate, territorial, national, continental, and global' within the three other Scenes from the Invention of Democracy here. Spanish activists risking their individual rights in the name of an ecological global scale that has been given no state-bestowed rights; Italian citizens who successfully advocate for the state to uphold localised protections it purports to abide by nationally; Australian whistleblowers who document extra-legal structures that administrative process obscures. In every case, the nation-state appears ill-suited to scales of continental and global import.

'Why was it always somewhere else, when all the politics are here, my politics, which I can speak about? To go somewhere else would be presumptuous. It's here. It's here in this room. We're the ones perpetuating it. We're also the ones who can change it.'¹⁶

Scenes from the Invention of Democracy offers opportunities to linger with and closely observe evergreen and increasingly critical difficulties in scaling coherently from micro to macro to micro. The key is to understand that coherence is a human sense of order. As Eshun says of the Spanish activists in Not Sinking, Swarming, 'They're trying to bring the time of science into the time of politics and human time.'¹⁷ The scales of Earth forces require sitting within multiple scales without pressuring the times to harmonise. Philosopher Timothy Morton reminds us: 'Realizing that there are lots of different temporality formats is basically what ecological awareness is. It's equivalent to acknowledging



Figs. 5 & 6: Oliver Ressler, *What Is Democracy?*, 2009

18 Morton 2021
(see note 15), p. 66.

19 Ibid., p. 93.

20 Ibid., p. 17.

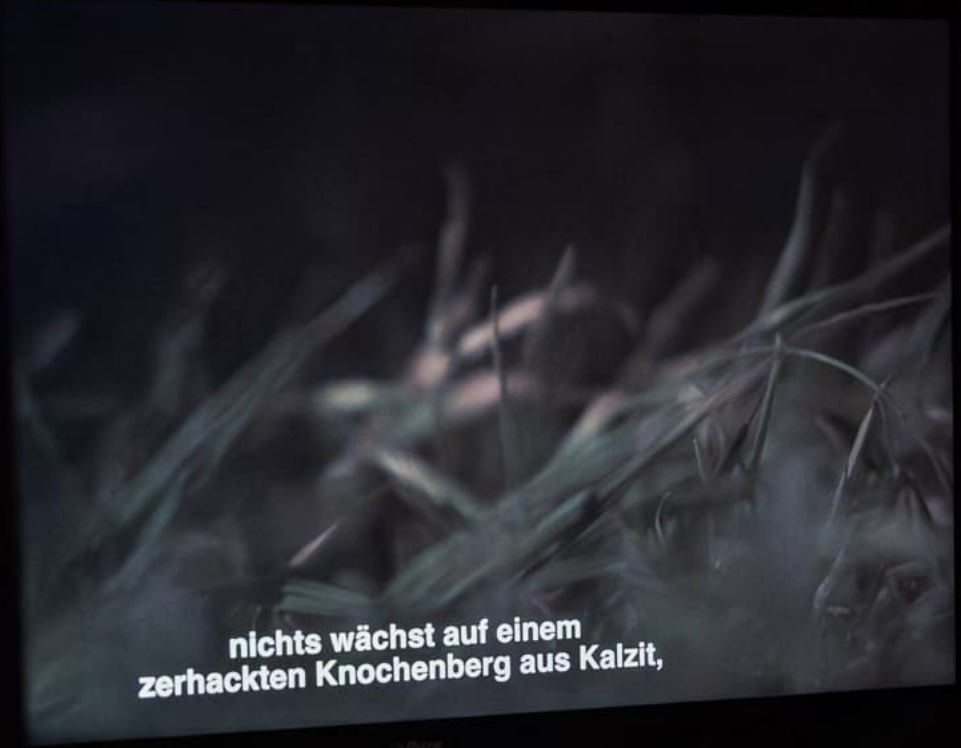
in a deep way the existence of beings that aren't you, with whom you co-exist. Once you've done that, you can't unacknowledge it. There's no going back.'¹⁸ If the summer of 2025 is any indication, our future is an ecology of temporal tempests.

We need cracks, or a more porous base, to undo the democratic nation-state ideal that 'out of many there is one'. Going back to the quote that opens this last section, we need not find coherence between the 'intimate, territorial, national, continental, and global' in order to admit that 'We're the ones perpetuating it. We're also the ones who can change it.' We simply need to change how we recognise our interconnectedness. As a citizen states in We Are the Forest Enclosed by the Wall, appealing to the intelligence of Indigenous feminists, 'We are body-territory.' A way of being that is able to dissolve the clear boundary between intimate individual body and continental, global ecosystem. Something Morton may be alluding to when he writes 'The not-me beckons, making me hesitate.'¹⁹ Or as a Spanish participant in Not Sinking, Swarming declares about the individual dynamics of the collective action they are planning, 'When self-management starts, it won't be on us.'

Whether by way of black sites, pixels, multi-national corporations or administrative deferrals, we are already always under the jurisdiction of a world ruled by representational exceptions. An ellipsesverse. Why not replace the restrictive exceptions of the Western nation-state with exceptions and silhouettes and pixelisations that connect beyond prohibition? 'A world of seduction and repulsion rather than authority.'²⁰ In response to which there's an old American proverb: *Demonstration is the best form of instruction*.





A video installation view featuring a screen displaying a close-up of grass. The screen is set against a dark background, and the surrounding environment is dimly lit, with a textured wall visible on the left and a blurred object on the right.

nichts wächst auf einem
zerhackten Knochenberg aus Kalzit,

Kunst im Kampf gegen Klimanot- stand und Autori- tarismus

Oliver Ressler im Gespräch
mit Tabea Panizzi

Tabea Panizzi: Ich freue mich sehr, dass wir anlässlich deiner ersten institutionellen Einzelausstellung in der Schweiz über dein künstlerisches Schaffen und besonders zwei der ausgestellten Werke ins Gespräch kommen können. Zu Beginn würde ich gerne auf die Anfänge deiner künstlerischen Laufbahn zurückblicken. Du hast in Wien an der Universität für angewandte Kunst Malerei studiert und bist dann bald zur Fotografie und Videokunst übergegangen. Wie kam es dazu, dass du dein politisches Interesse mit deiner künstlerischen Praxis kombiniert hast, und hat das auch für die Wahl der Medien eine Rolle gespielt?

Oliver Ressler: Soweit ich zurückdenken kann, also bereits bevor ich mein Studium anfang, habe ich nie eine Trennung zwischen meinem politischen Interesse und meinem Interesse für Kunst gesehen. Ich habe immer versucht, Inhalte mittels einer künstlerischen Sprache zu transportieren. Aus heutiger Sicht war ich zu Beginn ziemlich gescheitert, weil ich es mit Malerei versucht hatte. Relativ bald, schon in den ersten Jahren des Studiums, begann ich, vermehrt mit Fotografie und Installationen zu arbeiten, und als Teil der Installationen sind auch immer wieder Videos aufgetaucht, die aber nicht unabhängig vom installativen Kontext gezeigt wurden. Meine ersten Präsentationen Mitte der 1990er-Jahre fanden hauptsächlich im öffentlichen Raum statt. Nach Abschluss des Diploms sowie in den darauffolgenden Jahren realisierte ich gemeinsam mit dem österreichischen Künstler Martin Krenn mehrere solcher Interventionen, die sich alle dem

aufstrebenden Rechtsextremismus, der sich auch im Erstarken der FPÖ in Österreich zeigte, widmeten. Um diese Zeit kam erstmals die Institution der Schubhaft oder Ausschaffungshaft auf, die wir als eine Form von institutionalisiertem Rassismus bezeichneten. Diese Setzungen fanden nicht im Kunstkontext statt, sondern im öffentlichen Raum über Plakatobjekte und Plakatserien (Abb. 1). Bereits mit meiner ersten veröffentlichten Arbeit habe ich mediales Interesse hervorgerufen, durchaus auch massive Kritik, und fand mich so in einem öffentlichen Diskurs wieder.

TP: Hier im Museum Tinguely zeigen wir vier von deinen insgesamt 44 Videoarbeiten. Sie sind zwischen 2009 und 2025 entstanden und spiegeln, wie ich finde, die Bandbreite der Themen, mit denen du dich in den letzten Jahren beschäftigt hast, sehr gut wider. Du sagst selbst, dass deine Arbeiten nicht nur *über* den aktivistischen Kampf berichten sollen, sondern auch *dafür* entstehen. Welche Vorteile siehst du darin, dich in gesellschaftlichen Debatten explizit als Künstler positionieren zu können, anstatt beispielsweise als Politiker oder Journalist aktiv zu sein?



Abb. 1: Martin Krenn & Oliver Ressler, *Institutional Racisms*, 1997

OR: Ich habe relativ bald verstanden, dass es unsinnig wäre, einen Großteil meiner künstlerischen Arbeit sozialen Bewegungen zu widmen, die Werke aber ausschliesslich im Kunstkontext oder auf Filmfestivals zirkulieren zu lassen. Stattdessen muss man den Bewegungen, von denen ich durch meine künstlerische Praxis auch viel nehme, wieder etwas zurückgeben. Zumindest bei den 1-Kanal-Filmen funktioniert das. Die meisten werden über Jahre hinweg regelmässig nachgefragt und für Schulungen in sozialen Bewegungen, für aktivistische Camps oder von linken Gewerkschaften verwendet. Ich glaube, dass es wichtig ist, existierende gesellschaftliche Räume für politischen Diskurs zu verwenden. Da ich im Kunstfeld sozialisiert bin, ist es für mich naheliegend, dass ich die Möglichkeiten nütze, mithilfe des Kunstfeldes und im Kunstfeld politisch zu arbeiten. Das hat eine ganze Reihe von Vorteilen. Wenn ich zum Beispiel diese Arbeiten wie hier im Museum Tinguely zeige, dann bin ich mir sicher, dass ich hier ein Publikum finde, das noch nie Innenperspektiven aus der Organisation zivilen Ungehorsams gesehen hat oder das vielleicht nichts über die Menschenrechtsverletzungen auf der pazifischen Insel Nauru weiss. Das heisst, es ist Wissensvermittlung; im Idealfall bleibt es jedoch nicht dort stehen, sondern hat auch einen mobilisierenden Charakter.

TP: Ein anderer Vorteil ist natürlich, dass du – anders als Journalist:innen – nicht neutral berichten und unterschiedliche Perspektiven darstellen musst; du kannst selbst entscheiden, wem du das Wort geben möchtest. Vielleicht können wir in dieser Hinsicht einen Blick auf die Arbeit What Is Democracy? werfen, die im Zentrum der Ausstellung steht. Es handelt sich um eine 8-Kanal-Videoinstallation, die 2009 fertiggestellt wurde und für die du politischen Analyst:innen und Aktivist:innen in 18 Städten weltweit die titelgebende Frage gestellt hast. Was war deine Motivation, diese scheinbar einfache, aber doch sehr grundlegende Frage ins Zentrum zu rücken, und wie bist du auf die Auswahl der Personen gekommen, die du interviewt hast?

OR: Mir war wie vielen anderen bewusst, dass die repräsentative oder liberale Demokratie im Vergleich zu anderen existierenden Gesellschaftsformen das wahrscheinlich lebenswerteste Gesellschaftssystem ist, aber dass sie nichtsdestotrotz gewaltige Mängel und Defizite aufweist. Ich habe einen Teil der Reisen, die ich für die Umsetzung von Ausstellungen, für Recherchen, Workshops an Universitäten oder Filmscreenings unternahme, auch für die Realisierung eines neuen Projekts genutzt. Manche Leute, die sich diese Installation ansehen, denken wohl, der Künstler habe über ein gigantisches Budget verfügt. In Wahrheit habe ich anderthalb Jahre ohne einen Cent Budget an What Is Democracy? gearbeitet. Ich habe lediglich meine Kamera, mein Mikrofon und mein Stativ auf jede der Reisen mitgenommen. Ich habe im Vorfeld in all jenen Städten Menschen, die ich kannte, gefragt, wer ihrer Meinung nach interessante Antworten auf die Frage «What is democracy?» geben könnte. Ich habe bei der Auswahl der Gesprächspartner:innen darauf Wert gelegt, dass es eine Genderbalance gibt und dass Menschen ohne Staatsbürgerschaft und indigene Menschen zu Wort kommen (S. 45). Eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven auf Demokratie ist über dieses Projekt entstanden und als ich im Schnitt versucht habe, eine Struktur in dieses Konvolut von Meinungen zu bringen, stand ich vor einer grossen Herausforderung. Es wurde mir recht bald klar, dass eine Ordnung des Materials nach Städten eine Sackgasse ist. Ich entschied mich, zentrale inhaltliche Teilbereiche aus den Antworten herauszuarbeiten. Dadurch ist diese Form der Acht-Kanal-Videoinstallation erst im Schnitt, aus der Montage heraus, entstanden.

TP: In meinen Augen funktioniert das sehr gut. Durch die thematische Aufteilung erkennt man auch, dass Menschen an unterschiedlichen Orten auf der Welt sehr ähnliche Themen beschäftigen und sie vergleichbare Verbesserungsvorschläge für das in ihren jeweiligen Ländern vorherrschende politische System haben. Die Auswahl der Interviewpartner:innen war so aber natürlich von äusseren Faktoren abhängig. Wärest du für die Arbeit an andere Orte gereist, wenn du unbegrenzte Mittel und Möglichkeiten gehabt hättest?

OR: Ich fand es immer schon gut, ohnehin stattfindende Reisen, die etwa für die Umsetzung meiner Ausstellungen notwendig sind, auch für andere Dinge zu nutzen – im Idealfall mit vor Ort lebenden Menschen Verbindungen aufzubauen, wie das etwa durch die Herstellung von Interviews für ein künstlerisches Projekt geschieht. Wenn Reisen länger sind und für mehrere Vorhaben genutzt werden, kommen mir die mit dem Reisen einhergehenden CO₂-Emissionen zudem eher vertretbar vor. Aus diesem Grund hätte ich im Falle unbegrenzter finanzieller Mittel maximal eine weitere Reise nach Lateinamerika unternommen, eventuell nach Bolivien, Ecuador oder Argentinien, wo zu diesem Zeitpunkt linke Regierungen im Amt waren. Solche Perspektiven hätte ich gerne in mein Projekt integriert. Mit mehr Budget hätte ich eher mit einem Team an den jeweiligen Drehorten zusammengearbeitet; ich habe bei What Is Democracy? allein gearbeitet, Bild und Ton aufgenommen und auch die Fragen gestellt. Da hätte die Zusammenarbeit im Team sicherlich Vorteile gehabt.

TP: Seit der Entstehung des Werks ist nun einige Zeit vergangen. Wie blickst du denn heute, 16 Jahre nach der Fertigstellung, darauf zurück?

OR: Als ich die Arbeit zwischen 2007 und 2009 aufgenommen habe, hatte ich den Eindruck, dass dieses System der liberalen Demokratie sehr stabil wäre. Das Sammeln verschiedener Argumente aus einer weltweiten Diskussion war Ausdruck des Wunsches, das Gesellschaftssystem inklusiver und demokratischer zu gestalten oder einen Beitrag zu einer bereits existierenden Debatte herzustellen. Im Jahr 2025 – nach der Pandemie und während der Kriege gegen Gaza, die Ukraine und im Sudan – muss ich sagen, dass sich sehr viel geändert hat, und auch der Klimazusammenbruch ist erheblich vorangeschritten. Bei einigen der Demokratien, wie den USA, aber auch der Türkei, Indien, Argentinien oder Ungarn, erkennt man sehr deutlich eine Verschiebung immer weiter nach rechts. Ich würde da von einer Faschisierung der Gesellschaft sprechen. Aus diesen Erfahrungen wird klar, dass die sich abzeichnende Alternative zur liberalen Demokratie etwas ist, was deutlich schlechter wäre, was uns weniger Rechte gibt,

weniger Kunstfreiheit, weniger Meinungsfreiheit, weniger Pressefreiheit und weniger liberale Freiheiten generell. Aus diesem Grund sind wir zu einer Verteidigung der liberalen Demokratie aufgerufen und wenn sie wieder stabiler im Sattel sitzt, dann würde ich mir natürlich wünschen, dass sie sich in eine progressivere Richtung verschiebt.

TP: Das stimmt, die Dringlichkeit und die Relevanz der Arbeit haben sich definitiv verschoben. Lass uns doch bei der aktuellen Lage 2025 bleiben und über dein neuestes Werk sprechen, das wir auch hier ausstellen dürfen: We Are the Forest Enclosed by the Wall (2025). In dieser Videoarbeit beleuchtest du den Widerstand gegen den geplanten Ausbau einer von Porsche betriebenen Hochgeschwindigkeitsteststrecke in Apulien mit einem gigantischen Umfang von 12,5 Kilometer (Abb. 2). Für diese Erweiterung war geplant, 200 Hektar Wald zu roden, und an anderer Stelle wieder aufzuforsten. Im März 2025, nachdem du deine Dreharbeiten beendet hattest, hat Porsche die gute Nachricht verkündet, dass sie vorerst vom Plan absehen wollen. Was ist denn die Besonderheit des vom Ausbau bedrohten Waldes und welche Folgen hätte es für die Region Apulien gehabt, wenn dieses Ökosystem wie geplant beeinträchtigt worden wäre?

OR: Das Nardò Technical Center, wie es offiziell heisst, liegt im Süden von Italien, einer der trockensten Regionen der Europäischen Union. Das Gebiet ist von Wüstenbildung bedroht, das Grundwasser ist bereits jetzt von Versalzung betroffen, die Biodiversität schwindet rapide und so wie an vielen anderen Orten nehmen die extremen Wetterereignisse aufgrund des Klimazusammenbruchs zu. Gerade in solch einer Region befindet sich der letzte Primärwald innerhalb dieser Teststrecke für Sportwagen und Porsche hat den Antrag gestellt, einen Teil dieses Waldes abzuholzen. Ich glaube, man muss nicht erklären, dass die Abholzung des letzten Waldes in einer Region, die von Wüstenbildung bedroht ist, genau das Gegenteil des Notwendigen, nämlich einer zusätzlichen Aufforstung, darstellt. Das EU-Gesetz sieht vor, dass in solch einem Fall eine Ersatzpflanzung statt-

zufinden hat, aber niemand von den Verantwortlichen konnte erklären, wie das in einem Gebiet geschehen soll, in dem das natürliche Grundwasser versalzt ist und daher nicht für die Bewässerung von einem neuen Wald verwendet werden kann. Die Pflanzen würden schlichtweg sterben. Es hat sich lokal Widerstand formiert und unterschiedliche Strategien wurden gleichzeitig angewandt: von Demonstrationen bis zu Kommunikés, Öffentlichkeitsarbeit und Klagen bei der Europäischen Union sowie gegen die lokale Regierung. Es gab aber auch Aktivist:innen, die versucht haben, mit Künstler:innen zusammenzuarbeiten, um die Sichtbarkeit dieses für die Region zentralen Kampfes zu erhöhen. In diesem Zusammenhang wurde ich von Free Home University, einer künstlerisch-pädagogischen Initiative im Salento, kontaktiert, ob ich mir vorstellen könnte, diesem Kampf eine künstlerische Arbeit zu widmen, um ihn zu amplifizieren.



Abb. 2: Oliver Ressler, *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, 2025

TP: Dass Protestierende in der Zwischenzeit selbst an dich herantreten, finde ich besonders interessant. Das zeigt ja, dass deine Arbeit nicht nur in der Kunst-, sondern auch in der Aktivismus-Szene als Form anerkannt ist, diese Themen an die Öffentlichkeit heranzutragen. Bei We Are the Forest Enclosed by the Wall arbeitest du mit einer besonderen Bildsprache, die sich aus der Anonymisierung der zu Wort kommenden Menschen ergibt. Das ist ebenfalls bei Not Sinking, Swarming (2021) der Fall, ein weiteres Video, das wir in Basel zeigen. Kannst du beschreiben, weshalb die Sprechenden anonymisiert wurden und wie du letztendlich diese Bildsprache entwickelt hast, in der du unterschiedliches Videomaterial miteinander kombinierst und übereinander lagerst?

OR: Während der Aufnahmen für diesen Film bin ich immer wieder darauf angesprochen worden, dass die italienische Regierung, die bekanntlich von Neofaschist:innen dominiert wird, plant, die sogenannten Anti-Gandhi-Gesetze einzuführen. Wie es der Name schon nahelegt, zielen diese besonders auf die Kriminalisierung von Aktionsformen des zivilen Ungehorsams ab, die durch den Klimaaktivismus in den letzten Jahren europaweit, oder sogar weltweit, aufkamen; so auch in Italien. Durch die Gesetze besteht die Möglichkeit, dass Klimaaktivist:innen, die sich zum Beispiel auf eine Strasse setzen und diese blockieren oder sich an den Eingang einer Fabrik anketten, für eine gewaltlose Aktion jahrelang ins Gefängnis kommen. Aus diesem Grund waren sich die Aktivist:innen einig, dass sie weder mit ihrem Gesicht noch namentlicher Nennung im Film auftreten wollten. Gleichzeitig waren alle Aktivist:innen, die wir angefragt haben, Feuer und Flamme, am Film teilzunehmen, weil sie das Vorhaben unterstützen wollten. Sie haben sich erhofft, dass ein Film ihren Kampf auf eine andere Ebene bringen und auch international mehr Sichtbarkeit erzeugen kann. Die Methode der Unkenntlichmachung, bei der die Umrisslinien der sprechenden Körper mit Aufnahmen des Waldes ausgefüllt werden, hat sich erst in der Montage ergeben. Es gibt ein wunderschönes Statement in der Arbeit, bei dem eine Aktivistin auf Italienisch sagt: «Wir sind der Wald; wir brauchen den Wald,

um zu leben. [...] Wie uns indigene Feminist:innen erinnern, sind wir Körper-Territorium, wir sind eins mit der Natur und dem Planeten, den wir bewohnen. Wenn wir das Gebiet verschmutzen, vergiften wir unsere Körper.» Das hängt auch damit zusammen, dass der Wald CO₂ in Sauerstoff umwandelt, was unsere Lebensgrundlage zum Atmen ist. Der Wald ist wichtig für den Erhalt von Grundwasser, für das regionale Klima, er spendet Schatten sowie Lebensraum für Tiere, schränkt die Wüstenbildung ein. Aus diesen Gründen gibt es im Film diese visuelle Verschränkung der Personen und des Waldes. Den letzten verbliebenen Primärwald in Apulien kann man leider nicht betreten, er ist im Privatbesitz von Porsche. Man kann ihn nur von einer Drohne oder einem Hubschrauber aus sehen. Deshalb ist das Material des Waldes, das die Körper der Menschen füllt, vorrangig von oben aufgenommen.

TP: In vielen Arbeiten stellst du die Aktionen des zivilen Ungehorsams in einen größeren politischen Zusammenhang oder ordnest sie historisch ein. Neben den Aufnahmen des Waldes nutzt du in dieser Arbeit etwa auch Bildmaterial der apulischen Landarbeiterbewegung von 1949 bis 1951 (S. 47), um die Sprechenden zu anonymisieren. Kannst du am Beispiel von We Are the Forest Enclosed by the Wall erläutern, wie du diese Kontextualisierungen entwickelst und welche Parallelen sich hier konkret zwischen den beiden Protestbewegungen ziehen lassen?

OR: Ich bin kein Experte italienischer Geschichte. Dieser Film existiert aufgrund der Bereitwilligkeit von Menschen, vor der Kamera über ihre Erfahrungen zu sprechen oder spezifische Situationen zu erklären. Ich lerne viel von den Sprechenden und ihre Antworten verschieben oft den Fokus eines Films. Ich erlaube es mir, während der Arbeit an Filmen jenen Aspekten zu folgen, die mir spannend vorkommen. Beim Filmen in Apulien war bei den Gesprächen spürbar, dass es ein strukturelles Problem ist, dass all die umwelt- und menschenzerstörende Industrie im armen Süden und nicht im reichen Norden Italiens angesiedelt wurde. In Italien ist eine innere Kolonialisierung zu beob-

achten. Darunter versteht man, dass sich innerhalb eines Staates ähnliche Strukturen und Machtverhältnisse herausbilden können, wie zwischen einem wirtschaftlich und politisch dominanten Teil und dessen klassischen Kolonien. Durch das Weiterfragen habe ich auch erfahren, dass es eine Genealogie des Widerstandes an diesem Ort gibt. Der im Film gezeigte Kampf gegen die ökozidalen Pläne eines milliardenschweren deutschen Konzerns verbindet sich mit den Widerständen gegen die Grossgrundbesitzer:innen in den 1940er- und 1950er-Jahren, die die landlose Bevölkerung in Sklaverei-ähnlichen Bedingungen ausbeuteten, was ein Teil der Familiengeschichte vieler Menschen der Region ist.

TP: Während du die Protestierenden dieser spezifischen Region in einen zeitlichen Bezug setzt, zeigen deine Arbeiten darüber hinaus, dass Menschen auf der ganzen Welt durch dieselben Ziele verbunden sind und die Diskurse durch unterschiedliche Sichtweisen und Erfahrungen bereichern können. In deinen Werken treten Vertreter:innen indigener Gemeinschaften auf; das ist nicht nur bei What Is Democracy? (Abb. 3), sondern auch bei We Are the Forest Enclosed by the Wall der Fall. Wie haben diese Perspektiven deine eigene Einstellung zu gesellschaftlichem Miteinander und dem Umgang mit unserer Umwelt beeinflusst?

OR: Als die europäischen Invasor:innen im 15. und 16. Jahrhundert über den amerikanischen Kontinent herfielen, haben sie nicht nur Millionen von Indigenen dahingemetzelt, sondern auch bestehende indigene Organisationsformen zerstört, die als demokratisch bezeichnet werden können und den Menschen viel mehr Mitbestimmung ermöglicht haben, als das im feudalen Europa dieser Zeit überhaupt vorstellbar war. So gab es etwa um die Grossen Seen, auf dem heutigen Gebiet der USA und Kanadas, ausgeklügelte Formen föderaler Ratsdemokratien, die auf Konsens, Gleichgewicht zwischen den Nationen und aktiver Beteiligung von Frauen beruhten. Auch heute im gegenwärtigen Kampf um die Erhaltung der Lebensgrundlagen auf dem Planeten stehen viele Indigene an vorderster Front und sind dadurch

Abb. 3: Jenny Munroe in Redfern, Sydney, in: Oliver Ressler, *What Is Democracy?*, 2009 ↓



1 «Missing voices. The Violent Erasure Of Land And Environmental Defenders», in: *Global Witness*, <https://globalwitness.org/en/campaigns/land-and-environmental-defenders/missing-voices/>, 10.9.2024 (Zugriff: 3.10.2025).

extremer Repression ausgesetzt. So ist etwa Kolumbien das Land mit der weltweit höchsten Zahl ermordeter Umweltaktivist:innen, und von diesen sind 43 Prozent Indigene.¹ Daher kommen in meinen Projekten immer wieder indigene Aktivist:innen vor. Im Film We Are the Forest Enclosed by the Wall taucht gegen Ende die indigene Anführerin der Tupinambá in Brasilien, Maria Agraciada, auf (S. 48). Sie wurde von den Wächter:innen des Arneo-Waldes (Custodi del Bosco d'Arneo) und der deutschen Aktionsgemeinschaft Robin Wood eingeladen, vor Ort eine spirituelle Zeremonie zur Unterstützung des Arneo und seiner Verteidiger:innen abzuhalten (S. 8). Für mich war es wichtig, im Film eine internationale Perspektive zu integrieren und hervorzuheben, dass die sozialen Kämpfe um die Aufrechterhaltung des Lebens an weit entfernten Orten in Solidarität zueinander stehen.

TP: Im Aktivismus sind das gemeinsame Handeln und der Zusammenschluss von vielen natürlich unverzichtbar. Auch in deiner künstlerischen Praxis setzt du oft auf Kooperation. In Basel zeigen wir das Video Anubumin (2017), in dem Whistleblower:innen über Menschenrechtsverletzungen in einem Internierungslager für Geflüchtete berichten, das sich auf Nauru befindet. Das Werk ordnet die aktuellen Geschehnisse geschichtlich ein und thematisiert nicht nur die koloniale Ausbeutung der Pazifikinsel, sondern auch deren drohendes Verschwinden durch den steigenden Meeresspiegel. Diese Arbeit hast du gemeinsam mit der Künstlerin Zanny Begg realisiert. Worin liegen für dich die Vorteile von künstlerischer Zusammenarbeit?

OR: Der Austausch mit anderen Künstler:innen ist für mich entscheidend in der Entwicklung künstlerischer Arbeiten. Ich bin sehr daran interessiert, wie sich andere politisch arbeitende Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen mittels ihrer Praxis in Bezug zu den politischen Verhältnissen setzen, in denen wir leben. In einigen Fällen führte dieser Austausch dazu, dass es zu Kooperationen an Projekten kam. Anubumin ist bereits der vierte Film, den ich seit 2008 mit Zanny Begg fertig gestellt habe. Eine Kooperation hat oft auch strategische



Vorteile, da Wissen, Kenntnisse, Recherche, technisches Knowhow, Kontakte oder Budgets geteilt werden. Zanny ist eine in Sydney lebende Künstlerin, Filmemacherin und Aktivistin, die sich mit Migration, Feminismus und ökologischen Fragestellungen auseinandersetzt. Es ist ihr gelungen, Kontakt zu den in Anubumin sprechenden Whistleblower:innen herzustellen und diese in Sydney aufzunehmen (Abb. 4 & 5). Eine Zusammenarbeit bedeutet, dass alle Entscheidungen während des Filmens oder im Schnitt gemeinsam getroffen werden, dass jedes Detail diskutiert wird. Sie verlangt ein intensives Einlassen auf eine andere Person und es entstehen dabei regelmäßig Dinge, die ohne diese Zusammenarbeit nicht entstanden wären. Die Art und Weise, wie in Anubumin zum Beispiel Sound die Stimmungen der Sprecher:innen unterstreicht und verstärkt, zeigt auch unsere unterschiedlichen Vorlieben und Herangehensweisen auf, und dass die Notwendigkeit, einen Film fertigzustellen, manchmal mit Kompromissen einhergehen muss. Die meisten der Projekte, die ich mit anderen Künstler:innen realisiert habe, wären ohne diese Kooperation nicht zustande gekommen. Oder sie würden grundlegend anders aussehen.

TP: Die Tatsache, dass ihr eure Informationen über die Geschehnisse im Internierungslager auf Nauru massgeblich mithilfe von Whistleblower:innen sammeln musstet, verdeutlicht die behördlichen Zensurversuche, mit denen ihr konfrontiert wart. Deine Arbeiten kritisieren immer wieder explizit politische Entscheidungen oder den Einfluss wirtschaftlicher Player. Wie oft hast du in deiner Karriere erlebt, dass deine Werke aufgrund der politischen Aussage nicht gezeigt oder die Präsentation ausdrücklich verboten wurde?

OR: In den allermeisten Fällen werden meine künstlerischen Arbeiten ohne Beschränkungen gezeigt. Alle paar Jahre kommt es allerdings zu Interventionen, die dazu führen, dass manche Arbeiten an bestimmten Orten nicht gezeigt werden können oder andere Probleme auftreten. Zumindest in liberalen Demokratien wird alles getan, um den Anschein von Zensur zu vermeiden. Trotzdem wurde nach der

Präsentation meiner gemeinsam mit Dario Azzellini realisierten Einzelausstellung Now-Time Venezuela, Part 1: Worker-Controlled Factories 2006 im Berkeley Art Museum massiver Druck auf den Kurator ausgeübt und ihm das Weiterarbeiten in der Institution verunmöglicht. 2011 konnte ich trotz eines gewonnenen Wettbewerbs die damit verbundene Projektrealisierung Wahlen sind Betrug in Innsbruck, Österreich, nicht umsetzen, da sie durch lokale Politiker:innen verhindert wurde. 2020 entfachte meine Oil Spill Flag (S. 50) eine öffentliche Kontroverse in Norwegen, in deren Zuge die auf einem Fahnenmast in Tromsø gezeigte Fahne zwei Mal gestohlen wurde. 2021 wurde mein YouTube-Kanal ohne Begründung und ohne vorherige Kommunikation durch den Konzern gesperrt. Es liegt nahe, dass jemand diese Sperrung aktiv betrieben hat. Meine Auftragsarbeit für die Casablanca Biennale 2022 wurde bis heute nie in Marokko gezeigt. Was wo nicht gezeigt werden kann, ist immer stark vom lokalen Kontext abhängig.

TP: Diese Momente der Zensur wirken auf jeden Fall entmutigend und stellen die aktuellen Voraussetzungen für die Kunstfreiheit infrage. Wenn man den Grund für die Anonymisierung der Protagonist:innen in deinen Videos erfährt, und man What Is Democracy? angesichts der aktuellen, doch sehr negativen Tendenzen in der Politik reflektiert, könnte man deine Ausstellung recht deprimiert verlassen. Dennoch finde ich, dass deine Werke zuversichtlich machen, weil in ihnen auch sehr schön deutlich wird, dass Veränderung durch kollektive Handlungsmacht möglich ist. Zumindest bei We Are the Forest Enclosed by the Wall hat der Widerstand vielleicht tatsächlich dazu beigetragen, dass Porsche von den Ausbauplänen abgekommen ist. Im Hinblick auf den Klimanotstand und den erstarkenden Autoritarismus, was lässt dich denn noch mit Hoffnung in die Zukunft blicken?

OR: Wir haben in den letzten Jahren die stärksten Mobilisierungen von Menschen weltweit beobachten können, im Kontext des Klimanotstands, aber auch mit Black Lives Matter, der MeToo-Bewegung oder

Dieses Interview basiert auf einem öffentlichen Gespräch anlässlich der Ausstellungseröffnung von *Scenes from the Invention of Democracy* im Museum Tinguely am 23. September 2025. Das Gespräch wurde für die Textfassung bearbeitet und erweitert.

bei verschiedenen sozialen Bewegungen in Lateinamerika und Asien, die neoliberale Regierungen gestürzt haben. Ich glaube, dass all diese Kämpfe auch Hoffnung geben können. Es zeigt sich, dass Mobilisierungen von Menschen, die mit viel Commitment zusammenarbeiten, gesellschaftliche Realitäten verschieben können und wir die Protagonist:innen unserer eigenen Zukunft sein können.



Abb. 4 & 5: Zanny Begg & Oliver Ressler, *Anubumin*, 2017

Art Against Climate Emergency and Authorita- rianism

Oliver Ressler in Conversation
with Tabea Panizzi

Tabea Panizzi: I'm very pleased that on the occasion of your first institutional exhibition in Switzerland, we have the chance to discuss your artistic practice and, in particular, two of the works presented here. I'd like to begin with a look back over your artistic trajectory. At the University of Applied Arts in Vienna you studied painting but soon switched to photography and video art. How did you combine your politics with your artistic praxis, and did this also influence your choice of media?

Oliver Ressler: For as long as I can remember, even before my studies, I never saw any separation between my political and artistic interests. I always sought to transmit political content through artistic language. In retrospect I failed quite badly at this early on, because I was trying to do it with painting. Fairly soon, still in the first years of my studies, I started to work more with photography and installation, with video material often included in the installations but never shown outside the installation context. My first presentations in the 1990s were mainly in public spaces. After finishing my degree and over the next few years, I did many of these in collaboration with the Austrian artist Martin Krenn, all concerning the rise of the extreme right, one instance of which was the growing strength of the FPÖ in Austria. Around this time, the system of deportation detention was introduced. We called this institutional racism. The projects were not shown in an art world context but in public places, using posters and poster series (p. 36). My earliest publicly exhibited work attracted media attention and a whole lot of criticism, so I found myself caught up in public discourse.

TP: At the Museum Tinguely we are showing four of your 44 video works, produced between 2009 and 2025. I think they reflect very well the scope of what you have addressed in recent years. You have said that these works are not merely *about* activist struggle: rather, they are a *contribution* to it. Where do you see advantages in being able to situate yourself specifically as an artist within wider social debate, as distinct from, say, activity as a politician or journalist?

OR: I understood quite early on that it would make no sense to dedicate a lot of my work to social movements while only circulating the work in an art world context or at film festivals. On the contrary, it seems important to give something back to movements that have inspired me so much throughout my artistic praxis. It works that way with the single-channel films, at least. Most of these are requested regularly and used for training within social movements, for activist camps and also by left-aligned labour unions. I think it's important to make use of existing spaces for political discourse. Because I'm attuned to the art world, it seems obvious to me that I should take the available opportunities to work politically within that world and with its help. This brings a whole lot of advantages. For instance, when I show these works at the Museum Tinguely I'm sure I'll find an audience that never saw anything of the internal organisation of civil disobedience, or perhaps knew nothing of the human rights violations on the Pacific island Nauru. Which is to say it's a transfer of knowledge, but ideally it doesn't stop there: it also has a mobilising effect.

TP: Another advantage, evidently, is that unlike journalists you're not obliged to report neutrally or to present a range of perspectives. You can decide for yourself who gets to speak. Perhaps we can look at the work What Is Democracy?, which is central to the show, in this light. For this 8-channel video installation, completed in 2009, you asked political analysts and activists in 18 cities around the world the question in the title. What led you to focus on this apparently simple yet very fundamental question, and how did you choose the people interviewed?

OR: Along with many other people, I understood that representative or liberal democracy is comparatively speaking the most liveable currently existing social system, but also that its huge defects and failings are unmistakeable. I've sometimes made use of my travel for exhibitions, research, university workshops and film screenings to work on new projects. Probably some people will see this installation and assume that the artist had a giant budget. But actually I worked on What Is Democracy? for one and a half years without a cent to my name. I just took my camera, microphone and tripod with me any time I went somewhere. In advance I asked people I already knew in all these cities, who they thought might give interesting answers to the question 'what is democracy?'. In deciding whom to interview I took care to ensure gender balance and that non-citizens and Indigenous peoples would be heard (fig. 1). Many different perspectives on democracy emerged from this project, and editing these opinions into a coherent whole was a real challenge. It was soon clear to me that trying to organise the material by cities was a dead end. So I decided to extract key themes from the responses. Consequently, the 8-channel video installation format only arose in the course of editing and montage.



Fig. 1: Jo van der Spek and Cheikh Papa Sakho in front of the detention centre at Amsterdam Airport Schiphol, in: Oliver Ressler, *What Is Democracy?*, 2009

TP: I think this thematic structure works very well. It also shows that people in various parts of the world share very similar concerns and thoughts on how to improve their respective political systems. But the choice of interview subjects depended of course on external factors. Given unlimited resources and opportunities, would you also have gone to other places for your work?

OR: I've always thought it a good idea to use the travel that I'd be doing anyway—to set up exhibitions for instance—for other reasons as well: ideally to make connections with local people, which follows from doing interviews for an artistic project. The CO₂ emissions associated with travel seem more justifiable to me when the trips are longer and serve multiple purposes. So if I'd had unlimited resources I would have gone at most on an additional trip to Latin America, maybe to Bolivia, Ecuador or Argentina, where there were left-wing governments at the time. I would have liked to incorporate those perspectives into my project. With a bigger budget I might have been able to work with local teams on site. Whereas for What Is Democracy? I worked alone, recording images and sound and also asking the questions. Working collectively as a team would certainly have brought advantages.

TP: Quite some time has passed since you made that work. How do you see it now, 16 years after completing it?

OR: When I was recording the interviews between 2007 and 2009, the system of liberal democracy seemed to me to be very stable. The collection of multiple viewpoints from a worldwide discussion reflected the wish to make the social system more inclusive, more democratic; to contribute to a debate already underway. In 2025, after the pandemic and during the ongoing wars against Gaza, Ukraine and in Sudan, I must say that a lot has changed, while climate collapse has worsened significantly. In some democracies, for instance the United States but also Turkey, India, Argentina and Hungary, the shift further and further to the right is manifest. I would describe this as fascisti-

sation of society. These events make it clear that the alternative to liberal democracy now emerging would be significantly worse, leaving us with fewer rights, less artistic freedom, freedom of expression and press freedom; with fewer of the liberal freedoms in general. So we are currently obliged to defend liberal democracy. Of course I hope it will return to a more progressive direction once its condition is more stable again.

TP: That's right, the urgency and relevance of the work have definitely shifted. Let's stay with the present situation in 2025 and discuss your latest work, which we're also showing here: We Are the Forest Enclosed by the Wall (2025). In this video piece you focus on resistance to the planned expansion of Porsche's high-speed test track in Puglia, which already has a huge circumference of 12.5km (p. 38). The plan was to clear 200 hectares of forest and reforest elsewhere. In March 2025, after filming was finished, there came the good news that the company would abandon the plan at least for now. What is so special about the forest under threat, and if the ecosystem had been damaged as planned, what would have been the consequences for the Puglia region?

OR: The Nardò Technical Center, as it's officially known, is in southern Italy, one of the driest areas in the EU. The region is threatened by desertification, with groundwater already affected by salinisation and biodiversity declining fast. As in many other places, the incidence of extreme weather events is increasing as a consequence of climate breakdown. The last primary forest in the region is located precisely within this test track for sports cars, and Porsche applied to clear part of that forest. I think it goes without saying that clearing the last forest in a region threatened with desertification is the exact opposite of what is needed, namely reforestation. Although EU law requires replacement planting in a case like this, nobody could explain how it would be done in an area where natural groundwater is salinated and thus cannot be used to irrigate a new forest. The plants would simply die. Resistance to all this was formed locally, drawing

on various strategies including demonstrations, communiqués, PR work and litigation on EU level and against the regional administration. Meanwhile some activists sought to collaborate with artists in order to increase the visibility of the struggle, which is so important for the region. I was contacted by Free Home University, an artistic and educational initiative in Salento, asking if I would consider contributing an artwork so as to amplify the struggle.



Fig. 2: Oliver Ressler, *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, 2025

TP: It's especially interesting to me that the protesters now approach you directly. This indicates that your work is recognised not just within the art world but also by activists seeking to raise public awareness of the issues. In *We Are the Forest Enclosed by the Wall* you work with a particular visual language that anonymises the people speaking. This is also true of *Not Sinking, Swarming* (2021), another video we're showing here in Basel. Could you explain why the speakers were anonymised, and how you developed this visual language in which you combine and superimpose multiple visual elements?

OR: While making this film I repeatedly heard people's concerns about the Italian government, which is notoriously dominated by neofascists and plans to introduce so called 'anti-Gandhi' legislation. As the name suggests, these laws are specifically intended to criminalise forms of civil disobedience that emerged from climate action in recent years in Europe and worldwide, including Italy. The proposed laws mandate years of imprisonment for non-violent climate activists who, for example, sit down on a road to block it, or chain themselves to a factory entrance. Consequently the activists were agreed that they didn't want their faces or names to appear in the film. But at the same time, all the activists we asked were eager to participate because they wanted to support the project. And they hoped that a film would bring their struggle to another level and make it more visible internationally. Regarding the method of using images from the forest to render the speaking bodies unrecognisable, that only emerged in the editing process. There is a beautiful statement in the film where an activist says (in Italian): 'We are the forest; we need the forest in order to live. [...] As Indigenous feminists remind us, we are body-territory, we are one with nature and the planet we inhabit. If we pollute the territory, we poison our bodies.' The forest converts CO₂ into the oxygen essential for us to breathe. The forest is crucial for the preservation of groundwater and of the regional climate. It provides shade and habitat for animals and it limits desertification. These are the reasons the film interweaves the persons and the forest itself. Unhappily though, the last remaining primary forest in Puglia is impossible to enter, since it is privately owned by Porsche. That's why the forest footage covering the human bodies is mostly shot from above.

TP: In a lot of your work you set civil disobedience action in a broader political context or locate it historically. In this work, along with the shots of the forest you also use images from the Puglia farm workers' movement of 1949-51 to anonymise the speakers (fig. 2). Could you explain, taking *We Are the Forest Enclosed by the Wall* as an example, how you develop these contextualisations and what particular parallels between these two protest movements can be seen?

OR: I'm no expert on Italian history. The film exists because these people were willing to discuss their experience on camera and to elaborate on particular situations. I learn a lot from the people speaking on camera, and their responses often alter the focus of a film. In working on films I permit myself to focus on the aspects I find exciting. It was clear from conversations while filming in Puglia that there is a structural reason why all Italian industry that's environmentally destructive and destructive of human life is located in the poor south of the country, not the rich north. A process of internal colonisation is evident here. This means that structures and power relations within a single state may develop in a similar way to those between a traditional imperial metropole and its overseas colonies. Asking further questions, I also learned that there is a genealogy of resistance here. Struggle against an ecocidal German company worth billions of dollars, as seen in the film, is linked to local resistance against the big landowners of the 1940s and '50s, who exploited the landless population under conditions akin to slavery. This is part of the family history of many people in the region.

TP: You locate the protesters in this particular region in a temporal conjunction, but your work also shows how people across the world are bound together by the same aims and are able to enrich discussion by way of their varied perspectives and experience. Speakers from Indigenous communities often appear in your works: not just in *What Is Democracy?* but also in *We Are the Forest Enclosed by the Wall*. In what ways have these perspectives influenced your own approach to social coexistence and human treatment of our environment?

OR: When the European invaders descended on the American continent in the 15th and 16th centuries, they not only slaughtered millions of Indigenous peoples, they also destroyed previously existing Indigenous organisational forms that might be described as democratic and allowed people much more agency than was even imaginable in feudal Europe at the time. For instance in the Great Lakes area (now bordering the United States and Canada), there existed sophisticat-

ed forms of federal council democracy built on consensus, balance between nations and the active participation of women. In the ongoing struggle to preserve the planet's natural resources today, many Indigenous peoples are at the forefront, putting them at risk of extreme repression. Colombia, for example, has the largest number of murdered environmental activists worldwide, of whom 43% are Indigenous.¹ This is why Indigenous activists appear so often in my projects. In *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, Maria Agraciada, Indigenous leader of the Tupinambá in Brazil, appears towards the end (fig. 3). She was invited by the Arneo Forest Custodians (Custodi del Bosco d'Arneo) and the German group Robin Wood to conduct a spiritual ceremony on the site in support of Arneo and its protectors. It was important to me to include and incorporate an international perspective into the film and to emphasise that social struggles to preserve life all over the world are conjoined in mutual solidarity.

¹ «Missing voices. The Violent Erasure Of Land And Environmental Defenders», in: *Global Witness*, <https://globalwitness.org/en/campaigns/land-and-environmental-defenders/missing-voices/>, 10 September 2024 (accessed 3 October 2025).



Fig. 3: Oliver Ressler, *We Are the Forest Enclosed by the Wall*, 2025

TP: Collective action and the convergence of many people are essential to activism, of course. Likewise, your artistic practice often depends on collaboration. In Basel we're showing the video Anubumin (2017), in which whistleblowers describe human rights violations in an internment camp for refugees on Nauru, the South Pacific island (p.43). The work sets present-day events in historical context, addressing not just the colonial exploitation of the island but also its imminent disappearance as sea levels rise. You made this work together with the artist Zanny Begg. What do you see as the advantages of artistic collaboration?

OR: The exchange of ideas with other artists is vital for me in developing artistic work. I am very much interested in how other politically active artists and cultural workers relate to the political conditions we live in. Sometimes this exchange has led to collaboration on particular projects. Anubumin is already the fourth film I've made with Zanny Begg since 2008. Collaboration often offers strategic advantages: knowledge, expertise, research, technical know-how, contacts and budgets are shared. Zanny is an artist, film maker and activist based in Sydney who addresses migration, feminism and ecological issues. She was able to make contact with the whistleblowers appearing in Anubumin and filmed them in Sydney. Collaboration means all decisions in the course of filming and editing are made jointly, with every detail discussed. It entails intensive engagement with another person, which regularly leads to things that wouldn't have happened otherwise. The way sound is used in Anubumin to reinforce the speakers' emotions and bring out their emphasis also reflects our distinct preferences and approaches, showing that the need to finish a film sometimes requires compromise. Most of the projects I've done with other artists would not have happened at all without this sort of co-operation, or would look very different.

TP: That you had to rely so heavily on whistleblowers for information on events in the Nauru detention camp is indicative of the degree to which you were confronted with attempted

censorship. Your work repeatedly and explicitly criticises political policy and the influence of economic 'players'. How often have you had your works refused or explicitly prohibited for political reasons?

OR: In by far the majority of cases, my work is shown without restriction. But every few years there's some kind of intervention that prevents some works being shown in particular places or leads to other problems. In liberal democracies at least, everything is done to pretend that there is no censorship. Nonetheless, after my solo show Now-Time Venezuela, Part 1: Worker-Controlled Factories, produced in collaboration with Dario Azzellini, appeared at the Berkeley Art Museum in 2006, enormous pressure was exerted on the curator, making it impossible for him to go on working at the institution. In 2011, despite winning a competition, I was unable to exhibit the associated project, Wahlen sind Betrug (Elections Are a Con) in Innsbruck, Austria, because local politicians blocked it. In 2020 my Oil Spill Flag (fig. 4) caused controversy in Norway: the flag was stolen twice from its flagpole in Tromsø. In 2021, my YouTube channel was blocked by the company without explanation or prior communication. It's evident that someone actively sought this blocking. My commissioned work for the Casablanca Biennale of 2022 has never yet been shown in Morocco. What cannot be exhibited where always depends heavily on local context.

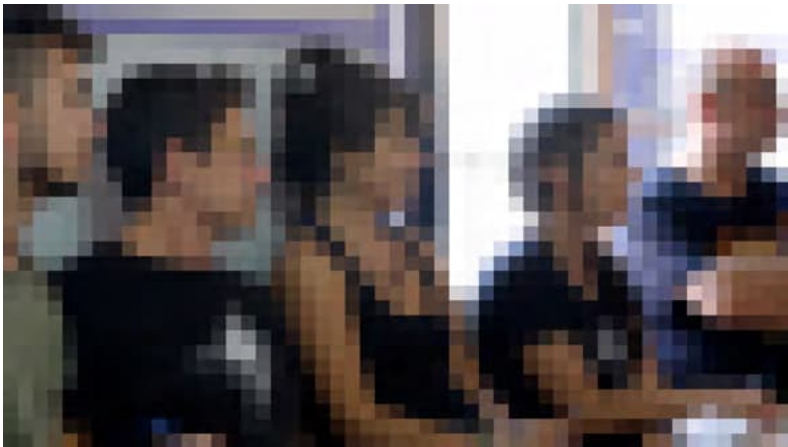
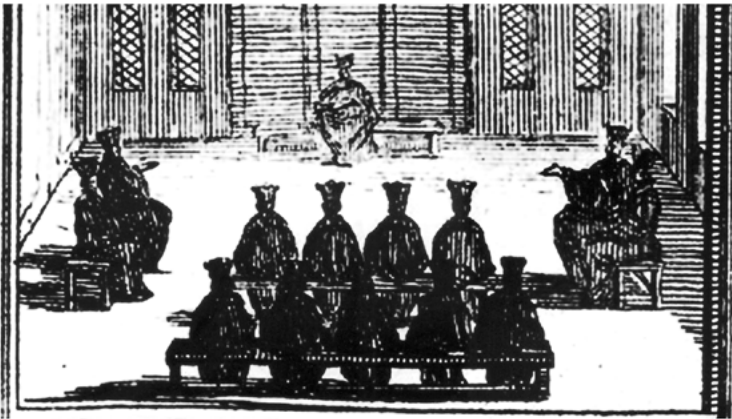
TP: These instances of censorship are definitely discouraging: they call into question the present conditions for artistic freedom. Learning of the reason for anonymisation of protagonists in your films and reflecting on What Is Democracy? in terms of the very negative recent tendencies in politics, it would be possible to leave your exhibition feeling depressed. Yet I find your works encouraging because they also make it very clear that change is possible by means of collective action. In the case of We Are the Forest Enclosed by the Wall at least, resistance may really have contributed to Porsche abandoning its plans. Given the climate emergency and increasing authoritarianism, what still gives you hope for the future?

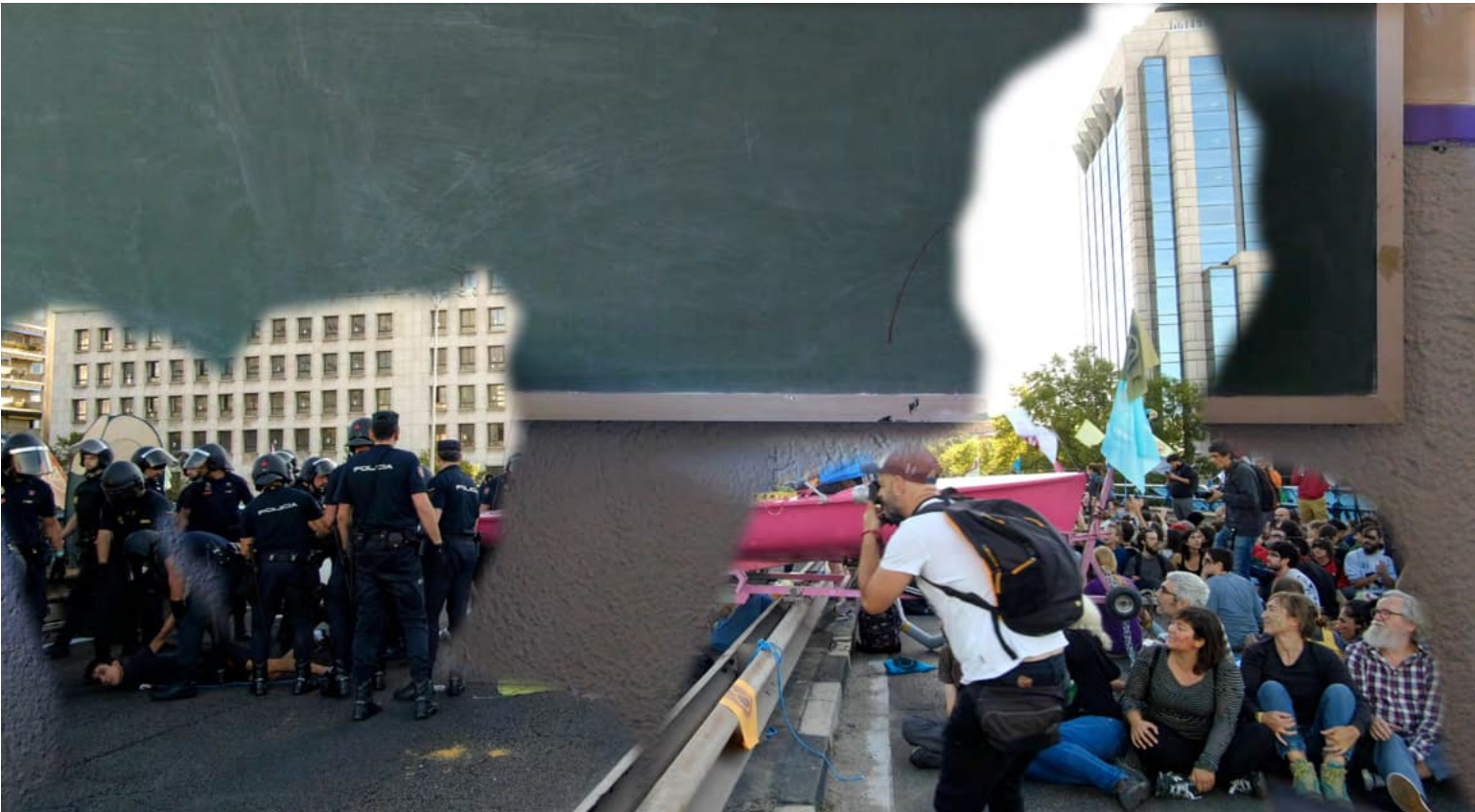
This interview is based on a public conversation at the opening of the exhibition *Scenes from the Invention of Democracy* at the Museum Tinguely on 23 September 2025. The conversation was edited and expanded for the written version.

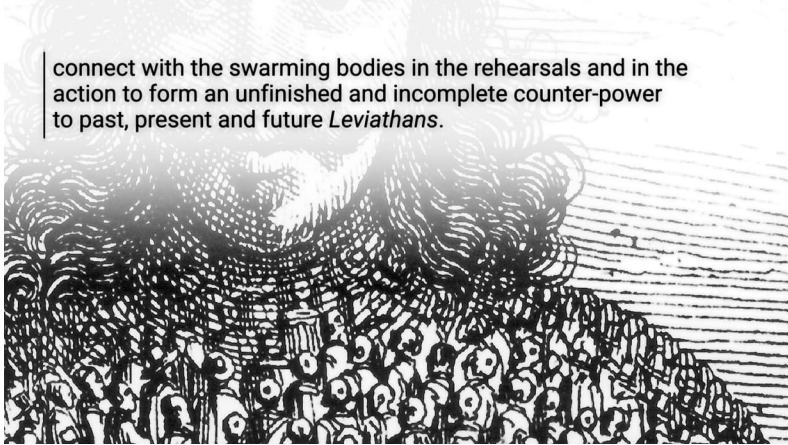
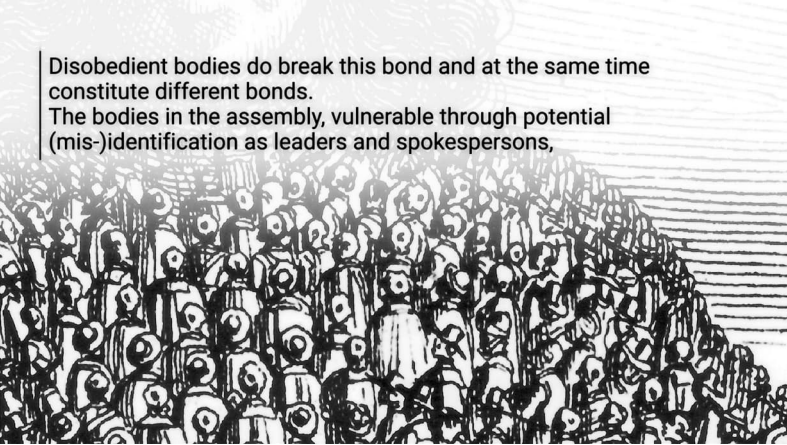
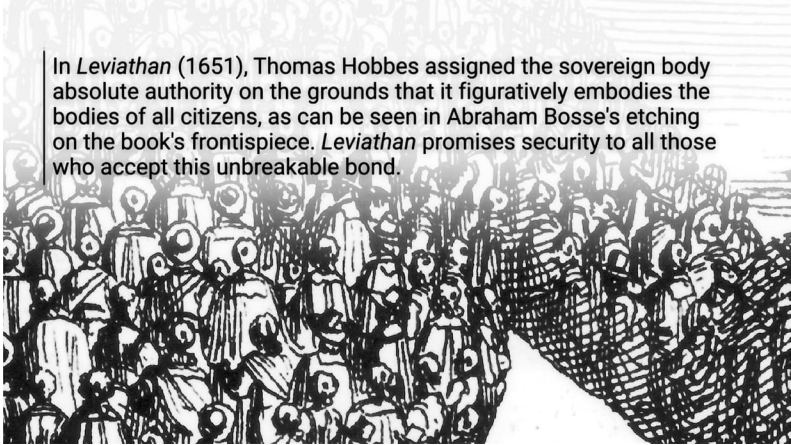
OR: Recent years have seen the strongest ever popular mobilisations worldwide, in the context of the climate emergency and also Black Lives Matter, the MeToo movement and multiple social movements in Latin America and Asia that overthrew neoliberal governments. I believe that all of these struggles can give us hope. They show that the mobilisation of people working together with great commitment can change existing social reality, and that we can be the protagonists of our own future.

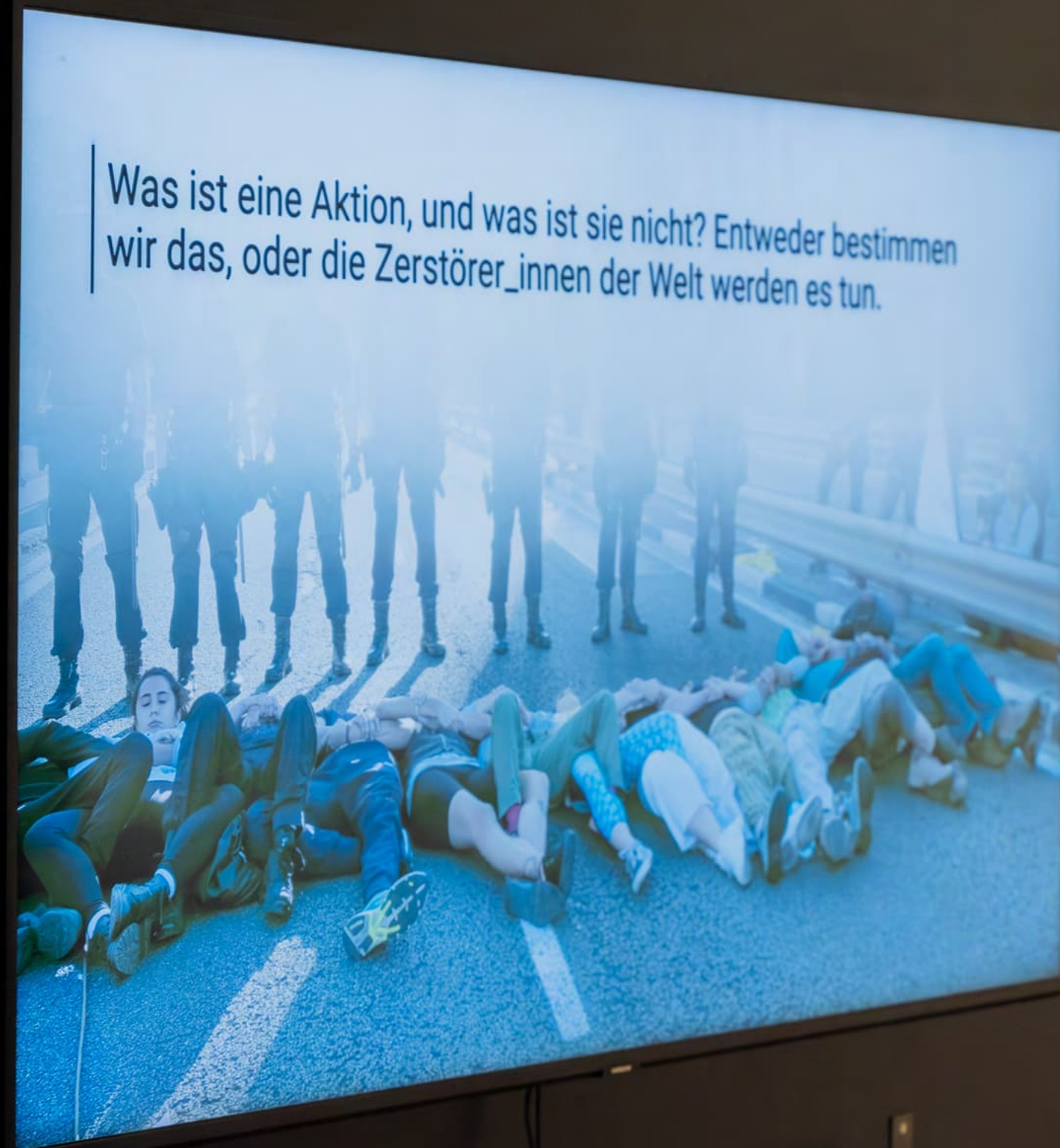


Fig. 4: Oliver Ressler, *Oil Spill Flag*, 2020









Biografie

Oliver Ressler

Oliver Ressler lebt in Wien und arbeitet an Installationen, Projekten im Aussenraum und Filmen zu Ökonomie, Demokratie, Klimakollaps, Formen des zivilen Ungehorsams und gesellschaftlichen Alternativen. Seine 44 Filme wurden in tausenden Veranstaltungen von sozialen Bewegungen, Kunstinstitutionen und Filmfestivals gezeigt. Ressler hatte Überblickseinzelausstellungen im MNAC – National Museum of Contemporary Art, Bukarest; SALT Galata, Istanbul; Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Sevilla; Museo Espacio, Aguascalientes, und Belvedere 21, Wien. Er nahm an über 480 Gruppenausstellungen teil, wie im Museo Reina Sofía, Madrid; Centre Pompidou, Paris; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, und an den Biennalen in Prag, Sevilla, Moskau, Taipeh, Lyon, Gyumri, Venedig, Athen, Quebec, Helsinki, Jeju, Kiew, Göteborg, Istanbul, Stavanger und an der documenta 14, Kassel, 2017. Von 2019 bis 2023 arbeitete Ressler an einem Forschungsprojekt über die Klimagerechtigkeitsbewegungen, Barricading the Ice Sheets, das vom Wissenschaftsfonds FWF finanziert wurde und in sechs Einzelausstellungen mündete: Camera Austria, Graz (2021); Museum of Contemporary Art Zagreb (2021); Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (2022); Tallinn Art Hall (2022); LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón (2023); The Showroom, London (2023).

Biography

Oliver Ressler

Oliver Ressler lives in Vienna and works on installations, projects in public space, and films on economics, democracy, climate collapse, forms of civil disobedience and alternative forms of society. His 44 films have been screened at thousands of events by social movements, art institutions and film festivals. He had comprehensive solo exhibitions at MNAC – National Museum of Contemporary Art, Bucharest; SALT Galata, Istanbul; Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Seville; Museo Espacio, Aguascalientes, and Belvedere 21, Vienna. He participated in over 480 group exhibitions, such as at the Museo Reina Sofía, Madrid; Centre Pompidou, Paris; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, and at the biennials in Prague, Seville, Moscow, Taipei, Lyon, Gyumri, Venice, Athens, Quebec, Helsinki, Jeju, Kiev, Gothenburg, Istanbul, Stavanger, and at documenta 14, Kassel, 2017. From 2019 to 2023, Ressler worked on a research project on climate justice movements, Barricading the Ice Sheets, funded by the Austrian Science Fund FWF, which resulted in six solo exhibitions: Camera Austria, Graz (2021); Museum of Contemporary Art Zagreb (2021); Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin (2022); Tallinn Art Hall (2022); LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón (2023); The Showroom, London (2023).

Author:innen

Anthony Elms arbeitet als freier Kurator und Autor. Als ehemaliger Chefkurator am Institute of Contemporary Art in Philadelphia organisierte er unter anderem Ausstellungen mit Christopher Knowles (2015), Cauleen Smith (2018), Karyn Olivier (2020) und Milford Graves (2020–21). Zu seinen unabhängig kuratierten Ausstellungsprojekten zählen Rodney McMillian: Neighbours (2025–26), die Mitorganisation der Whitney Biennale 2014 und Sun Ra, El Saturn & Chicago's Afro-Futurist Underground, 1954–68 (2005–06). Elms' Texte sind in zahlreichen Katalogen und Sammelbänden sowie in verschiedenen Zeitschriften erschienen.

Tabea Panizzi ist seit 2021 am Museum Tinguely in Basel beschäftigt, zunächst als wissenschaftliche Volontärin, seit 2023 als Assistentzkuratorin. Hier arbeitete sie unter anderem an Ausstellungen mit Janet Cardiff & George Bures Miller (2023), Mika Rottenberg (2024) und Julian Charrière (2025). Zuletzt kuratierte sie die Ausstellung Oliver Ressler. Scenes from the Invention of Democracy (2025–26).

Contributors

Anthony Elms is an independent curator and writer. Formerly Chief Curator at the Institute of Contemporary Art, Philadelphia, he organized exhibitions with Christopher Knowles (2015), Cauleen Smith (2018), Karyn Olivier (2020), Milford Graves (2020–21) and many others. Independent exhibitions include Rodney McMillian: Neighbors (2025–26); coorganizing the Whitney Biennial 2014 and Sun Ra, El Saturn & Chicago's Afro-Futurist Underground, 1954–68 (2005–06). Elms's writings have appeared in many catalogues and edited collections, as well as various periodicals.

Tabea Panizzi has been at Museum Tinguely since 2021, initially as a research trainee and since 2023 as a junior curator. Here she has worked on exhibitions with Janet Cardiff & George Bures Miller (2023), Mika Rottenberg (2024) and Julian Charrière (2025), among others. Most recently, she curated the exhibition Oliver Ressler. Scenes from the Invention of Democracy (2025–26).









Verzeichnis der ausgestellten Werke

List of Exhibited Works

Oliver Ressler, What Is Democracy?, 2009
8-Kanal-Videoinstallation | 8-channel video installation
Courtesy of the artist and àngels barcelona
Link: <https://vimeo.com/248311177>

Zanny Begg & Oliver Ressler, Anubumin, 2017
HD-Video, 18 Min.
Courtesy of the artists and àngels barcelona
Link: <https://vimeo.com/237139314>

Oliver Ressler, Not Sinking, Swarming, 2021
4K-Video, 37 Min.
Courtesy of the artist and àngels barcelona
Link: <https://vimeo.com/477096365>

Oliver Ressler, We Are the Forest Enclosed by the Wall, 2025
4K-Video, 35 Min.
Courtesy of the artist and àngels barcelona
Link: <https://vimeo.com/1102872021>

Abbildungs- verzeichnis

Photo Credits

© 2026 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works by
Zanny Begg, Stephen Powers (ESPO)

© 2026 ProLitteris, Zürich für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works by Martin Krenn, Oliver Ressler, Jean Tinguely

Alle Fotografien in dieser Publikation stammen von Oliver Ressler, mit Ausnahme der folgenden: |

All photographs in this publication are by Oliver Ressler, except the following:

S. | p. 2: © Artstübli Basel, 2019; Foto | photo: Daniel Bossart

S. | p. 3: Foto: Unbekannt | photo: unknown

S. | pp. 4, 11: © Museum Tinguely, Basel; Foto | photo: Serge Hasenböhler

S. | p. 10: © Museum Tinguely, Basel; Foto | photo: Alain Kantarjian

S. | pp. 20–23, 34, 54, 59–60: © Museum Tinguely, Basel; Foto | photo:
Pati Grabowicz

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechtsinhabende ausfindig zu machen. Sollte uns dies in Einzelfällen nicht gelungen sein, bitten wir Sie, sich an den Herausgeber zu wenden. |

We have endeavoured to identify all rights holders. If we have not been able to do so in individual cases, please contact the editor.

Impressum

Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung |
This catalogue is published on the occasion of the exhibition
Oliver Ressler. Scenes from the Invention of Democracy
Museum Tinguely, Basel
24.9.2025 – 1.3.2026

Katalog | Catalogue

Herausgeber | Editor

Museum Tinguely, Basel

Redaktion | Managing editor

Tabea Panizzi

Redaktionsassistentz | Editorial assistant

Nils Lange

Autor:innen | Contributors

Anthony Elms, Tabea Panizzi, Oliver Ressler

Gestaltung | Design

Claudiabasel: Janice Beck, Jiri Oplatek

Übersetzungen und Lektorat | Translations and copy editing

Anja Büchele, Matthew Hyland

Schrift | Font

Anzeigen Grotesk, GT America

Ausstellung | Exhibition

Direktor | Director

Roland Wetzel

Vizedirektor | Deputy Director

Dr. Andres Pardey

Kuratorin | Curator

Tabea Panizzi

Kuratorische Assistenz | Curatorial Assistant

Nils Lange

Registar und | and Exhibition Management

Daniel Boos

Restaurierung und Konservierung | Restoration and Conservation

Jean-Marc Gaillard, Andy Hofmann

Ausstellungstechnik | Technical Services

Matthias Fluri, Roland Manteiga

Ausstellungsaufbau | Art Handling

Daniel Dressel, Thomas Ruch

Kommunikation | Communications Department

Isabelle Beilfuss, Monika Dujmović, Linnéa Viertler

Eventmanagement | Event Management

Andrea Absenger

Kunstvermittlung | Education Department

Lilian Steinle, Sarah Stocker, Lynn Balli

Administration

Anna Schlaginhaufen, Céline Studer, Lea Whinyates-Hess

Shop

Esther Sidler, Florence Dessemontet, Nathalie Gaillard, Chiara Schmid,
Christian Schoch

Besucher:innenbetreuung | Visitor Services

Raphaël Aeschlimann, Markus Brodtbeck, Lena Laguna Diel,
Caroline Frank, Tamina Gaillard, Martin Grimberg, Pascale Hauser,
Jana Herrmann, Tobias Hofer, Géraldine Honauer, Barış Kaya,
Astrid Klöser, Susan Knapp, Lorena Lengwiler, Fabienne Leuthard,
Markus Martin, Lorène Mohn, Samuel Moor, Leah Nehmert,
Andrea Nüesch, Teresa Poceiro, Sebastian Siegrist, Kevin Strohmeier,
Monika Sturm, Gerd Suter, Flurina Venzin

© 2026 Museum Tinguely, Basel, Autor:innen und Grafiker:innen |
authors and graphic designers

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar. |
Bibliographic information by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online
at <http://dnb.de>.

eISBN 978-3-907228-14-2

Museum Tinguely, Basel
Paul Sacher-Anlage 1
CH-4002 Basel
www.tinguely.ch



Diese Publikation ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Abbildungen sind – sofern nicht anders gekennzeichnet – von der Lizenz ausgenommen und urheberrechtlich geschützt (In Copyright). | This work is published under the Creative Commons license CC BY-NC-ND 4.0. Images are excluded from the license and protected by copyright unless otherwise stated.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften, Universitätsbibliothek Heidelberg 2026. | Published on ART-Dok – Publication Platform for Art History and Visual Studies, Heidelberg University Library 2026.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access). | The online version of this publication is permanently available free of charge (open access).
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009929>

Publiziert bei | Published at
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>