



35004
my home
benefit

| | |
|-------|------|
| 10000 | BCBS |
| ECB | IBRD |
| CGFS | BIS |
| OECD | IAS |
| WTO | GAS |

26.06
Basel

Neighbours
06 2002

holline
067 463 4...

Bonnie

ES GEHÖRT ZERSTÖRT UND NICHT GEGESSEN! É PARA DESTRUIR, NÃO PARA ENGOLIR!

Interview mit Alice Creischer und Andreas Siekmann von Susanne Husse und Robin Resch

Entrevista de Alice Creischer e Andreas Siekmann a Susanne Husse e Robin Resch.

Susanne Husse und Robin Resch *Wir möchten mit euch über die Stadt als Konfliktfeld sprechen. Ihr habt in den letzten Jahren zahlreiche Projekte u.a. in öffentlichen Räumen in Berlin, Münster und Kassel gemacht, die sich mit ökonomischen und ideologischen Aspekten des Konstrukts „Stadt“ beschäftigten. Zum Beispiel ging es in der Arbeit Trickle Down, die 2007 für die Skulpturprojekte Münster entstand, um die Folgen des neoliberalen Paradigmenwechsels für den öffentlichen städtischen Raum. Wie seht ihr die Rolle der Kunst in der Stadt, eine Oberfläche aus Privatisierung und globaler Kapitalzirkulation?*

Andreas Siekmann Ich habe damals sehr stark über neue Finanzprodukte der Stadt, das heißt Formen des Ökonomismus gearbeitet, um zu zeigen, wie die Stadt überhaupt regiert wird. Es ging darum, etwas sichtbar zu machen, das wir kaum sehen können. Was bedeutet Privatisierung? Jeder kennt sie, aber keiner weiß, wie sie als strukturelles Finanzprodukt funktioniert. Wie werden Städte in Haftung genommen und auf welcher Grundlage treffen sie Entscheidungen? Aus diesem Grund muss man die Frage stellen, was öffentlicher Raum eigentlich noch ist und welche Funktion die Kunst dabei übernimmt. Jede Fußgängerzone ist mit ihrem privaten Sicherheitsdienst schon zum

Susanne Husse e Robin Resch *Gostaríamos de conversar com vocês sobre a cidade como campo de conflito. Nós últimos anos vocês realizaram diversos projetos, em espaços públicos de Berlim, Münster e Kassel, entre outros, abordando aspectos econômicos e ideológicos do construto “cidade”. Por exemplo, o trabalho Trickle Down, feito em 2007 para o Skulpturprojekte Münster,¹ tratou das consequências da mudança de paradigma neoliberal para os espaços públicos urbanos. Como vocês veem o papel da arte na cidade enquanto superfície de privatização e circulação de capital global?*

Andreas Siekmann Naquele momento trabalhei bastante com os novos produtos financeiros da cidade, ou seja, formas da economia, para mostrar como a cidade é regida. A questão era tornar visível algo que pouco se vê. O que significa privatização? Todo mundo sabe o que é, mas ninguém sabe como funciona enquanto produto financeiro estrutural. Como é que respondem pelas cidades? Sobre que bases tomam decisões? Por isso deve-se colocar a questão do que de fato ainda é o espaço público e que função a arte assume nisso. Por um lado, todas as Fußgängerzone [zona de pedestres]² já se degradaram com suas forças de segurança, seus serviços privados de segurança, mas seria sen-

Trickle down. O espaço público na era de sua privatização. Proposta de economização e privatização de espaço público urbano realizado no Projeto de Escultura de Münster, 2007. Andreas Siekmann
Foto Roman Mensing / Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Trickle down. Der öffentliche Raum im Zeitalter seiner Privatisierung. Im Rahmen der Skulpturenprojekte Münster 2007, realisiertes Projekt zur Ökonomisierung und Privatisierung des öffentlichen Stadtraumes. Andreas Siekmann



Juntos e ao mesmo tempo. Um estudo de operabilidade. Ópera realizada na Documenta 12 no Shopping City-Point, Praça Königsplatz, Kassel, 2007. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.

Auf einmal & gleichzeitig. Eine Machbarkeitsstudie. Im Rahmen der Documenta 12 realisierte Oper in der Shopping Mall City-Point am Königsplatz, Kassel, 2007. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.
Foto Ryszard Kasiewicz / © documenta Archiv

Werkerschutz verkommen. Andererseits wäre es sentimental, das Modell der fordistischen Stadt gegen die Stadt als Modell der Agora und des öffentlichen Disputts zu setzen. Das geht natürlich nicht mehr, sobald man den Kolonialismus mitreflektiert. Die Stadtpolitik als ein Finanzprodukt ist etwas, worüber wir mittlerweile immer weniger wissen oder wissen wollen. Die meisten Verträge sind geheim. Wir müssen aber genau für diese Dinge eine Bildsprache finden. Das ist das Wesentliche, denn im Endeffekt geht es bei der Stadtdiskussion immer um die Kontrolle von Bildern. Schließlich betreibt jede Stadt eine extreme

timentalismo contrapor aqui o modelo da cidade fordista como modelo da ágora e da disputa pública. Isso também não dá, se o colonialismo não for considerado. Mas essas políticas urbanas como produtos financeiros são algo sobre o qual se sabe ou se quer saber cada vez menos. A maioria dos contratos são secretos. Justamente para essas coisas precisamos encontrar uma linguagem visual, isso é o essencial. No fim das contas as discussões sobre a cidade são sempre sobre o controle das imagens. Cada cidade tem uma política de imagem extrema. Isso se reflete no aumento do setor de agências de comunicação, que abrange um mercado enorme.

Imagepolitik. Das zeigt der Ausbau des gesamten Sektors der Kommunikationsagenturen, der zu einer riesigen Branche geworden ist.

RR/SH *Ihr habt eine sehr spezielle, piktogrammartige Bildsprache entwickelt, die es erlaubt, die Zusammenhänge politischer Zustände und wirtschaftlicher Strukturen sichtbar werden zu lassen. Nach welchen Vorbildern hat sich diese Bildsprache geformt, die in viele eurer Projekte eingegangen ist? Und warum seht ihr ausgerechnet im Bildlichen so großes aufklärerisches Potential?*

AS Im Jahr 1929 begannen Gerd Arntz und Otto Neurath im Wiener Institut für Bildstatistik die Arbeit an dem Atlas *Gesellschaft und Wirtschaft. Bildstatistisches Elementarwerk*. Der Atlas umfasst hundert Blätter, die über die jeweils aktuellen Wirtschaftsverhältnisse und über ihre historischen und kulturellen Hintergründe informieren. In der Methode der Visualisierung dieser Information geht es um Mengenbegriffe. Es sind dort keine Zahlen oder Kurven sichtbar, die vorgeben, sofort erfassbar zu sein. Vielmehr zwingt er, im Lesen anzuhalten und eine gewisse Zeit mit dem Zählen bzw. mit Mengenrelationen zu verbringen.

AC Was uns an der grafischen Arbeit von Gerd Arntz besonders faszinierte, war die potentielle Aufforderung seiner bildnerischen Elemente, die Verhältnisse, die sie beschreiben, umzukehren. Damals war das eine Widmung an die Räterevolutionen sowie ihre Fabrik- und Kasernenbesetzungen. Der Atlas zeigt, wie sehr die Ethik der Rationalisierung, Technik und Modernität im Projekt der Bildstatistik mit einem linken, revolutionären Selbstverständnis verbunden war. Es fällt aus heutiger Perspektive etwas schwer, sich dieser Bildsprache in ihrer Dringlichkeit und zeitlichen Aktualität zu widmen, das heißt ihre eigentlichen Adressat_innen – die damaligen Arbeiterinnen und Arbeiter

RR/SH *Você desenvolveu uma linguagem visual pictogramática muito particular, que permite tornar visíveis nexos entre situações políticas e estruturas econômicas. De acordo com que modelo se constitui essa linguagem de imagens, que está em muitos dos projetos? E por que vocês veem um potencial de esclarecimento tão grande justamente na imagem?*

AS Gerd Arntz e Otto Neurath começaram a produzir o atlas *Sociedade e Economia. Obra Elementar de Estatística Visual* no Instituto Vienense de Estatística Visual em 1929. O atlas contém centenas de informações sobre as condições econômicas daquela época e seus contextos históricos e culturais. O método de visualização dessa informação tinha como base conceitos quantitativos. Não se vê um número ou curva que se esforce por ser facilmente compreensível. Em vez disso, somos forçados a deter-nos na leitura e passar um bom tempo buscando entender números e relações de quantidades.

Alice Creischer O que nos fascinou especialmente no trabalho de Gerd Arntz foi subverter o apelo potencial dos elementos visuais, as relações que eles descrevem. Naquele momento esse material estava voltado para as Revoluções dos Conselhos³ e sua ocupação das fábricas e casernas. O atlas mostra como a ética da racionalização, técnica e modernidade no projeto de estatística visual estava bastante vinculada a uma compreensão de esquerda, revolucionária. Hoje é difícil, por exemplo, se voltar para essa linguagem visual com a urgência e atualidade de seu tempo, ou seja, sem perder de vista aqueles a quem de fato se dirigia – os trabalhadores e trabalhadoras daquela época. Por outro lado, ao retomar essa linguagem visual, queremos recuperar seu engajamento e sua compreensão artística e tentar transportá-los para o presente.

– nicht aus dem Gedächtnis zu verlieren. Andererseits möchten wir, indem wir diese Bildsprache wieder aufgreifen, versuchen ihr Engagement und künstlerisches Selbstverständnis auf die Gegenwart zu übertragen.

RR/SH *Ihr lebt seit langer Zeit in Berlin und habt euch in den vergangenen Jahren immer wieder mit kultur- und stadtpolitischen Entwicklungen auseinandergesetzt und diese nicht nur ins Bildliche übersetzt. Sondern ihr seid in vielen Fällen künstlerisch und aktivistisch interveniert. Was sind für euch, heute und von Berlin aus gesehen, die dringlichsten urbanen Probleme? Wo seht ihr in lokalen ‚urban urgencies‘ globale Zusammenhänge, die sich zwischen Rio de Janeiro und Berlin diskutieren ließen?*

AC Wenn ich von meiner lokalen Situation als Bewohnerin einer Straße im Bezirk Berlin-Friedrichshain ausgehe, in der allein sechs Baustellen für Eigentums- und Luxuswohnungen vorhanden sind, stelle ich fest: Wir werden zum ersten Mal Zeuginnen davon, was es heißen kann, wenn auf ein Viertel gewettet wird. Das ist beängstigend, denn es ist bekannt, dass es sich um eine Blase handelt, die nur auf Spekulationen basiert, weil nicht nach Bedarf gebaut wird. Wir haben das bislang eher theoretisch nachempfunden, unter anderem an Städten wie Istanbul und Dubai, und nun passiert das hier direkt. Ansonsten ist meine Beschäftigung in Bezug auf Berlin sehr spezifisch. Diese Idiosynkrasie bezieht sich auf Renationalisierung. Das ist ein sehr deutsches Phänomen und in anderen Ländern kaum vermittelbar. Dass unsere „Reunifcation“ eine Form von ideologischem Kampf ist, in dem ganz klar eine Haltung

RR/SH *Vocês moram há muito tempo em Berlim e nos últimos anos estiveram sempre se confrontando com o desenvolvimento político e cultural urbano, o que traduziram não apenas em imagem, mas também por meio de intervenções artísticas e ativistas. Quais são para vocês os problemas urbanos mais urgentes hoje, considerando a partir daqui de Berlim? E onde vocês notam articulações globais em urgências urbanas locais que podem ser discutidas entre Rio de Janeiro e Berlim?*

AC Se eu partir de minha situação local como moradora dessa rua na zona de Friedrichshain, em que há seis construções de habitações próprias e de luxo, tenho que dizer que pela primeira vez somos testemunhas do que ocorre quando se aposta num bairro. Isso é alarmante, porque sabemos que se trata de uma bolha com base apenas na especulação, porque não se constrói com base na necessidade. Até então percebemos isso de forma teórica em cidades como Istambul, Dubai e outras, e agora isso acontece diretamente aqui. Fora isso a forma com que abordo Berlim é muito específica. A idiosincrasia está na renacionalização. É algo bem alemão e que praticamente não pode ser traduzido para o contexto de outros países. É difícil explicar fora da Alemanha que nossa “reunificação” é uma forma de luta ideológica na qual uma postura é claramente comunicada.

AS Acredito que um desejo extremo de hegemonia é o que une o Brasil e a Alemanha. No caso do Brasil, penso na relação com o Paraguai e na exportação de tecnologia genética. Os protestos atuais no Rio de Janeiro também podem ser lidos de forma ambivalente. O pano de fundo, é claro, são as grandes áreas das mais de 100 favelas

Juntos e ao mesmo tempo. Um estudo de operacionabilidade. Ópera realizada na Documenta 12 no Shopping City-Point, Praça Königsplatz, Kassel, 2007. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.

*Auf einmal & gleichzeitig. Eine Machbarkeitsstudie. Im Rahmen der Documenta 12 realisierte Oper in der Shopping Mall City-Point am Königsplatz, Kassel, 2007. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.
Foto Ryszard Kasiewicz / © documenta Archiv*



**Als wir ankamen, schauten alle auf uns.
Sie applaudierten; wir applaudierten.
Aber ich, ich hatte Angst.**

kommuniziert wird, ist außerhalb Deutschlands schwer erklärbar.

AS Ich glaube, was Brasilien und Deutschland vereint, ist ein extrem hegemonialer Anspruch. Bei Brasilien denke ich an den Umgang mit Paraguay und die Gentechnologieexporte. Auch die aktuellen Proteste in Rio sind sehr ambivalent zu lesen. Der Grund liegt natürlich in den großflächigen Räumungen der mehr als einhundert Favelas durch die Eventgeschichten der Fußball WM und olympischen Spiele, die ja schon seit drei, vier Jahren laufen. Doch der eigentliche Ursprung dafür, dass sich der Fokus nun auch in die Stadtpolitik hinein schiebt, ist eine Krise der Ökonomie, deren Kräfte noch viel weniger reguliert agieren wollen. Wir kennen heute keine Wirtschaft oder Industrie mehr, die die Leute volkswirtschaftlich oder entwicklungspolitisch mitnimmt. Diese Krise, die als Staaten- und Schuldenkrise hervortritt, drückt sich finanzpolitisch über einen Anlagenkapitalismus aus. Der Immobilienhype und die Turbo-Gentrifizierung beruhen auf der Tatsache, dass es im Moment keine Industrie mehr gibt, in die investiert werden könnte, um das Geld vor der Inflation zu schützen, weil der Fall der Profitrate zu hoch ist. Dass die Krise in diesem Grad von Abstraktion dann aber auch Menschen trifft, und deshalb dann scheinbar das eigentlich Verbindende ist, liegt daran, dass diese globale Karawane völlig unterschiedslos auftritt und Geld anlegt, egal wo sie ist. In Brasilien wurde angenommen, dass mit solchen Großevents unheimlich viel Geld in die Stadt fließen wird. Das ist der Trugschluss, der im Moment eventuell erkannt wird. Denn das Geld fließt genau umgekehrt, nämlich aus der Stadt raus.

AC Es gibt einen Zusammenhang zwischen Protesten und Weltmeisterschaften. Die griechische Staatenkrise lässt sich bis zu Olympia zurückverfolgen. Ein anderes Beispiel ist London. Anscheinend fallen

que já há três, quatro anos sofrem os impactos da Copa do Mundo e das Olimpíadas. Mas a verdadeira origem da mudança de foco para essas políticas urbanas é uma crise econômica, cujas forças atuam de forma cada vez mais desregulada. Ao mesmo tempo hoje não conhecemos mais nenhuma economia ou indústria que considere as pessoas socioeconomicamente ou em termos de desenvolvimento político. Essa crise, que surge como crise pública e de dívida, se expressa financeira e politicamente sobre o capitalismo de investimento. A fúria imobiliária e toda forma de gentrificação acelerada toca o fato de que no momento não há mais como investir na indústria e proteger a moeda da inflação, porque a taxa de lucros vai ser alta demais. A crise atinge também pessoas nessa abstração, e por isso aparentemente a única coisa que unifica é que essa caravana global surge e injeta dinheiro de forma completamente indiferente, onde quer que esteja. No Brasil também, com tantos megaeventos entra uma quantidade enorme de dinheiro na cidade. E este é o engano, que talvez apenas agora seja reconhecido: o dinheiro flui da maneira inversa, para fora da cidade.

AC Há um vínculo entre protestos e Copas do Mundo. É possível rastrear a crise grega até Olympia. Outro exemplo é Londres. Parece que as cidades caem sempre no mesmo truque. Os investidores querem ter retorno total de seus investimentos. E conseguem isso através dessa enorme remoção urbana, por causa da enorme valorização. As primeiras favelas do Rio, que ficavam diretamente nas encostas, já foram substituídas por restaurantes com vista para a cidade.

RR/SH *Em Berlim o desenvolvimento da Schlossplatz [Praça do Palácio] é elucidativo para a articulação atual entre planejamento e valorização da cidade e a produção de significado ideológica,*

die Städte immer wieder auf denselben Trick herein. Die Investor_innen wollen ihr Investment eins zu eins wiederhaben. Das machen sie über diese enormen Stadtverreibungen, aufgrund derer riesige Wertsteigerungen stattfinden. Die ersten Favelas in Rio, die direkt am Hang lagen, sind jetzt schon durch Aussichtsrestaurants ersetzt worden.

RR/SH *In Berlin ist die Entwicklung des Schlossplatzes bezeichnend für den aktuellen Zusammenhang zwischen Stadtplanung bzw. –verwertung und ideologischer, renationalisierender Bedeutungsproduktion. Ihr habt euch im Jahr 2009 im Rahmen der Performance Horizontalerweiterung mit Christian von Borries mit der Beziehung zwischen Repräsentation und Historiographie, Kunstgeschichte und Kolonisierung auseinandergesetzt. Auch in der sich damals bereits in Vorbereitung befindenen Ausstellung The Potosí Principle (Madrid, Berlin, La Paz 2010/2011) stand diese konfliktreiche Beziehung im Vordergrund. Auf dem Schlossplatz wird auf der Leerstelle des abgerissenen DDR-Baus des Palasts der Republik die Fassade des ehemaligen Stadtschlusses aus dem 18. Jahrhundert neuerrichtet. Gegen die Repräsentation wiedervereinigter Hegemonie durch den Wiederaufbau des Schlosses und vor allem gegen die unkritische Affirmation ausbeuterischer Strukturen durch die Rückführung der ethnologischen Sammlungen außereuropäischer Kunst ins Zentrum deutscher Selbstdarstellung formiert sich seit Jahren Widerstand, in den ihr aktiv involviert seid.*

AC Letztendlich ist diese Form von ideologischer Kolonisierung, die da stattfindet, einer der größten Skandale. Der Palast der Republik wird einfach abgerissen und das Preußenschloss wird aufgebaut: Es finalisiert ein Ensemble, das sich nur noch als Preußen-Disney bezeichnen lässt: Unter den Linden, die Museumsinsel und der Schlossplatz. Für uns und viele andere war das ein Overkill an

renationalizadora. Em 2009, na performance Horizontalerweiterung [Prolongamento Horizontal], com Christian von Borries, vocês abordaram a relação entre representação e historiografia, história da arte e colonização. Também na exposição The Potosí Principle (Madrid, Berlin, La Paz 2010/2011), que ainda estava em preparação, essa relação rica em conflitos já estava em primeiro plano. Na Schlossplatz, no vazio deixado pela demolição do Palácio da República do tempo da DDR, surgiu a fachada do palácio municipal do século 18. Há anos tem-se feito resistência, na qual vocês se envolvem ativamente, contra a hegemonia reunificada da representação através da reconstrução do palácio e sobretudo da afirmação pouco crítica de estruturas de exploração através da repatriação de coleções etnológicas de arte não europeia no lugar central da autorrepresentação alemã.

AC No fim das contas, toda essa forma de colonização ideológica é um dos maiores escândalos que ocorrem lá. O Palácio da República [Palácio da Prússia] foi simplesmente demolido, e em seu lugar foi construído o Preussenschloss; com isso tem-se um conjunto que só se poderia descrever como Preussen Disney: Unter den Linden,⁴ a Museumsinsel [Ilha de museus], a Schlossplatz [Praça do Palácio]. Para nós e muitos outros, foi uma aniquilação em massa de momentos idiossincráticos, com os quais você se depara, e assim foi formado o grupo Alexandertechnik.

AS O uso posterior do Preussenschlosses foi conceitualmente vinculado à figura de Alexander von Humboldt, que sofreu assim uma romantização claramente histórica. Sua apropriação se dá de forma positiva como aquele que dá nome ao Humboldt-Forum. Embora seja celebrado como o “primeiro cidadão do mundo”, chegou à América Latina após o genocídio



Juntos e ao mesmo tempo. Um estudo de operabilidade. Ópera realizada na Documenta 12 no Shopping City-Point, Praça Königsplatz, Kassel, 2007. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.

Auf einmal & gleichzeitig. Eine Machbarkeitsstudie. Im Rahmen der Documenta 12 realisierte Oper in der Shopping Mall City-Point am Königsplatz, Kassel, 2007. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries. Foto Ryszard Kasiewicz / © documenta Archiv

idiosincráticos Momenten, so, dass sich die Gruppe *Alexandertechnik* gegründet hat.

AS Die geplante Nutzung des Preußenschlosses wurde konzeptuell stark an die Figur Alexander von Humboldts geklebt, der eine geradezu hysterische Verklärung erfuhr. Er wird ja positiv als Namensgeber für das Humboldt-Forum eingesetzt, obwohl er, der als „erster Weltbürger“ gelobt wird, nach dem Genozid in Lateinamerika ankam und sich in keiner Weise darauf bezogen hat. Uns war wichtig, eine Position einzunehmen, die Humboldt von Lateinamerika aus kritisiert, was wir auf dem Anti-Humboldt-Kongress im Mai 2009 auch in die Tat umgesetzt haben.

e não fez nenhuma menção a ele. Para nós era importante tomar uma posição crítica com relação a Humboldt a partir da América Latina, o que também fizemos no Congresso Anti-Humboldt em maio de 2009.

RR/SH O trabalho *Horizontalerweiterung [Prolongamento Horizontal]* tinha como princípio a representação e simultaneamente a desconstrução performática de uma conferência de imprensa, que ocorre em 2008 na Neuen Nationalgalerie [Nova Galeria Nacional], com o Slogan “Dubai Expanded Horizons”.⁵ A performance foi feita na Schlossplatz. Quais eram os pontos de partida para essa reconstrução histórica subversiva?

RR/SH Horizontalerweiterung *beruhte auf dem Reenactment und der performativen Dekonstruktion einer Pressekonferenz, die 2008 in der Neuen Nationalgalerie unter dem Slogan „Dubai Expanded Horizons“ abgehalten wurde*¹. Die Performance wurde auf dem Schlossplatz aufgeführt. Was waren eure Ausgangspunkte für diese subversive Geschichtskonstruktion?

AC Am 28. Mai 2008 gab es in Berlin eine Pressekonferenz von Direktoren dreier deutscher Museen mit der Dubai Culture and Arts Authority über ein Abkommen zur Errichtung eines „Universal Museums“. Wir erhielten eine Aufzeichnung dieser Konferenz von einem Journalisten. In dieser Konferenz stellten sich die drei Museen wie eine Vereinigung, ein dreieiniges Subjekt, vor, dessen Auftritt von seinen Direktoren sehr gefeiert wurde. Es schien eine Art Wiedergänger, ein Gespenst aus dem 19. Jahrhundert zu sein. Es ging um den „Auftritt der deutschen Kulturnation“ und zwar als nationales Franchisesystem im Stil des Louvre, des Metropolitan Museums und des British Museums. Wir wollten das, worüber sie reden, konterkarieren. Die Frage ist doch: Unter welchen Gewaltverhältnissen werden wissenschafts- oder kunsthistorische Sammlungen, wie zum Beispiel das Phonogrammarchiv des Berliner Ethnologischen Museums, hergestellt? Diese Sammlungen sind ja Akkumulationen dieser Gewalt und zugleich Repräsentanzen eines aufgeklärten Weltbürgertums. Uns ging es darum, zu zeigen, in welcher Form Dinge angeeignet worden sind.

AS Ein Konstrukt wie das einer „Kulturnation“ ist ja ein autonomer Raum jenseits politischer Verhältnisse. Anstatt politischer Rechte bietet er Identität. Während der Konferenz versuchte der Funktionär der Culture and Arts Authority, ein Bild von Dubai als moderner globalisierter Gesellschaft zu

AC Em 28 de maio de 2008 houve em Berlim uma conferência de imprensa sobre o acordo de diretores de três museus alemães com o Dubai Culture and Arts Authority sobre a construção de um museu universal. Uma gravação dessa conferência foi enviada a nós por um jornalista. Nela, os três museus se apresentam como uma unidade, um sujeito; e a apresentação de seus diretores foi muito festejada. Parecia um Wiedergänger, um fantasma do século 19. Tratava-se da “apresentação da nação cultural alemã”, como sistema de franquia nacional, como o Louvre, o Metropolitan Museum, o British Museum. Queríamos o que realmente estava lá e que contraria aquele discurso. Mas a pergunta é: quais são as relações de violência que servem de base para a produção de coleções históricas de arte ou científicas, como, por exemplo, o arquivo fonográfico do museu etnológico de Berlim? Essas coleções são acúmulos dessa violência e ao mesmo tempo representantes de uma burguesia mundial esclarecida. Queríamos mostrar de que forma se apropriaram das coisas.

AS Um construto como a nação cultural é um espaço autônomo que ultrapassa relações políticas. Em vez de direitos políticos, oferece identidade. Na conferência, o dirigente da Culture and Arts Authority tentou apresentar uma imagem de Dubai de sociedade moderna globalizada, que entende a cultura como uma sopa em que vários elementos se diluem e se misturam. O que ele não fala é que mais de 85% da população trabalha numa relação praticamente escravagista. A “Nação cultural” confere a forma de um Estado a, por exemplo, empresas e clãs, como as empresas de construção em Dubai. Esse Estado não é legitimado por uma população, mas por esse espaço vazio. As coisas nesse espaço vazio são em e para si, sem estar voltadas para nada, sem história. Isso as torna lógicas e também esteticamente verdadeiras

produzirem, a cultura como um caldeirão entende. Er unterschlug, dass mehr als 85 Prozent der Bevölkerung in sklavenähnlichen Verhältnissen arbeitet. „Kulturnation“ verleiht beispielsweise Unternehmen und Clans, wie dem der Bauunternehmen in Dubai, die *Façon* eines Staates. Nicht eine Bevölkerung legitimiert diesen Staat, sondern ein leerer Raum. Die Dinge in diesem leeren Raum existieren an und für sich, ohne Widmung und Geschichte. Das macht sie logisch und im Sinne der Macht ästhetisch wahr. Gemeint ist eine Macht, die die Geschichte der Dinge und die Gewalt, in der sie geraubt wurden, auslöscht. Dieses Gespenst ist das Know How, das von den deutschen Museen nach Dubai transferiert werden sollte. Es ist das Know How eines nationalen Staates, das seinen gesellschaftlichen Verbrechen eine *Façon* verleiht.

AC Selten wurde dieser Zusammenhang so klar und von seinen Funktionären so überzeugend vertreten wie in dieser Pressekonferenz. Deswegen haben wir sie wiederholt und kommentiert. Die Funktionäre dieser Konferenz sind inzwischen ausgetauscht oder pensioniert und Dubai hat das Vorhaben während der Finanzkrise storniert. Dennoch bleibt die Pressekonferenz ein exemplarischer Fall. Wir haben nach der musikalischen Aufführung *Auf einmal und gleichzeitig* auf der d 12 den Slogan ‚Arbeiten in uneingeladenen Situationen‘ gegründet. Wie erwartet, war diese Pressekonferenz keine nette Veranstaltung. Im Vorfeld gingen dieselben Pressemitteilungen wie 2008 heraus und es wurden dieselben Journalist_innen eingeladen. Wir haben das Reenactment der Pressekonferenz bis ins kleinste Detail durchgespielt. Die dachten, es sei wirklich eine Pressekonferenz.

RR/SH *In dem Text auf der eigens für dieses Projekt entwickelten Webseite der “United German Museums” schreibt ihr über die Paradoxie der Dissidenz. Diese bestehe darin, die Ablehnung*

com relação ao poder. E quando falo poder, me refiro àquele que aniquila a história das coisas e a violência com que elas foram roubadas. Esse fantasma foi o *know-how* que deveria ser transferido do museu alemão para Dubai. É o *know-how* do Estado nacional, que confere forma aos próprios crimes sociais.

AC Raramente esse contexto se mostrou e foi representado de maneira tão clara por seus dirigentes, como nessa conferência de imprensa. Por isso quisemos repeti-la e comentá-la. Os dirigentes que dela participaram foram substituídos por outros ou já estão aposentados agora, e, com a crise financeira, Dubai cancelou os planos. Mas a conferência de imprensa permanece um caso exemplar. Na apresentação musical *Aufeinmal und gleichzeitig [Juntos e ao mesmo tempo]* na Documenta 12, criamos o slogan ‘Arbeiten in uneingeladenen Situationen’ [Trabalhar em situações não convidativas]. Isso é muito difícil. E da mesma forma essa conferência de imprensa também não foi um evento bacana. Antes saíram as mesmas notas de imprensa de 2008, e os mesmos jornalistas foram convidados. Reinterpretamos teatralmente a conferência de imprensa em cada mínimo detalhe. Eles pensaram que era realmente uma conferência de imprensa.

RR/SH *No texto do website que vocês desenvolveram para o projeto United German Museums, vocês escrevem sobre o paradoxo da dissidência, em que se trata de recusar a sociedade não para seu próprio desaparecimento – “no alternativo, que não existe” –, mas para conectá-la com uma presença “naquilo que ela recusa e na insistência de que essa sociedade pode ser mudada”.⁶ Que forma toma essa insistência e a que ela se direciona?*

AC Ah, se soubéssemos... No momento não temos



Trickle down. O espaço público na era de sua privatização. Proposta de economização e privatização de espaço público urbano realizado no Projeto de Escultura de Münster, 2007. Andreas Siekmann

Trickle down. Der öffentliche Raum im Zeitalter seiner Privatisierung. Im Rahmen der Skulpturenprojekte Münster 2007, realisiertes Projekt zur Ökonomisierung und Privatisierung des öffentlichen Stadtraumes. Andreas Siekmann
Foto Roman Mensing

der Gesellschaft nicht zum eigenen Verschwinden – „in Alternativen, die es nicht gibt“ – münden zu lassen, sondern sie mit einer Präsenz „in dem, was sie ablehnt und in dem Beharren darauf, dass diese Gesellschaft veränderbar ist“² zu verbinden. Wie gestaltet ihr dieses Beharren und worauf ist es gerichtet?

AC Ach, wenn wir das immer wüssten. Im Moment sind wir so ratlos. Es geht aber schon darum, in Konflikten zu denken und zu operieren, und auch die eigenen Konflikte sichtbar zu machen.

nem ideia. Mas vai-se tratar mesmo de pensar e agir em conflitos, bem como de visibilizar os próprios conflitos.

RR/SH *Vocês dois têm atuações muito diversas, que conectam o trabalho de pesquisa artística, a realização de exposições e a escrita a quatro mãos, e pressupõem diversas formas de envolver-se em estruturas livres e institucionais. Parece que em muitos dos projetos, e também na base do pensamento comum está a coprodução enquanto ação política. Como esse conceito de*

Dubai - erweiterte Horizonte

Museen schaffen eine neue internationale Öffentlichkeit



Prolongamento Horizontal. Uma peça musical para negociação de valor da cultura nas importações e exportações internacionais. Sophiensäle, Berlin, 2009. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.

*Horizontalerweiterung. Ein musikalisches Stück zur Verhandlung von Wert der Kultur im internationalen Import und Export. Sophiensäle, Berlin, 2009. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Christian von Borries.
Foto MInze Tummescheidt*

RR/SH *Ihr habt beide eine sehr vielseitige Praxis, die künstlerisch forschendes Arbeiten, Ausstellungsmachen und Schreiben miteinander vereint und gleichzeitig unterschiedliche Formen der Involvierung in institutionelle und freie Strukturen voraussetzt. Es scheint, als ob es in vielen eurer Projekte auch um das Gründen von Denkgemeinschaften geht, um die Koproduktion als politisches Handeln. Wie steht dieser kollaborative Produktionsbegriff im Verhältnis zu eurem jeweils individuellen Kunstmachen?*

AS Wir haben jeweils eine eigene Herangehensweise und einen eigenen Begriff von künstlerischer Arbeit. Wir haben getrennte und gemeinsame Produktionen, je nachdem, was uns sinnvoll erscheint.

AC Allerdings ist der Kunstbereich ja ein Bereich, der extrem auf Identifikationen aus ist: ob man ein Künstlerpaar, ein Kollektiv oder Einzelkünstler_in ist, als Kurator_in, Kritiker_in oder Künstler_in arbeitet. Bisher ist es uns gelungen, diese eindeutigen Zuordnungen zu umgehen und auch unsere unterschiedlichen Meinungen zu vertreten.

produção colaborativa entra em relação com a produção individual de vocês?

AS Temos nossa própria abordagem e conceitualização do trabalho artístico. Produzimos juntos e separadamente, depende do que faz sentido para nós.

AC Mas a área artística é repleta de identificações: se você é parte de um casal de artistas, coletivo ou artista individual, se trabalha como curador, crítico ou artista. Até agora temos conseguido lidar com essas classificações claras e também defender nossas diversas opiniões.

AS E nisso consideramos importante atuar justamente como artistas que apresentam suas próprias opiniões em público, não relegando isso às instâncias comuns de julgamento (curador, crítico). No início dos anos 90, havia por isso um tipo de fanzine, que era uma possibilidade de os jovens artistas criticarem sua própria área.

RR/SH *Enfim, em cada coisa real, no sentido de um problema, conflito ou tema, como Latour descreve, está o potencial de produzir uma nova forma de esfera pública. Por outro lado, o lugar e a infraestrutura, no interior do que são construídas esferas públicas, são sempre determinantes para a forma e a dinâmica que assumem. Como vocês identificam os objetos de tensão e os círculos que alcançam? Como lidam com a produção de esferas públicas?*

AS Quando fizemos o *Projeto Potosí*, evidenciou-se rapidamente que ele só poderia acontecer na Haus der Kulturen der Welt [Casa das Culturas do Mundo] de Berlim, porque os museus berlinenses não queriam mostrar aquilo. Mas, por outro lado, muitas vezes somos confrontados com um problema que eu chamaria de possibilidade de exibição universal – tudo pode ser apresentado em um *display*. Frequentemente a relação entre a presença dos objetos, acessos e tudo o que é uma sala de

AS Vor diesem Hintergrund finden wir es wichtig, gerade als Künstler_innen, die eigene Meinung öffentlich zu vertreten, und das nicht den üblichen Urteilsinstanzen (Kurator_innen, Kritiker_innen) zu überlassen. Anfang der 90er Jahre gab es deswegen sogenannte Fanzines, die für junge Künstler_innen eine Möglichkeit darstellten, den eigenen Bereich zu kritisieren.

RR/SH *Letztlich steckt ja in jedem wirklichen Ding, im Sinne eines Problems, Konflikts oder Themas, wie Latour das beschreibt, das Potential, eine eigene Form von Öffentlichkeit zu erzeugen. Weiterführend sind der Ort und die Infrastruktur, innerhalb derer Öffentlichkeiten gebildet werden, immer prägend für die Form und die Dynamik, die diese annehmen. Wie identifiziert ihr die Objekte dieser Spannung und die Kreise, die sie ziehen? Was ist euer Umgang mit der Produktion von Öffentlichkeiten?*

AS Als wir das *Potosí* Projekt gemacht haben, war schnell klar, dass es in Berlin nur im Haus der Kulturen der Welt stattfinden kann, weil die Berliner Museen das nicht zeigen wollten. Andererseits sind wir oft grundsätzlich mit einem Problem konfrontiert, das ich als universelle Ausstellbarkeit bezeichnen würde: Alles kann präsentiert werden. Oft wird die Beziehung zwischen der Anwesenheit von Objekten, Zugriffen und dem, was jetzt ein Kunstraum und was ein Ausstellungsraum ist, überhaupt nicht mehr problematisiert und in einer Art Cultural Studies Geste zu sehr versöhnt.

AC In Bezug auf Öffentlichkeiten ist es wichtig zu sehen, dass es „die Öffentlichkeit“ nicht gibt. Tatsächlich sind Öffentlichkeiten machbar oder ansprechbar bezogen auf den Inhalt einer Sache, die man vermitteln möchte. Von diesem Inhalt aus kann man mit spezifischen Leuten zusammenarbeiten, die dann beginnen „öffentlich“ zu sein.

arte e exposição não é mais problematizada ou se reconcilia demasiadamente numa espécie de gesto de estudos culturais.

AC Com relação às esferas públicas é importante notar que ‘a esfera pública’ não existe. De fato, as esferas públicas são realizáveis ou interpeláveis com relação ao conteúdo das coisas que se quer transmitir. A partir desse conteúdo pode-se trabalhar com pessoas específicas, que passam a ser ‘públicas’. E isso contradiz o que as instituições frequentemente planejam publicamente.

RR/SH *Vocês buscam uma estratégia de ser público nos projetos, como em Auf einmal und gleichzeitig (Juntos e ao mesmo tempo), ópera realizada em 2007 no contexto da Documenta 12, que intervém diretamente em esferas públicas existentes e coloca a arte no espaço da cidade. Auf einmal und gleichzeitig ocorreu em um shopping no Centro de Kassel e tratava da subversão das relações entre trabalho, mercadoria e dinheiro. Como vocês fazem isso na prática? Como apresentar oficialmente arte anticapitalista em um shopping?*

AS Nesse caso, tivemos que trabalhar mais do que normalmente, porque a ação acontecia no contexto da Documenta e queríamos em vez disso apresentá-la em um shopping. A gerente disse que não gostaria de ter que censurar o evento – se expressou bem assim. Então no ensaio geral ela ouviu algo diferente do que depois apresentamos.

AC Na verdade, partimos de um conceito de colagem da realidade em que estava em jogo não apenas a eficiência didática e política, mas a liberação do significado. E essa colagem de uma forma poética tão elevada com a realidade cotidiana ainda nos parece realmente estimulante. Porque essa forma não quer convencer ninguém, mas causar estranheza. É na verdade um prazer tanto estético quanto ativista.

Das widerspricht dem, wie Institutionen „Öffentlichkeit“ planen.

RR/SH *Eine Strategie, „öffentlich“ zu sein verfolgt ihr in Projekten, die direkt in bestehende Öffentlichkeiten intervenieren und die Kunst in den Stadtraum tragen wie Auf einmal und gleichzeitig, einer im Jahr 2007 im Rahmen der documenta 12 realisierten Oper. Auf einmal und gleichzeitig ereignete sich in einem Einkaufszentrum in der Kasseler Innenstadt und handelte von der Subversion der Beziehung von Arbeit, Ware und Geld. Wie seid ihr das praktisch angegangen? Wie lässt sich antikapitalistische Kunst in einer Shoppingmall überhaupt offiziell aufführen?*

AS Wir haben in diesem Fall noch viel mehr arbeiten müssen als sonst, weil es ja im Rahmen der documenta stattfand und wir das Einkaufszentrum tauschen mussten. Seine Managerin meinte, sie möchte die Veranstaltung nicht zensieren müssen. Also hat sie bei der Generalprobe etwas Anderes zu hören bekommen, als das, was wir hinterher aufgeführt haben.

AC Also eigentlich gingen wir vom Begriff der Wirklichkeitscollage aus, in der es nicht nur um politische und didaktische Effizienz, sondern um eine Freisetzung von Bedeutung geht. So eine hochpoetische Form mit der alltäglichen Realität zu collagieren, empfinden wir als ausgesprochen aufregend. Weil diese Form nicht überzeugen, sondern befremden will. Das ist sowohl ein aktivistisches als auch ästhetisches Vergnügen.

RR/SH *Letztlich ging es in der Oper um sehr konkrete politische Inhalte und historische Beispiele. Sie beruhte auf einer Auseinandersetzung mit historischen Negationsversuchen der Warenwelt und mit dem performativen Potential*

RR/SH *A ópera, afinal, tratava de conteúdos políticos e exemplos históricos bastante concretos. E tinha como questões tentativas históricas de negação do mundo das mercadorias e, por outro lado, o potencial performático da memória cultural das mercadorias. Qual foi o ponto de partida de vocês?*

AC Sim, essa forma de estranheza naturalmente precisa ir ao encontro da realidade política, ou nada significa. Os textos são uma espécie de diário de um longo período de observação política para a libertação do trabalho – durante cerca de oito anos fizemos filmes de massinha de modelar – „Episoden zur Arbeitsbefreiten Gesellschaft“ [Episódios para sociedades livres do trabalho]. Há algo disso na apresentação, assim como pesquisas especiais feitas sobre a Nokia, ECE e o Viktoriabarsch.⁷ O filme *Darwin's Nightmare* nos inspirou muito, e há algo do primeiro capítulo de Marx no primeiro volume de *O Capital*, Maschinerie und große Industrie [Maquinário e grande indústria]. Também do Manifesto Comunista e de muitos outros lugares. Enfim, sempre escrevo os textos com grande satisfação literária e, em parte, como uma espécie de processo de samplear.

RR/SH *E como o peixe Viktoriabarsch se tornou instrumento político-musical na manifestação de vocês?*

AS Durante a ação no supermercado compramos todos os Viktoriabarsch que estavam no frigorífico e batemos os peixes congelados contra as prateleiras, partindo-os, o que fez um barulho enorme. As pessoas percebem que uma barreira estética foi ferida ou está sendo ampliada. Mas se trata justamente desse argumento, que é desprovido de palavra. Todo mundo sabe que esse peixe desencadeou uma indústria de miséria. Isso também vem em forma de texto, mas esse ‘clique’ é justamente o argumento: é para destruir, não para engolir!

des kulturellen Gedächtnisses der Ware. Was waren eure Ausgangspunkte?

AC Diese Form der Befremdung muss natürlich mit einer politischen Realität zusammentreffen. Die Texte sind eine Art Tagebuch aus einer langen Phase von politischen Beobachtungen zur Arbeitsbefreiung. Wir haben in einem Zeitraum von etwa 8 Jahren immer wieder Knetgummifilme, die „Episoden zur arbeitsbefreiten Gesellschaft“, gemacht. Daraus und aus speziellen Recherchen zu Nokia, ECE und zum Victoria Barch ist einiges in die Aufführung eingeflossen. Der Film „Darwin’s Nightmare“ hat uns sehr inspiriert und aus Marx’ Kapitel „Maschinerie und große Industrie“ des ersten Band des „Kapitals“ ist einiges drin. Letztendlich schreibe ich die Texte mit großem literarischen Vergnügen immer selbst und wende teilweise eine Art Sampling-Verfahren an.

RR/SH *Und wie wurde der Viktoriabarsch zum musikalisch-politischen Instrument in eurer Manifestation?*

AS Während des Stückes haben wir das Gefriergut-Fach mit dem Viktoriabarsch im Supermarkt leer gekauft und diesen gefrorenen Fisch dann an den Geländern zerhauen, was ein enormes Geräusch erzeugt. Die Leute sollten merken, dass soeben eine ästhetische Grenze verletzt oder auch gezogen wurde. Es geht genau um dieses Argument, das keine Worte hat. Jeder versteht, dass dieser Fisch eine Elendsindustrie auslöst. Das kommt ja auch im Text vor, aber dieses Klacken ist genau dieses Argument: Er gehört zerstört und nicht gegessen!

AC Seit den 90er Jahren existiert eine ganze Szene der Interventionen, des Adbusting, der Kommunikationsguerilla, zu der wir uns distanziert verhalten, weil wir oft feststellen, dass Interventionen im öffentlichen Raum demselben

AC Desde os anos 90 existe toda uma cena de intervenções, *adbusting*, comunicação de guerrilha, da qual mantemos certa distância porque frequentemente achamos que as intervenções no espaço público são relegadas ao mesmo sistema de comunicação do marketing da cidade. Ou seja, a comunicação está extremamente direcionada à eficiência, e uma forma de enunciação que é simplesmente independente se torna algo exótico. Mas nós pensamos, mesmo que esteja bem fora de moda, que há uma chance de produzir uma forma de comunicação que não precise ser diretamente funcional. Assim entendemos nossas ações no espaço público.

RR/SH *Como ficam esses contramovimentos diante das estratégias de subversão dos slogans políticos e diante da corrupção da produção de sentido através do marketing criativo em relação ao papel ideológico legitimador da arte, quando vocês sempre produzem e exibem no contexto de grandes instituições e eventos de financiamento público e privado? Como lidam com a cobrança e neutralização da crítica no cenário da economia de arte global?*

AS Nos projetos de curadoria frequentemente tentamos retrabalhar, em termos de conteúdo, toda a forma representativa, toda a forma institucional, quer dizer, como o dinheiro é distribuído, como é organizado, como funciona o trabalho de imprensa. Isso às vezes gera conflitos com a divisão de trabalho institucional.

AC Quando somos convidados como artistas individuais para exposições maiores, temos pouca chance de influenciar ou mesmo questionar o quadro institucional geral. Isso você pode fazer no seu trabalho individual, mas você permanece incorporado, integrado, submerso – *embedded*. Para nós é muito claro que essas instituições dão

Kommunikationsregime unterworfen werden wie das Stadtmarketing. Das heißt, dass die Kommunikation extrem auf Effizienz geschaltet ist und dass eine Form von Äußerung, die einfach autonom ist, zu etwas Exotischem gemacht werden. Es mag sehr altmodisch klingen, aber für uns ist genau das eine Chance, um eine Form von nicht-funktionaler Kommunikation zu schaffen. So begreifen wir unsere Aktionen im öffentlichen Raum.

RR/SH *Wie steht diese bewusste Gegenbewegung zu den Überwältigungsstrategien politischer Slogans und zur Korruption von Bedeutungsproduktion durch kreatives Marketing im Verhältnis zur ideologisch legitimierenden Rolle von Kunst, die im großen Rahmen staatlicher, privat kofinanzierter Institutionen und Events produziert und gezeigt wird? Wie geht ihr mit der Vereinnahmung und Neutralisierung von Kritik seitens der Leuchttürme der globalen Kunstökonomie um?*

AS Im Kontext von kuratierten Projekten versuchen wir oft, die gesamte repräsentative Form und die institutionelle Form, das heißt, wie Geld verteilt wird, wie aufgebaut wird oder wie Pressearbeit funktioniert, inhaltlich zu erarbeiten. Das führt dann manchmal zu Konflikten mit der institutionellen Arbeitsteilung.

AC Wenn wir als einzelne Künstler_innen zu größeren Ausstellungen eingeladen werden, haben wir jedoch selten eine Chance, den gesamten institutionellen Rahmen zu beeinflussen oder gar in Frage zu stellen. Es ist zwar möglich, dass in der eigenen Arbeit zu tun, aber dennoch bleibt man „embedded“. Es ist natürlich klar, dass diese Institutionen mit Tickets der Meinungsfreiheit und Menschenrechte unterwegs sind. Theoretisch kritisieren wir das, doch es wäre lächerlich das ideologische Gebilde, das sich in den Institutionen manifestiert, als Ganzes unterwandern zu wollen.

as cartas da liberdade de pensamento e dos direitos humanos. Criticamos isso de forma teórica, mas seria ridículo querer infiltrar a formação ideológica que se manifesta nas instituições. Não somos uma espécie de ativista profissional, ou *flying activist*. A crítica encontra suas barreiras frente à universalidade com que essas cartas do jogo dos direitos humanos circulam na mesa global.

AS Bem, mas depois da Documenta 12, escrevemos uma sugestão de parte dos artistas para a comissão, sugerindo uma espécie de princípio de rotação global das exposições e finalmente relativizando Kassel enquanto lugar central estabelecido através da história da Guerra Fria.

AC É uma obviedade que essa arte é a acompanhante permanente do capital. Por isso também efetua a presença global do capital em suas bienais e museus. Em um mundo global, ela também precisa atestar que pode expandir-se, referir-se a todos esses lugares novos e ricos com sua nomenclatura. Por que a arte conceitual global é descoberta agora? Aí subjaz um ato de hegemonia enorme.

RR/SH *Como vocês veem o papel da academia com relação à produção e controle do discurso? Alguns potenciais de perturbar o político surgem nas universidades, agora estacionados na arte e suas instituições. Quando analisamos, por exemplo, o discurso feminista e pós-colonial, vemos que na Alemanha eles geralmente ainda foram deixados atrás da porta.*

AC Tem aquele preconceito comum de que a academia é um sistema relevante para isso, afiar o discurso crítico e transportá-lo a uma objetividade apolítica, sejam estudos marxistas, sobre migração ou gênero. Muita produção científica começa dissidente e auto-organizada e termina como... um estudo. Seria, portanto, muito importante

Man ist ja kein „flying activist“. Gegenüber der Universalität, mit der dieses Menschrechtsticket global zirkuliert, stößt die Kritik an ihre Grenzen.

AS Wir haben jedoch nach der documenta 12 von der Künstler_innenseite aus einen Vorschlag an den Beirat geschrieben, der eine Art globales Rotationsprinzip der Ausstellung vorschlägt und Kassel als zentralen – durch die Geschichte des Kalten Krieges festgelegten – Ort endlich relativieren würde.

AC Es ist eine Binsenweisheit, dass die Kunst die stete Begleiterin des Kapitals ist. Deswegen lassen sich auch die globalen Präsenzen des Kapitals in ihren Biennalen und Museen nachvollziehen. Sie wird zukünftig in der globalen Welt den Expansionsbeweis antreten müssen, sich mit ihrer Nomenklatur auf all diese neuen, reichen Orte beziehen zu können. Warum wird ausgerechnet jetzt konzeptuelle Kunst global entdeckt? Darin liegt ein enorm hegemonialer Akt.

RR/SH *Wie seht ihr die Rolle der Akademien in Bezug auf die Diskursproduktion und –kontrolle? Manches politische Störpotential scheint ja in den Universitäten, in der Kunst und ihren Institutionen geradezu geparkt. Wenn man sich beispielsweise die feministischen und postkolonialen Diskurse anschaut, finden die in Deutschland oft nur hinter den Türen der Institutionen statt.*

AC Das gängige Urteil wäre, dass die Akademie dazu da ist, jeden kritischen Diskurs abzuschleifen und ihn in eine apolitische Objektivität hinein zu transportieren, ganz gleich, ob das Marxismus, Migrations- oder Genderstudien sind. Viele Wissensproduktionen beginnen dissident und selbstorganisiert und enden als xyz-Studies. Es ist deswegen sehr wichtig, den Konflikt im eigenen Wissensfeld zu aktivieren. Gleichzeitig notwendig ist es jedoch, die Dynamik von Vereinnahmung zu durchschauen, ohne dabei eine Form von Finalität

produzieren. O que, porém, é ao mesmo tempo importante é entrever a dinâmica da incorporação sem chegar a um tipo de finalidade, em que tudo é indiferente, entendendo antes a incorporação como processo dialético. Um belo exemplo é o politicamente correto, que nos anos 90 era totalmente importante e digno de apoio. Agora chegou aos dias de gerência empresarial, de *coaching* e aconselhamento, para que nenhuma expressão racista ou sexista seja utilizada. Em vez disso, as piadas agora são sobre proletários, desempregados. Mas não acaba aí, a coisa continua se desenvolvendo e vira condição para construir a próxima dinâmica da crítica. Sobretudo deve-se atentar para como é possível sair novamente de forma considerável da neutralização do discurso crítico.

RR/SH *E como encontrar essa saída? Sobretudo, como transmitir esse conhecimento? Nesse verão vocês foram convocados para a direção do programa de mestrado em Estratégias Espaciais – Arte investigativa em contextos públicos na Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Qual a visão de vocês sobre a formação artística e como pretendem realizá-la em Weißensee?*

AC Primeiro buscaremos desenvolver e discutir um método de trabalho próprio. Não acreditamos em intervenções ativistas cegas. A academia em Düsseldorf, em que estudamos nos anos 80, era uma bodega anarquista e chauvinista, mas lá alguém podia carregar um bloco de madeira no bolso da calça e exibi-lo como escultura autônoma. Pode-se dizer um monte de coisas contra, mas essa liberdade também continha um boa dose de tranquilidade e uma grande intensidade. O que sugerimos a partir de nossas experiências políticas e artísticas em Buenos Aires e do trabalho em *Principio Potosí*, ambos casos em que fomos adotados por grupos políticos e ficamos por

zu produzieren, in der alles egal wird. Es geht darum, Vereinnahmung als einen dialektischen Prozess zu begreifen. Ein sehr schönes Beispiel ist die Political Correctness, die in den 90er Jahren sehr wichtig und unterstützenswert war. Mittlerweile ist sie in Managementetagen angekommen, wo Menschen gecoacht und beraten werden, damit sie keine rassistischen und sexistischen Ausdrücke mehr gebrauchen. Stattdessen machen sie nun Witze über „Prolls“ und Arbeitslose. Damit endet es ja nicht, sondern entwickelt sich weiter und bildet die Voraussetzung für die nächste Dynamik der Kritik. Man muss auch schauen, wie man aus der Neutralisierung kritischer Diskurse auch erkenntnismäßig wieder herauskommt.

RR/SH *Und wie kommt man wieder heraus? Vor allem, wie lässt sich dieses Wissen vermitteln? Ihr seid diesen Sommer in die Leitung des Masterstudiengangs Raumstrategien – Forschende Kunst im öffentlichen Kontext an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee berufen worden. Wie ist euer Blick auf die künstlerische Ausbildung und was habt ihr euch für Weißensee vorgenommen?*

AC Bei uns wird es darum gehen, erst einmal eine eigene Arbeitsmethode zu entwickeln und zu diskutieren. Wir halten nichts von blindem Interventionsaktivismus. Die Akademie in Düsseldorf, wo wir in den 80er Jahren studiert haben, war zwar ein anarchistischer und chauvinistischer Laden, aber dort konnten die Studierenden für ein Jahr einen Klötzchen Holz in ihrer Hosentasche herumtragen und dieses dann als autonome Skulptur ausstellen. Vieles ließe sich dagegen sagen, aber diese Freiheit hatte auch eine große Ruhe und Intensität. Was wir aus unseren politischen und künstlerischen Erfahrungen in Buenos Aires und aus der Arbeit am *Principio Potosí*, wo wir von politischen Gruppen adoptiert wurden und viele Diskussionen erlebt haben, vorschlagen,

dentro de muitas discussões, é criar um campo minado de conflitos ao discutir e trabalhar juntos. Marx também nos impressiona muito, preciso dizer. Não no sentido de reconhecimento teórico, mas de fato no sentido empírico-político. O instrumental marxista ainda é um dos meios mais precisos para analisar contextos sociais. Nós éramos e somos muito interessados em economia, e achamos importante examinar com exatidão uma determinada realidade social.

AS Poderíamos imaginar uma disciplina, por exemplo, que se chamaria ‘investigação militante’. O conceito vem do Operaísmo italiano, e o encontramos novamente em Buenos Aires no coletivo de autores Colectivo Situaciones. Através desse método, busca-se integrar o objeto de investigação em sua história e motivação própria.

RR/SH *E como defender esse princípio do imperativo da formação orientada para produtos e resultados, que predomina na paisagem acadêmica europeia? Como influenciam a concepção de vocês de como é ou deveria ser uma escola universitária de arte?*

AS No nosso tempo, em Düsseldorf dominava um grande vício de fazer referência a nomes e mais nomes com o objetivo de impressionar. E isso já era um modelo para a Londres posterior. Estávamos bem por dentro desse engodo dos anos 80, mas nós mesmos nunca tivemos nada a ver com isso. Não éramos essas estrelas que no terceiro semestre já sabem em que galeria querem estar. Naquela época aprendemos muito mesmo sobre auto-organização e tomamos um caminho bem diferente. Acho que uma escola pode oferecer uma ferramenta de apoio metodológico e não operar de forma sazonal. Não se faz arte para ser bem-sucedido, é mais um contrato que se faz para a própria vida. Então você precisa avaliar,

sondern geht einen lebenslangen Vertrag ein. Da sollte man sich erstmal unabhängig vom Erfolg anschauen, warum man seine Lebenszeit damit verbringen will. Natürlich hat sich die Selbstfindung im Vergleich zu den 80er Jahren extrem verschoben. Durch die Effizienz im Ökonomischen und im Politdiskurs herrscht ein enormes Sicherheitsstreben, das einen schnell in Zwangslagen bringt und dazu führt, dass Leute ein Unternehmertum perpetuieren und nach der dritten Ausstellung schon Assistent_innen haben müssen. Eine extreme Professionalisierung, die von der Reflexion abbringt. Ich würde solcherlei Kriterien, wie man welches Placement erreicht, extrem hinterfragen wollen.

AC: Ich glaube, dass es gerade im Kontext der Kunstschule sehr wichtig ist, diese als einen Ort zu begreifen, an dem es möglich ist, überhaupt mal nachzudenken. Das geht wahrscheinlich völlig gegen jede Form von Effektivität und Hochschulpolitik, aber für diese Form von altertümlicher Autonomie müssen wir versuchen zu kämpfen.

Susanne Husse (*1982 in Görlitz/DE) ist Kuratorin, Kulturforscherin und Autorin in Berlin. Seit 2012 gestaltet sie als künstlerische Leiterin das Programm der District Kunst- und Kulturförderung, einem interdisziplinären Denk- und Arbeitsraum im Schnittpunkt von bildender Kunst und anderen Arten der Wissensproduktion. Zudem ko-kuratiert sie seit Ende 2011 den mittlerweile nomadisch operierenden Projektraum NOTE ON mit Fokus auf kritische Kunst im öffentlichen Raum. 2012 erhielt sie das Kuratorenrecherche-Stipendium des Goethe Instituts für ihr Forschungsprojekt in Südkorea und war als kuratorische Mitarbeiterin von Ute Meta Bauer für das Projekt *The Future Archive* am Neuen Berliner Kunstverein tätig. Sie unterrichtete an der Kunsthochschule Weißensee/M.A. *Raumstrategien (Making Public /2012)* und leitete

Robin Resch (*1984 Frankfurt am Main/Alemanha) trabalha como artista, curador e coordenador de projetos artísticos e culturais internacionais. Além de workshops, palestras, publicações e exposições, desenvolve um kit de ferramentas para técnicas de exploração da cidade e fundou em 2002 junto com Oliver Kremershof o projeto de pesquisa *Artoholics – tracing on cultural, social and urban phenomena*. Recebeu, entre diversas outras, a bolsa para curadores do Instituto Goethe China 2013, a bolsa de pesquisa do DAAD para o Brasil 2013 e a bolsa de pesquisa do Instituto Goethe 2013. Além de sua atividade como diretor artístico no *Artoholics*, é coordenador do projeto europeu *Transnational Dialogues — A Factory for Imagination, Innovation and Integration entre China-EU-Brasil 2013-2014*.

Notas

1 No *Skulpturprojekte Münster* (Projetos de Escultura Münster), que ocorre a cada dez anos desde 1977, artistas internacionalmente reconhecidos são convidados a desenvolver um projeto *in situ* na cidade de Münster. (NT)

2 Nas cidades alemãs é comum a existência de zona exclusiva para pedestres, frequentemente comercial, localizada no Centro. (NT)

3 Os conselhos alemães, criação espontânea dos trabalhadores, buscavam uma política socialista e a destruição do Estado autoritário. Na Revolução de 1918, com o fim da Primeira Guerra Mundial e o término da monarquia no Reich para a criação de uma república democrática parlamentarista, suas reivindicações políticas eram a reforma do exército, a socialização das indústrias e a democratização da administração, com acesso a altos cargos do novo governo. (NT)

4 Avenida principal do leste de Berlim, na qual se encontram importantes construções como o Portão de Brandemburgo, a Ópera estatal, a embaixada russa, a Catedral de Berlim, a Universidade Humboldt, o Museu Histórico. Em Unter den Linden também se

für den Berliner Kunsthalle e.V. in Kooperation mit der Heinrich-Böll-Stiftung *The Arts and the City, eine Reihe von Konferenzen, Workshops und städtischen Interventionen (2009-2011)*.

Robin Resch (*1984 in Frankfurt am Main/DE) arbeitet als bildender Künstler, Kurator und Koordinator von internationalen Kunst- und Kulturprojekten. Neben Workshops, Vorträgen, Publikationen und Ausstellungen entwickelt er ein Toolkit zu Stadterkundungstechniken und gründete im Jahre 2002 gemeinsam mit Oliver Kremershof die forschende Projektschmiede *Artoholics - tracing on cultural, social and urban phenomena*. Er erhielt zahlreiche Stipendien unter anderem das Kuratorenstipendium des Goethe-Instituts China 2013, ein Forschungsstipendium des DAAD für Brasilien 2013 und das Recherchestipendium des Goethe-Instituts Brasilien 2013. Neben seiner Tätigkeit als Artistic Director bei *Artoholics* ist er Koordinator des EU-Projektes *Transnational Dialogues — A Factory for Imagination, Innovation and Integration zwischen China-EU-Brasilien 2013-2014*.

Anmerkungen

1 Damals stellten die Direktoren der drei größten deutschen Museen ihre Pläne vor, gemeinsam ein „Universal-museum“ in Dubai zu entwickeln. Die europäische Aufklärung sollte in Form von „zivilisierenden“ Kulturgütern und erneut durch staatliche Institutionen nach Dubai und in den Rest der Welt exportiert werden. Creischer, Siekmann und von Borries brachten in „Horizontalerweiterung“ (Temporäre Kunsthalle und Sophiensaele Berlin, 2009) die doppelt koloniale Dynamik dieses Vorhabens – denn Dubais Bevölkerung bestand 2009 zu 85% aus Gastarbeiter_innen, die unter höchst ausbeuterischen Bedingungen zu dem „Wirtschaftswunder in der Wüste“ beitrugen – auf den Schlossplatz und auf die Bühne.

2 *Pressemappe „Dubai – Erweitete Horizonte“* unter <http://www.united-german-museums.de/pressemappe.pdf>

localizavam o agora demolido Palácio da República e o Gugenheim Berlim. (NT)

5 Na época, os diretores dos três maiores museus alemães apresentaram seus planos de desenvolver juntos um “museu universal” em Dubai. O esclarecimento europeu deveria ser novamente exportado a Dubai e ao restante do mundo na forma de bens culturais “civilizados” e instituições públicas. Com *Horizontalerweiterung* [Prolongamento Horizontal] (Temporäre Kunsthalle e Sophiensaele Berlin 2009), Creischer, Siekmann e von Borries trouxeram para a discussão e para a Schlossplatz a dupla dinâmica colonial desse plano – já que em 2009 85% da população de Dubai era composta por trabalhadores/as temporários/as, que contribuíam para o “milagre econômico do deserto” sob condições de alta exploração.

6 *Pressemappe. Dubai – Erweitete Horizonte*. em <http://www.united-german-museums.de/pressemappe.pdf>

7 O *Viktoriabarsch* [perca] é um peixe originário do Rio Nilo que foi artificialmente introduzido no Lago Vitória (África Oriental) há mais de 60 anos. A reprodução descontrolada desse predador voraz ocasionou a redução ou mesmo extinção de centenas de espécies de peixes que antes tinham o ecossistema desse lago como *habitat* natural. Além do desequilíbrio ambiental, essa ação também teve grande impacto socioeconômico, com a substituição da pesca tradicional pela industrial, gerando miséria e prostituição nas comunidades de pescadores. (NT)

Tradução/Übersetzung Marília Palmeira

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen

Carolina Paoletti