

ENTREVISTA COM

**THOMAS  
PLISCHKE**

**+**

**KATTRIN  
DEUFERT**

**FRANKFURTER KÜCHE**

The frankfurter küche (FK) / deufert + plischke foi fundada por Katrin Deufert, Pirkko Husemann e Thomas Plischke em 2001. deufert + plischke assumiram sua direção artística e, a partir de 2003, Pirkko Husemann assumiu a produção. Desde a sua fundação, criaram uma variedade de publicações em texto, áudio e vídeo, além de desenvolver trabalhos em teatro e ações artísticas em âmbito internacional.

**Relâche:** Como se deu a criação da frankfurter küche?

**Thomas Plischke + Katrin Deufert:** Três pessoas encontraram-se, mais ou menos acidentalmente, em uma encruzilhada onde era ilegal passar momentos juntos para pensar sobre alguma coisa impossível. Imediatamente conspiraram. Elas sabiam que tinham esperado muito por aquele momento, e que seria fatal para suas vidas hesitar por um instante sequer. Começaram a trabalhar e nunca mais pararam.

**R:** “Mais filosofia do que estética” foi uma das primeiras colocações de Katrin na Casa Hoffmann. Essa é uma atividade que vocês desenvolvem na frankfurter küche? Pode-se dizer que, sua arte aproxima-se da conceitual?

**Thomas + Katrin:** Cada trabalho exige uma atenção adequada e não é a sua origem—cultural, histórica e social—que determina automaticamente sua aparência. Na verdade, cada trabalho exige sua própria estética autônoma, que provoca e capacita a pensar em suas regras em relação ao potencial de referências e conexões (desejadas). As decisões que surgem de uma posição inventada, permitem ao trabalho—o processo do trabalho contém o artista, à medida que a vida dele ou dela não pára durante a sua criação—definir valores e variáveis de forma, conteúdo, estrutura e método, em relações (inventadas) à moldura das aparências imediatas do trabalho. Neste sentido, a obra assume posições morais, políticas, sociais, éticas, lógicas, estéticas e outras, por seus potenciais inerentes. Portanto, a reflexão necessária não está restrita ao discurso e história da estética, mas ao invés disso, oferece um campo filosófico que não fica somente limitado

ao acadêmico.

Se classificarmos um trabalho como “arte conceitual” nós o posicionamos em um período de tempo da história da arte (como a “*Avant-garde* Histórica”). Em nossa opinião, esse potencial não é determinado por sua origem e, portanto, não precisa de referência para comunidades com regras comuns reconhecidas, por exemplo, aos olhos do especialista da história da arte. Exige, sim, um olhar curioso no parâmetro mais amplo da cultura.

**R:** A postura de vocês é bastante clara quanto a não serem professores e não quererem traçar qualquer tipo de relação hierárquica com os participantes da oficina. Num momento do *workshop* na Casa Hoffmann vocês disseram que, fora da Europa, sentem o clichê da hierarquia. Por que acham que isso ocorre?

**Thomas + Katrin:** É muito difícil falar da Europa como uma força lingüística de dissecação. Mas não podemos escapar de nossos mitos. Somos incapazes de esquecê-los. Mesmo voando para outro continente, transformam-se nos formatos que eles escolhem para absorver o nosso primeiro olhar um pouco antes de termos a coragem de olhar para trás. Uma rápida olhada para o que não vemos, porque já se foi. As pessoas deixam o passado em todos os lugares. Fronteiras fictícias tentam estrangular nossos mitos até a morte, para encher sua presença infinita com alguma necessidade de falar. Daí, o horizonte invisível é expulso para dar as perspectivas do espaço medido.

**R:** Como se dá essa relação da hierarquia dentro das universidades e instituições européias?

**Thomas + Katrin:** Hierarquia acadêmica com base nas publicações e sua visibilidade.

**R:** Uma das motivações de seus trabalhos situa-se na problemática de gênero, de modo artístico e não ativista. “Identificação sexual” foi um termo muito utilizado durante a oficina. Esse termo parece estar muito mais relacionado com processos de linguagem e questões culturais que com escolhas sexuais: “Qual foi a primeira vez que você se deu conta de que era chamada de menina?”, por exemplo. Vocês podem falar sobre a importância do conceito de identificação sexual no trabalho desenvolvido na frankfurter küche?

**Thomas + Katrin:** Todo o trabalho que temos desenvolvido e mostrado até aqui lida com a identificação

sexual porque pensamos sobre a nossa época e, do posicionamento cultural e político onde nos situamos; sobre artistas sendo chamados de macho ou fêmea e tendo que confrontar os pontos de vista particular, pessoal e político em relação a esse assunto. Trabalhamos há quase três anos como um casal homem/mulher. No início, chamávamos nosso trabalho de algo que surgiu de um relacionamento homossexual. Isso resultou em agressões por parte de nossos amigos “ativistas” porque sentiram-se traídos em sua comunidade. Então tentamos pesquisar o significado de “b” ou *queerness*, como uma alternativa constante para a matriz heterossexual “a”. A partir daí, consideramo-nos como tendo um relacionamento de irmão e irmã. Isso aproximou muito os trabalhos que realizamos de uma aparência trágica de drama, numa época em que temos de aceitar o fato de que deixamos as formas dramáticas para trás por um momento da história.

Agora trabalhamos numa criação ficcional de que somos um casal de gêmeos, o que possibilita o incesto em todos os sentidos possíveis—políticos, éticos, sexuais e idênticos—porque afirmamos não compartilhar o DNA biológico como idêntico, mas sim, os protocolos de ambos. É claro que isto só poderia ter começado após nossa relação sexual, que ocorreu no inverno de 2002.

**R:** Que se pode dizer sobre *self-containment*? Esse termo parte de alguma teoria específica? Qual a relação entre *self-containment* e identificação sexual?

**Thomas + Katrin:** De acordo com São João, “no princípio havia a palavra”, significando que, antes de Deus ter dito a primeira palavra, nada havia, apenas Ele. Nesse sentido, Deus precisou inalar para poder falar a palavra e iniciar a criação, mas a única coisa que Ele podia inalar era Ele mesmo. Esse momento de canibalismo pneumático foi o Seu movimento inicial da invenção do mundo com a linguagem, e é repetido em cada respiração antes de qualquer “chamada/nomeação”. Como Deus criou a humanidade a sua própria imagem, podemos transpor essa idéia para o domínio humano. Nesse sentido, nossa primeira repetição auto-erótica, (auto-imagem) desta penetração pneumática não depende dos órgãos sexuais e de suas regras de comportamento. É o que vem antes da palavra e, portanto, uma lembrança constante que faz a “identificação sexual” de alguém depender do ato de *self-containment* [auto-contenção/autonomia]. O início da invenção do mundo é também a invenção da relação corpo–mundo de alguém.

Para explicar melhor, a “identificação sexual” de alguém

não está ligada à apresentação “autorizada” da hierarquia de gênero em comunidades, mas ao que era a iniciação pneumática, a auto-inalação, a primeira penetração auto-erótica canibalesca. É a experiência da ereção, porque contém o perigo da morte (suicídio, se a pessoa não se auto-inalar) antes de cada invenção da palavra/mundo [wor(l)d], sempre uma chamada, nomeando a idéia de “medo”.

**R:** Existe alguma relação entre identificação sexual e elasticidade/flexibilidade?

**Thomas + Katrin:** A vantagem de qualquer recipiente [*container*] é que ele não pode conter-se a si próprio.

**R:** O método por vocês apresentado na oficina *Solo(Re) Working*—que se constitui em observar, formular, processar, (re)formular, (re)processar—, levou-nos a elaborar continuamente sobre os nossos próprios trabalhos e métodos criativos e teóricos. Nesse processo, ficaram explícitas a responsabilidade e a individualidade de cada criador, que se tornou, também, um crítico e teórico de sua prática. Em muitos casos, a postura auto-crítica de um bailarino/*performer* é uma questão complexa, por causa da intimidade do/da artista com sua própria obra. O método desenvolvido por vocês na oficina, pareceu ajudar a estabelecer uma prática mais próxima do pensamento do/da artista (e vice-versa), por meio dos atos de reformular e reprocessar os métodos de trabalho. Como vocês perceberam essa questão?

**Thomas + Katrin:** Nosso trabalho é assim e supomos que é para isso que fomos convidados.

**R:** Em 2002, vocês realizaram *I like Erika and Erika likes me*, uma performance de noventa e seis horas, em clara alusão à performance de Joseph Beuys, *I love America and America loves me*, em que o artista passa cinco dias dentro de uma galeria de Nova Iorque com um coite. Vocês podem falar um pouco sobre esse trabalho?

**Thomas + Katrin:** Com esta ação acontecendo numa pequena galeria em Frankfurt, tentamos restabelecer, através de uma certa referência à *Action Art*, a perda dos espaços experimentais na cidade, usando questões tanto de gênero quanto de performance, para trabalhar com a visibilidade de aparência imediata. Nós nos trancamos por 96 horas em um espaço que tinha janelas para uma rua muito movimentada do centro comercial da cidade. Mas pintamos as janelas de branco, exceto algumas pequenas



Workshop com Thomas Plischke + Katrin Deufert  
Fotografia: Fundação Cultural de Curitiba

faixas, mais ou menos a 1,80m acima do nível do chão. Os visitantes precisavam subir em pequenas cadeiras para observarem o nosso trabalho naquele espaço. Lá dentro seguíamos uma escala de horários fixos para maioria das rotinas cotidianas: escrever, treinar, comer, dormir, conversar, entre outras. Durante a noite, projetávamos vídeos e fotos e assim o espaço da galeria foi expandido até as ruas.

Surpreendentemente, esta simples ação recebeu muita cobertura publicitária, através da televisão RTL e do *Bild-Zeitung*. Fomos comparados com o *Big Brother* e as pessoas esperavam ver-nos transando, brigando ou até sem fazer nada. Para nós, foi fascinante porque pudemos experimentar que a *Action Art* ainda não está enterrada no museu da tão chamada *neo avant-garde*.

**R:** O uníssonos na dança e na ópera é uma das características mais pobres e estúpidas para Thomas Plischke. Vocês nos relataram um trabalho no qual todos os *performers* tinham o mesmo corpo, a mesma altura, o mesmo cabelo, além de todos se parecerem fisicamente com a coreógrafa. Para você e Kattrin a inclusão das diferenças e o trabalho a partir da multiplicidade são negações da “espetacularização” e da “representação”?

**Thomas + Kattrin:** A estrutura uníssona na coreografia também é sempre uma estrutura de uniformidade (diferente do que se passa na música), e em nossa leitura serve para lembrar de que aquilo que nós vemos é composto. Isso assegura ao/à cidadão(ã) que ele/ela visualiza a quantidade de trabalho que precede a *performance* observada (a virtuosidade como uma garantia de repetição). Penso que nós não precisamos mais dessa certeza, ao menos no nível estrutural, pois de acordo com *Minima Moralia*, de Adorno, descobrimos o horror de que o/a cidadão(ã) não tem sucessor. Assim podemos aceitar o desafio desta genealogia fragmentada e encarar a complexidade proposta naquilo que até agora inventamos como nosso mundo.

P.S. Deixamos ao próprio inventor estabelecer o quão “espetacular” ou “representacional” tudo isso é.

**R:** Em sua oficina, fomos solicitados que não projetássemos a anatomia ideal no outro. Além disso, vocês trabalham muito fortemente com o uso de imagens para nos fazer pensar em pontos muito específicos do corpo. Quais as suas percepções sobre a questão do “anatomicamente correto” e a partir de quais fontes cada dançarino/*performer* pode trabalhar a sua especificidade anatômica?

**Thomas + Kattrin:** Nós, humanos, temos somente uma maneira comunicável de percepção. A diferença. Isto significa que, ou há somente diferenças ou não há, se isso puder ser mais do que uma pura distinção, ou-isso-ou-aquilo. Mas, obviamente não é. A arte é o único campo onde o princípio da *differance* pode-se tornar político somente através de uma declaração estética.

**R:** Em certo momento, vocês disseram que os automatismos de observação, pensamento e movimento são tão complexos quanto às questões de identificação sexual e de nacionalidade. Vocês consideram que, quando nos aproximamos do movimento pessoal, também estamos nos aproximando de nossos automatismos?

**Thomas + Kattrin:** Os automatismos são necessários para um uso econômico de nosso corpo. Mas quase sempre, nós decidimos por uma vida artística, porque gostamos do desafio de ir ativamente ao encontro da complexidade proposta por nosso mundo inventado. Como John Cage disse, é preciso muito esforço para tornar-se crítico de seus próprios comportamentos, condições e preferências arraigados. Em outras palavras, se seguirmos nossa intuição, isso poderá tornar-se desinteressante para nós mesmos depois de algum tempo. Conscientizar-se disso é um outro assunto. O cachorro no laboratório de Pavlov poderia alegrar-se ao ouvir a campainha, mesmo que não ganhasse comida porque, pelas sanções e repetições, aprendera a reagir. O problema de qualquer forma poderia ser que o cachorro não podia falar e dizer que estava aborrecido e que o som da campainha machucava a sensibilidade de seus ouvidos.

**R:** Com relação à questão da crise da representação, afastar-se da representação significa aproximar-se de interesses/narrativas biográficas?

**Thomas + Kattrin:** Em nossa suposta cultura ocidental, a crise de representação criou o teatro ou as artes cênicas e, desde então, a *Avant-garde* Histórica e a arte experimental em geral. Talvez as figuras mitológicas, tais como Orfeu, Eurídice, Sísifo ou...Europa, tenham sido inventadas para manter nossos mitos vivos no passado. Eles sempre terão sido experiências ilegais vividas. De alguma forma, ainda estamos expulsos do paraíso. Tudo o que podemos fazer é viver aquilo que, no futuro, terá sido nossa biografia fictícia.

**R:** Você coreografou (*não*) *se pode falar* com adolescentes em uma comunidade do Rio de Janeiro, em colabo-

ração com a Cia. Étnica de Dança do Andaraí. Como foi realizar esse trabalho? O método aplicado já era o mesmo da oficina na Casa Hoffmann?

**Thomas + Kattrin:** Não. O método de trabalho foi diferente, embora o desenvolvimento também tenha passado por um processo de formulação e (re)formulação, em outro cenário de perigo, em outro contexto, em outro lugar, outra cultura... isto poderia gerar uma nova entrevista.

**R:** Quais são os projetos que a frankfurter küche está desenvolvendo atualmente?

**Thomas + Kattrin:** Tentamos dar continuidade ao nosso trabalho. ♦

---

Thomas Plischke + Kattrin Deufert realizaram os *workshops (Thinking) Training (Thinking) e Solo (Re)Working* na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, na cidade de Curitiba, Brasil, de 4 a 16 de agosto de 2003.

---

The frankfurter küche (FK) / deufert + plischke foi fundada em parceria por Kattrin Deufert, Pirkko Husemann e Thomas Plischke em 2001.

Kattrin Deufert trabalha como diretora, autora e vídeo artista. Ela também foi membro fundadora de *Breakthrough*, da *Diskursiven Poliklinik* (DPK) em Berlim e da frankfurter küche (FK). Ela escreveu a sua dissertação de doutorado sobre “O Teatro de Presença de John Cage” em 2000.

Thomas Plischke é diretor, coreógrafo e vídeo artista, assim como membro fundador do B.D.C. e da frankfurter küche (FK). Thomas Plischke foi agraciado com a *Phillip Morris Scholarship* na categoria de “*Most Outstanding Performer*” em 1998 e com o prêmio *Tanzförderpreis*, da cidade de Munique, em 2000.



Thomas Plischke. Workshop com Thomas Plischke + Kattrin Deufert  
Fotografia: Fundação Cultural de Curitiba

# Relâche

Relâche – Revista Eletrônica da Casa Hoffmann  
Curitiba/Brasil, 2004.

## Conselho Editorial

Andrea Lerner  
Beto Lanza  
Cristiane Bouger  
Edson Bueno  
Rosane Chamecki

## Entrevistas (por e-mail)

Cristiane Bouger

## Revisão das Entrevistas

Rosane Chamecki  
Andrea Lerner  
Beto Lanza

## Colaboradoras

Cristiane Bouger  
Dayana Zdebsky de Cordova  
Gladis Tripadalli  
Michelle Moura  
Olga Nenevê

## Tradução das Entrevistas em Inglês e em Português

Rita Rodrigues do Rosário  
Lilian Esteigleder Cabral

## Revisão em Português

Lydia Rocca

## Revisão em Inglês

Margarida Gandara Rauen

## Criação da Logo Relâche

Sebastian Bremer

A revista eletrônica Relâche recebeu fundos da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e da Prefeitura Municipal de Curitiba.