

DE

DISLOCACION

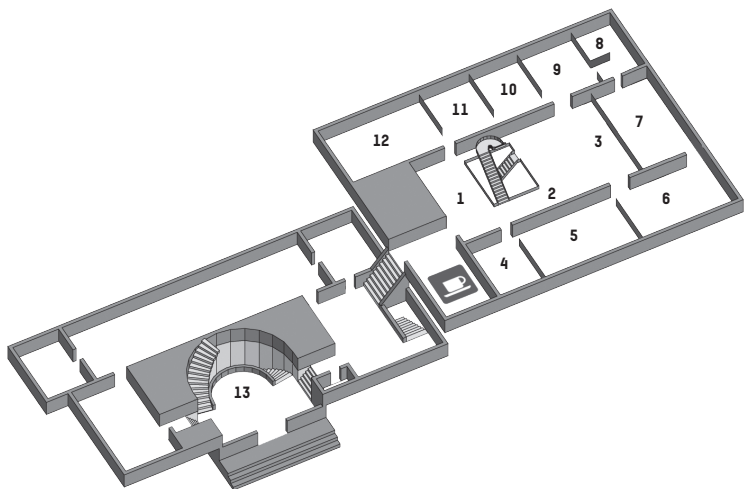
Kulturelle Verortung in Zeiten der Globalisierung
18.03. – 19.06.11

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Saalplan

- | | | | |
|----------|------------------------------------|-----------|--|
| 1 | 000 Estudio | 10 | Sylvie Boisseau &
Frank Westermeyer |
| 2 | Thomas Hirschhorn | 11 | Lotty Rosenfeld |
| 3 | Alfredo Jaar | 12 | Camilo Yáñez |
| 4 | Juan Castillo | 13 | Mario Navarro |
| 5 | RELAX (chiarenza & hauser
& co) | | |
| 6 | Ingrid Wildi Merino | | |
| 7 | Ursula Biemann | | |
| 8 | Bernardo Oyarzún | | |
| 9 | Voluspa Jarpa | | |



Einleitung

Anlässlich des 200 Jahr-Jubiläums der Unabhängigkeit von Chile wurde die chilenisch-schweizerische Künstlerin Ingrid Wildi Merino von der Schweizer Botschaft in Santiago eingeladen, eine Ausstellung zu entwickeln. Das so entstandene Projekt, welches 2010 bereits in Santiago de Chile zu sehen war, wird nun im Kunstmuseum Bern gezeigt. Die von Ingrid Wildi Merino ausgesuchten chilenischen und europäischen Künstlerinnen und Künstler – Ursula Biemann, Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, Juan Castillo, 000 Estudio (Javier Riosecco), Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Voluspa Jarpa, Josep-Maria Martín, Mario Navarro, Bernardo Oyarzún, RELAX, Lotty Rosenfeld, Camilo Yanez und Ingrid Wildi Merino – wurden eingeladen, sich mit dem Thema der »dislocación« (Entwurzelung, Verschiebung, Ausrenkung) am Beispiel Chiles zu befassen. Dies nicht nur, um einen kritischen Blick auf den Zustand des lateinamerikanischen Landes zwanzig Jahre nach dem offiziellen Ende der Diktatur Augusto Pinochets zu werfen, sondern auch um an einem präzise umrissenen Gegenstand wirtschafts-, sozio- und geopolitische Entwicklungen insbesondere den Einfluss des Neoliberalismus zu veranschaulichen. Als Rechercheprojekt beschäftigt sich *Dislocación* mit der weltweiten Globalisierung, ihren historischen Wurzeln und zeitgenössischen Auswirkungen. Entstanden sind Werke, welche die chilenische Lebenswirklichkeit reflektieren. Chile wird als Fallstudie in den Blick gerückt, da sich dort Phänomene zeigen lassen, welche weltweit zu beobachten sind: Wohnungsnot, Entwurzelung, Verdrängung von kulturellen Minderheiten, Entfremdung sowie andere Formen der Bedrängung von kultureller Identität. Chile liegt also nicht auf einem anderen Kontinent, sondern befindet sich mitten unter uns.

Die Ausstellung, in welche die künstlerischen Forschungsprojekte mündeten – in Bern allerdings ohne den Beitrag von Josep-Maria Martín –, ermöglicht ein sinnlich-ästhetisches Erfahren des Forschungsgegenstandes, aber auch die analytische Begegnung mit den Fragen und Thesen rund um das Forschungsgebiet. Das Gesamtprojekt ist strukturell mit einer thematisch geordneten Ausstellung, also etwa einer Biennale, zu vergleichen und bespielte mehrere Standorte in Santiago de Chile: entweder klassische Ausstellungsräume wie Kunstmuseen, Galerien, Buchhandlungen und ein Studiokino oder Orte, die eine besondere Rolle in der politischen Geschichte der Stadt spielen. Das Dislozieren der Ausstellung nach Bern ist eine Herausforderung, das Thema mitsamt seinen Bezügen zur Geopolitik und zum Identitätsdiskurs des jeweiligen Landes neu zur Sprache zu bringen und einer erneuten Betrachtung zu unterziehen. Die künstlerische Behandlung der Wohnproblematik oder der Migration in Chile wirft unwillkürlich Fragen nach der Situation in der Schweiz auf. *Dislocación* versucht, Schwarz-Weiss-Malerei zu vermeiden und stattdessen einen Ort zu definieren, an dem zeitgenössische Problemfelder thematisiert und diskutiert werden können.

„Der Neoliberalismus ist zunächst einmal eine Theorie politisch-ökonomischen Handelns, die davon ausgeht, dass man den Wohlstand der Menschen optimal fördert, indem man die individuellen unternehmerischen Freiheiten und Fähigkeiten freisetzt, und zwar innerhalb eines institutionellen Rahmens, dessen Kennzeichen gesicherte private Eigentumsrechte, freie Märkte und freier Handel sind. Die Rolle des Staates besteht darin, einen institutionellen Rahmen zu schaffen und zu erhalten, der solchem Wirtschaftshandeln angemessen und förderlich ist.“, in: David Harvey, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Zürich 2007, S. 8–9.

000 Estudio, *Decreto público no habitable* [Öffentliches Dekret, nicht bewohnbar] (2010)

000 Estudio – die drei Kreise beziehen sich auf die Sprechblasen in Comics, dem »grafischen Ausdruck für das menschliche Denken«, so Javier Rioseco – hat sich seit seiner Gründung 2008 (Javier Rioseco, *1981, Santiago de Chile und Carlos Rioseco, *1962, Chile) neben konkreten Bauprojekten auch mit Forschung zur Architekturtheorie befasst. Mit der Installation *Decreto público no habitable* thematisiert Javier Rioseco eines der drängendsten und zugleich klassischen Probleme in Chile, nämlich den sozialen Wohnungsbau, auf den die untere Mittelschicht angewiesen ist. War der soziale Wohnungsbau unter Salvador Allendes sozialistischer Regierung (1970 – 1973) zu neuer Blüte erwachsen, vergibt die Stadtregierung heute die Aufträge für den Bau von Sozialwohnungen an den preisgünstigsten Anbieter, sodass nur schlechte Alternativen zu Slums entstehen.

Die Installation lässt den Besucher die zwölf Quadratmeter, die einer durchschnittlichen fünfköpfigen Familie von den behördlichen Planern in Chile zugeteilt werden, erleben. Dieser Gemeinschaftsraum, der zugleich als Wohn- und Essraum dient, führt, fast zwangsläufig zu Überfüllung, Atemnot, sozialen und psychischen Störungen und damit zum Bedürfnis, auf die Strasse auszuweichen. Dies erfährt der Besucher am eigenen Leib, wenn sich der Raum mit Menschen füllt.

Zugleich können wir auf den Monitoren dokumentierte Diskussionen mitverfolgen, die verdeutlichen, wie die Bewohner selbst von Entscheidungen ausgeschlossen bleiben. Die Akteure der Regierung, Planer, Architekten und Vertreter von Hilfswerken, scheinen alle besser zu wissen, was für die Betroffenen gut ist. Es wird deutlich,

dass viele von der Auseinandersetzung um das Gemeinsame profitieren. Dass die Bewohner dieser Siedlungen auch bezüglich anderer Bereiche des Gemeinsamen exponiert und benachteiligt sind – die Ruhe – wird durch den alle paar Minuten erschallenden ohrenbetäubenden Flugzeuflärm deutlich, der auch dem Betrachter das Zuhören erschwert.

Mit der Installation sensibilisiert Rioseco für die Frage, wie öffentlicher Raum in einer Situation von »gesellschaftlicher Zerbrechlichkeit« funktioniert. Die Entwürfe von OOO Estudio entwerfen Szenarien für das, was sie in Anlehnung an Joseph Beuys als »soziale Plastik« bezeichnen, also den konkreten räumlichen und ästhetischen Kontext, in dem diese Minderheit leben kann. Denn: Die Frage nach der Behausung der unteren sozialen Schichten ist auch ein Indikator dafür, wie in einer Gesellschaft das Private, das Öffentliche und das Gemeine aufgeteilt und verwaltet werden.

Thomas Hirschhorn, *Made in Tunnel of Politics* (2010)

Thomas Hirschhorn (*1957, Bern) hat für *Dislocación* einen gut erhaltenen, roten Pick-up der Marke Ford Ranger, dem Lieblingsmodell der oberen Mittelschicht in Chile, umgestaltet.

Der Pick-up mit Doppelkabine wurde in zwei Hälften zersägt, die Achse des Fahrgestells um vierzig Zentimeter verschoben und die beiden Karosserieteile mit Paketband wieder zusammengeklebt. Das Werk kam in Santiago de Chile in der Galería Metropolitana zur Realisierung, ein im traditionellen Arbeiterviertel La Victoria gelegener Kunstraum, der in einer Garage untergebracht ist. Neben der buchstäblichen Verschiebung des Kunstraums an die Peripherie, steht auch das Kunstwerk selbst für eine Verlagerung und Verschiebung: Der Einsatz des Klebebands zur Verbindung der Fahrzeugteile betont einerseits den mechanischen Bruch, aber auch den nur vorübergehenden Zusammenhalt instabiler Elemente, die ebenso für die Störung der Funktionalität des Autos wie für den Bruch in der Gesellschaft stehen. Für diesen Bruch steht auch die Doppelkabine des Ford Ranger. Sie trennt den Fahrerraum für den Arbeitgeber vom Raum für die Arbeiter. Am Wochenende dient dieser Raum zum Transport der Familie. Die Doppelkabine stellt so auf einfache Weise die politische Machtverteilung im Kleinen dar. Hirschhorn wollte »eine Arbeit schaffen, in der das Prekäre einen Lebenssinn erhält, im Widerstand, im Erfindungsgeist, in der Grausamkeit, in der Kreativität, im Universellen, in der Schärfe. Ich denke, dass die Form des zersägten, neu zusammengesetzten Wagens Verständnis dafür weckt, wie ich aus dem Prekären heraus mit der Geschichte [...] umgehen kann, für die jeder Einzelne verantwortlich ist [...]. Verantwortung für die

Geschichte zu übernehmen, für die du nicht verantwortlich bist«.

Mit seinem Markennamen verweist der Ford Ranger zugleich auf den Fordismus, innerhalb dessen zwar Fließbandarbeit eingeführt wurde, aber auch relativ hohe Grundlöhne bezahlt und lebenslange Sozialpartnerschaften mit den Arbeitnehmern angestrebt wurden. Die Produktionstunnels der Autofabriken sind so gesehen – wie der Werktitel impliziert – „politische Tunnels“ in denen wirtschaftspolitische Maximen umgesetzt werden. Hirschhorn will mit diesem Werk keine politische Kunst schaffen, sondern Kunst – wie bereits Bertolt Brecht – politisch machen, denn ihn „interessiert nur das wirklich Politische, das impliziert: Wo stehe ich? Wo steht der andere? Was will ich? Was will der andere?“ Solche Fragen begründen eigene Entscheidungen auf dem Wissen, dass letztlich alles immer schon politisch ist.

Alfredo Jaar, *La cordillera de los Andes (CB) [Kordilleren (Clotario Blest)]* (2010)

Alfredo Jaar (*1956, Santiago de Chile) greift in seinem Werk auf Fotografien zurück, die er in den 1980er-Jahren von Clotario Blest gemacht hat. Blest (1899–1990) war Sohn eines Berufsoffiziers und einer Lehrerin. Nach einem Universitätsstudium (Theologie, Chemie und Jurisprudenz) gründete er in den 1930er bis 1950er Jahren verschiedene Gewerkschaften, die sich stark für die Verbesserung der Lebensbedingungen und Wahrung politischer Rechte der chilenischen Arbeiter einsetzte. Wegen seines politischen und gewerkschaftlichen Engagements wurde er unzählige Male inhaftiert und widerstand zahlreichen Bestechungsversuchen. Angetrieben von einem starken christlichen Ethos und der Sympathie für die Armen kritisierte er wiederholt die Position der chilenischen Kirche wegen ihrer Komplizenschaft mit der herrschenden Klasse und der Wirtschaft. Obwohl überzeugter Sympathisant der sozialistischen Regierung Salvador Allendes weigerte er sich nach dem Militärputsch im Ausland ins Exil zu gehen. Dank seines internationalen Ansehens vermochte er dem Druck der Diktatur standzuhalten, obwohl er wiederholt misshandelt und eingeschüchtert wurde .

Blest, der von seinen Zeitgenossen als asketische und friedliebende Person charakterisiert wurde, posierte für die Kamera, im Profil, frontal und ausgestreckt auf dem Boden liegend. Jaar vermeidet die Heroisierung des Porträtierten, die im Widerspruch zu seinem Selbstverständnis gestanden wäre und rückt ihn uns als Mensch näher. Wie schon in seinen früheren Hommages an wichtige politische Denker – beispielsweise Pier Paolo Pasolini oder Antonio Gramsci – setzt Alfredo Jaar ihm ein schlichtes Denkmal, indem er Clotario Blest als

menschliche Verkörperung der Gebirgskette der Anden inszeniert. Denn nach Jaars Worten »kann man die Würde und das von dem chilenischen Arbeiter Clotario Blest Erreichte unmöglich völlig durchdringen, er ist integraler Bestandteil der sozialen Landschaft, so wie die Anden in unserem Land integraler Bestandteil der städtischen Landschaft sind«.

Jaar akzeptiert den Kultstatus, den Blest in der kollektiven Imagination einnimmt, zugleich rückt er den fragilen Körper des Greises ins Blickfeld und macht deutlich, dass es sich um einen Menschen handelt, der verwundbar, sterblich und vom Arbeitsleben ermüdet ist, wie wir alle. Welcher Politiker – so könnte man den Faden, den Jaars Arbeit auslegt, weiterspinnen – würde sich heute vor der Kamera auf den Boden legen? Und wer bleibt so integer, dass er auch im hohen Alter noch in den Spiegel blicken kann? Vor dem Hintergrund des Rechtsrutsches der aktuellen chilenischen Regierung wird diesem wichtigen Gewerkschafter und seinem sozialistischen Vermächtnis gedacht.

Juan Castillo, *Campos de luz* [*Lichtfelder*] (2010)

Juan Castillo (*1952, Antofagasta, Chile) richtete für sein Werk *Campos de luz* gemeinsam mit den Mitarbeitern des alternativen regionalen Fernsehsenders Señal 3 La Victoria eine Medieninstallation ein, konzipiert auf der Grundlage von Video-Interviews mit Menschen, die gefragt wurden, was sie unter dem Wort »dislocación« (Entwurzelung, Verschiebung, Ausrenkung) verstehen. Die aufgezeichneten Interviews wurden dann auf Señal 3 La Victoria gesendet und vor Ort in Monitoren gezeigt. Parallel dazu wurden Fassade, Hof und Eingangsbereich des Senders Señal 3 La Victoria sowie der Gehsteig davor mit Kartonwänden verkleidet, auf denen Nachrichten angebracht werden konnten sowie die Porträts der Interviewpartner nochmals präsentiert wurden.

In ihren Gesprächen mit dem Künstler assoziieren die älteren Personen das Wort »dislocación« mit dem Militärputsch von 1973, das heisst, durch die unfreiwillige Erinnerung an »Verschleppung« (spanisch: *desalojo*) ist es negativ besetzt. Die Interpretation der jüngeren Erwachsenen dagegen ist positiv: Sie vermuten, dass es sich um ein »ver-rücktes« Projekt handelt, das sich von den bestehenden Angeboten des Viertels abhebt. Der Erfolg des Projektes war schliesslich, dass sich Künstler und Bewohner eines Stadtviertels über *Dislocación* äusserten und Themen ansprachen, die sie beschäftigten. »Diese Initiative der Bevölkerung«, erklärt der Künstler, »war einer der bemerkenswertesten Augenblicke während des gesamten Projekts«.

Für die Installation im Kunstmuseum Bern führt Juan Castillo in der Schweiz weitere Interviews mit Migranten durch, und fragt auch

diese, was »dislocación« (Entwurzelung, Verschiebung, Ausrenkung) für sie bedeute. Neben der Projektion der Videofilme innerhalb der Installation, druckt er ihre Porträts auf Leinwandpaneele, welche eine räumliche Struktur bilden. Auf den umliegenden Wänden des Ausstellungsraumes zeigt er nochmals die Gesichter der Interviewten, diesmal mit Tee auf die Wand gezeichnet und mit ausgewählten Statements ergänzt. Das verbleichende Gesicht und die Interviewfragmente erscheinen so gleichsam als das andere Ich des Interviewten, der verblassende Widerschein dessen, was er oder sie erlebt haben. Ihre persönliche Entwurzelung präsentiert sich in der Spaltung zwischen filmischen, fotografischen und gezeichneten Ich. *Dislocación* realisiert sich also einerseits als räumliche Verschiebung der gesamten Installation vom ursprünglichen Schauplatz in ein Kunstmuseum, andererseits als Bezugnahme auf die Schicksale von Menschen, die in die Fremde verschoben wurden, und diese „Ausrenkung“ jeden Tag von neuem ausgleichen müssen.

RELAX (chiarenza & hauser & co), *invest & drawwipe* (2010)

Eingangsstück der vierteiligen Installation von der KünstlerInnen-gruppe RELAX ist *invest-panel*. Auf einem Bilderwagen steht ein Bild, in dessen Mitte ein Inserat aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ) vom September 1973 angebracht ist, das ein gutes Geschäft in Aussicht stellt: »Chile: Jetzt investieren!« und somit auf den Militärputsch, seine grausamen Folgen und auf die daraus folgende diskrepante, kriegsgewinnlerische Haltung der Gesellschaft verweist, die im Diskurs ums Geschäftemachen heute allgegenwärtig ist. Hinter dem Wagen entfalten sich weitere Gegenstände im Raum. An einem Tisch mit Stuhl kann man zwei Originalausgaben der FAZ aus dem Jahre 1973 lesen. In der Mitte des Raumes klemmt ein Bett schräg zwischen *stop-panel* und *wealth-complex*, einem Ensemble aus einem Tisch, einem Planständer und sechzehn Blueprints. Die Ruhe ist in Schiefelage, der ökonomische Druck zwingt uns zur fort-dauernden Ruhelosigkeit. Das *wheel of fortune*, das Glücksrad, bei dem es nichts zu gewinnen gibt, das aber willkürliche Aussagen darüber trifft, wer ich bin und was ich habe, bietet neben vielen anderen Alternativen dieselbe Möglichkeit wie das Inserat: die Vermehrung des Reichtums zu beschleunigen. Dabei unterscheidet sich der Einsatz des Kapitalisten nicht vom Einsatz des Spielers, abgesehen von der Überzeugung, dass sich der Zufall in Grenzen hält. Das Risiko ist ähnlich, nur der Sinn ein anderer: Während der Investor auf Gewinn hofft, begnügt sich der Spieler mit dem Spiel.

Vier Videobildschirme gehören zur Installation. In *the thigh syndrome* [Schenkelsyndrom] klatscht sich ein sitzender Mann auf die Schenkel. *The missionary* handelt von Wirtschaft als Religion. In *draw-*

wipe [zeichnen-auswischen] zeichnet jemand Landkarten, radiert Grenzen aus und zieht neue Linien. Das Video mit dem Titel *Paradise You Can Trust* zeigt ohne jeden Kommentar das Verkaufsgespräch zwischen dem Verkäufer und den möglichen Käufern einer Eigentumswohnung. Die einzige Intervention von RELAX besteht darin, den vermeintlichen Vorteilen des Angebots Skizzen, Rechnungen und Fragen unbekannter Herkunft gegenüberzustellen und entlarvt so die Praktiken und verkürzten Diskurse durch die einfache Strategie, sie mit den Erfahrungen jedes x-beliebigen Passanten zu konfrontieren. Durch die in der Ausstellung geschaffene Situation wird der Betrug deutlich. Als Letztes begegnet uns das distanziert wirkende Konterfei von Margaret Thatcher aus dem Jahr 1979. Geschickt verknüpfen RELAX verschiedenste Themen und spüren der Frage nach der Verortung der Gesellschaft inmitten von Ökonomisierung, Grenzziehung oder -überschreitung, Moral und Ethik nach.

Ingrid Wildi Merino, *Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos [Arica und Chiles Norden – Nicht-Ort und Ort für alle]* (2010)

Die Fragen, wie sich regionale Identität entwickelt, ob diese an ein Territorium gebunden ist, und wie sie sich in die Lokalgeschichte einfügt, waren Ausgangspunkt für Ingrid Wildi Merinos (*1963 Santiago de Chile, 1981 in die Schweiz emigriert) Videoessay. In drei Projektionen zeigt Wildi Merino ihre Reise in die multikulturelle Grenzregion Arica begleitet von Interviews mit Personen, die dort leben und arbeiten. Die Künstlerin wählte deshalb den Norden Chiles, weil diese Region eine bedeutende ökonomische Drehscheibe und schon immer multikulturell war. Waren es zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Salpeterminen bei Iquique – für die Herstellung von Dünger und Sprengstoff – welche internationale Konzerne und Arbeitsimmigranten anzogen, sind es im 21. Jahrhundert die Kupferminen, der Tourismus, die Fischerei und der Drogenhandel, welche das Leben in der mittelgrossen Stadt und der Region bestimmen. Doch prägen auch kulturelle Spannungen zwischen Bolivianern, Peruanern und Chilenen die Stimmung in der Bevölkerung. Kaum jemand kann hier auf eine lokale Familiengeschichte zurückblicken, zumal die Stadt auch erst seit 1929 zu Chile gehört und vorher wegen der reichen Bodenschätze in der Region und dem wichtigen Handelshafen heftig umkämpft war.

In Wildi Merinos Videoinstallation zeugen lange Kamerafahrten durch Arica davon, dass die aus dem Boden gestampften Viertel eine spezifische Schönheit haben. Den Aufnahmen der gebauten Umwelt sind Interviews mit Vertretern von Behörden, Soziologen, Ökonomen und Anthropologen gegenübergestellt, die zur Geschichte und Identität des Ortes Stellung nehmen. Das Gemeinsame in Gestalt von verfü-

barem, öffentlichem Raum, dem Strand, einem paradiesischen Klima und, wie es scheint, einer grossen Toleranz, wird im Rhythmus der Bilder und dem gelassenen Tempo der Gespräche spürbar. Was auf den ersten Blick als typisch globalisierter Nicht-Ort erscheint, erweist sich als ein Ort für alle, was nicht ohne Ironie ist, da es wie überall auf der Welt Globalisierungsgewinner und -verlierer gibt. Ingrid Wildi Merino unterzieht verschiedene Instanzen des hochgradig Politischen, Sozialen und Regionalen einer genaueren Analyse. Regionale Identitäten – so ihr Befund – beruhen zwar auf bestimmten geopolitischen, historisch gewachsenen Abgrenzungen, sind aber in erster Linie das Ergebnis gesellschaftlicher und ökonomischer Prozesse.

Ursula Biemann, *Sahara Chronicle* (2006-2010)

Die Durchlässigkeit von Grenzen und das schwierige Verhältnis zwischen Identität, Gedächtnis und Geschichte sind nicht allein in Chile eine grosse Herausforderung. Die mehrteilige Installation *Sahara Chronicle* von Ursula Biemann (*1955, Zürich) schöpft ihre Bedeutung aus der permanenten Überschreitung von Grenzen, zu der wir heute aufgrund der wirtschaftlichen und globalen Umstände gezwungen sind. Das Werk setzt sich aus einer Reihe von dokumentarischen Videos und Fotografien zusammen, die innerhalb eines Forschungsprojekts der Künstlerin in der transnationalen Saharazone entstanden sind. Der Postkolonialismus wird einer genaueren Untersuchung unterzogen sowie der Exodus aus der Subsahara nach Europa dokumentiert. Mobilität und Eindämmung von Auswanderungsströmen vor dem Hintergrund der derzeitigen Globalisierung werden analysiert.

Ursula Biemann erstellt eine kritische Kartografie, bei der es sich – so die Künstlerin – um eine Strategie der Fragmentierung und Demontage handelt. Wir sind angehalten zu glauben, dass all das, was wir sehen, wirklich geschieht und bewegen uns dennoch zwischen Realität oder Fiktion. Man sieht Bildfragmente, begleitet von Geräuschen, Musik, Radioaufnahmen. Das riesige Bild eines Gebiets, das sich nicht genau identifizieren lässt. Linien, Flecken, Punkte, die eine grössere Entfernung andeuten und sich der Lesbarkeit entziehen. Wie kann man Mobilität lesen lernen? Welche Vermittlung ist nötig, um die unsicheren Erfahrungen eines unlesbaren, unermesslichen und zugleich unsichtbaren Ortes begreifen zu können? Wie kann man eine Landkarte der Mobilität darstellen? Wie lassen sich

die Linien eines Ortes festlegen, der sich ständig bewegt? Was geschieht, wenn sich dieser kartografisch festzuhaltende Ort darüber hinaus am Rande der Illegalität befindet? Das sind die Fragestellungen, die Ursula Biemanns Beitrag *Sahara Chronicle* zugrunde liegen und die – durch die Art, wie die Künstlerin die einzelnen Fragmente zum Thema Migration zusammensetzt – nach und nach deutlicher werden. Die Landkarte als bildliche Darstellung eines Territoriums hat auch ihre Kehrseite, wenn man mit Orten konfrontiert ist, die mit denen auf der Karte nicht übereinstimmen, mit Zonen, die nicht dargestellt, mit Räumen, die kartografisch nicht erfasst sind, mit topografisch unsichtbaren Orten. Die Strategie der Künstlerin besteht darin, sich einer einfachen und beschreibenden Sprache zu bedienen, in der Art von Augenzeugenberichten eine detailreiche Geschichte zu erzählen. Dabei legt sie uns nahe, dass die Lesbarkeit des von ihr bereisten Ortes und seine Identifikation nicht möglich sind, wenn wir uns nur an das Reale, Wahrscheinliche halten. Jeder Betrachter stellt seine eigenen Verbindungen her, entwirft die Linien und Skizzen eines eigenen Territoriums; jeder Einzelne entschlüsselt sein eigenes Verständnis all jener Aspekte, die eine sich ständig in Bewegung befindliche Sahara ausmachen, die real und imaginär zugleich ist.

Bernardo Oyarzún, *Lengua izquierda* [Linke Sprache] (2010)

Bernardo Oyarzún (*1963, Provinz Llanquihue, Chile) zeigt mit seiner poetischen Sprachinstallation die Grenzen möglicher Verständigung zwischen den in Chile gesprochenen Sprachen auf: dem von den Kolonisten mitgebrachten Deutsch, Englisch oder Spanisch einerseits sowie den kolonialisierten einheimischen Sprachen der indigenen Völker andererseits. Die Installation mit dreizehn Monitoren, die im zeitlich getakteten Wechsel immer je ein Wort in den verschiedenen Sprachen präsentieren, symbolisiert zwar deren gleichzeitige Verwendung, enthüllt jedoch keinerlei Gesetzmässigkeiten in ihrem Bezug aufeinander und verweigert damit jegliche Aufschlüsselung und Sinnhaftigkeit. Stattdessen schafft der Künstler einen poetischen Klang- und Zeichenraum, der sich in seiner Geschlossenheit, aber auch in der behaupteten Gleichwertigkeit der Sprachen selbst genügt.

Lengua izquierda ist ausserdem eine Reflexion über die in der Sprache enthaltene Andersheit. Dazu hat der Künstler mehrere indigene Sprachen in sein Projekt mit einbezogen (bisher: Quechua, Otavalo-Quechua, Aymara, Guaraní, Rapa Nui, Mapudungun, Chiquitano) – alles bereits verlorene beziehungsweise vom Aussterben bedrohte Sprachen, die jedoch als Phantome oder dialektale Färbung in der »rechten Sprache« erhalten bleiben, jener Sprache – das Spanische –, die sich durchgesetzt hat.

Lengua izquierda ist aber auch eine Reflexion über die unterdrückte Fremdheit, die jeder Sprache innewohnt. Das Überraschende und Faszinierende an Bernardo Oyarzúns Installation ist die Tatsache, dass wir als Zuschauer und Zuhörer einer Art vergessener Identität

zwischen den Namen und den Dingen beiwohnen, und zwar jenen Dingen, die wir nicht sehen und sie uns nur aufgrund des Klanges oder der Schreibweise vorstellen können. Es geht darum, dass wir darüber nachzudenken beginnen, was in den Namen verborgen liegt. Die Sprache ist ein bedeutungstragender Code, aber sie ist auch Klang; und wenn die Wörter klingen, kommt nicht nur ihre Bedeutung zum Ausdruck, sondern auch eine »andere Seite«: Das Ursprüngliche, die Essenz, das Wort unabhängig von seiner Bedeutung wird zum Klangerlebnis. In *Lengua izquierda* lassen sich die Ausdrücke als Wörter vernehmen, die aus dem Sinnzusammenhang der Sätze, die sie bilden könnten, gelöst wurden. Es ist dies eine Sprache, die für diejenigen, die sich ihr unvoreingenommen nähern, durch Wörter in Erscheinung tritt, die klingen, bevor sie Bedeutung annehmen.

Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No-Historia de Chile* [Bibliothek der Nicht-Geschichte Chiles] (2010)

Voluspa Jarpa (*1971, Santiago de Chile) beschäftigt sich seit Langem mit der Gewalt, die jeder Art von offizieller Darstellung latent innewohnt. Unbehagen im öffentlichen Raum; Störung der Wahrnehmungsgewohnheiten; das ungute Gefühl, dass glatte Oberflächen (oder Versionen) oft das Ergebnis einer komplexen Unterdrückung von Unansehnlichem sind; die latente Bedrohung des Formlosen, uwm. All dies trifft auch auf die für *Dislocación* geschaffene Buchedition und -installation *Biblioteca de la No-Historia de Chile* zu. Dafür hat die Künstlerin 608 signierte und nummerierte Bücher hergestellt und sie in Santiago de Chile in drei Buchhandlungen über drei Stadtviertel verteilt. Täglich durften an jedem Standort bis zu fünf Bücher vom Publikum mitgenommen werden, unter einer Bedingung: Die Leute mussten auf einem Formular den künftigen Standort der Bücher angeben. Die Ausstellung endete, als alle Bücher weg waren. Auch im Kunstmuseum Bern dürfen die Bücher gelesen und unter denselben Bedingungen mitgenommen werden. Doch was enthalten die Bücher? Archivmaterial. Es ist schwer zu lesen: manchmal verblasst, ein andermal beschmutzt, aber immer zu einem großen Teil durch schwarze Zensurbalken unleserlich gemacht. Die Dokumente stammen aus CIA-Akten der US-Regierung über Chile nach der Wahl Salvador Allendes und bis weit hinein in die Amtszeit des ersten frei gewählten Präsidenten des Landes nach dem Militärputsch von 1973. Die über 21'000 Dokumente wurden 1999 freigegeben, allerdings erst nach genauer Prüfung und der Tilgung sämtlicher Informationen, die den USA oder ihren Verbündeten schaden könnten. Daher verzerren und verdunkeln sie mehr, als sie erhellen. Voluspa Jarpa wäre jedoch

keine visuelle Künstlerin, wenn sie die gestalterische Wirkung der schwarzen Balken nicht nutzen würde. In einer speziellen Edition auf transparenten Seiten wirken die übereinander geschichteten Buchseiten wie die Tiefenbohrung in einen kompakten Körper, in dem sich bisher unsichtbare Strukturen offenbaren.

Biblioteca de la No-Historia de Chile regt insofern zum Nachdenken an, als die verwirrenden physisch-materiellen Spuren einer Information präsentiert werden, die sich selbst vernichtet. Wer sollte daraus je eine Geschichte Chiles ableiten können? Die Künstlerin präsentiert sie folgerichtig als Abbild der Unmöglichkeit ihrer Entschlüsselung. Jarpa hat Wörter zu ihrem Material gemacht: langatmige zensierte Texte, die gleichzeitig auf- und verdecken. Dass die einstmals geheimen Akten öffentlich ausgestellt werden, heisst also keineswegs, dass die damaligen Verhältnisse auch tatsächlich ans Licht kommen. Doch dank ihrer Intervention und Interpretation kommt die Verdunkelungsaktion umso deutlicher zum Vorschein.

Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer, *Neue Brüder* (2010)

Der Videoessay von Sylvie Boisseau/Frank Westermeyer (*1970, Paris und *1971, Essen, seit 1996 gemeinsame künstlerische Arbeiten) untersucht den territorialen Konflikt zwischen dem indigenen Volk der Mapuche und deutschen Einwanderern im Süden Chiles. Der Essay wird nicht mit Szenen aus der Metropole eingeleitet, sondern beginnt auf dem Friedhof von Temuco. Dort, umgeben von den stummen Grabsteinen der Ahnen, begibt sich der Blick auf eine Zeitreise, macht sich auf die Suche nach Spuren von Ablagerungen aus einer Schlüsselepoche der chilenischen Geschichte. Die Erzählung entwickelt sich in Form von parallel laufenden Mikrogeschichten.

Das Video zeigt zunächst, wie jeder der Protagonisten die Landschaft auf seine Weise definiert. Diesen Aussagen stellen die beiden Künstler die Gemälde und Zeichnungen des deutschen Romantikers Carl Alexander Simon (1805-1852, Chile) gegenüber und versuchen einerseits, Argumente dafür zu finden, dass diese Werke tatsächlich von seiner Hand stammen, als auch Hinweise darauf, wie der chilenische Kolonisator, Geschäftsmann und Diplomat Vicente Pérez Rosales (1807-1886) sich Simons Werke aneignen konnte, als er sie nach dessen Tod in Verwahrung nahm und signierte. Die Mikrogeschichten zeigen die verschiedenen Perspektiven auf, die sich aus den »Lesarten« der Natur und den unterschiedlichen Formen der »Kultivierung« ergeben.

Die indigene Bevölkerung mag allem gegenüber gleichmütig erscheinen, ausser wenn es um ihre Beziehung zur Erde geht, die ihren Vorstellungen gemäss mit ihren Händen und ihrem Atem alles in religiöser Weise durchwirkt und befruchtet. Die Enteignung von Grund

und Boden nach der Ankunft der Spanier und später nach dem sogenannten Befriedungskrieg (spanisch: guerra de la pacificación) war für das Volk der Mapuche der grösste Schmerz in ihrer Geschichte. Der chilenische Staat besetzte das gesamte Territorium der Mapuche und erklärte es zum staatlichen Gebiet, um es daraufhin zu versteigern, zu verteilen und Unternehmen oder Privatpersonen zuzuweisen, in der Absicht, die Kolonisierung durch Einheimische und Ausländer voranzutreiben und in Araukarien das landwirtschaftliche Privateigentum einzuführen. Gleichzeitig wurde der Landbesitz der indigenen Bevölkerung durch das System der Reduktion und die Gewährung von Gnadentiteln an Mapuche-Familien geregelt. Das Phänomen des erzwungenen Ortswechsels finden wir aber auch auf der anderen Seite im Zusammenhang mit der Auswanderung von Europäern im 19. Jahrhundert, die ihrerseits die europäische Vormachtstellung in der Welt festigte. Schätzungen zufolge wanderten zwischen 1841 und 1913 47 Millionen Menschen (davon fünf Millionen Deutsche) aus Europa aus. Derzeit gibt es weltweit zehn Millionen Emigranten aus Deutschland.

Lotty Rosenfeld, *Cuenta Regresiva* [Countdown] (2006)

Zu den bedeutendsten künstlerischen Ereignissen in Chile unter der Diktatur von Augusto Pinochet gehören die Performances, die das Künstlerkollektiv Colectivo de Acciones de Arte (CADA) im öffentlichen Raum veranstaltete. Die Gruppe, bestehend aus dem Soziologen Fernando Balcells, der Schriftstellerin Diamela Eltit, dem Dichter Raúl Zurita und den Künstlern Lotty Rosenfeld (*1943, Santiago de Chile) und Juan Castillo, war von 1979 bis 1985 aktiv. Lotty Rosenfeld erlangte internationale Aufmerksamkeit durch ihre zwischen 1979 und 1999 durchgeführten Interventionen im öffentlichen Raum, bei denen sie die weissen Mittelstreifen von Straßen durchkreuzte. Sie machte aus den Strichen, die wie Minuszeichen aussehen, Pluszeichen und brach so mittels der Kunst eine gesellschaftlich verbindliche Regel – unter anderem vor dem Weissen Haus in Washington, D. C.

Cuenta regresiva ist eine Videoinstallation, die auf einem 2005 entstandenen, 30-minütigen Film nach dem Skript »L'invitación, el instructivo« von Diamela Eltit (*1949, Chilenische Schriftstellerin) basiert. Die Videoinstallation ist eine Art Allegorie auf die Situation in Chile nach der Diktatur. Es geht darum, dass die Autorität des früheren Regimes in neuem Gewand in der Demokratie wieder auftritt. Das verdrängte Trauma der Diktatur manifestiert sich in Aggressivität und gegenseitigem Misstrauen. Die einst Unterdrückten beginnen, sich ihren damaligen Unterdrückern anzugleichen.

Schauplatz ist eine stillgelegte Fabrik. Einige der Akteure sind zu einem mysteriösen offiziellen Bankett eingeladen worden, zu dem sie »Punkt 19 Uhr« mit »sauberen Händen, tadellos gekleidet«

erscheinen müssen und bei dem sie »keinerlei Bemerkungen« machen dürfen. Die Dialoge drehen sich um die Frage, warum eine Akteurin ihren Namen für das Bankett angegeben habe, und sie handeln von den Bemühungen der Protagonisten, dort nicht erscheinen zu müssen. Alles, was den Einzelnen geblieben ist, sind ihre Namen, ihre Körper und die Erinnerung an die Toten. Der Hauptdarstellerin bleibt als einziges Mittel des Widerstands die Kontrolle über ihren Körper – aus Protest uriniert sie in Konfliktsituationen im Stehen auf den Boden. Die Akteure – auch die Vertreter der Behörden – sind dysfunktional, das heisst, sie passen in keinen gesellschaftlichen Ablauf, reagieren unangemessen, sind voller innerer Widersprüche und zu keinerlei kohärenten Handlungen mehr fähig. Sie sind mit ihren Leiden, mit ihren somatischen Störungen bis hin zu einer Art geistigen Umnachtung gezeigt. Die Arbeit ist eine Reise an nicht offizielle Orte, an denen die Gewalt allgegenwärtig ist, geprägt durch die Geschichte der Militärdiktatur in Chile.

Camilo Yáñez, *Estadio nacional, 11.09.09* *Santiago, Chile [Nationalstadion,* *11.09.09, Chile] (2010)*

Camilo Yáñez' (*1974, Chile) Installation besteht aus einer frei im Raum hängenden Projektionsleinwand, auf deren Vorder- und Rückseite je ein Videofilm von exakt gleicher Länge projiziert wird. Beide Videos zeigen einen ungeschnittenen Keraschwenk durch das Nationalstadion in Santiago de Chile. Die eine Projektionsfläche präsentiert eine Kamerafahrt nach rechts und den Blick vom Spielfeld auf die Zuschauerränge, während auf der anderen Seite die Kamera nach links fährt und den Blick vom Spielfeldrand auf die andere Stadionseite führt. Nacheinander betrachtet vermitteln die Schwenks den Eindruck von zwei einander umkreisenden Bewegungen. Musikalisch untermalt werden sie von *Luchín* (1972), einem der bekanntesten Volkslieder von Víctor Jara (1932-1973, Chilenischer Musiker und überzeugter Kommunist), zeitgenössisch interpretiert vom Chilenischen Musiker Carlos Cabezas (*1970). Der Liedtext erzählt die Geschichte des armen Jungen Luchín. Das Lied endet mit der Aufforderung, dass – solange es Kinder wie Luchín gebe, die Erde und Würmer essen – alle Käfige zu öffnen seien, damit sie wie die Vögel davonfliegen und mit einem Ball aus Lumpen spielen können. Víctor Jaras rührende Hommage an die verarmte Landbevölkerung liefert die bittersüße Melodie zu diesem besonderen audiovisuellen Mahnmal, das die Bedeutung des Nationalstadions für die chilenische Geschichte in Erinnerung ruft. Camilo Yáñez zeigt das Stadion mit herausgerissenen Sitzen und teilweise abgebrochenen Zuschauerrängen am Vorabend seiner Renovierung. Neben Fussballspielen wurden auch religiöse Feierlichkeiten im Nationalstadion veranstaltet, so etwa der Jugendgottesdienst von

Papst Johannes Paul II. am 2. April 1987, anlässlich dessen er von einem »Ort des Wettbewerbs, jedoch auch des Leidens und des Schmerzes« sprach. Damit spielte das katholische Kirchenoberhaupt auf die Menschenrechtsverletzungen an, die während des Regierungsumsturzes im September 1973 verübt wurden, als das Stadion der Militärjunta als Gefängnis diente. Auf diesen historischen Moment in der Geschichte verweist der Werktitel, der besagt, dass der Film am 11. September um 18 Uhr gedreht wurde, auf den Tag genau 36 Jahre nachdem der Putsch u. a. mit der Bombardierung des Präsidentenpalastes begann. Auf unheimliche Art scheinen die übereinandergeworfenen Sitzschalen aus Plastik die Toten und Verletzten zu versinnbildlichen, die der blutige Umsturz hinterlassen hat. Die beiden Kameraschwenks umkreisen so gesehen eine traumatische (Bau-)Stelle im kollektiven Bewusstsein der Chilenen. Traumatisch, weil hier in den ersten Wochen nach dem Putsch über 3000 Menschen ihr Leben liessen. Traumatisch aber auch, weil die Erinnerung an diese Opfer die chilenische Gesellschaft nach wie vor spaltet.

Mario Navarro, *Radio Ideal [Ideales Radio]* (2003-2010)

Die Stimmung in der Gesellschaft, die nach der Diktatur die historische Aufarbeitung leisten und sich im neuen demokratischen Selbstverständnis wiederfinden muss, während die Schatten der Vergangenheit noch immer auf ihr lasten, prägt viele künstlerische Werke. Sie kennzeichnet auch die kuratorische und künstlerische Arbeit von Mario Navarro (*1970, Santiago de Chile), der seit Anfang 2010 als Kurator für zeitgenössische Kunst am Museo de la Memoria y los Derechos Humanos [Museum der Erinnerung und der Menschenrechte] in Santiago de Chile tätig ist. Das Anliegen, einen symbolischen Raum zu schaffen und sich damit in den unstillen und unfertigen Prozess der demokratischen Wende einzuschalten, charakterisiert die Installation *Radio Ideal*, die er erstmals 2003 realisierte. Navarro wurde damals vom Künstler- und Galeristenpaar Ana María Saavedra und Luis Alarcón eingeladen, ein Werk für die Galería Metropolitana im traditionellen Arbeiterviertel La Victoria in Santiago de Chile zu schaffen. Während der Vorbereitungszeit merkte der Künstler, dass sich im ehemals links orientierten Arbeiterviertel längst verschiedene Interessengruppen gebildet hatten und vom ursprünglichen Gemeinschaftssinn nichts mehr übrig geblieben war. Navarro gab diesen Gruppen Sendezeit, machte sie und ihre Anliegen fassbarer und thematisierte gleichzeitig die Rolle der Kunst im öffentlichen Raum. Er bezog sich mit der Guerillataktik seiner mobilen Radiostation zudem auf die während der Diktatur übliche Praxis, Nachrichten im Geheimen zu übermitteln. Die aktuelle Aufführung von *Radio Ideal* im Kunstmuseum Bern wird die Ausstellung selbst reflektieren. Mario Navarro nimmt die Kunstwerke der Ausstellung

Dislocación als Ausgangspunkt, interviewt die beteiligten Künstler und lässt sie über mögliche Varianten oder fallen gelassene Ideen sinnieren (www.marionavarro.cl). Sowohl in der früheren als auch in der aktuellen Version von *Radio Ideal* bezieht sich Navarro auf den französischen Medientheoretiker Régis Debray (*1940) und dessen Unterscheidung zwischen Transmission und Kommunikation. Kommunikation und die modernen Kommunikationssysteme transportieren Informationen und gewähren die praktische Gleichzeitigkeit von Senden und Empfangen. Eine Transmission hingegen gewährt keine unmittelbare Reziprozität und kann eine Information auch verändern. Dies charakterisiert Mario Navarros Werk wie auch seine Erinnerung an Radiostationen während seiner Jugendzeit. Sein *Radio Ideal* für das Kunstmuseum Bern gibt den Künstlerinnen und Künstlern eine weitere Plattform, auf der ihre Ideen übermittelt werden, sie eine Beziehung zu ihren Zuhörern und Zuhörerinnen aufbauen können und ihr selbstkritisches Nachdenken über den kreativen Prozess die demokratischen Errungenschaften der Transitionszeit vertieft.

Agenda

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h

20. März, 10. April, 1./15. Mai,

12. Juni

Dienstag, 19h

22. März, 12. April, 3./31. Mai,

7. Juni

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 22. März, 18h

Gesprächsreihe

„Zeitfenster Gegenwart“

29. März, 18h: Kathleen Bühler
im Gespräch mit Ingrid Wildi
Merino

26. April, 18h: Kathleen Bühler
im Gespräch mit RELAX (chiaren-
za & hauser & co)

24. Mai, 19h: „Art + Argument:
Real life has no place in an art
gallery?“

Aoife Rosenmeyer in conversati-
on with Beate Engel, Michael von
Graffenried, San Keller, Philippe
Pirotte

**Reihe im Kino Kunstmuseum:
Filme und Die andere Seite der
Welt. Programmzyklus zur
Ausstellung und zum DEZA-
Jubiläum:**

www.kinokunstmuseum.ch

**Vortrag: „Qui raconte l’histoire?
Qui fabrique les images?“**

Samstag, 7. Mai, 17h

Bertrand Bacqué, Professor für
Filmgeschichte an der Haute
Ecole d’Art et Design in Genf
(HEAD) anschliessend Filmvor-
führung von *L’encerclement*.

KATALOG

**Dislocación. Kulturelle Veror-
tung in Zeiten der Globalisierung
/ Cultural Location and Identity
in Times of Globalization**

hrsg. von Kunstmuseum
Bern, Ingrid Wildi Merino und
Kathleen Bühler, mit Texten von
Rodolfo Andaur, Bertrand
Bacqué, Fernando Balcells,
Kathleen Bühler, Matthias
Frehner, Ricardo Loebell, Justo
Pastor Mellado, Sergio Rojas,
Philip Ursprung, Adriana
Valdéz, Paulina Varas Alarcón
und Ingrid Wildi Merino, 232
Seiten, in deutscher und
englischer Sprache, ca. CHF 58.–

Programmänderungen vorbehalten

Ausstellung

Dauer	18.03.2011 – 19.06.2011
Eröffnung	Donnerstag, 17. März 2011, 18h30
Kuratorinnen	Kathleen Bühler / Ingrid Wildi Merino
Eintritt	CHF 18.- / red. CHF 14.-
Öffnungszeiten	Dienstag, 10h–21h Mittwoch bis Sonntag, 10h–17h Montag, geschlossen Karfreitag, 22. April, geschlossen Ostern, 24./25. April, 10h – 17h 1. Mai, 10h – 17h Auffahrt, 2. Juni, 10h – 17h Pfingsten, 12./13. Juni, 10h – 17h
Gruppenführungen	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

PATRONAT

Micheline Calmy-Rey, Bundespräsidentin der Schweiz

Luciano Cruz-Coke Carvallo, Minister of the National Council for Culture and Arts,
Government of Chile

DIE AUSSTELLUNG WIRD UNTERSTÜTZT VON

CREDIT SUISSE
Partner des Kunstmuseum Bern

Stiftung GegenWART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

**Ministerio de Relaciones
Exteriores de Chile**

prohelvetia

Ein Projekt im Rahmen des Austausches mit Argentinien und Chile, initiiert vom Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA) und der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. www.prohelvetia.ch/argentina-chile

Schweizer Botschaft in Santiago de Chile / FONDART, Fondo Nacional de las Artes y la Cultura / DIRAC / Embajada de Chile en Suiza / Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes / Bicentenario Chile 2010 / Présence Suisse / Avina-Stiftung Stanley Thomas Johnson-Stiftung / Haute Ecole d'Art et de Design, Genève / HKB Bern / Universität Zürich / Universidad Católica de Chile / Universidad Diego Portales, Santiago de Chile / Goethe-Institut, Chile / ETH GTA Zürich / Marlies Kornfeld / Fonds cantonal de Genève / Centro Arte Alameda / Supervisión / Pedro Aguirre Cerra

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7

T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55

info@kunstmuseumbern.ch, www.kunstmuseumbern.ch