

Abraham Cruzvillegas : the Berlin wall = die Berliner Mauer

Autor(en): **McDonough, Tom / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 97: **Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680248>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 8: SINBYEONG. (Self-Destruction 8: Sinbyeong), 2015, found objects from redevelopment areas in Seoul, variable dimensions, installation view Art Sonje Center / SELBSTZERSTÖRUNG 8: SINBYEONG, gefundene Gegenstände aus Sanierungsgebieten in Seoul, Masse variabel, Installationsansicht. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND KURIMANZUTTO, MEXICO, THOMAS DANE GALLERY, LONDON, AND GALERIE CHANTAL CROUZEL, PARIS / PHOTO: KIM TAEDONG)



TOM McDONOUGH

The Berlin Wall

In 2008, while on a residency in Scotland, Abraham Cruzvillegas began writing song lyrics. He has described their style as “a hybrid combination of inspiring sources, such as romantic popular music from Mexico, folk music, boleros, dub, rock’n’roll, salsa, reggae, Brazilian music, corridos, punk, ska, cumbia, trova Yucateca, funk, protest music from Latin America during the seventies, commercial pop from everywhere, norteñas, hip-hop, etc.”¹⁾ The songs are reminiscences of his childhood during the 1970s and ’80s in an informal settlement in Ajusco, at what was then the southern edge of Mexico City; as such, they are coextensive with the origin of his AUTOCONSTRUCCIÓN (Self-Construction, 2007–) works and reflect many of the same concerns of this ongoing series of mixed-media sculptures, whose point of departure is the improvised methods of construction found in Ajusco and other squatter communities throughout Latin America. Alternately humorous and poignant, militant and intimate, Cruzvillegas’s lyrics speak of growing up in a peri-urban zone marked by insecur-

TOM McDONOUGH is a writer and critic based in western New York and Toronto.

ity, insufficiency, and solidarity. Each song, we could say, holds a lesson, but some in particular seem to provide a broader reflection on the structural parameters not only of the *colonia* of Cruzvillegas’s youth but also of his current artistic practice.

That’s the case with “El muro de Berlín” (The Berlin Wall, 2010), a song about a fence erected to separate two adjacent neighborhoods, the “hoity-toity and cocky” Colonia Romero de Terreros and the “proletarian” Pedregal de Santo Domingo, “full of argumentative plebs.”²⁾ The wall, a product of intolerance, is also a monument to hypocrisy: If the inhabitants of these quarters “mutually despised one another,” they also “needed each other desperately”:

*Some were masons, plumbers and domestics,
Metalworkers, carpenters, painters, body shop workers,
And the others hired them at low rates.*

If the wall appears physically as a barrier, as an absolute dividing line between these socially divergent settlements, its actual function is revealed to be more complex. It acts more as a membrane, allowing labor and money to pass through while filtering out

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *ILS SONT ZAZOUS (DEMOCRATIST & ENGAGED)*, 2012, rebar, fabric, feathers, chain, meat, 35 x 135 x 30" / *SIE SIND ZAZOUS (DEMOKRAT & BESCHÄFTIGT)*, Armierungseisen, Stoff, Kette, Fleisch, 88,9 x 342,9 x 76,2 cm.

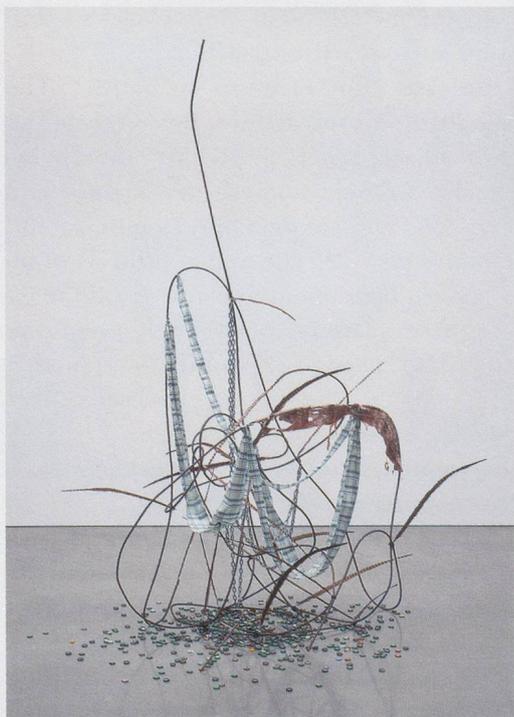


the social costs of this uneven division of land and wealth, embodied in the excretions—the piss, shit, and garbage—that pile up on one side. As Cruzvillegas writes, “It was important to work and to survive / With the other, without the other, and despite the other.”

“The Berlin Wall” is, on one hand, a vivid observation of this singular location, of the thin line that divides and conjoins these two districts. But on the other, it is a reflection on the dynamic that propels Cruzvillegas’s sculptural practice, which also posi-

tions itself between two worlds, one proletarian and the other posh. As the artist has explained in regard to the AUTOCONSTRUCCIÓN project, “Many of these works express my wish to confront two or more radically different economic systems, creating hybrid marriages and unexpected combinations of materials and techniques.”³⁾ Of course, these marriages and combinations are evident within individual works, whether we want to label them assemblage, bricolage, or, as Mark Godfrey has convincingly argued, “structural juxtaposition.”⁴⁾ *THE INVINCIBLE* (2003), for example, crowns a rough, heavy piece of concrete—as it features the number 190 in paint, we assume it is a fragment from a house—with a colorful array of feathers, composing a sort of avian Mohawk. Its title refers to a particular locale, as is often the case in Cruzvillegas’s work: here, a bar frequented by artists, actors, and others in San Ángel, just off of Mexico City’s great longitudinal axis, Insurgentes, north of the Universidad Nacional Autónoma de México, where he studied in the 1980s.

But the confrontation of “radically different economic systems” must be seen as also taking place external to the singular sculptural object. When *LA INVENCIBLE* is exhibited, for example, in Cruzvillegas’s 2013 survey at the Walker Art Center, Minneapolis, we are compelled to see it, and the rest of



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *APRIL IN PARIS (BRIEF & DELIRIOUS)*, 2012, rebar, fabric, feathers, chain, beer bottle caps, meat, 115 x 80 x 84" / *APRIL IN PARIS (KURZ & HEFTIG)*, Armierungseisen, Stoff, Federn, Bierdeckel, Fleisch, 292,1 x 203,2 x 213,4 cm.

his work, against the backdrop of the elegant white gallery space and to recognize it as an object that has traveled, so to speak, across the Berlin Wall separating its proletarian material origins from its current inhabitation of the decidedly hoity-toity and cocky environment of the global art market. Many critics only see Cruzvillegas's art occupying one side of this fence: For them, it is an unproblematic translation into sculptural vocabulary of the informal and communal building methods he encountered as a child in Ajusco.⁵⁾ However inspiring such accounts may be, they miss the larger institutional apparatuses within which his sculpture circulates. Only recently have those views been challenged, most notably by art historian Robin Adèle Greeley, who locates the work instead precisely "in the systemic interconnections between object experience in developing countries . . . and object experience in the hegemonic 'centers' of developed countries and the market-

driven international art circuit"—a position that allows him "to assert the asymmetries of object experience induced by global economic integration."⁶⁾

Perhaps we could say that Cruzvillegas's work occupies the *espace partagé*—the space both shared and divided—between those two experiences, those two economies. It's a term borrowed from the great Brazilian geographer Milton Santos, who from exile in Paris wrote a book of the same title in 1975, in which he characterized countries like Mexico as having a dual economy, or what he called an economy of "two circuits." Both were the outcome of contemporary technological modernization, but that process inevitably affected segments of the population unequally. There is an upper circuit, composed of capital-intensive modern industry, banking, export trade, and the like, which yields a higher income for those employed but which produces only a limited number of jobs; and a lower circuit, accounting for a

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *THE AUTOCONSTRUCCIÓN SUITES* (*The Self-Construction Suites*), 2013, installation view Walker Art Center / *DIE EIGENBAU-FOLGEN*, *Installationsansicht*.





ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTODESTRUCCIÓN 4: DEMOLICIÓN* (*Self-Destruction 4: Demolition*), 2014, installation view Thomas Dane Gallery, London / *SELBSTZERSTÖRUNG 4: DEMOLIERUNG*, Installationsansicht.

high ratio of people with neither stable employment nor income and “consisting of small-scale manufacturing and crafts, small-scale trade, and many varied services.”⁷⁾ This is the circuit from which Cruzvillegas draws his raw materials, and it is the one to which he tends to refer when discussing his work. But it would be too simple to merely align him with this underprivileged realm; as Santos writes, the upper and lower circuits cannot be so neatly divided. What he calls a “shared space” does not denote a realm of equilibrium or cooperation but rather an agonistic space in which the social classes corresponding to the two circuits compete “for market hegemony and spatial control,” with the upper claiming “total unification and penetration of the market” and the lower seeking to assert “some role in aggregate spatial organization.”⁸⁾

Cruzvillegas occupies an ambivalent position in relation to this dynamic. Through professional standing he certainly qualifies as a member of the upper circuit, but his working methods and personal solidarities align him with the lower: It is not only a formal vocabulary that links him with his childhood home in Ajusco but also an ongoing set of familial and communal relationships that extend from his mother and father to the Comité de Derechos Humanos Ajusco (Ajusco Human Rights Committee). At its most complex, his work involves a negotiation *between* these two circuits, a shuttling from the international art world to the Latin American urban periphery and back, which acts to bring each term into opposition with the other. As Cruzvillegas writes in the short text that serves as something of a statement of intent for the *AUTOCONSTRUCCIÓN* project, “My main purpose is

to generate knowledge and understanding of how human activity produces forms.”⁹⁾ But we can be more specific: The significance of AUTOCONSTRUCCIÓN is its lesson in how human activity produces forms *within* and *in spite of* the real social conditions of uneven development that their producers, including the artist, must necessarily inhabit.

Of course, which side prevails in this “negotiation” between upper and lower circuits remains up for debate. After all, the finished work exists entirely on one side of the divide: Whatever its origins in those continuous collaborative processes of building and rebuilding in the *colonia* that go under the name *autoconstrucción*, once Cruzvillegas’s artwork enters the gallery it is no longer subject to outside intervention. Despite its seeming precariousness, despite its “dynamic contingency,” it is a singularly authored object protected from any further change.¹⁰⁾ As the artist reminds us in his song, if the wall has long come down in Berlin, the walls that separate the wealthy from the poor continue to stand.

But Cruzvillegas’s work, enmeshed in those conditions, also imagines another horizon beyond the present realities of our at once shared and divided space. In a song from 2008, “Aprons,” about the

militant role of women in the seizure and settlement of Ajusco, we are reminded, “The land belongs to those who work it / That’s what Zapata said.”¹¹⁾ The Mexican peasant revolutionary’s words, echoing across the decades, speak of the centrality of praxis, of human productivity as a mutual reshaping of the world; it is the same call we hear in the final lines of Bertolt Brecht’s *Caucasian Chalk Circle*, when the singer announces the moral of the play: “Take note of the meaning of the ancient song: / That what there is shall belong to those who are good for it . . .”¹²⁾ The AUTOCONSTRUCCIÓN sculptures, without pretending to be free of all the contradictions that an economy of two circuits imposes upon them, nevertheless persist as something like promissory notes for a future in which that praxis will have been realized, in which all the Berlin Walls will have come down.

1) Abraham Cruzvillegas, quoted in Francis McKee, “Mutable & Mutual” in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas* (Glasgow: Centre for Contemporary Arts, 2008), 2.

2) The song was written during a 2010–11 DAAD residency in Berlin and set to music composed in collaboration with Gabriel Acevedo Velarde and Sebastian Gräfe, which the artist characterizes as “somewhere between punk three-chord strategy, sample dub tradition, rebajada’s ear-splitting, slow motion, hip-hop appropriation, and Tyrolese-Tibetan electro digital tunes.” See Abraham Cruzvillegas, ed., *The Self Builders’ Groove* (Berlin: Berliner Künstlerprogramm/DAAD, 2012), which includes a CD.

3) Abraham Cruzvillegas, “Autoconstrucción” in Clara Kim, *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Suites* (Minneapolis: Walker Art Center, 2013), 26.

4) Mark Godfrey, “Instability and Fragmentation / Improvisation and Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas’s Sculpture” in *Autoconstrucción: The Book* (Los Angeles: REDCAT, 2009), 69–70.

5) See, for example, McKee, “Mutable & Mutual,” 1–3; or Catalina Lozano, “Making Is Thinking, Thinking Is Acting” in Kim, *Abraham Cruzvillegas*, 45–52, among others.

6) Robin Adèle Greeley, “The Logic of Disorder: The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas,” *October* 151 (Winter 2015): 82.

7) Milton Santos, *The Shared Space*, trans. Chris Gerry (London and New York: Methuen, 1979), 86.

8) *Ibid.*, 197.

9) Cruzvillegas, “Autoconstrucción,” 26.

10) Greeley, “The Logic of Disorder,” 79.

11) Abraham Cruzvillegas, “Aprons” in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas*, 82.

12) Bertolt Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*, trans. James and Tania Stern, with W. H. Auden (London: Methuen, 1963), 96. On this moral, see Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London and New York: Verso, 1998), 175–78.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *THE INVINCIBLE*, 2002, rock, feathers, mixed media, 18 x 15 x 4 1/2" / *DIE UNBESIEGBARE*, Stein, Federn, verschiedene Materialien, 45,7 x 38,1 x 11,4 cm.

TOM McDONOUGH

Die Berliner Mauer

Während eines Stipendienaufenthalts in Schottland 2008 begann Abraham Cruzvillegas Liedtexte zu schreiben. Den Stil dieser Texte beschreibt er als «hybride Verknüpfung von anregenden Quellen, wie romantische Schlager aus Mexiko, Volksmusik, Boleros, Dub, Rock 'n' Roll, Salsa, Reggae, brasilianische Musik, Corridos, Punk, Ska, Cumbia, Trova Yucateca, Funk, lateinamerikanische Protestsongs der 70er-Jahre, kommerzielle Popmusik aus aller Welt, Norteñas, Hip-Hop, und so weiter».¹⁾ Die Songs sind Erinnerungen an seine Kindheit in den 1970er- und 80er-Jahren in einer informellen Siedlung in Ajusco, das damals noch am südlichen Stadtrand von Mexico City lag; sie haben also denselben geographischen Ursprung wie seine AUTOCONSTRUCCIÓN-Werke (Eigenbau-Werke) und sie greifen auch zahlreiche Themen aus der langfristig angelegten (2007 begonnenen) Mixed-media-Skulpturensérie wieder auf. Ausgangspunkt dieser Serie waren die improvisierten Bauformen in Ajusco und anderen Squattersiedlungen in ganz Lateinamerika. Bald humorvoll, bald schneidend, bald kämpferisch oder persönlich erzählen Cruzvillegas' Texte vom Heranwachsen in

einem Stadtrandgebiet, das von Unsicherheit, unzulänglicher Versorgung und Solidarität geprägt ist. Jeder Text birgt sozusagen eine Lektion, aber einige scheinen auch eine speziellere, allgemeingültigere Reflexion zu enthalten, und zwar nicht nur zu den strukturellen Parametern der Siedlung seiner Jugendzeit, sondern auch zu denjenigen seiner heutigen Künstlertätigkeit.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, "The Self Builders' Groove," 2011, performance view, Berlin / «Der Eigenbauer-Groove», Performance-Ansicht. (PHOTO: KRZYSZTOF ZIELINSKI)

TOM McDONOUGH ist Autor und Kritiker. Er lebt und arbeitet in Western New York, USA, und Toronto, Kanada.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, "The Self Builders' Groove," 2011, performance view, Berlin / Der Eigenbauer-Groove, Performance-Ansicht. (PHOTO: KRZYSZTOF ZIELINSKI)

Das gilt insbesondere für «El muro de Berlín» (Die Berliner Mauer, 2010), ein Lied über einen zwischen zwei benachbarten Vierteln hochgezogenen Zaun, der die «blasierte und grosskotzige» Siedlung Romero de Terreros von dem «proletarischen» Pedregal de Santo Domingo trennt, einem Viertel «voll streitsüchtigem Pöbel». ²⁾ Die Mauer, ein Produkt der Intoleranz, ist auch ein Denkmal der Heuchelei: Obwohl die Bewohner dieser Viertel «einander gegenseitig verachteten», waren sie doch «auch absolut aufeinander angewiesen»:

*Manche waren Maurer, Klempner und Hausangestellte,
Schlosser, Schreiner, Maler, Autospengler,
Und die andern beschäftigten sie für wenig Geld.*

Während die Mauer physisch schlicht wie eine Barriere wirkt, eine absolute Trennlinie zwischen den

beiden sozial auseinanderklaffenden Siedlungen, ist ihre wahre Funktion wesentlich komplizierter. Sie hat eher die Funktion einer für Arbeit und Geld durchlässigen Membran, die jedoch die sozialen Kosten der ungleichen Verteilung von Grundbesitz und Reichtum herausfiltert, verkörpert durch die Ausscheidungen – Pisse, Scheisse und Abfall –, die sich auf der andern Seite anhäufen. Wie Cruzvillegas schreibt: «Es war wichtig, zu arbeiten und zu überleben / Mit dem anderen, ohne den anderen und trotz dem anderen.»

«El muro de Berlín» ist einerseits eine anschauliche Studie dieses spezifischen Ortes und der dünnen Linie, welche die beiden Stadtteile trennt und verbindet. Andererseits ist es aber auch eine Reflexion über die Antriebsdynamik von Cruzvillegas' skulpturaler Tätigkeit, die sich ebenfalls zwischen zwei Welten positioniert, die eine proletarisch, die an-

wir an, es sei das Bruchstück eines Hauses. Der Titel verweist, wie häufig in Cruzvillegas' Werk, auf einen bestimmten Ort, hier auf eine von Künstlern, Schauspielern und anderen Leuten frequentierte Bar in San Ángel, nahe der Avenida de los Insurgentes, der grossen Längsachse durch Mexico City, und nördlich der Universidad Nacional Autónoma de México, wo der Künstler in den 1980er-Jahren studierte.

Doch diese Konfrontation «radikal verschiedener Wirtschaftssysteme» muss so verstanden werden, dass sie auch ausserhalb des einzelnen skulpturalen Objekts stattfindet. Wenn *THE INVENCIBLE* beispielsweise im Rahmen des Überblicks über Cruzvillegas' Werk 2013 im Walker Art Center, Minneapolis, gezeigt wird, bekommt man dieses und alle anderen Werke gezungenermassen vor dem Hintergrund des eleganten weissen Ausstellungsraumes zu sehen. Und erkennt darin ein Objekt, das eine weite Reise hinter sich hat, quasi von jenseits der Berliner Mauer, die seine proletarische reale Herkunft von seinem aktuellen Aufenthaltsort in der unverkennbar «blasierten und grosskotigen Umgebung» des zeitgenössischen Kunstmarktes trennt. Viele Kritiker betrachten Cruzvillegas' Kunst nur als ein Element der Welt auf dieser Seite des Zauns: Für sie handelt es sich dabei um eine unproblematische Übersetzung in das skulpturale Vokabular der informellen und gemeinschaftlichen Bauweisen, die er als Kind in Ajusco kennenlernte.⁵¹ So anregend solche Darstellungen sein mögen, übersehen sie doch das grössere institutionelle Gefüge, in dem sich seine Skulptur bewegt. Diese Auffassungen wurden denn auch erst jüngst von Grund auf in Frage gestellt, vor allem von der Kunsthistorikerin Robin Adèle Greeley, die das Werk von Cruzvillegas präzise «in den systemischen Verzahnungen zwischen der Objekterfahrung in Entwicklungsländern ... , der Objekterfahrung in den Herrschaftszentren der entwickelten Länder und dem marktgesteuerten internationalen Kunstkreislauf verortet» – eine Position, die es dem Künstler erlaube, «die Missverhältnisse der Objekterfahrung aufzuzeigen, die durch die wirtschaftliche Globalisierung entstanden sind».⁵²

Vielleicht könnte man sagen, dass Cruzvillegas' Werk im *espace partagé* wohnt – dem geteilten (ebenso gemeinsam geteilten wie zweigeteilten) Raum – zwi-

derer todtschick. In Bezug auf sein Projekt *AUTOCONSTRUCCIÓN* meinte der Künstler: «Viele dieser Arbeiten sind Ausdruck meines Wunsches, zwei oder mehr radikal verschiedene Wirtschaftssysteme miteinander zu konfrontieren und dabei hybride Verbindungen und unerwartete Verwicklungen zwischen Materialien und Techniken herzustellen.»⁵³ Natürlich sind diese Verbindungen und Verwicklungen innerhalb

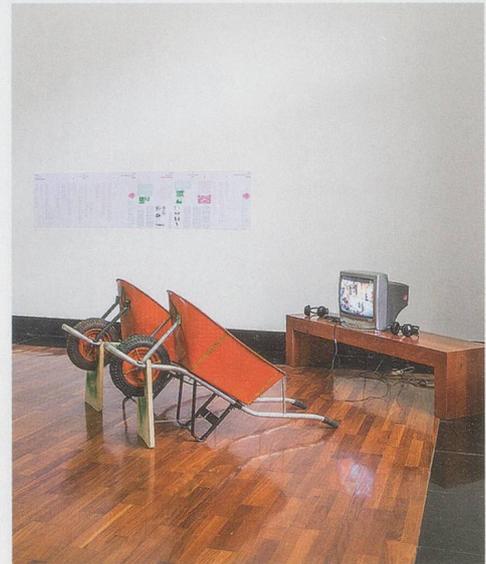
einzelner Werke augenfällig, egal ob wir sie als Assemblage, Bricolage oder – wie Mark Godfrey überzeugend dargelegt hat – als «strukturelles Nebeneinander»⁵⁴ bezeichnen wollen. *THE INVENCIBLE* (Die Unbesiegbare, 2003) krönt beispielsweise ein raues, schweres Stück Beton mit einer bunten Federntracht, einer vogelartigen Irokesenfrisur – da das Betonfragment die aufgemalte Zahl 190 trägt, nehmen

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *EMPTY LOT*, 2015,
Hyundai Commission, installation view Tate Turbine Hall /
LEERE PARZELLE, Installationsansicht,
(PHOTO: ANDREW DUNKLEY © TATE 2015)

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTODESTRUCCIÓN 7: DESHACIENDO EL NUDO* (Self-Destruction 7: Undoing the Knot), 2015, installation view Museo de Arte, Lima / SELBSTZERSTÖRUNG 7: DEN KNOTEN AUFLÖSEN, Installationsansicht. (PHOTO: MUSUK NOLTE)

schen diesen beiden Erlebensweisen und Wirtschaftsformen. Der Ausdruck stammt von dem grossen brasilianischen Geographen Milton Santos, der 1975 im Pariser Exil ein Buch mit ebendiesem Titel schrieb, *L'Espace partagé*. Darin legt er dar, dass Länder wie Mexiko eine Doppelwirtschaft haben, oder wie er es nannte: eine Wirtschaft mit «zwei Kreisläufen»; beide sind Produkte des modernen technologischen Fortschritts, nur wirkte sich dieser Prozess nicht in allen Bevölkerungsschichten gleich aus. Es gibt einen oberen Kreislauf, bestehend aus der kapitalintensiven modernen Industrie, dem Bankwesen, dem Exporthandel und so fort, der für die Angestellten ein höheres Einkommen abwirft, aber nur eine begrenzte Anzahl von Arbeitsstellen schafft; und es gibt einen unteren Kreislauf für einen hohen Prozentsatz von Leuten, die keine feste Anstellung und kein regelmässiges Einkommen haben, «bestehend aus kleinen Fertigungs- und Handwerksbetrieben, Kleinhandel und vielfältigen Dienstleistungen». ⁷⁾ Aus diesem Kreislauf bezieht Cruzvillegas sein Rohmaterial, und auf ihn verweist er auch gerne, wenn er über seine Arbeit spricht. Dennoch wäre es zu einfach, ihn ausschliesslich diesem unterprivilegierten Bereich zuzuordnen; wie Santos schreibt, lassen sich der obere und der untere Kreislauf nicht sauber trennen. Sein «geteilter Raum» bezeichnet keinen Bereich des Gleichgewichts oder der Zusammenarbeit, sondern eher einen Bereich der Auseinandersetzung, in dem die den beiden Kreisläufen entsprechenden gesellschaftlichen Klassen «um die Marktvorherrschaft und die Kontrolle des Raumes» kämpfen, wobei die untere Klasse versucht, sich «eine Rolle innerhalb des gesamtwirtschaftlichen Raumes» zu sichern. ⁸⁾

Innerhalb dieser Dynamik nimmt Cruzvillegas eine ambivalente Position ein. Aufgrund seines Berufsstandes ist er zweifellos dem oberen Kreislauf zuzurechnen, doch seine Arbeitsweisen und seine per-



sönliche Solidarität schweissen ihn mit dem unteren zusammen: Es ist nicht nur ein formales Vokabular, was ihn mit dem Zuhause seiner Kindheit in Ajusco verbindet, sondern auch eine ganze Reihe nach wie vor lebendiger familiärer und gemeinschaftlicher Beziehungen, die von seinen Eltern bis zum Comité de Derechos Humanos Ajusco (der Menschenrechtskommission von Ajusco) reichen. Im kompliziertesten Fall findet in seinem Werk eine Verhandlung zwischen diesen beiden Kreisläufen statt, ein stetiges Pendeln zwischen internationaler Kunstszene und lateinamerikanischer Stadtrandzone, das jede Aussage sogleich mit ihrem Gegenstück widerlegt. Wie Cruzvillegas in dem kurzen Text schreibt, der eine Art Absichtserklärung zu seinem Projekt *AUTOCONSTRUCCIÓN* darstellt: «Es geht mir hauptsächlich darum, zu vermitteln und verständlich zu machen, wie durch das menschliche Handeln Formen geschaffen werden.» ⁹⁾ Im Klartext: Die Bedeutung von *AUTOCONSTRUCCIÓN* liegt in der Lektion, wie durch das menschliche Handeln Formen geschaffen werden innerhalb und trotz der realen gesellschaftlichen Bedingungen einer ungleichen Entwicklung, denen alle Produzenten, auch der Künstler, notwendig unterworfen sind.

Natürlich bleibt noch zu erörtern, welche Seite in dieser «Verhandlung» zwischen dem oberen und

dem unteren Kreislauf die Oberhand behält. Immerhin befindet sich das vollendete Werk ganz auf der einen Seite der Kluft: Auf welche Ursprünge auch immer die – unter dem Namen *autoconstrucción* laufenden – andauernden gemeinschaftlichen Arbeitsprozesse des Bauens und Wiederaufbauens in der Colonia zurückgehen, sobald Cruzvillegas' Kunstwerk im Ausstellungsraum steht, ist es keinerlei Eingriffen von aussen mehr unterworfen. Trotz seiner prekären Situation, trotz seiner «dynamischen Kontingenz» ist es als singulär geschaffenes Objekt vor jeder weiteren Veränderung geschützt.¹⁰⁾ Wie der Künstler uns in seinem Lied in Erinnerung ruft: Auch wenn die Berliner Mauer längst gefallen ist, die Mauern zwischen Arm und Reich stehen nach wie vor.

Cruzvillegas' in diese Bedingungen verstricktes Werk entwirft jedoch auch einen weiteren Horizont jenseits der heutigen Realität unserer zugleich gemeinsamen und getrennten Räume. Das Lied «Aprons» (Schürzen, 2008), über die militante Rolle der Frauen bei der Inbesitznahme und Besiedlung von Ajusco, erinnert uns daran: «Das Land gehört denen, die darauf arbeiten / Das sagte schon Zapata.»¹¹⁾ Die Worte des mexikanischen Revolutionärs und Bauernführers, die über die Jahrzehnte nichts von ihrer Kraft eingebüsst haben, sprechen von der zentralen Bedeutung der Praxis, von der menschlichen Produktivität als gemeinschaftlicher Umgestaltung der Welt; es ist dieselbe Aufforderung, die wir in den letzten Zeilen von Bertolt Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* vernehmen, wo der Sänger die Moral des Stücks verkündet: «Nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten: / Dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind [...]»¹²⁾ Die AUTOCONSTRUCCIÓN-Skulpturen behaupten nicht, von allen Widersprüchen frei zu sein, die mit der Wirtschaft der zwei Kreisläufe einhergehen, dennoch haben sie Gültigkeit, denn sie sind eine Art Versprechen oder Schuldschein für eine Zukunft, in der diese Praxis Realität sein wird und alle Berliner Mauern gefallen sein werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Abraham Cruzvillegas, zitiert in Francis McKee, «Mutable & Mutual», in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow 2008, S. 2.

2) Der Songtext entstand während seines DAAD-Stipendienauf-

enthalt 2010–2011 in Berlin, zu Musik, die in Zusammenarbeit mit Gabriel Acevedo Velarde und Sebastian Gräfe komponiert wurde. Der Künstler beschreibt sie als «irgendwo zwischen der Drei-Saiten-Strategie des Punk, traditionellem Dub-Sample, der Schrilheit und Verlangsamung des Rebajada, Hip-Hop-Appropriation und tirolisch-tibetischen Elektrodigitalharmonien».

Siehe Abraham Cruzvillegas (Hrsg.), *The Self Builders' Groove*, Berliner Künstlerprogramm/DAAD, Berlin 2012 (mit CD).

3) Abraham Cruzvillegas, «Autoconstrucción», in Clara Kim, *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Suites*, Walker Art Center, Minneapolis 2013, S. 26.

4) Mark Godfrey, «Instability and Fragmentation / Improvisation and Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas's Sculpture», in *Autoconstrucción: The Book*, REDCAT, Los Angeles 2009, S. 69–70.

5) Siehe etwa McKee, «Mutable & Mutual» 1–3; oder Catalina Lozano, «Making Is Thinking, Thinking Is Acting», in Kim, *Abraham Cruzvillegas* (s. Anm. 3), S. 45–52, u. a. m.

6) Robin Adèle Greeley, «The Logic of Disorder: The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas», *October* 151 (Winter 2015), S. 82.

7) Milton Santos, *The Shared Space*, übers. v. Chris Gerry, Methuen, London und New York 1979, S. 86 (Original: *L'Espace partagé*, Génin, Librairies Techniques, Paris 1975).

8) Ebenda, S. 197. (alle Zitate aus dem Engl. übers.).

9) Cruzvillegas, «Autoconstrucción» (s. Anm. 3), S. 26.

10) Greeley, «The Logic of Disorder» (s. Anm. 6), S. 79.

11) Abraham Cruzvillegas, «Aprons», in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas* (s. Anm. 1), S. 82.

12) Bertolt Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, edition suhrkamp 31, Frankfurt 1963, letzte Seite. Zu dieser Moral siehe Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, London / New York 1998, S. 175–178.

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTODESTRUCCIÓN 7: DESHACIENDO EL NUDO* (*Self-Destruction 7: Undoing the Knot*), 2015, installation view Museo de Arte, Lima / SELBSTZERSTÖRUNG 7: DEN KNOTEN AUFLÖSEN, Installationsansicht. (PHOTO: MUSUK NOLTE)

