

universal giantism of the complex renders the gesture void and reduces the people passing through to ants. They seem small compared to the pretentious roundabout designed to channel traffic into the subdivision and back out again. They appear small against the residential blocks, the uniform facade surfaces, the oversized playgrounds. Haacke photographed the large white arrows along the streets again and again—information targeted at a non-existent army of residents.

The urban architecture itself emphasises the fortress character of Spanish housing, exhibiting a perpetual repetition of the right angle and sharp edging. High walls, extensive latticing, and metal-reinforced shutters exude the feel of a maximum-security prison. Whole streets are uninhabited or simply underdeveloped. This mesh-wire-enclosed wasteland is now under the de facto ownership of dog walkers.

The entire scene seems bizarre on a Friday evening, when everyone is out and about in normal Madrid residential districts, pouring into the plazas and other informal meeting places like bars and restaurants. But in this part of Ensanche de Vallecas, there are not enough people for this. The sublimely titled "Avenida de la Gran Vía del Sureste", one of the two main arteries of the district with direct motorway access, only has cars driving its outside lane. The broad middle section, the actual boulevard, has remained a gravel area thanks to its evident futility, long since cordoned off. All the same, there are a few pubs with tables outside, and on a warm summer evening a bit of life blossoms here. Yet just a stone's throw away a profound barrenness reigns.

Whoever drives out here in a car should do what Hans Haacke's video screens recommend: cruise slowly through the vicinity and gather impressions. Sections of Eduardo Chillida Street, named after the most famous Basque sculptor of the last century and the creator of the chancellery sculpture in Berlin, are actually inhabited, while Hyperrealism Street radiates ominous vacuity, fully living up to its name. Glowing in the distance are the emblems of Ikea and Carrefour. The police have expressly designated certain fenced-in areas as dangerous. The only comfort that remains is found in the ample parking spaces.

"It would be impossible to show a comparable exhibition in New York", said Hans Haacke while presenting his works in Madrid. "The New York museums are dependent on their wealthy trustees, and works like mine that identify real companies by name might be seen as befouling their nest."

The time is certainly ripe for once again exploring Hans Haacke's works, for they reflect the crises of identity and justification that are afflicting the economy, the banks, the stock market, business deals, and managers. Can a referential system even be saved from a tailspin? And hasn't Hans Haacke always said so? In the bright spaces of Spain's most important museum of modern art, his works lose their scandalous bearing, so poignantly felt in the moment of their creation and planned display, and instead assume a self-confident, almost contemplative mien. As Haacke once noted, "Speaking through my works indirectly is the more humane world of my dreams."

It is therefore by no means incongruous to mention the installation "The Invisible Hand of the Market" (2009) in closing. In view of the "euro crisis" and similar systemic crises, the central assertion of Adam Smith's economic theory—whereby an "invisible hand" is said to prudently regulate the behaviour of the market—appears as if a message of drowning times. In the exhibition, Haacke poises this saying over our heads in the same typography used by the *Wall Street Journal*. The word "Hand" has been replaced by a white hand that rhythmically moves back and forth. At first it appears to be a friendly wave but eventually turns into a gloating "bye-bye". The wave is addressed to everyone clinging to the belief that the market would rebound if we could just give it enough time.

schen Rondelle, die den Verkehr in den Ort hinein und wieder aus ihm hinaus kanalisieren; er ist klein vor Wohnklötzen, uniformen Fassadenflächen und überdimensionierten Spielplätzen. Immer wieder fotografiert Haacke die großen weißen Pfeile auf den Straßen: Es sind Anweisungen an eine nicht existierende Armee von Bewohnern.

Die Stadtarchitektur selbst betont durch die ewige Wiederholung des rechten Winkels und scharfer Kanten den Festungscharakter des spanischen Wohnens. Hohe Mauern, großflächige Gitter, metallbewehrte Sichtblenden verströmen eine Anmutung von einem Hochsicherheitstrakt. Andererseits sind ganze Straßenzüge unbewohnt oder gleich unbebaut. Das mit Maschendraht eingefriedete Ödland ist faktisch in den Besitz von Hundehaltern übergegangen.

Bizarriert wirkt das Ganze an einem Freitagabend, wenn in normalen Madrider Wohnvierteln alles auf den Beinen ist, um auf die Plazas und andere informelle Treffpunkte wie Bars oder Restaurants zu strömen. In diesem Teil von Ensanche de Vallecas gibt es nicht genug Menschen dafür. Die grandios betitelte »Avenida de la Gran Vía del Sureste«, eine der beiden zentralen Adern des Viertels mit direktem Autobahnzugang, wird nur auf den Außenbahnen befahren; der riesige Mittelstrang, der eigentliche Boulevard, ist wegen erwiesener Nutzlosigkeit eine Sandfläche geblieben und schon seit Langem gesperrt. Immerhin gibt es ein paar Lokale mit Tischen im Freien, und natürlich findet hier an einem sommerlich warmen Abend ein gewisses Leben statt. Doch schon einen Steinwurf entfernt herrscht wieder tiefe Ödnis.

Wen es mit dem Auto hierher verschlägt, sollte tun, was Hans Haackes Videowände empfehlen: langsam durch die Gegend rollen und Eindrücke sammeln. Teile der Eduardo-Chillida-Straße etwa, benannt nach dem berühmtesten baskischen Bildhauer des letzten Jahrhunderts und Schöpfer der Kanzleramtsskulptur in Berlin, sind bewohnt, während die Straße des Hyperrealismus ihrem Namen alle Ehre macht und ominöse Leere ausstrahlt. Drüben in der Ferne leuchten die Embleme von Ikea und Carrefour. Vor manchem umzäunten Areal wird von der Polizei ausdrücklich gewarnt. Der einzige Trost ist, dass man überall parken kann.

»Es wäre ausgeschlossen, eine vergleichbare Ausstellung in New York zu zeigen«, sagte Hans Haacke nach der Präsentation seiner Werke in Madrid. »Die New Yorker Museen sind von ihren wohlhabenden Trustees abhängig, und Arbeiten wie meine, die reale Unternehmen beim Namen nennen, könnten als Nestbeschmutzung empfunden werden.«

Es ist also die richtige Zeit, sich mit Hans Haackes Arbeiten noch einmal zu beschäftigen, denn sie nehmen die Sinn- und Rechtfertigungskrisen schon vorweg, von denen die Wirtschaft, die Banken, die Börse, das Geschäftemachen, die Manager befallen sind. Rettet sich überhaupt ein Referenzsystem vor dem Absturz? Und hat Hans Haacke es nicht schon immer gesagt? In den hellen Räumen des wichtigsten spanischen Museums für moderne Kunst verlieren seine Werke das Skandalöse, das sie im Augenblick ihrer Entstehung und geplanten Vorführung umgab, und nehmen etwas Selbstbewusstes, fast Kontemplatives an. »Indirekt«, hat Haacke einmal gesagt, »spricht durch meine Arbeiten, was ich mir für eine humanere Welt erträume.«

Deswegen ist es nicht unpassend, zum Schluss an die Installation »The Invisible Hand of the Market« aus dem Jahr 2009 zu erinnern. Angesichts der Euro- und anderer Systemkrisen erscheint die zentrale Formulierung der Wirtschaftstheorie von Adam Smith, der zufolge eine »unsichtbare Hand« das Geschehen des Marktes vernünftig regle, wie eine Nachricht aus versunkener Zeit. Haacke hängt uns den Spruch in der Typografie des *Wall Street Journal* über die Köpfe. Das Wort »Hand« ist durch eine weiße Hand ersetzt, die sich rhythmisch hin und her bewegt. Zunächst wirkt es wie ein freundliches Winken, am Ende wie ein schadenfrohes »Bye-bye«. Es ist an alle adressiert, die geglaubt haben, dass der Markt es schon richten würde, wenn man ihn nur lange genug sich selbst überlässt.

Renzo Martens  
in conversation with /  
im Gespräch mit  
T. J. Demos

Institutional Critique Ultimately Is Beneficial to Only Some Areas of the World

Institutionenkritik nützt letztlich nur wenigen Weltgegenden

Übersetzt von Wilfried Prantner

**TJD** Im Sommer 2012 fand – wie in deinem Beitrag zur 7. Berlin Biennale angekündigt – die erste Sitzung des Institute for Human Activities in der Demokratischen Republik Kongo statt. Könntest du das Ereignis näher beschreiben und etwas über seine Ziele sagen?

**RM** Wir veranstalteten an einem Ort namens Boteka im Nordwesten des Landes ein Eröffnungseminar des neu gegründeten Instituts. Es wurde direkt neben den *Plantations et Huileries du Congo* abgehalten, für die Lord Leverhulme 1911 die Konzession von der belgischen Kolonialregierung erhalten hatte. Das ist der Ort, wo er das Palmöl für seine Sunlight Soap produzierte und von wo das Firmenimperium von Unilever seinen Ausgang nahm.

Das neue Institut wird hier mit einem Gentrifizierungsprogramm beginnen – ein Begriff, der sich vielleicht provokativ anhört. Die Idee ist, dass die kritische Kunst zum Teil ein Problem hat: So sehr Arbeiten politische oder ökonomische Systeme kritisieren oder dekonstruieren mögen, so wenig scheinen sie dort zu verändern, wohin ihre Kritik zielt. Dagegen verändern sie oft viel an den Orten, an denen diese Kunst gezeigt, verbreitet und gelehrt wird, und die zu meist auch die früheren Kolonialzentren sind – New York, Brüssel, London und Berlin.

Im Allgemeinen erzeugt diese Kunst eine gute Atmosphäre, in der Museen gebaut, Coffee Shops und Läden mit Designer-Jeans eröffnet werden. Es gibt viele Beispiele solcher durch die Kunst beflügelte Akkumulation geistigen, künstlerischen, aber auch finanziellen Kapitals. Also sagte ich mir, warum das nicht als Grundparameter künstlerischer Produktion hernehmen, warum nicht ein Gentrifizierungsprogramm als *Intervention* in Gang setzen? So wurde mit ein paar anderen Leuten (Delphine Hesters, Jaap Koster, Jean François Mombia und Els Roelandt) das Institut aufgebaut, und wir organisierten das zwei Tage dauernde Eröffnungseminar. Mit von der Partie waren kongolesische Teilnehmer wie Botalatala, jemand, der selbst auf einer früheren Unilever-Plantage aufwuchs und später zum Künstler avancierte; René Ngongo, ein im Kongo sehr bekannter Politaktivist, laut, kämpferisch und intelligent, einer, der sich auf allen gesellschaftlichen Ebenen artikuliert, nicht nur auf der Grassroots-Ebene; und Jérôme-Emilien Mumbanza mwa Bawele, ein Professor von der Universität Kinshasa, der in der Gegend aufwuchs und einen Überblick über die sozialen und wirtschaftlichen Strategien in der Region gab.

**TJD** Daneben gab es Präsentationen westlicher TeilnehmerInnen wie Marcus Steinweg, Nina Möntmann und mir, oder Eyal Weizman und Richard Florida via Skype (was in dem Wald, wo ihr eine Lichtung freigeschlagen und ein paar Bambusgebäude mit Strohdächern errichtet hattet, nicht ganz ohne war). Im Zuge unseres Aufenthalts besuchten wir auch einige der Dörfer, in denen die PlantagenarbeiterInnen leben. Die dort ansässigen Batwa arbeiten z.T. schon seit Generationen auf den Unilever-Plantagen (die übrigens kürzlich an die Londoner Firma Feronia verkauft wurden). Die Häuser sind in den 1950er Jahren errichtete barackenartige Betonbauten mit Erdfußböden, ohne Strom, Fließwasser oder Kanalisation, ein wenig wie in einer Betriebsiedlung, aber ohne irgendwelche Gemeinschaftseinrichtungen. Sämtliche Läden und Schulen

**TJD** During summer 2012 there was the inaugural meeting of the Institute for Human Activities in the Democratic Republic of Congo, announced in your contribution to the 7th Berlin Biennial. Can you describe the event and its goals?

**RM** We had an opening seminar of the newly founded institute in a place called Boteka in the northwest of the country. It was held right next to *Plantations et Huileries du Congo*, where Lord Leverhulme received a concession from the Belgium colonial government in 1911. This is where he produced the palm oil for Sunlight soap, and these plantations are at the basis of Unilever's business empire.

This new institute will start a gentrification programme there, which may be provocative as a term. The idea is that there is a problem with some critical art, that however much pieces may critique or deconstruct political or economical systems, they don't seem to change much at the place where the critique is aimed. However, they may change a lot in places where such art is shown, distributed and taught, places that happen to be mostly the former colonial centres – New York, Brussels, London, and Berlin.

In general, such art creates a good atmosphere where museums are built, coffee shops and boutiques with designer jeans are opened. There are many examples of this accumulation of capital, intellectual and maybe even artistic, but also financial capital through the arts. I thought, well, all this should be taken into account as a basic parameter of artistic production and we should start such a gentrification programme as *the intervention*. The institute has been built up with some other people (Delphine Hesters, Jaap Koster, Jean François Mombia, and Els Roelandt), and we organised the opening seminar, occurring over two days. There were Congolese participants, such as Botalatala, a Congolese artist, who grew up on a former Unilever plantation himself, later becoming an artist; René Ngongo, a Congolese political activist, a very famous guy in Congo, vocal and fierce, and smart, who voices his opinion on all levels of society, not just the grassroots level; and Jérôme-Emilien Mumbanza mwa Bawele, a professor from the university of Kinshasa, who grew up in the area, and gave an overview of past social and economic policies in the region.

**TJD** And then there were presentations by Western participants, like Marcus Steinweg, Nina Möntmann and me, with Eyal Weizman and Richard Florida participating via Skype (which was no easy thing to have their images projected live in the middle of the forest via satellite feed, where you had cleared away some space and put up some structures built of bamboo with thatched roofs!). The trip also included visiting some of the plantation villages where workers live. Some of these Batwa people have been working for Unilever plantations (recently sold to the London-based firm Feronia) for generations. Basically they live in concrete, barrack-like buildings built during the 1950s, with dirt floors and no electricity, no plumbing or sewage, much like company towns, but without any amenities. All the stores and schools appear to have long since shut down. The conditions are really absolutely shocking. Your project intends to intervene in that local economy by bringing resources via education and artistic training. How will the institute work more specifically?

**RM** The Institute for Human Activities aims to build an art centre, a museum, a residency programme, and a school to provide master classes. We will offer training for plantation workers in art practice. And the participants will be drawn from all kinds of people, such as those who live in the forest, who maybe don't see themselves as artists, but who have all kinds of powerful creative skills. And there will

be artists from Kinshasa and from other African cities that we will invite. We will also include people from the West. In the end, hopefully, we can help these plantation workers, who now, truth be told, already work for us indirectly in a very old-fashioned type of economy, via physical labour paid per day or per hour. They don't make much money. We will try and help them enter into the new immaterial and affective economy.

**TJD** So the institute will act as a kind of education centre and later a site of exhibition for the emerging artists. If so, how will the sales happen? As we know this was a limitation exposed in your film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009), in which the Congolese photographers you "trained" couldn't ultimately get press passes or sell their photographs to international media organisations.

**RM** Yeah, yeah. The sales will happen under the umbrella of this institute. Not that the profits will go to the institute, they will go to the artists. But the project will comprise something like a branding scheme, because one won't just exhibit or buy this or that particular drawing, but will invest in this bigger endeavour, this larger social sculpture and artistic experiment. This system will constitute the mandate of the art and the value of its criticality.

**TJD** The way you put it makes me think of a point made by Hans Haacke and Pierre Bourdieu who, in their conversation that they published as the book *Free Exchange*,<sup>1</sup> discuss the strategy of using the "symbolic capital" of the art institution to advance the progressive political claims and critiques of art, as Haacke has done with his own projects, whether at the Guggenheim Museum or in commercial galleries. But what you are proposing, I think, is something different, insofar as the institute as a "branding scheme" will not simply operate as an amplifier of critical content. It's not about instrumentalising symbolic capital to forward political critique; it's rather about creating and projecting symbolic capital into a non-Western site in order to produce a direct economic intervention.

**RM** I think, one of the important differences between our practices could be that I came to the conclusion that institutional critique ultimately is beneficial to only some areas of the world. Haacke lives in New York, for example, and his work is shown there often. So let's say that, broadly speaking, Haacke's works generate surplus value in and around New York and some other parts of the Western world, where people think about these issues, or want to put money in them. And that's perfectly fine. But if, as in my case, you want to make some kind of a structural analysis of what the benefits of art are, and who gains from it, who benefits from institutional critique, and if you consider the people who are the subjects of this critique, those that inhabit the zone that can potentially be criticised (in this case, poor African rainforest regions fully integrated in the global economy), then you can't just make some critical art about it and show it in New York or Europe, and stop there. Such work would exhibit no awareness of its own functioning.

**TJD** In that sense your frustration with past modes of institutional critique (IC) resonates with the concerns of like-minded artists such as Andrea Fraser and Hito Steyerl, as well as other writers who have addressed this issue, such as Gerald Raunig and Brian Holmes, who have voiced similar critiques recently.<sup>2</sup> As we know from the genealogy of institutional critique, 1960s' minimalism investigated the phenomenological sensitivity to the institution's physical container, on which the artwork was increasingly contingent. Physical site specificity gradually transformed into institutional site specificity, when artists began to consider and investigate the functions of the gallery in relation to the production of value, intertwining the art object with systems of economic and symbolic capital (think of Haacke's model of institutional critique). Miwon Kwon identifies a third moment, which she calls "discursive site specificity", where artists move beyond the art context and toward the systematic investigation of social and political formations, like the politics of AIDS and homelessness, or indeed, real estate development and gentrification.<sup>3</sup> For her, that model corresponds generally to art of the 1990s and the 2000s, and I think your work intervenes at this point. I think your institute is provocative because it seeks to avoid the dangers of IC in its present guise. For instance, Fraser writes about how po-

scheinen seit Langem geschlossen zu sein. Die Verhältnisse sind wirklich absolut schockierend. Dein Projekt möchte in diese lokale Ökonomie eingreifen und über Bildung und Kunstszene Ressourcen anziehen. Wie soll das Institut konkret operieren?

**RM** Das Institute for Human Activities strebt den Bau eines Kunstzentrums an. Es soll ein Museum, ein Residency-Programm und eine Schule mit Meisterklassen entstehen. Wir werden Kunstausbildung für PlantagenarbeiterInnen anbieten. Die TeilnehmerInnen sollen aus allen möglichen Gruppen kommen, etwa auch aus der Gruppe der WaldbewohnerInnen, die sich vielleicht nicht als Künstler sehen, aber über alle möglichen kreativen Fähigkeiten verfügen. Dazu wollen wir KünstlerInnen aus Kinshasa und anderen afrikanischen Städten einladen. Und wir werden Leute aus dem Westen einbeziehen. So werden wir den PlantagenarbeiterInnen am Ende hoffentlich helfen können. Ehrlich gesagt, arbeiten sie ja indirekt jetzt schon für uns, in einer sehr altmodischen Form, indem sie uns als Tage- oder Stundenlöhner ihre körperliche Arbeitskraft zur Verfügung stellen. Dabei verdienen sie nicht viel. Wir wollen ihnen helfen, in eine neue immaterielle und affektive Ökonomie einzutreten.

**TJD** Das Institut soll also als eine Art Bildungszentrum und später als Ausstellungsort für aufstrebende KünstlerInnen fungieren? Wenn ja, wie wird das eigentlich mit dem Verkauf geregelt? Wie wir aus deinem Film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) wissen, war das doch gerade ein Hindernis. Die von dir ausgebildeten kongolesischen Fotografen bekamen letztlich keine Presseausweise und konnten ihre Fotos nicht an internationale Medienagenturen verkaufen.

**RM** Ja, die Verkäufe werden unter der Dachorganisation des Instituts erfolgen. Die Erlöse gehen natürlich nicht ans Institut, sondern an die jeweiligen KünstlerInnen. Aber das Projekt wird so etwas wie ein Marken-Konzept umfassen, weil niemand einfach ein bestimmtes Gemälde ausstellt oder kauft, sondern eher in die gesamte Unternehmung – die übergreifende soziale Skulptur oder das künstlerische Experiment – investiert. Dieses System wird für das Mandat dieser Kunst und ihre Kritikalität stehen.

**TJD** Das erinnert irgendwie an die Strategie, über die sich Hans Haacke und Pierre Bourdieu in ihrem als Buch veröffentlichten Gespräch *Freier Austausch*<sup>1</sup> unterhalten haben, nämlich die Nutzung des »symbolischen Kapitals« von Kunstinstitutionen zur Verbreitung progressiver politischer Forderungen und kritischer Einwände gegen die Kunst, wie es Haacke in eigenen Projekten – am Guggenheim Museum wie in kommerziellen Galerien – getan hat. Du bist aber, scheint mir, auf etwas anderes aus, insofern das Institut als »Branding-Konzept« nicht nur der Verstärkung kritischer Inhalte dient. Es geht nicht darum, symbolisches Kapital zur Verbreitung politischer Kritik einzusetzen, sondern es auf einen nicht-westlichen Ort zu projizieren und damit eine direkte ökonomische Intervention vorzunehmen.

**RM** Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Praktiken ist wahrscheinlich der, dass ich zu dem Schluss gelangt bin, dass die Institutionskritik letztlich nur wenigen Weltgegenden nützt. Haacke lebt zum Beispiel in New York und seine Arbeiten werden dort häufig ausgestellt. Grob gesprochen generieren Haackes Arbeiten also Mehrwert in und um New York sowie in ein paar anderen Teilen der Welt, wo man über derlei Dinge nachdenkt oder Geld in sie steckt. Und das ist auch in Ordnung so. Will man aber wie ich eine Art Strukturanalyse über den Nutzen der Kunst und ihre Nutznießer durchführen, darüber, wer etwa von der Institutionskritik profitiert, und zudem die Leute mit einbeziehen, die das Objekt dieser Kritik bilden, die BewohnerInnen der potenziell davon betroffenen Zone (in diesem Fall der armen, voll in die globale Ökonomie integrierten Regenwaldregionen), dann genügt es nicht, ein Stück kritischer Kunst darüber zu machen und es in New York oder Europa zu zeigen, und das wars dann. Eine solche Arbeit hätte keinerlei Bewusstsein von ihrer eigenen Funktion.

**TJD** In dieser Hinsicht deckt sich deine Frustration über ältere Formen der Institutionskritik (IC) mit den Anliegen ähnlich denkender Künstlerinnen wie Andrea Fraser und Hito Steyerl, aber auch Autoren wie Gerald Raunig und Brian Holmes, die in letz-

ter Zeit eine ähnliche Kritik vorgebracht haben.<sup>2</sup> Nach dem, was wir über die Genealogie der IC wissen, stellte der Minimalismus der 1960er Jahre eine phänomenologische Erforschung des physischen Behälters dar, von dem das Kunstwerk zunehmend abhing, eine physische Ortsspezifität, die sich nach und nach in eine institutionelle verwandelte, als KünstlerInnen begannen, die Funktionen der Galerie und des Museums auf ihre Wertproduktion hin zu untersuchen, das Kunstobjekt mit Systemen ökonomischen und symbolischen Kapitals zu verbinden (wie in Haackes Version der IC). Miwon Kwon macht noch einen dritten Typus aus, den sie als »diskursive Ortsspezifität« bezeichnet; dabei gehen KünstlerInnen über den Kunstkontext hinaus und wenden sich einer systematischen Un-



Welcome of managing director Nicolas Matesu, of Feronia Plantations et Huileries du Congo, Institute for Human Activities, Botoka, DRC, 2012.

tersuchung sozialer und politischer Formationen wie der AIDS- und Obdachlosenpolitik oder der Grundstücksentwicklung und Gentrifizierung zu.<sup>3</sup> Für sie trifft dieses Modell generell auf die Kunst der 1990er und 2000er Jahre zu, und das scheint mir genau die Stelle zu sein, an der deine Arbeit ansetzt. Das Provokative an deinem Institut ist meines Erachtens der Versuch, den Gefahren der IC in ihrer gegenwärtigen Gestalt zu entgehen. Fraser schreibt etwa, dass politische Kunst, die ein Unterdrückungssystem in der Welt aufzudecken versucht, häufig den ökonomischen Nutzen außer Acht lässt, den sie selbst aus diesem kritischen Aufdecken zieht, und dass sie oft konservativen Interessen dient.<sup>4</sup> Fraser nennt das »Verneinung«, im Sinn der Freud'schen Psychoanalyse, was darauf hinausläuft, dass ihre Kritikalität selektiv und potenziell heuchlerisch ist. Wir könnten also sagen, die IC wird einerseits vom Solipsismus bedroht, indem sie endlos auf die institutionellen Funktionen verweist, die ihre Kunst zu analysieren versucht, und andererseits von der Verneinung, insofern sie die ökonomischen Folgen ihrer kritischen Geste leugnet und damit ihre ursprüngliche Reflexivität verrät.

**RM** Vielleicht suche ich nach dieser Reflexivität, wenn ich vom Erkennen der Parameter spreche, die diese Institution am Leben erhalten, und die heute mehr oder weniger die Existenzgrundlage jeder Ausstellung bilden. Es herrschen, global gesehen, ungeheure Ungleichheiten, und die Akkumulation der Gewinne – sei es aus der künstlerischen Kritik oder der allgegenwärtigen ökonomischen Ausbeutung – findet im Wesentlichen in ein- und denselben Konsumzentren statt. Wenn KünstlerInnen diesen Zustand erfassen und

political artwork that attempts to expose some system of oppression within the world often neglects to account for how it benefits economically from making that critical exposure and how political art often serves conservative interests.<sup>4</sup> Fraser terms this "negation", after Freudian psychoanalytic terminology, which equals a selective and potentially hypocritical criticality. We might say, IC risks solipsism on the one hand, referring endlessly back to the institutional functions the art sets out to analyse, and negation on the other, disavowing the economic impact of its critical gesture, and betraying IC's original reflexivity.

**RM** Maybe it's reflexivity that I search for, when I talk about identifying the parameters that allow this institution to exist, which are pretty much the same parameters that allow any exhibition to exist today. There are so many enormous inequalities, globally, and the accumulation of benefits – whether it's of artistic critique or of ubiquitous economic exploitation – are pretty much to be found in the same centres of consumption. So if artists want to register this condition, and deal with it effectively, then something else needs to be done. Something more deeply reflexive, not just formulated in a book, or exhibited in a gallery, but put into action on the ground. And it's the putting into action, creating a site where the parameters of art production are made transparent, that I hope the art that is going to be produced for this institution, or through it, or in opposition to it, will develop, and will facilitate a deeper understanding of its own functioning.

**TJD** I'm curious if the Institute for Human Activities potentially enters into a relationship with other forms of problematic activities in the post-colonial world. I'm thinking of relief organisations and humanitarian NGOs. How do you avoid the risk of the institution mirroring humanitarian organisations that attempt to help the local people, but which re-inscribe neo-colonial relations, or the hazard of scripting yourself in the role of do-gooder, even saviour? Plus, while you may intend to bring economic benefits to the local area, you're still deriving and benefitting from symbolic capital as a Western artist for doing this. How do you think of the project next to these kinds of risks and dangers?

**RM** I really don't think we're a humanitarian project. We're just a hub, potentially, for thinking about art. You know, saying that you



Renzo Martens talks about the Gentrification Program (with image of Tate Modern, London on screen).  
Institute for Human Activities, Boteka, DRC, 2012.

need criticality in order to accumulate capital is in and of itself inscribing critique as a token gesture within a capitalist, neoliberal exchange. It's only there because it's part of a financial exchange. But by formalising this logic, we can potentially bring out something transgressive, something that goes beyond the logic, reaching toward a deeper type of institutional critique.

**TJD** You're also creating a context in which local participants— whoever will be involved in the institute— can take on some agency, in terms of creating something for themselves. It's not like the project is completely defined and determined by you.



Presentation of Botalatala, Institute for Human Activities, Botoka, DRC, 2012.

**RM** Hopefully, I can create structures with some other people that allow for this flexibility. I guess that any museum director hopes that he or she can build a museum in which other people find it possible and useful to make their own propositions—in, against, around, under, or above the museum. But it's not social in the way that we are going literally to create equality by distributing things equally and by making sure everybody has a chance. We don't own the land, we can't employ five thousand people. Maybe we can make a little zone of potential transgression, and it will remain open.

**TJD** How is the institute funded? We mentioned Unilever, and of course Unilever is known as a big patron of the arts in London, at Tate Modern. How does this enter into the picture?

**RM** I just went to the Tino Sehgal show at Tate Modern, as part of the annual Unilever series, and it's beautiful I should say, but, of course, for me it now rings a totally different bell, having visited these plantations and having organised our opening seminar there. His work relates to the plantations, I found, but maybe in a way that I don't fully grasp.

**TJD** I felt this tension or contradiction similarly after seeing the plantations and feeling horrified. And to think that the very companies that run these plantations are funding the kind of art that makes claims for the value of immateriality, or for an enlightened modernity of global inclusion and democracy. The situation in the Congo belies the claims of immaterial labour as well, that we've entered a new world where everyone is intellectually creative, dealing in affects and ideas, beyond industrial labour when immaterial labour depends on near slave labour in the global South. It's fascinating—and politically imperative—to think about the paradoxes here. Will

wirkungsvoll mit ihm umgehen wollen, dann muss etwas anderes geschehen. Etwas, das die Reflexion weiter treibt, sie nicht nur in einem Buch äußert oder in einer Galerie ausstellt, sondern vor Ort umsetzt. Und es ist dieses Umsetzen, die Schaffung eines Raums, an dem die Parameter künstlerischer Produktion sichtbar werden und ein tieferes Verständnis ihrer eigenen Funktion ermöglichen, was ich mir von der Kunst erhoffe, die für diese Institution— oder durch oder gegen sie— entstehen wird.

**TJD** Ich frage mich, wie sich das Institute for Human Activities zu anderen problematischen Aktivitäten in der postkolonialen Welt verhält. Ich denke dabei an Hilfsorganisationen und humanitäre NGOs. Wie umgehst du das Risiko, dass das Institut zu einem

Spiegelbild humanitärer Organisationen wird, die versuchen, den Leuten vor Ort zu helfen, dabei aber neokoloniale Verhältnisse re-installieren, oder die Gefahr, dich als Gutmensch oder gar Retter aufzuspielen? Dazu kommt, dass du, auch wenn es dir darum geht, der Region wirtschaftlich auf die Sprünge zu helfen, immer noch symbolisches Kapital als westlicher Künstler daraus ziehst. Wie siehst du das Projekt in Bezug auf diese Gefahren und Risiken?

**RM** Ich glaube eigentlich nicht, dass wir ein humanitäres Projekt sind. Wir sind bloß ein möglicher Umschlagplatz für das Nachdenken über Kunst. Mit der Behauptung, dass man Kritikalität benötigt, um Kapital zu akkumulieren, wird der Kritik ja an und für sich schon eine Alibifunktion im neoliberal-kapitalistischen Tauschprozess zugeschrieben. Sie existiert nur, weil sie Teil des finanziellen Austausches ist. Aber durch die Formalisierung dieser Logik können wir potenziell etwas zum Vorschein bringen, das diese Logik überschreitet und zu einer tieferen Form der Institutionskritik führt.

**TJD** Du stellst auch eine Situation her, in der die TeilnehmerInnen vor Ort— wer immer das sein mag— über eine gewisse Handlungsmacht verfügen, insofern sie etwas für sich selbst schaffen können. Das Projekt wird nicht komplett von dir vordefiniert und bestimmt.

**RM** Ich hoffe, es gelingt mir, zusammen mit anderen Strukturen zu schaffen, die diese Flexibilität zulassen. Ich denke, jeder Museumsdirektor hofft, ein Museum bauen zu können, in dem es anderen möglich und sinnvoll erscheint, eigene Behauptungen aufzustellen— sei es im oder gegen das Museum, um es herum, unter oder über

ihm. Aber das Ganze ist nicht sozial in dem Sinn, dass wir tatsächlich Gleichheit herstellen wollen, indem wir die Dinge gleichmäßig verteilen und jedem eine Chance geben. Das Land gehört uns nicht, wir können keine fünftausend Leute beschäftigen. Aber vielleicht können wir eine kleine Zone für potenzielle Transgressionen schaffen, die auch offen bleibt.

**TJD** Wie wird das Institut finanziert? Wir haben bereits über Unilever gesprochen; die Firma ist für ihre großzügige Kunstförderung in London, an der Tate Modern, bekannt. Wie passt das ins Bild?

**RM** Ich war gerade bei der Tino-Sehgal-Ausstellung an der Tate Modern, die im Rahmen der jährlichen »Unilever Series« stattfindet. Ich finde sie großartig, aber natürlich kommt da bei mir auch

artists at the IHA learn to practice immaterial labour?

**RM** They can learn whatever they want to learn about. Clearly a company like Unilever hasn't lately invested in social structures or in art centres on these plantations. And yet, they do in more visible places like in London. It would be a great opportunity for them to fund something really interesting. And I would gladly work with such supporters. As I'm Dutch, and we have the remnants of social democracy, there are still sources of somewhat neutral art funding through the government. Those people fund it, and the company that bought it from Unilever. They didn't give us any money, but



Skype Presentation of Richard Florida, Institute for Human Activities, Botoka, DRC, 2012.

etwas anderes an, seit ich auf diesen Plantagen war und das Eröffnungsseminar organisiert habe. Sehgal's Arbeit schien mir etwas mit den Plantagen zu tun zu haben, aber auf eine Art, die ich vielleicht nicht ganz erfassen kann.

**TJD** Ich empfand diese Spannung oder diesen Widerspruch ebenfalls, jetzt, da ich die Plantagen gesehen habe. Man bedenke, dass die gleichen Firmen, die solche Plantagen unterhalten, Kunst fördern, die sich für den Wert der Immaterialität und eine aufgeklärte Moderne globaler Inklusion und Demokratie einsetzt. Die Situation im Kongo straft auch die Behauptung von der immateriellen Arbeit Lügen— dass wir in ein neues Zeitalter eingetreten seien, in dem jeder geistig kreativ ist, jeder mit Gefühlen und Ideen handelt—, wenn diese immaterielle Arbeit auf so etwas wie Sklavenarbeit im globalen Süden beruht. Es ist faszinierend— und politisch unerlässlich— über diese Widersprüche nachzudenken. Werden die KünstlerInnen am IHA immateriell zu arbeiten lernen?

**RM** Sie können lernen, was sie wollen. Eine Firma wie Unilever hat in letzter Zeit bestimmt nicht in die sozialen Strukturen oder in Kunstzentren auf diesen Plantagen investiert, aber sie tut es an besser sichtbaren Orten wie in London. Das Projekt wäre eine gute Gelegenheit für sie, etwas wirklich Interessantes zu finanzieren. Ich hätte nichts dagegen, mit derartigen Geldgebern zusammenzuarbeiten. Da ich Holländer bin und bei uns noch Reste der Sozialdemokratie existieren, kann ich immer noch auf eine einigermaßen neutrale staatliche Kunstförderung zurückgreifen. Von ihr kommen die Mittel— aber auch von der Firma, die das Land von Unilever gekauft

they allowed us to be there, to operate on their land, and they helped us a tremendous deal. I'm grateful, especially since I think such partnerships can create a lot of knowledge about the arts, and can generate something very truthful, for us, for them, for all involved. I really respect them. The social democracy money, as much as it is needed, represents a little exception to the current status quo, on the global scale of things.

**TJD** What are some of the upcoming projects that you have planned at the IHA?

**RM** We've started with an opening seminar, and we will soon start offering the creative therapy. It has yet to be designed. I'm not a specialist in this area.

**TJD** Who will run it? Will Botalatala be involved in it, for instance?

**RM** The structure is still being worked out. I think Botalatala is a great example for prospective participants in terms of his life's story. He came from a Unilever plantation and then became an artist. He was instructed by a missionary, telling him that his craftwork could translate into another cultural field of reference, that his work could be considered art. That was clearly part of a colonial relation.

**TJD** But of course not all education is necessarily linked to colonialism. Speaking as a teacher, I hope that colonialism isn't identical to education! There are of course models of emancipatory education—think of Paulo Freire's model of the "Pedagogy of the Oppressed." Certainly for Botalatala, the fact that he used art to escape his past situation of being a plantation labourer is significant.

**RM** Yes, he was really touched when he visited the plantations, to confront his own past. We will do creative therapy, if only to iden-

hat. Die hat uns zwar kein Geld gegeben, aber sie hat uns erlaubt, auf ihrem Land zu arbeiten, und uns sehr unterstützt. Dafür bin ich dankbar, zumal ich glaube, dass solche Partnerschaften eine Menge Wissen über die Künste generieren können, etwas von großer Wahrfähigkeit – für uns, für sie, für alle Beteiligten. Das respektiere ich. Das sozialdemokratische Geld – so sehr es gebraucht wird – stellt in der aktuellen Situation, global gesehen, eher eine Ausnahme dar.

**TJD** Was sind einige der nächsten Projekte, die du für das IHA geplant hast?

**RM** Wir haben mit einem Seminar eröffnet und werden demnächst mit der Kunsttherapie beginnen. Sie muss erst noch entwickelt werden. Ich bin kein Spezialist auf dem Gebiet.

**TJD** Wer wird das leiten? Wird etwa Botalatala daran beteiligt sein?

**RM** Die Struktur ist noch nicht fertig ausgearbeitet. Aber Botalatala ist von seiner Biografie her sicher ein gutes Beispiel für mögliche TeilnehmerInnen. Er kommt von einer Unilever-Plantage und wurde dann Künstler. Dabei wurde er von einem Missionar unterstützt, der ihm zeigte, dass sein Handwerk in ein anderes kulturelles Referenzsystem übertragbar ist und dort als Kunst gesehen werden könnte. Das war ganz klar Teil einer Kolonialbeziehung.

**TJD** Aber bestimmt ist nicht jede Bildung automatisch kolonialistisch. Als Lehrer hoffe ich, dass Bildung nicht gleichbedeutend mit Kolonialismus ist! Es gibt doch auch Beispiele einer emanzipatorischen Bildung wie Paulo Freires »Pädagogik der Unterdrückten«. Für Botalatala ist der Umstand, dass er mithilfe der Kunst seiner Situation als Plantagenarbeiter entkam, sicher ganz wesentlich.

**RM** Ja, er war sichtlich bewegt, als er die Plantagen besuchte und sich mit der eigenen Vergangenheit konfrontierte. Wir werden mit Kunsttherapie arbeiten, und sei es nur, um herauszufinden oder die KongolesInnen selbst wählen zu lassen, welche Leute später Teil der detaillierteren Zusammenarbeit und der Meisterklassen werden sollen. Wir sind immer noch dabei, das zu entwickeln und TeilnehmerInnen einzuladen. Nächstes Jahr (2013) sollte das Residency-Programm starten. Wir werden einige profilierte KünstlerInnen brauchen, um dem Projekt zu Bekanntheit und Glaubwürdigkeit zu verhelfen und so mehr Kapital zu akkumulieren. Auf diese Weise werden wir auch größere finanzielle Mittel bekommen, die uns in die Lage versetzen, mit dem Institut Ausstellungen zu machen.

**TJD** So wie du das erklärst, verfolgst du mit deiner Gentrifizierung ja nicht das übliche Ziel, das meist darin besteht, herabgekommene Stadtviertel zu revitalisieren, die sich als Profit versprechende Anlage für Grundstücksentwickler eignen, mit dem Ergebnis, dass die dort oft seit Generationen lebende weniger wohlhabende Bevölkerung vertrieben wird.<sup>5</sup> Wegen dieser Konnotation mit einer bestimmten Form des Raubtierkapitalismus, der Verbreitung ökonomischer Ungleichheit und einer Entwicklungsunterschiede fördernden Raumpolitik habe ich immer noch Schwierigkeiten mit dem Begriff. Aber der ländliche Kongo ist ein ganz anderer Kontext. Ich frage mich allerdings, ob das Projekt eher auf die Mimikry einer höchst problematischen Konstellation globaler Beziehungen hinausläuft oder ob es mehr in Richtung der von dir genannten transformativen Ziele gehen wird.

**RM** Beides. Wir benötigen das eine, um zum anderen zu gelangen.

tify, or invite the Congolese to self-select the people to become part of the more elaborate collaboration and master classes later on. By next year (2013) we should also start the residency programme. We are still in the process of designing it and inviting participants. We'll need some high-profile artists to put the project on the map, to make it credible, to accumulate more capital as a result. This is how we will get more significant funding, enabling us to have shows with the institute.

**TJD** Given how you've explained it, your goal of gentrification isn't the conventional one, where gentrification means revitalising dilapidated urban areas that can then be infused with capital by real-estate developers to make profits, resulting in the forcing out of local, less affluent people who have lived there for generations.<sup>5</sup> I struggle with the term, because of the Western connotations with a certain model of predatory capitalism, its imposition of economic inequality, and its spatial politics of uneven development. But the context in rural Congo is completely different. My question for the project is whether it will be about the mimicry of a very problematic set of global relations, or if it will veer more toward the transformative set of goals you've mentioned.

**RM** Both – we need the first to do the second.

1 See Pierre Bourdieu and Hans Haacke, *Free Exchange* (Cambridge: Polity Press, 1995).

2 See Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-democracy," *e-flux*, 21 (2010); Andrea Fraser, "L'1%, c'est moi," *Texte zur Kunst*, 83 (2011), pp. 114–27; Brian Holmes, "Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions," at *eipcp.net* (January 2007); and Gerald Raunig and Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique* (London: Mayfly, 2009).

3 Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," *October*, 80 (1997), pp. 85–110.

4 Andrea Fraser, "There's No Place Like Home," *The Whitney Biennial 2012* (New York: Whitney Museum, 2012).

5 See Rosalyn Deutsche and Cara Gendel Ryan, "The Fine Art of Gentrification," *October*, 31 (1984), pp. 91–111.

Vorgestellt von  
der Redaktion

Dragana Jurišić

»The Lost Country« folgt einer Reise, die die anglo-irische Autorin Rebecca West 1937 in ihrem Buch *Black Lamb and Grey Falcon* veröffentlicht hat und in dem Jugoslawien sowohl als Quelle der Angst wie als mögliche Heimat beschrieben wird. Dragana Jurišić wiederholt diese Reise als einen Versuch der Rekonstruktion dessen, was dieses vergangene Land für sie selbst gewesen sein mag, als dessen Angehörige sie sich in den 1990er Jahren verleugnen musste.

Emanuel Mathias

Emanuel Mathias' filmisch anmutende Sequenzen sind auf dem Goldmarkt von Istanbul entstanden – einem von Macht- und Männlichkeitsattributen geprägten Ort. Durch seine präzise Beobachtung der Ähnlichkeiten und Abfolgen von Handlungen, Mimiken und Gesten erzeugt Mathias den Charakter einstudierter Choreografien. So entsteht eine bemerkenswerte Symbiose von Strategien der beobachtenden Fotografie und der inszenierenden Regiearbeit.

Ben Krewinkel

»A Possible Life« ist ein kollaboratives Projekt mit Gualbert, einem Flüchtling aus Mozambique, der seit Jahren versucht, einen legalen Aufenthaltsstatus in den Niederlanden zu erhalten. Dokumente, amtliche Korrespondenzen, Fotografien von Gualbert sowie die von Krewinkel zeichnen ein detailliertes Bild des Versuches, sich ein Leben zu imaginieren. Zudem werden Möglichkeiten dokumentarischen Arbeitens für ein konkretes Interesse neu entworfen.

Ieva Baltadounyte

Die Litauerin Ieva Baltadounyte arbeitet in Dublin an Fragen zu migrantischer Identität zwischen Erinnerung und Neukonstruktion, auch als Frage von Sichtbarkeit und Repräsentation. »Silhouette« zeigt drei Männer, die in verschiedenen Stadien von Legalität leben: legaler bzw. illegaler Migrant und Staatsbürger. Die Bildkomposition verhindert dabei jede Zuschreibung sozialer Identität und damit die Möglichkeit zur Zuordnung, Ein- oder Ausschließung.

Salvi Danés

Salvi Danés' Fotografien tragen die Anmutung eines visuellen Tagebuchs, das er führt, wenn er als Fremder in Millionenstädte wie Moskau oder Tokio reist. Es entstehen kleine, poetische Narrationen, die mit ihrer farblichen Blässe und einer daraus resultierenden Zartheit von seiner subjektiven Aneignung der Städte, ihrer Geschichte und ihrer BewohnerInnen erzählen. So öffnen sich die Bilder einer möglichen Lesbarkeit als ein Spiegel des Reisenden in der Fremde.

Dionysis Kouris

Das Gebäude der ersten, 1930 gegründeten Plattenfirma Griechenlands, Columbia Records, wurde 2009 von 200 sogenannten illegalen Einwanderern besetzt und ist seitdem Zwischenstation von Fluchtversuchen in die EU über den Hafen von Patras. Die mit dem Ort verbundenen Sehnsüchte haben sich seit den erfolgreichen Zeiten von Columbia radikal geändert, weshalb die Besetzung des Ortes auch den politischen Wandel Griechenlands dokumentiert.

1 Vgl. Pierre Bourdieu und Hans Haacke, *Freier Austausch*, übers. v. Ilse Utz und Hans Haacke, Frankfurt/Main: Fischer 1995.

2 Vgl. Hito Steyerl, »Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-democracy«, in: *e-flux* 21 (2010); Andrea Fraser, »L'1%, c'est moi«, in: *Texte zur Kunst* 83 (2011), S. 114–27; Brian Holmes, »Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions«, bei *eipcp.net* (Januar 2007); Gerald Raunig und Gene Ray (Hg.), *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique*, London: Mayfly 2009.

3 Miwon Kwon, »One Place After Another: Notes on Site Specificity«, in: *October* 80 (1997), S. 85–110.

4 Andrea Fraser, »There's No Place Like Home«, in: *The Whitney Biennial 2012*, New York: Whitney Museum 2012.

5 Vgl. Rosalyn Deutsche und Cara Gendel Ryan, »The Fine Art of Gentrification«, in: *October* 31 (1984), S. 91–111.