

DE

TOOLS FOR UTOPIA

30.10.20———21.03.21

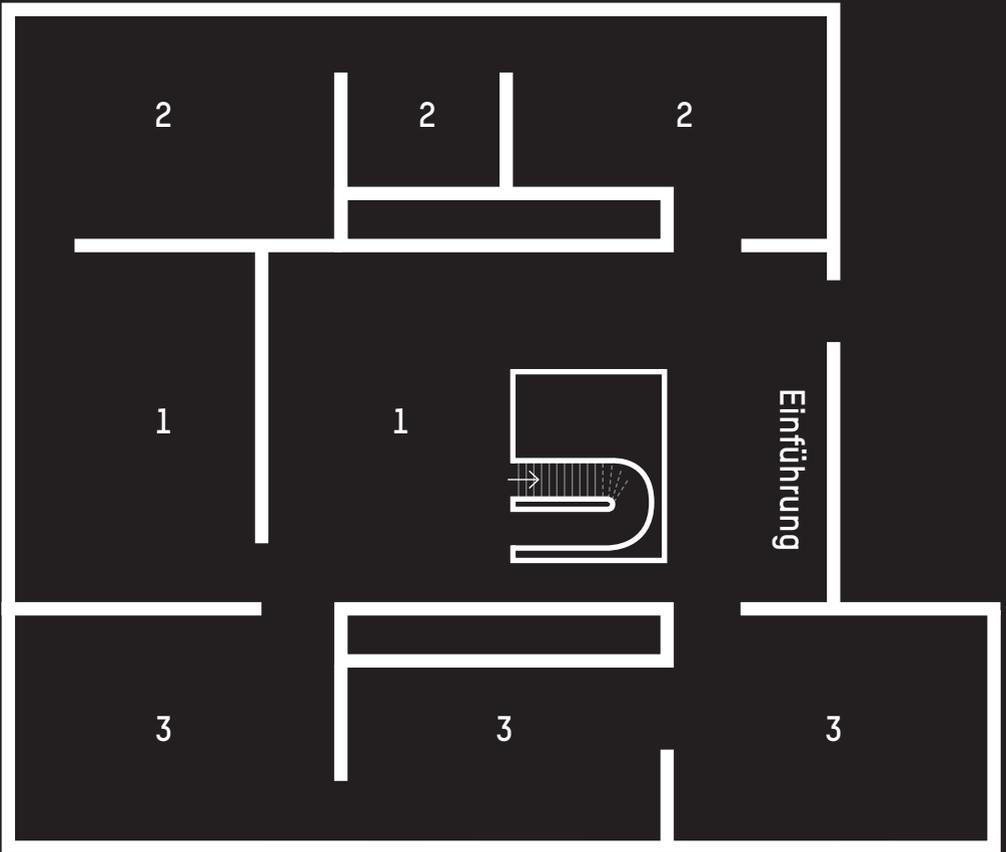
AUSGEWÄHLTE WERKE
DER DAROS LATINAMERICA
COLLECTION

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSBROSCHÜRE

Saalplan

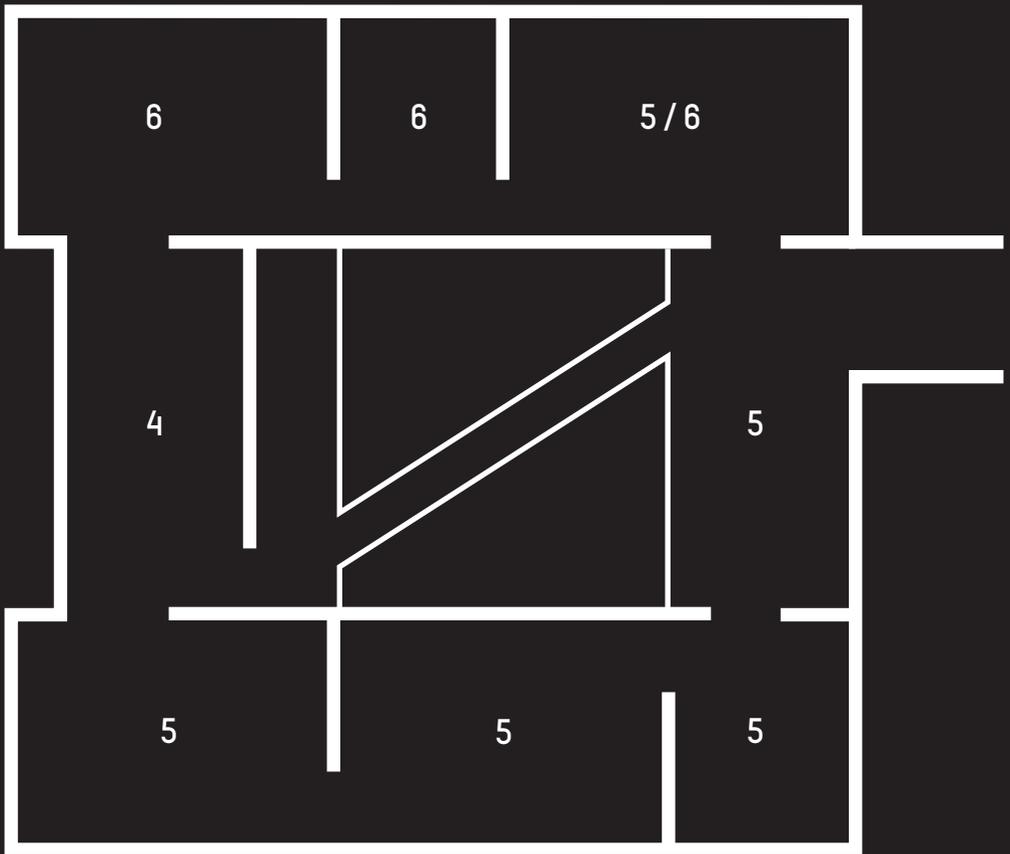
Erdgeschoss



Räume

- 1 Den Rahmen sprengen
- 2 Neue Vokabulare
- 3 Jetzt eine andere Welt

Obergeschoss



4 Reale Dinge, nicht Fiktionen

5 Verletzliche Körper

6 Persönliche Territorien

Einführung

In seinem 1944 in Buenos Aires veröffentlichten programmatischen Text *El marco: un problema de la plástica actual* (Der Rahmen: Ein Problem der Gegenwartskunst) erörtert der uruguayische Künstler Rhod Rothfuss seine Gedanken über den Rahmen: Eine Malerei, so erklärt er, solle «in sich selbst beginnen und enden», und er führt weiter aus: «Der Rand der Leinwand spielt eine aktive Rolle bei der bildnerischen Schöpfung». Den Blick auf die Ränder zu richten und folglich über den Rahmen hinaus, nach draussen zu schauen, war ein Ansatz, der für lateinamerikanische Künstler*innen zu einer Art Markenzeichen wurde: Im Unterschied zu ihren europäischen Vorgänger*innen, die sich für strukturellere Fragen interessierten, präsentierten sie konkrete Kunst als eine visuelle Sprache, die Mittel der Auseinandersetzung war, und ihr zentrales Diktum – die Erfindung – erachteten sie als ihr wirkmächtigstes revolutionäres Werkzeug. Die Absage an die rechteckige Form des Rahmens – so einfach eine solche Entscheidung auch anmuten mag – machte eine Komposition dynamischer und stellte neue Arten der Wechselbeziehung zu ihrem Umfeld her. Nicht nur sah sich das ehemals kontemplative Publikum wachgerüttelt und veranlasst, sich in ein partizipatorisches Subjekt zu verwandeln; das Kunstwerk nötigte die Rezipient*innen zudem, sich auf eine Art Beziehung einzulassen, die eine zu «realen Dingen, nicht zu Fiktionen» war (*Inventionistisches Manifest*, 1946).

Der Ausgangspunkt für *Tools for Utopia* sind Werke, die zwischen den frühen 1950ern und den späten 1970er-Jahren von Künstler*innen aus Brasilien, Venezuela, Uruguay und Argentinien ge-

schaffen wurden. Zu Zeiten konzipiert, in denen viele der latein-amerikanischen Länder von innenpolitischen und internationalen Konflikten erschüttert und von brutalen, korrupten und unberechenbaren Diktatoren regiert wurden, waren diese Werke, seien sie konkret, neo-konkret oder konzeptuell, Mittel der Auflehnung. Sie wurden nicht nur als Reaktion auf die Erfahrung totalitärer politischer Systeme geschaffen, sondern als künstlerischer Gegenentwurf zu diesen wahrgenommen – als glaubwürdiges Zeichen echter Auseinandersetzung und als Experiment, das die Bausteine für gesellschaftliche und politische Utopien lieferte.

Die Ausstellung verwendet den unscharfen und mehrdeutigen Begriff der «Utopie» und stellt die These auf, dass Kunstwerke praktische Werkzeuge zu deren Verwirklichung sein können. Anstatt für eine Fantasie der unmittelbaren Darstellung plädiert die Präsentation für eine Rückkehr zur modernen Vorstellung der Utopie, wie sie von Ernst Bloch in seinem Werk *Das Prinzip Hoffnung* (1954) entwickelt wurde. Für Bloch ist die Utopie gleichbedeutend mit dem kritischen Potential, solch gegensätzliche Kategorien zu transzendieren, die die Welt (wie auch unsere Vorstellungskraft) in klar abgegrenzte Kategorien wie «vorher» und «nachher», «innen» und «ausen», «Optimismus» und «Pessimismus» unterteilen. Die Utopie verwischt derartige Dichotomien, sie aktiviert unsere Fähigkeit zu träumen und wird so zu einer Waffe wie auch Form des Widerstandes.

Neben zeitgenössischen Arbeiten richtet die Ausstellung ihren Blick auch auf historische Werke und spürt so den Wegen nach, wie das Bedürfnis, Kunst zu schaffen, die «den Willen zu handeln erzeugt» und die dazu auffordert, aktiv in der Gegenwart zu leben (*Inventionistisches Manifest*), von Künstler*innen der nachfolgenden Generationen aufgegriffen, zunehmend komplexer gestaltet und hinterfragt wird. Inwiefern war Kunst, die Mitte des 20. Jahrhunderts in Lateinamerika entstand, Impulsgeber für die kulturelle, gesellschaftliche und politische Vorstellungskraft? Wofür stehen diese Ideen und Hoffnungen heute? Welches ästhetische Erbe hat sie uns hinterlassen, und was ist von ihren weitreichenden politischen Ambitionen bis heute geblieben? Diese Fragen erscheinen im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Spannungen, wie sie gegenwärtig nicht nur in Lateinamerika erlebt werden, sondern auf der ganzen Welt zu beobachten sind, besonders relevant. *Tools for Utopia* versucht neue Wege zu erschliessen, wie uns dieses Reservoir heute inspirieren und aktivieren kann.

1 Den Rahmen sprengen

Das Überwinden der Flächigkeit, der Begrenzung des Kunstwerks auf die Zweidimensionalität, war das zentrale Postulat in *Teoria do Não-Objeto* (Theorie des Nicht-Objekts), das Ferreira Gullar 1959 veröffentlichte. Unter Berufung auf die europäische und russische Avantgarde definierte der brasilianische Dichter den Begriff «Nicht-Objekt», wobei seine Wortschöpfung das *Ereignis* in den Vordergrund rückte. Er schrieb von der Notwendigkeit für die Betrachter*innen, Standort und Rolle zu wechseln. Rezipient*innen sollten sich der sie umgebenden Welt öffnen, wobei solch etablierte Zweiteilungen wie etwa Figuration kontra Abstraktion, Objekt kontra Betrachter*in, Realität kontra Fiktion aufzugeben seien. Gullar drängte darauf, der Stagnation des Werks und der malerischen Repräsentation ein Ende zu bereiten und an ihrer Stelle einen «lebenden Organismus» zu begünstigen – in einem experimentalen Ansatz, der das Publikum vor dem Hintergrund der realen Welt involvieren würde.

Der argentinische Künstler Julio Le Parc gab nicht nur die traditionellen Ausdrucksmittel (Malerei, Skulptur, Zeichnung) auf, um nach alternativen Erfahrungen zu suchen, sondern löste sich auch von den Formeln und Rahmenbedingungen, die seinen Arbeitsbereich ehemals definiert hatten. Er war der Überzeugung, dass Kunst durch den Schulterschluss mit Technologie, handwerklichen Techniken und politischer Auseinandersetzung nicht nur zu einem komplexen Werkzeug werden kann, um das Visuelle zu erforschen, sondern auch einen Blick in die Zukunft gewähren könne. Seine Werke, die mithilfe von Ingenieuren konstruiert wurden, sind optische Darstellungen, in denen komplexe visuelle Effekte erzeugt werden: Der Raum der malerischen Repräsentation schien sich über die Oberfläche der Malerei hinaus zu erweitern.

Indem er Malereien in die Dreidimensionalität überführte, suchte auch der Brasilianer Hélio Oiticica nach Wegen, die traditionelle Beziehung des Publikums zum Kunstwerk zu hinterfragen. Seine *Relevos Espaciais* (Raumreliefs, 1960) vermitteln den Eindruck, als habe er bestimmte Farbmotive (für gewöhnlich Rot oder Gelb) aus seinen Malereien extrahiert und sie in dreidimensionale räumliche Strukturen verwandelt. Mit der Zeit entstanden labyrinthische Strukturen, in denen sich eine immer andere Wahrnehmung des Werks ergibt, je nachdem, wie sich die Betrachter*innen im Raum bewegen. Tatsächlich aber ist eine der radikalsten Manifestationen von Oiticicas Ideen die Serie *Parangolés*. Dabei handelt es sich um Malereien, in die man hineinschlüpfen konnte: Sie waren konzipiert, um von Sambatänzer*innen in den brasilianischen Favelas getragen zu werden. In einer Gesellschaft, die streng in Schichten unterteilt und von der Junta unterdrückt war, kamen diese beschwingten, provokanten Werke mit einer höchst eindrucksvollen politischen Bedeutung daher.

Hélio Oiticica (1937 – 1980) war ein brasilianischer Künstler und Kunsttheoretiker mit einem ausgeprägten Interesse an den räumlichen Qualitäten der Malerei. In der Frühzeit seines Schaffens, als Mitglied der Künstlergruppe Grupo Frente, zeigte er eine starke Faszination für die europäische Moderne. Später, als Mitbegründer der neo-konkreten Bewegung, distanzierte er sich von den europäischen Traditionen und machte sich vielmehr für Ideen stark, wie sie der Dichter Oswald de Andrade in seinem Konzept der «Anthropofagia» entwickelt hatte: der Vorstellung einer neuen brasilianischen Kultur, die die Einflüsse der europäischen Avantgarde absorbierte und transformierte und so der kulturellen Hegemonie der früheren Kolonisatoren des Landes ein Ende bereitete.

Brasiliens neo-konkrete Bewegung entwickelte sich in Rio de Janeiro als Reaktion auf die in São Paulo praktizierte konkrete Kunst, die als rigide wahrgenommen wurde. Die Neo-Konkretisten, unter ihnen Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape, lehnten Tendenzen ab, die, wie sie glaubten, das Kunstwerk zu einer Ware degradierten, und bekannten sich stattdessen zu einer poetischen Erfahrung von Kunst, die die Mitwirkung der Betrachter*innen erforderte und alle Sinne ansprach. In ihren zweidimensionalen Werken ersetzten die Künstler*innen die strikte, rationale Geometrie der konkreten Kunst durch weiche, organische Formen. Sie drangen überdies in den dreidimensionalen Raum vor und banden das Publikum als aktiv Mitwirkende ein, um die traditionelle Beziehung des/der Betrachter*in zum Kunstwerk auf die Probe zu stellen.

Während der 1960er-Jahre fügte Oiticica seinen formalen Experimenten eine zusätzliche Dimension hinzu, bei der das Erleben des Publikums zu einem bestimmenden Element seiner Kunst wurde. Die Werke waren nicht länger blosse Objekte, die der Betrachtung anheimgestellt waren, sondern aktive Bestandteile zur Erzeugung partizipatorischer Räume. Oiticica verband diese neue Vorstellung von Kunst mit seinem früheren experimentellen Ansatz: Indem er Malereien in eine dreidimensionale Realität überführte, änderte er die Art und Weise, wie sie wahrgenommen wurden; er machte die «Malerei» von den Bewegungen der Betrachter*innen abhängig. Zu dieser Zeit hatte der Künstler die wegweisende Serie der *Relevos Espaciais* (Raumreliefs) begonnen, hängende Konstruktionen aus rot und gelb bemaltem Holz, die die

Farbe auf wirkungsvolle Art und Weise im dreidimensionalen Raum freisetzen. Für diese komplexen Formen entwarf er zahlreiche Modelle, doch nur wenige wurden in vollem Massstab realisiert.

Mit der *Parangolés*-Serie erreichte Hélio Oiticica ein entscheidendes Stadium in seiner Integration von Farbe und Objekt, Zeit und Raum. Diese elastischen Farbstrukturen resultierten aus seiner Verbindung zu den Bewohner*innen von Mangueira Hill, einem Armenviertel in Rio de Janeiro, die ihn zu einer Auseinandersetzung mit der Welt des traditionellen brasilianischen Samba inspirierten. Die *Parangolés* waren konzipiert, um am Körper getragen zu werden, während man sich zu Sambarhythmen bewegte. Sie repräsentieren den Höhepunkt von Oiticicas Bestrebungen, das Publikum zur Interaktion mit dem Kunstwerk anzuregen und die Farbe in den dreidimensionalen Raum zu überführen.

Julio Le Parc (geb. 1928) ist ein argentinischer Künstler, der in Paris ansässig ist. Er besuchte Abendklassen an der Universidad Nacional de las Artes in Buenos Aires, wo er sich auch politisch auf dem Campus engagierte. Kurz vor dem Abschluss brach er sein Studium vorzeitig ab – als Akt der Rebellion gegen das, was er als eine von der Institution aufgezwungene Hierarchie erachtete.

«Keine Mystifizierung mehr», war auf dem Flugblatt zu lesen, das er an Besucher*innen der Biennale Paris 1961 verteilte. Der Slogan erscheint mit dem Ansatz des argentinischen Künstlers nicht ganz im Einklang zu stehen, in Anbetracht seiner Position als einer der wichtigsten Repräsentanten der Op-Art und der kinetischen Kunst – Kunstrichtungen also, die häufig von dem Mittel der Illusion Gebrauch machen. Für Le Parc hatten die durch ein Kunstwerk erzeugten optischen Effekte allerdings eine ganz andere Bedeutung; anstatt das Publikum zu täuschen, sollten sie als Labor fungieren, in das der/die Betrachter*in einbezogen wird, um an der Produktion vollkommen neuer Erfahrungen mitzuwirken.

Le Parc begann mit Licht zu arbeiten, kurz nachdem er 1959 nach Paris emigriert war. Dort schuf er eine Reihe unverwechselbarer Werke, in denen schräg einfallendes Licht zum Einsatz kam. Die von einer seitlich positionierten Lichtquelle ausgesandten Lichtstrahlen wurden von polierten Metallflächen reflektiert und/oder gebrochen, sodass die Arbeiten kontinuierlich in Bewe-

gung zu sein schienen. Bestrebt, neue Ausdrucksmittel zu finden und vollkommen neuartige ästhetische Sinneseindrücke zu ermöglichen, war er bereit, die Rahmenbedingungen, die seinen Arbeitsbereich ehemals definiert hatten, aufzugeben. Seine Faszination für Kybernetik, für experimentelle wissenschaftliche Methoden und Systemtheorie verband er mit einer Suche nach alternativen Normen, neuen universellen Prinzipien sowie Sinneseindrücken, die geeignet waren, um auf ihrer Grundlage die Zukunft neu zu schreiben.

Als Mitbegründer der *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (1960 – 68), versuchte er, wie er selbst sagt, «im Betrachter andere Verhaltensweisen auszulösen [...] und gemeinsam mit dem Publikum nach unterschiedlichen Mitteln zu suchen, die geeignet sind, Passivität, Abhängigkeit oder ideologische Konditionierung durch die Entwicklung reflexiver, vergleichender, analytischer, kreativer oder aktiver Fähigkeiten zu bekämpfen.» *Le Parc* gelingt dies offenbar mithilfe von Farbe, Linie, Licht, Schatten und Bewegung – Elemente, die er benutzt, um unbewegliche Formen in Bewegung zu versetzen, solide Konstruktionen zu entmaterialisieren und das Licht als solches zu einer greifbaren Materie zu machen.

2 Neue Vokabulare

Ogleich die Entwicklung der modernen Kunst in Lateinamerika mit einer komplexen Geschichte verbunden ist, ist eine Tatsache unbestreitbar: Es war das Verlangen nach radikaler Veränderung, das die Projekte und Erkundungen der Künstler*innen antrieb, die zwischen den 1950er- und den 1970er-Jahren aktiv waren. Die erdrückenden politischen Umstände in Verbindung mit nie dagewesenen Fortschritten der modernen Wissenschaft und Technologie brachten neue Empfindsamkeiten und ungekannte künstlerische Verbindungen hervor. Nicht nur waren die Künstler*innen bereit, die Konventionen hinter sich zu lassen, die ihre Arbeitsmethoden früher bestimmt hatten. Sie lösten sich auch von den traditionellen Bildsprachen und suchten nach neuen Prinzipien, auf die sie ihre Visionen für die Zukunft aufbauen konnten.

Viele von ihnen schlossen sich in Gruppen zusammen, in denen auch Wissenschaftler*innen, Ingenieur*innen, Tänzer*innen, Dichter*innen und Grafiker*innen verkehrten. In laborähnlichen Situationen machten sie sich für diverse Prinzipien stark, wobei das Ziel weniger ein unanfechtbares, feingeschliffenes Produkt oder eine künstlich abgeleitete Formel war; es ging ihnen vielmehr um den *Prozess*. Die Manifeste, die diese Gruppen formulierten – seien es Madí (1946 in Buenos Aires gegründet), Grupo Ruptura (ab 1952 in São Paulo aktiv), Grupo Frente (1954 in Rio de Janeiro ins Leben gerufen) oder die Künstler*innen des Neo-Konkretismus (Gruppe 1959 in Rio de Janeiro gegründet) – sind entscheidender Lesestoff, wenn man den unzähligen Ideen, die damals im Umlauf waren, auf den Grund kommen will. In Gesellschaften, in denen Einschränkungen und Angst dominierten, traten diese Gruppen für Räume zum Experimentieren, Erfinden und Träumen ein. Ihre Bündnisse, die auf egalitären und synkretistischen Prinzipien basierten und die sie auf partnerschaftlicher Grundlage schlossen, erwiesen sich als ein höchst wirksames Instrument, um den vorhandenen politischen Systemen, die hierarchisch strukturiert waren und kontinuierlichen Machtmissbrauch betrieben, mit Widerstand zu begegnen.

Anstatt die Beziehungen, aus denen die Welt besteht, nurmehr zu beschreiben und darzustellen, beabsichtigten die Künstler*innen der lateinamerikanischen Avantgarde, diese zu testen und ihrerseits zu prägen: «Weder Ausdruck (Primitivismus) noch Repräsentation (Realismus) oder Symbolismus (Dekadenz). ERFINDUNG», bekundeten die Künstler der Gruppe Arturo mit äusserstem Nachdruck. Ihre unermüdlichen Vorstösse, bekannte Bildsprachen und existente Normen neu zu überdenken, erzeugten ein Gefühl der Handlungskompetenz und gaben Anlass zu nie gekannter Hoffnung, einer, die – auf einer Linie mit Gyula Kosice – daran glaubte, Kunst würde der Ursprung eines neuen Humanismus für das 20. Jahrhundert sein. Wie utopisch diese Bestrebungen auch immer gewesen sein mögen (insbesondere,

wenn man sie aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts betrachtet), so war die Sprache der Kunst doch unbestreitbar ein Werkzeug, das Gemeinschaften in die Lage versetzte, kollektiv mit traumatischen Erfahrungen umzugehen, für die das Individuum wohl Mühe hätte, die geeigneten Worte zu finden.

Mira Schendel (1919 – 1988) war eine brasilianische Künstlerin, Abkömmling einer jüdischen Familie, die ursprünglich aus der Schweiz stammte. Nach der Eheschliessung ihrer Mutter mit einem italienischen Grafen wuchs sie in Mailand auf. Schendel absolvierte ein Studium der Philosophie an der Katholischen Universität vom Heiligen Herzen in Mailand; nachdem die faschistische Regierung 1938 die italienischen Rassengesetze verabschiedet hatte, wurde sie jedoch von der Universität ausgeschlossen, und auch die italienische Staatsbürgerschaft wurde ihr aberkannt. Aus Sorge um ihre Sicherheit verliess sie 1939 das Land, reiste zunächst in die Schweiz und nach Österreich, bevor sie Zuflucht in Sarajevo fand, wo sie sich bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges aufhielt. Als «displaced person» kehrte Schendel nach Italien zurück und wanderte 1949 nach Brasilien aus, wo sie ihre künstlerische Laufbahn begann.

Während der 1950er-Jahre waren in der Gruppe Ruptura in São Paulo kreative Köpfe versammelt, die eine Vorliebe für konkrete Kunst teilten: Dichter, Philosophen und visuelle Künstler. Die Konkretisten hatten sich dem Ziel verschrieben, Kunst von jeder unnötigen Zurschaustellung individualistischer Merkmale zu befreien; sie sollte ausschliesslich solch objektiven und abstrakten Regeln unterworfen sein, wie sie in der Mathematik gegeben sind. Während sich Schendel von Tendenzen distanzierte, die den schöpferischen Akt rationalisieren wollte, teilte sie ein Interesse an den manifesten Aspekten und der Struktur von Sprache – eine Neigung, die zum Teil auf persönliche Erfahrungen zurückzuführen war. Sie sprach drei Sprachen fließend, ohne sich jedoch je in einer davon zu Hause zu fühlen. Wenn es alltägliche Angelegenheiten betraf, sprach sie Portugiesisch, ihre Gefühle drückte sie auf Italienisch aus, und Deutsch war für sie die Sprache der Philosophie. Wenn sie sprach, war in allen drei Sprachen ein leichter Akzent zu hören. Die Absurdität von Sprachen und ihr eigenes Unvermögen,

einen Platz für sich selbst darin zu finden, wurden zu einem zentralen Thema in ihrem Werk. Schendel integrierte sprachliche Elemente in ihre Zeichnungen, mitunter ganze Sätze, die sie aus unterschiedlichen Sprachen entlehnte. Am häufigsten brachte sie individuelle Buchstaben zu Papier, die sie in chaotischer Manier über das Blatt verstreute.

Ein wesentliches Element in diesen Experimenten war das Material, das ihr als Untergrund diente – Reispapier, von dem sie einmal einen Stapel von einer befreundeten Person erhalten hatte. Die besondere Qualität, dünn, nahezu durchscheinend, in Verbindung mit seiner besonderen Textur, macht das Papier zu einem paradoxen Material, dessen Essenz in seiner unverwechselbaren Transparenz zu liegen scheint. Seine Beschaffenheit erlaubte ein fließendes Arbeiten: Buchstaben, Zahlen und Sätze in rascher Folge, die entlang jeder Seite gezeichnet waren und miteinander verschmolzen. «Die Welt auf der anderen Seite ist – so stellt sich heraus – identisch mit der, die wir bereits vor Augen haben», erklärte sie.

Gyula Kosice (1924 – 2016) war ein argentinischer Künstler, Dichter und Kunstkritiker. Als Abkömmling einer ethnisch-ungarischen Familie lebte er zunächst in Košice (das damalige Dorf ist heutzutage die zweitgrößte Stadt in der Slowakei), zog jedoch als Kind nach Buenos Aires um. 1944 verfasste er einen Beitrag für die Zeitschrift *Arturo*. Sein dort veröffentlichter Text hatte den Klang eines Manifests, denn er enthielt den heillosigen Satz: «Die Menschheit wird ihre Zeit nicht auf der Erde beenden». Zwei Jahre später begann er mit der Arbeit an einem visionären Entwurf: freibewegliche, nicht statische Lebensräume, die 1000 bis 1500 Meter über dem Meeresspiegel in der Luft schwebten. Wenn es darum ging, Lösungskonzepte zur Bewältigung einer rasant anwachsenden Weltbevölkerung zu entwickeln, war es seiner Überzeugung nach zwingend notwendig, aus den Bahnen konventioneller Denkmuster auszubrechen.

Im selben Jahr entwickelte Kosice eine Struktur aus Holz, bei der Scharniere und Flügelmuttern Verwendung fanden. Die Betrachter*innen waren eingeladen, Teile der Konstruktion zu bewegen und nach ihren Wünschen zu positionieren, was *Röyi* (1944/52)

zu einem der ersten Kunstwerke machte, das die Mitwirkung des Publikums erforderte. Kurz nach der Realisierung dieser Arbeit zog sich Kosice von Arturo zurück, um eine Gruppe namens Madí zu gründen, die sich der Förderung von Experimenten in allen Bereichen der ästhetischen Produktion verschrieb, von der Skulptur zur Musik, von der Lyrik zum Theater oder Tanz. Kosice brachte schliesslich 15 Sammelbände mit Lyrik und Essays unter seinem Namen heraus.

Sowohl die Malereien des Künstlers als auch die Skulpturen aus dieser Periode bezogen bewegliche Elemente mit ein, deren Positionen von den Betrachter*innen verändert werden konnten. Kosice wollte die Malerei von den Begrenzungen befreien, die der Rahmen ihr auferlegte, und erschuf farbenfrohe Flächen in unterschiedlichen Formen, die durch Stahlelemente miteinander verbunden waren. Seine bekanntesten Arbeiten beruhen auf Experimenten mit Licht und Wasser. Der an Architektur interessierte Künstler war der Ansicht, dass die Baukunst die Menschen von jeher an die Erde gebunden hatte und es nun die Mission der Kunst sei, sie von den irdischen Fesseln zu befreien. In seiner *Hydrospatial City*, einem Projekt, das er über 30 Jahre verfolgte, entwickelte er eine holistische Vision für die Zukunft der Menschheit – eine, die sich uneingeschränkt zu den Versprechen und Möglichkeiten der technologischen Revolution bekennt.

3 Jetzt eine andere Welt

Es gab viele Wege, wie lateinamerikanische Künstler*innen versuchten, sich von der Leinwand zu lösen, mit dem Rahmen zu brechen, den Sockel auszurangieren und die Welt, die sie umgab, anzusprechen. Ihre Werke, deren Formen sie oft nur lose definierten und deren Parameter sich permanent änderten, waren zum einen der Versuch einer Berichterstattung, um die dramatischen Veränderungen, denen man sich ausgesetzt sah, festhalten zu können – Reaktionen also auf eine plötzlich industrialisierte Welt – und zum anderen spezifische Kommentare auf die zu einer bestimmten Zeit vorherrschenden politischen Umstände. Zwischen den späten 1950er- und den 1970er-Jahren erschütterten innere und internationale Konflikte viele der lateinamerikanischen Staaten, während diese von brutalen und korrupten Diktatoren regiert wurden, die immer wieder durch Militärputsche an die Macht gelangten. Dies war eine Ära der Unsicherheit, der rücksichtslosen Politik und strengen Zensur – eine Wirklichkeit, die mit nichts anderem als dem Mittel der politisch engagierten Abstraktion thematisiert werden konnte.

Carlos Cruz-Diez und Jesús Rafael Soto experimentierten mit den Techniken der kinetischen Kunst und der Op-Art, doch anstelle von Tricks und Illusionen interessierten sie vielmehr Fragen der Querverbindungen zwischen Objekt, Fläche und dem Publikum, Themen also, die über die reine Oberfläche der Arbeiten hinausgingen. Ihre Arbeiten werden durch die physische Präsenz des Publikums aktiviert, wobei kein Standpunkt als der «richtige» gilt, vielmehr wird jede erdenkliche Perspektive als gleichberechtigt angesehen. Entstanden in Venezuela im Kontext einer elitären und extrem hierarchisch strukturierten Politik, waren diese Werke der Ausdruck eines Verlangens nach einer anderen Gesellschaft, einer anderen Politik und einer anderen Welt.

Eine ähnlich experimentelle Auseinandersetzung und ein radikales Infragestellen der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter*in und Werk sowie zwischen dem Werk und seiner Umgebung wird auch in den Werken der Künstlerin Gego sichtbar. Ihre modularen Drahtkonstruktionen, die sich über den Fussboden, die Wände und häufig auch die Decke erstrecken, erlaubten der Künstlerin, die Fragilität von Körpern und Grenzen offenzulegen. Die Schatten der Objekte zeichnen sich auf Wänden und Fussböden ab und erzeugen eine zugleich virtuelle und reale Präsenz im Ausstellungsraum. Sie laden dazu ein, über das eigentliche Kunstwerk hinauszuschauen, und weisen damit auf die Welt da draussen hin.

Gego oder Gertrud Louise Goldschmidt (1912 – 1994) war eine venezolanische Künstlerin, die in Hamburg in eine jüdische Familie geboren worden war. Sie besuchte die Technische Hochschule in Stuttgart, wo sie 1938 ihren Abschluss in Ingenieurwissenschaft und Architektur machte. Die immer bedrohlichere Lage für jüdische Personen in Nazideutschland veranlasste die Familie, 1939 aus Europa nach Venezuela zu flüchten. In den 1950er-Jahren begann Goldschmidt, künstlerisch zu arbeiten, und legte sich den Künstlernamen Gego zu. Sie nahm regen Anteil an den zeitgenössischen abstrakten Tendenzen, die in diesem Land zu beobachten waren, und erschuf in der Folge ein eigenständiges, unverwechselbares künstlerisches Werk, das sich durch seine delikate Beschaffenheit, Transparenz und Leichtigkeit auszeichnet. In ihrer Praxis untersuchte sie die ästhetischen Möglichkeiten der Linie. Gegos Fähigkeiten waren in Venezuela äusserst gefragt: Gebildete, progressive Denker*innen waren als wichtige Impulsgeber für die wirtschaftliche Zukunft einer noch jungen Nation geschätzt – insbesondere in den 1940er- und 1950er-Jahren, einem Zeitraum, in dem die europäische Moderne einen massgeblichen Einfluss in ganz Lateinamerika hatte. Die politischen Autoritäten richteten den Blick auf die Moderne als Quelle für Ideen und als Werkzeug, das Venezuela fit für die Zukunft machen und das Land in die Lage versetzen würde, mit den Vereinigten Staaten von Amerika gleichzuziehen. Gego teilte einen derartig umfassenden Optimismus keineswegs. Ihr Leben unter dem Naziregime hatte ihr gezeigt, dass die Moderne auch Aggressionen entfesseln konnte, die gegen sie gerichtet waren. Indessen griff sie etliche ihrer Ideen auf, um sie in eine eigene künstlerische Sprache zu verwandeln. Statt in ihrer Kunst neuwertige und stabile Materialien zu verwenden, benutzte Gego vorzugsweise alte Kabel, Drähte, Schnüre, Nylon und Pipetten aus Metall.

Die Serie *Dibujos sin papel* (Zeichnungen ohne Papier) – ein Beispiel daraus ist in der Ausstellung zu sehen – wurde komplett aus industriellen Materialien entwickelt, die die Künstlerin manuell bearbeitete. Die resultierenden Skulpturen setzen sich aus diversen ineinander verschränkten Ebenen zusammen. Damit knüpft Gego an ihre zweidimensionalen Untersuchungen zu den Möglichkeiten der Linie an – ihrer Fähigkeit, Form und Volumen zu

produzieren –, die sie hier auf den dreidimensionalen Raum überträgt. Von der Decke herabhängend, wirft *Tronco No. 2* (Baumstamm Nr. 2, 1975) einen Schatten auf die Wände des Raumes und lässt so neben der realen auch eine virtuelle Präsenz in der Ausstellungssituation entstehen. In diesen wie auch anderen ihrer Werke hinterfragt die Künstlerin die Idee, dass Grenzen sich rein gegenseitlich manifestieren. Die Bedeutung hinter dem Titel des Werks bleibt ambivalent: Bezieht er sich auf das Drahtgeflecht oder den Schatten, der sich auf der Wand abzeichnet?

Carlos Cruz-Diez (1923 – 2019) war ein venezolanischer Künstler, der sich damit auseinandersetzte, wie Farbe in der Welt funktioniert. Die visuellen Effekte, die er in seinen experimentellen Malereien erzielte, fanden häufig ihren Weg in den öffentlichen Raum. Eines seiner bekanntesten Projekte dieser Art ist im internationalen Flughafen in Caracas zu sehen.

Cruz-Diez sah es als die Aufgabe der Kunst an, die elementaren Mechanismen aufzuzeigen, die der menschlichen Wahrnehmung zugrunde liegen. Dazu galt es, das bislang unentdeckte Potential zu erkunden, das im Grenzbereich zwischen dem, was wir zu sehen glauben, und dem, was dort tatsächlich ist, verborgen liegt. Die ersten Werke aus der Serie *Physichromien* entstanden in den späten 1950er-Jahren. Darin verband Cruz-Diez sein Interesse an abstrakter Kunst mit objektiven Regeln in Bezug auf die Aktivierung der Betrachter*innen, wobei letztere für ihn ein essentieller Faktor dabei waren, wie ein Kunstwerk wahrgenommen wird. Zu dieser Zeit gab es eine ganze Reihe von Künstler*innen, die ähnliche Ansätze verfolgten, wie unter anderem auch die brasilianischen Neo-Konkretisten. Anders als seine Künstlerkolleg*innen war Cruz-Diez jedoch nicht politisch engagiert, sodass die Obrigkeiten ihm weitaus wohlmeinender gesinnt waren. Tatsächlich wurden seine Werke – Beispiele der Op-Art und der kinetischen Kunst, die sich auf Fortschritte in der modernen Wissenschaft und Technologie stützten – von staatlicher Seite als Verbündete erachtet: als eine Kunst, die dem breit angelegten Modernisierungsprogramm des Landes Nachdruck verlieh.

Bestrebt, die Malerei zu revolutionieren, entwickelte er eine eigene Technik, die darin bestand, auf schmale Streifen aus

Karton zu malen. Jeder einzelne Streifen wurde anschliessend auf eine flache Oberfläche platziert und vom nächsten durch einen Streifen Aluminium oder Karton getrennt. Das Werk änderte sich je nach dem Blickwinkel, den der/die Betrachter*in einnahm, was Cruz-Diez veranlasste, seine Arbeiten als Reservoir von Ereignissen zu beschreiben, welche die Rezipient*innen zu aktivieren hatten. Auf diese Weise wirkte er jeder klar definierten Abgrenzung zwischen der aktiven Position der Künstler*innen und der passiven Rolle des Publikums entgegen. Seine dezentralisierten Werke – entstanden in Venezuela im Kontext einer nicht funktionierenden Politik – waren darüber hinaus Kommentare, in denen Vorstellungen von alternativen, nichthierarchischen Machtstrukturen zum Ausdruck kamen.

4 Reale Dinge, nicht Fiktionen

Tools for Utopia untersucht das Spannungsfeld zwischen Realität und Traum, zwischen Privatem und Öffentlichem oder Vergangenheit und Gegenwart – und vor allem anderen das Spannungsfeld zwischen gegebener Situation und Möglichkeit. Präsentiert werden Arbeiten, die über eine bloße Repräsentation hinausgehen und die Räume jenseits des Kunstwerks beleuchten und so zu wirksamen Hilfsmitteln für gesellschaftliche Transformation werden. Indem sie zeitgenössische Arbeiten in einen Dialog mit historischen Werken stellt, spürt diese Ausstellung den Wegen nach, wie lateinamerikanische Künstler*innen ihre Arbeiten in unterschiedlichen historischen Momenten und verschiedenen Kontexten als emanzipatorische Werkzeuge einsetzten. Für viele von ihnen ist Ästhetik, nicht anders als die Politik, eine Kraft, die sich konkret auf die Realität auswirkt: Sie zeigt uns Wege auf, wie wir die Welt betrachten, sie definiert Zonen der Sichtbarkeit und solche der Unsichtbarkeit, und sie schafft Verknüpfungen des Realen mit dem, was Möglichkeit ist.

Die hier gezeigten Künstler*innen sind sich bewusst, welcher massgeblicher Zusammenhang zwischen politischer Veränderung und der Emanzipation des Individuums besteht. Für sie ist der individuelle Körper ein Werkzeug des Widerstandes wie auch ein Mittel zur Selbstbestimmung. Sie verleihen marginalisierten oder verletzten Körpern Sichtbarkeit – seien es Personen ohne Papiere oder Frauen in traditionellen (patriarchalischen) Gesellschaften, indigene Menschen in einer an westliche Standards angepassten Kultur oder aber Transvestiten oder queere Körper im Kontext heteronormativer Normalität. Nicht selten setzen die Künstler*innen den eigenen Körper ein, um ihrem Widerstand gegen die unterschiedlichen Formen von Gewalt Ausdruck zu verleihen, von der viele Gesellschaften bis heute geprägt sind.

1968 erklärte León Ferrari vehement: «Kunst wird weder Schönheit noch Neuartigkeit sein, Kunst wird Wirkungskraft und Störung sein.» Er solidarisierte sich so mit dem rebellischen Geist der Zeit: «Das erfolgreiche Kunstwerk wird jenes sein, das in dem bestimmten Kontext, in dem sich der Künstler bewegt, eine ähnliche Wirkung hat wie eine Guerilla-Attacke in einem Land auf dem Weg zur Befreiung.» Künstler*innen funktionieren oft wie höchst empfindsame Seismographen, die imstande sind, ansonsten nicht wahrnehmbare Bewegungen zu registrieren: Solchermassen sind auch sie für die unmerklichsten Erschütterungen und Verschiebungen in unseren Gesellschaften empfänglich, die sie identifizieren und aufzeichnen, wie sie auch drohende Beben vorausahnen können. Wachsam, engagiert und von der sie umgebenden Realität angetrieben (sowohl künstlerisch als auch politisch), lassen sie sich auf das Wagnis ein, zu träumen und sich eine neue Zukunft vorzustellen.

Regina José Galindo (geb. 1974) wuchs in Guatemala zur Zeit des Bürgerkriegs (1960–1996) auf, in dem über 200 000 Menschen das Leben verloren und Tausende aufgrund des gewaltsamen Konflikts zwischen linksgerichteten Guerillaorganisationen und der Regierung gezwungen waren, das Land zu verlassen. Galindos Praxis wurde von dem Durcheinander in ihrem Land geprägt, einem Dauerzustand, der sich auch nach der Unterzeichnung mehrerer Friedensverträge von 1996 und unter den Bedingungen einer unlängst demokratisierten Gesellschaft weiter fortsetzte. Ihre Arbeiten sind provokativ und schockierend: Sie hat es sich nicht nur zum Anliegen gemacht, die 36 Bürgerkriegsjahre in ihrem Land aufzuarbeiten, sondern versucht zudem, ihr guatemaltekes Publikum aufzurütteln und einem Zustand der Betäubung entgegenzuwirken, der aus der jahrzehntelang erlebten Gewalt resultiert. Bewusst setzt sie sich immer wieder extremen Situationen aus (die Grenze, die ihren Körper als Subjekt oder Objekt definiert, ist extrem subtil) und erforscht die Struktur von Machtgefügen, indem sie darin sowohl aktive als auch passive Positionen einnimmt. Wenn sie sich bewusst auf Situationen einlässt, in denen sie selbst verletzlich ist – beispielsweise setzt sie sich in *Limpieza Social* (Gesellschaftliche Säuberung, 2006) dem Waterboarding (einer Form der Folter, die Ertrinken simuliert) aus – ist sie selten nur Opfer. Ihre Verletzlichkeit ist auch ein Mittel, die Disposition der Rezipient*innen ans Licht zu bringen. Was empfinden Betrachter*innen beim Anblick ihrer Folterung, verspüren sie den Drang zu intervenieren, wenden sie den Blick ab oder entscheiden sie sich stattdessen, ihren vor Schmerz gekrümmten Körper zu beobachten? Die Künstlerin benutzt den eigenen Körper offenbar als Metapher für die kollektive Masse, die die Gesellschaft bildet, und lenkt ihre persönliche Wut über Ungerechtigkeiten in öffentliche Aktionen, die vordringlich nach einer Antwort verlangen.

Antonio Dias (1944–2018) Die von George Perec getroffene Beobachtung «Raum ist Zweifel: Es ist kontinuierlich an mir, ihn zu markieren, zu bestimmen. Er ist nie mein, mir niemals gegeben, ich muss ihn erobern» wäre ein gutes Motto für Antonio Dias' *Do It Yourself: Freedom Territory* (Do It Yourself: Freiheitsgebiet) aus dem Jahr 1968. Unverkennbar weisen die einfachen Klebestreifen auf dem Fussboden eine veränderliche, temporäre Zone der Freiheit aus. Es existiert ein Innen und ein Aussen, und wir als Betrachter*innen sind aufgefordert, die Zone zu erkunden und unterschiedliche Positionen einzunehmen – etwa die des Gesetzesübertreters, einer unterdrückten Person oder die eines schaulustigen Passanten. Dias' Arbeiten entstanden zur Zeit der kulturellen Revolution und dem Ausbruch der Studentenproteste in Paris, wo Dias sich 1966 niederliess – ein selbstgewähltes Exil nach einem von militärischen und zivilen Kräften organisierten Staatsstreich, der den Lauf der brasilianischen Geschichte in eine andere Richtung lenkte. Das Werk ist ein so eindringlicher wie zeitloser Kommentar zu Formen der politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Unterdrückung – seien sie offen oder versteckt. Auch sein *To the Police* (An die Polizei, 1968), eine Ansammlung von Pflastersteinen aus Bronze, enthält eine an die Betrachter*innen gerichtete Handlungsanweisung, nämlich die implizite Aufforderung, sich aktiv am politischen Widerstand zu beteiligen. In ihrer Weigerung, Näheres über ihren spezifischen Kontext preiszugeben (die Werke des Künstlers könnten gleichermassen ein Kommentar zur Situation in Dias' Heimat Brasilien, zu den Unruhen in Paris im Mai 1968 oder den diversen Spannungen sein, die gegenwärtig überall um uns herum zu verzeichnen sind), scheinen diese Arbeiten zu bekräftigen, wie unser ästhetisches Erleben funktioniert: Ihre Bedeutung spiegelt nicht allein die Intentionen des Künstlers wider, sondern sie entsteht im Akt der Wahrnehmung durch die Rezipient*innen; sie wird von diesen vollzogen.

5 Verletzliche Körper

Jahrhunderte der kolonialen Ausbeutung und Jahre der Diktatur führten in vielen lateinamerikanischen Ländern zu einem permanenten Ausnahmezustand, wobei hierarchische Strukturen und Unterdrückung die Normen waren, die das öffentliche Leben bestimmten. Die in dieser Sektion präsentierten Künstler demonstrieren, in welchem Ausmass solch strukturelle Gewalt und Norm gewordene Brutalität durch tagtägliche Aggressionen in vielfältigen Formen aufrechterhalten wird. Viele der Werke, insbesondere solche, die aus einer weiblichen Perspektive berichten und von Künstlerinnen geschaffen wurden, setzen sich mit dem Status und der Rolle der Frau in Gesellschaften auseinander, in denen ihre Rechte noch immer stark eingeschränkt sind. Eine strenge Trennung zwischen den Rollen von Frau und Mann, häusliche Gewalt, aufgezwungene Schönheitsideale oder für legitim erklärte sexuelle Übergriffe sind allesamt Phänomene, die tief in aggressiv patriarchalischen Gesellschaften verankert sind. Die Selbstporträts von Ana Mendieta sind Ausdruck ihrer Weigerung, den Erwartungen des männlichen Blicks zu entsprechen und den Frauenkörper als verführerisches, erotisiertes Objekt darzustellen. Indem sie den eigenen Körper deformiert und in übertriebener Weise exponiert, präsentiert sich die Künstlerin stattdessen auf eine Art, in der sie die vollständige Kontrolle über ihren Körper und dessen Erscheinung behält.

Die feministische Empfindsamkeit rückt all jene Körper in den Vordergrund, die eine «weibliche» Position besetzen und von patriarchalen, heteronormativen oder kolonialen Machtstrukturen unterdrückt werden: Homo- und Transsexuelle, verstümmelte, behinderte und rassifizierte Körper, indigene Personen, vermisste Migrantinnen und Migrantinnen und solche ohne Papiere. Diese Aussenseiter*innen, die offiziell nicht ins Schema passen, scheinen jeglicher – zwangsweise verordneten – Vorstellung von «Normalität» entgegengerichtet zu sein; was sie verkörpern, ist die Weigerung, den Anforderungen unserer (turbo)kapitalistischen Systeme an immerwährende Produktivität nachzukommen. Eindringlich vermittelt die Figur einer trauernden Mutter ein Gefühl der Hilflosigkeit und grösster Ungerechtigkeit.

Statt eigene Realitäten zu konstruieren, sind diese Kunstwerke bestrebt, jenen eine Stimme zu verleihen, die zum Schweigen gezwungen wurden und weder gesehen noch gehört werden. Die Künstler*innen dringen in Räume vor, die ausserhalb des Systems, jenseits der gegebenen Machtstrukturen angesiedelt sind; und aus ebensolcher Perspektive thematisieren sie Fragen, die mit Macht zu tun haben, mit Ausschluss, Unterdrückung, Vergessen und Isolation, aber auch mit Hoffnung. In diesem Sinn sind sie als Werkzeuge zu verstehen – nützlich, um begrenzte Horizonte zu erweitern, die etablierte Normalität zu stören, Einspruch zu erheben und, nicht zuletzt, die Würde des Individuums zu wahren. Sie offenbaren Dinge, die anderenfalls verloren wären, und verwandeln Unsicherheit in Formen des Widerstandes und des Überlebens.

Belkis Ayón (1967 – 1999) «Obgleich sich meine Arbeit mit einem ganz spezifischen Thema befasst, nämlich dem Glauben, den Ritualen und Mythen des afrokubanischen Geheimbundes Abakuá, bedeutet das nicht, dass es allein um die Gruppe von Menschen geht, die sich zu diesem Glauben bekennen und ihn praktizieren. Vor allem anderen interessiere ich mich dafür, die menschliche Natur zu hinterfragen». So beschrieb Belkis Ayón ihre künstlerische Praxis im Jahr 1993. Ihr Werk, das fast ausschliesslich in Abstufungen von Schwarz, Weiss und Grau entstand, ist eine Auseinandersetzung mit dem geheimen religiösen Bündnis Abakuá, zu dem lediglich Männer Zutritt hatten. Entwickelt wurden seine Praktiken an der nordwestlichen Küste Kubas von Abkömmlingen der Calabar, die im 19. Jahrhundert als Sklav*innen aus dem südlichen Nigeria dorthin verschleppt worden waren. Die Künstlerin machte sich mit ihren Ritualen vertraut, die durch mündliche Überlieferung erhalten sind, und schuf eine Ikonografie, die sie mit Symbolen aus anderen Religionen vermischte. Ihre Collagrafien evozieren religiöse Motive wie in der traditionellen westlichen Malerei. In *La familia* (Die Familie, 1991), ist Sikán – die einzige in der Tradition der Abakuá je erwähnte Frau – mit einem Kreuz ausgestattet (das Attribut des Christentums ist auch für das Volk der Efik von symbolischer Bedeutung). Umgeben wird sie vom Hahn, einem Tier, das Läuterung symbolisiert, und von der Ziege, dem Wahrzeichen für Zartheit und Unschuld. Ein wesentlicher Aspekt ist zudem, dass alle weiblichen Figuren in Ayóns Malereien ohne Mäuler dargestellt sind – sie verweist damit auf den Ausschluss von Frauen aus der Abakuá-Religion. Auf diese Art richtet die Künstlerin unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf das Problem, wie mit örtlich begrenzten, indigenen, häufig verloren gegangenen, jedoch höchst synkretistischen Praktiken umzugehen ist, sondern verweist darüber hinaus auch auf Intoleranz, Geschlechterdiskriminierung und Erfahrungen mit der Ausübung von Kontrolle durch Personen in Machtpositionen, wie sie überall auf der Welt erlebt wird. Indem sie eine Frau zu ihrer zentralen Protagonistin macht, erzählt sie eine alternative Geschichte und ermöglicht Einblicke in die Komplexitäten der afrokubanischen Kultur, wobei sie die Hegemonie der westlichen Welt als Ursache ihres marginalisierten Status implizit an den Pranger stellt.

Jorge Macchi (geb. 1963) Das Erleben von Schmerz, schreibt Judith Butler in *Gefährdetes Leben*, wird häufig als eine Erfahrung betrachtet, die entpolitisiert, da angenommen wird, sie versetze «das Subjekt in eine isolierte Situation». Für Butler hingegen ist Schmerz etwas, das «ein Gefühl politischer Gemeinschaft erzeugt», da diese Empfindung ideologische Unterschiede aufhebt und die ethische Basis gesellschaftlicher Bindungen sichtbar macht. In seiner ausserordentlich poetischen Praxis erzeugt Jorge Macchi ein Gefühl der Ambivalenz: Seine Werke sind attraktiv und verstörend zugleich, intim und doch kraftvoll; allem Anschein nach still und delikat, geben sie dennoch ihre dunkle Seite preis. Auf eine surreale Art entdeckt er mitunter die Form oder die alltäglichen Eigenschaften eines Objekts neu. Er betrachtet die Details aus nächster Nähe, platziert sie ausserhalb ihres gewöhnlichen Kontexts und betreibt ein Spiel mit Umkehrungen, Witzten und bewusst begangenen Fehlern – oder rückt Aspekte in den Vordergrund, die ausgelassen oder bislang ignoriert wurden. Bei anderer Gelegenheit, wie etwa in *Cuerpos sin vida* (Leblose Körper, 2003), führt er uns Ereignisse vor Augen, die wir nicht wahrnehmen oder nicht wahrnehmen wollen, wie real und naheliegend sie auch immer sein mögen. Fasziniert von den zarten abstrakten Formen, registriert der/die Betrachter*in alsbald die traumatischen Inhalte dieser Arbeit: Es handelt sich um Zeitungsausschnitte, in denen von unerklärlichen Entführungen, Vergewaltigungen und Todesfällen berichtet wird, die sich im ganzen Land ereignet haben. Auch wenn dies Geschichten sind, die es nicht auf die Titelseite geschafft haben, haben sie sich unwiderlegbar zugetragen, und offenbar hat sich der Künstler nun der Aufgabe verschrieben, eine Chronik dieser individuellen Tragödien zu erstellen, die in der Konsequenz ihrer Wiederholung fast unterzugehen scheinen. Wie dramatisch solche Meldungen auch immer sein mögen – sobald wir nach unten scrollen oder die Seite umblättern, sind sie schon in Vergessenheit geraten. In diesem visuell poetischen Werk geht es dem Künstler nicht nur um einen Moment der Trauer; er verleiht diesen Todesfällen erneute (wenn auch fragmentierte) Sichtbarkeit. Sein Werk, eine flüchtige, jedoch kollektive Pietà, ist eine offene Kritik an Gewalt und unserer tagtäglichen Akzeptanz dieses Phänomens.

Paz Errázuriz (geb. 1944) Im Jahr 1975, zu der Zeit, als Paz Errázuriz ihr erstes Werk veröffentlichte, war Chile ein Land ohne demokratische Regierung, eins, in dem eine Ausgangssperre verhängt worden war und in dem immer wieder Personen spurlos verschwanden, unter anderem auch Reporter*innen, Journalist*innen und freiberufliche Fotograf*innen. Es war ausserdem ein Land, das alsbald zu einem «Testfall» werden sollte: Das so genannte «Wunder von Chile» war ein von neo-liberalistischen Hardlinern initiiertes Projekt, das von Milton Friedman und der Chicagoer Schule inspiriert worden war. Nicht zuletzt, um solchen Entwicklungen die Stirn zu bieten, begann Errázuriz, Aussenseiter*innen und Rebell*innen mit der Kamera festzuhalten. Auf diese Weise erstellte sie ein fotografisches Dokument von politischen und künstlerischen Phänomenen im Abseits, wobei sie ihre Aufmerksamkeit auf ebensolche Räume richtete, die unter brutalen patriarchischen Repressionen und totaler Kontrolle des staatlichen Sicherheitsapparates gleichwohl florierten. Seit jener Zeit kreisen ihre Werke um Themen wie Freiheitsberaubung, Regimekritik und Tabus. Ihr Interesse gilt den «geschlossenen, marginalisierten Räumen von Minderheiten, die ausserhalb des Systems existieren; solchen, die sich dem Herrschaftsbereich der Macht entziehen». Ihre Kamera richtet sich in *La manzana de Adán* (Adamsapfel, 1987) auf Trans-Performances in einem Bordell in Talca; an anderer Stelle geht es um Liebe unter den Insassen eines psychiatrischen Krankenhauses in Putaendo (1994) oder hochbetagte Frauen, die sie als Prinzessinnen und Königinnen portraitiert (1983–2000). Ihr empfindsamer Blick alterniert zwischen Lachen und Weinen, Hoffnung und Frustration, Liebe und Einsamkeit. Ein wichtiger Aspekt von Errázuriz' Werk besteht darin, dass das fotografierte Subjekt sie zur Fotografin macht und ihr den Status als Autorin zuspricht. Ihr Werk besteht nicht ausschliesslich darin, den Auslöser zu betätigen und andere in Momentaufnahmen festzuhalten (ein typisch männlicher Impuls, charakteristisch für Fotografen, die sich als «Jäger» sehen). Sie baut stattdessen intensive und oft dauerhafte Beziehungen zu den Personen auf, die sie ablichtet. Ihre fotografischen Essays verleihen Menschen Sichtbarkeit, die uns die Fragilität ihrer Leben vor Augen führen, und sind eine Würdigung ihrer Distanz.

Miguel Ángel Rojas (geb. 1946) wird häufig als figurativer Künstler gehandelt, der sich nicht so sehr für Stilistisches als vielmehr für Inhalte interessiert. Von dieser Basis ausgehend, befasst er sich mit Themen wie sexuellem Anderssein, indigener Politik, gesellschaftlicher Entfremdung sowie jüngst der politischen Gewalt in Verbindung mit dem Drogenhandel in seiner Heimat Kolumbien; diese versucht er, konzeptuell, symbolisch und politisch aufzuarbeiten. 1973 begann er mit einer seiner bemerkenswertesten fotografischen Arbeiten, der Serie *Faenza*. Darin dokumentiert er heimliche sexuelle Treffen zwischen homosexuellen Männern im Faenza-Theater, einem verfallenen B-Movie-Kino, das in den 1920er-Jahren in Bogotá erbaut worden war. Rojas machte die Aufnahmen unbemerkt, während seine Kamera unter seiner Jacke oder in einem Koffer versteckt war. Die resultierenden Fotografien sind gespenstisch wirkende Aufnahmen von gefühlsbetonten und körperlichen Erlebnissen in einem weitgehend unsichtbaren, kriminalisierten Milieu. Sein monumentaler *David* (2005) thematisiert ein weiteres Tabu, die konkreten Folgen bewaffneter Auseinandersetzungen im Rahmen der kolumbianischen Drogenkriege. Für dieses Werk fotografierte Rojas einen kolumbianischen Soldaten – ein Minenopfer – in einer heroischen Pose, die Michelangelos Plastik des *David* in Erinnerung ruft; die Statue war ehemals ein Symbol für die Auflehnung der Stadt Florenz gegen die Tyrannei. Die klassische Idee von Schönheit, die auf Perfektion gegründet ist, kontrastiert auf schockierende Art und Weise mit den irreparablen Verletzungen der menschlichen Gestalt. Erst während der Arbeit an seiner Serie erfuhr Rojas, dass sein Modell – wie auch dessen Kameraden, andere verstümmelte Soldaten im Militärkrankenhaus in Bogotá – ein junger Landarbeiter war. Die Entdeckung veranlasste den Künstler, Krieg nicht nur als Ergebnis politischer und ökonomischer Spannungen zu betrachten, sondern insbesondere auch als Ausdruck eines kulturellen Ungleichgewichts.

6 Persönliche Territorien

Für jedes totalitäre System stellt der öffentliche Raum die bedeutendste Bühne dar: Wenn eine Stadt, ihre Strassen und Institutionen nicht länger den Bewohnern und Bewohnerinnen gehören, verwandelt sie sich in einen Ort der individuellen oder kollektiven Unterdrückung. Auch wenn der Höhepunkt der staatlich sanktionierten Gewalt während der Militärdiktaturen erreicht war, unter denen die Mehrheit der lateinamerikanischen Länder in den 1960er- und 1980er-Jahren zu unterschiedlichen Zeiten zu leiden hatten, war der spätere Übergang zur Demokratie in vielen dieser Länder ein höchst komplexer und ambivalenter Prozess.

Landkarten sind Hilfsmittel, die uns bei unserer räumlichen Orientierung und Positionsbestimmung behilflich sind, sie vermessen Gebiete und stellen bekannte Areale gemäss kartographischen Verfahrensweisen dar. Guillermo Kuitca, der ebensolche erschafft, geht es allerdings weniger darum zu identifizieren, wo er ist, sondern sich vielmehr zu «vergewissern, wo er nicht ist». Seine fragmentierten, häufig verzerrt dargestellten Karten, Stadtpläne und architektonischen Grundrisse zeugen von Gefühlen wie Sehnsucht, Angst und Verlangen. Anstatt objektive Zustandsbeschreibungen zu liefern, scheinen in ihnen unterschiedliche Ebenen der Realität miteinander verflochten und persönliche Territorien vermessen zu sein. Seine Karten auf Matratzen, wie zum Beispiel das eindrucksvolle Werk *Afghanistan* (1990), repräsentieren eine eindringliche Konfrontation des Privaten mit dem Öffentlichen. Die Intimität und Sicherheit des Schlafzimmers wird von historischen und politischen Kräften bedroht, von sich verlagernden Grenzen und den Auswirkungen solcher Prozesse, wie etwa Verbannung und Verlust.

Die Stadt ist der Hintergrund, vor dem sich das Leben sowie individuelle Stellungnahmen und Erzählungen abspielen. Der grössere Massstab steht in einer kontinuierlichen Wechselbeziehung mit dem kleineren: Die endlosen Megastädte mit ihren labyrinthischen Strukturen und den Leitsystemen, die unsere Bewegungen steuern, sind Räume, in denen menschliche Wesen in der Falle sitzen – gezwungen, sich entlang der für sie vorgeschriebenen Richtungen fortzubewegen. Jedoch sind sie auch Räume, in denen sich alltägliche Akte des Ungehorsams, der Störung oder Verweigerung ereignen oder solche, die Anlass zur Hoffnung geben. Indem Kunst diese Szenarios erfasst und sie häufig auch inspiriert, spielt sie eine aktive Rolle dabei, alternative Ideen für einen anderen Umgang miteinander zu entwickeln; sie ist imstande, Einspruch zu erheben und neue Formen des Zusammenlebens zu erfinden – und zwar solche, die real sind, nicht nur Fiktionen.

Eduardo Berliner (geb. 1978) «Wie viele Kinder», stellt Berliner fest, «hatte ich mein erstes Erlebnis mit dem Tod durch ein geliebtes Tier. Der Hund, den ich als den meinen ansah, ein immens grosser Fila Brasileiro, hatte Krebs, und sein Hinterbein musste amputiert werden. (...) Als ich das mächtige Tier ohne sein Hinterbein sah, konnte ich es nicht fassen. Im Rückblick wird mir klar, dass dies vielleicht meine erste visuelle Begegnung mit der Idee der Collage war. Die Macht der Abwesenheit und die Gewaltsamkeit des Schnitts.» Es ist eine höchst interessante Einsicht, dass die erste Konfrontation mit dem Konzept Collage für Berliner nichts mit der Macht der Präsenz, der Strategie des Hinzufügens oder der unerwarteten Nebeneinanderstellungen zu tun hatte, sondern vielmehr mit der Macht der Abwesenheit. Offenbar ist genau hier der Ursprung seiner kreativen Vorstellungskraft, seiner Begabung für das Geschichtenerzählen zu finden. Seine traumartigen, oft sehr brutalen Aquarelle sind in der Tat Collagen, doch statt Kompositionen, die aus Fragmenten oder Bildern aus dem Unterbewusstsein zusammengesetzt sind – im spielerischen Geist der Surrealisten – haben wir es hier mit nachtwandlerischen Darstellungen zu tun, in denen unsere Erinnerungen, Wünsche und Ängste sowie die bunte Mischung von Informationen, mit denen wir tagtäglich überflutet werden (und die uns entweder anziehen oder abstossen) miteinander verschmelzen. Offenbar lässt uns Berliner an seinen Alpträumen teilnehmen, oder er spiegelt einfach die Gewalt, Kriminalität und alle Arten von Tollheiten wider, die in der Stadt latent vorhanden sind – in einem verstörenden Wechselspiel zwischen Abstraktion und der unverblümtesten Figuration. Und an ebendieser Schnittstelle erwidern diese Werke unseren Blick; das unerquickliche Gefühl des Unbehagens, das wir in ihrer Gegenwart verspüren, ist das Wiedererkennen unserer eigenen Träume und tagtäglichen Erfahrungen.

León Ferrari (1920 – 2013) begann seine künstlerische Karriere 1955 mit einer Reihe von Skulpturen, die er in verschiedenen Materialien, wie etwa Keramik, Draht oder Holz, realisierte. Während der 1960er-Jahre zeichneten sich seine Arbeiten durch unlesbar geschriebene Worte aus, wobei das Geschriebene den visuellen Raum definierte – Schrift, die eher Zeichnung als Text ist. Zu eben dieser Zeit fügte er seinen Werken ein ausgeprägtes politisches Element hinzu; er thematisierte die Beziehung zwischen Gewalt und Religion (was seine Verurteilung durch die katholische Kirche zur Folge hatte und ihn schliesslich ins Exil führte). Nachdem er sich 1976 in São Paulo niedergelassen hatte, begann er, mit neuen Techniken wie beispielsweise Fotokopie, Heliografie und Microfiche zu experimentieren, und widmete sich einer Serie von Werken, die er als «Architektur des Wahnsinns» bezeichnete. Für diese Darstellungen verwendete er architektonische Elemente von Letraset, verletzte dabei aber fundamentale Regeln und produzierte widersprüchliche und absurde räumliche Konstellationen und Verbindungen. In anderen, in denen er winzige Figuren durch Autos ersetzte, entstanden eindrucksvolle Ansichten von erhöhten, kreuz und quer verlaufenden Verkehrswegen oder Kreuzungen, die in der Realität unmöglich waren. Die Autos wie auch die Figuren sind in den urbanen labyrinthischen Strukturen gefangen; sie sind gezwungen, sich in bestimmte Richtungen zu bewegen, ohne dass Aussicht auf einen Ausweg besteht. Es herrscht ein Gefühl von Beklemmung, Enge und Ersticken; zweifelsohne will Ferrari das Thema Gewalt in der Stadt ansprechen, noch wichtiger scheint ihm jedoch zu sein, Formen der Kontrolle in der zeitgenössischen Gesellschaft zu untersuchen. In *Cruce* (Kreuz, 1983/2003) verweist er auf das Kreuz des Christentums und stellt die christliche Kirche dabei in eine Reihe mit anderen Ordnungssystemen, die er als repressiv erachtet, wie zum einen den Staat, zum anderen aber auch eine von überall einsehbare Architektur.

Die Ausstellung

Dauer der Ausstellung	30.10.2020 – 21.03.2021
Eintrittspreise	CHF 18.00 /red. CHF 14.00
Öffnungszeiten	Montag: geschlossen, Dienstag: 10h – 21h Mittwoch – Sonntag: 10h – 17h
Feiertage	Geöffnet am 24., 26. und 31. Dezember 2020, sowie am 01. und 02. Januar 2021, jeweils von 10h – 17h Geschlossen am 25. Dezember 2020
Private Führungen / Schulen	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kuratorin	Marta Dziewańska

Mit der Unterstützung von



Kanton Bern
Canton de Berne

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern

Stiftung GegenWART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

 **UNIQA**

die Mobilier

PIERRE KOTTELAT