

***Dislocación* – Hintergründe einer Ausstellung**

Kathleen Bühler

Als im September 2008 Ingrid Wildi Merino beim Kunstmuseum Bern anfragte, ob wir die von ihr kuratierte und für 2010 in Santiago de Chile geplante Ausstellung *Dislocación* in die Schweiz übernehmen wollten, war schnell eine positive Entscheidung getroffen. Die Liste der beteiligten Künstler und Künstlerinnen, Autoren und Autorinnen bürgte nicht nur für ein hohes Niveau und eine glaubwürdige Auseinandersetzung mit dem aktuellen Thema, sondern das Ausstellungsprojekt gab uns auch die Gelegenheit, mit einer neuen Art des Kuratierens innerhalb des musealen Kontextes Erfahrungen zu sammeln. Das Besondere dabei ist, dass jedes Kunstwerk eigens für die Ausstellung produziert wurde, wobei ihm eine profunde künstlerische Recherche zu einer klaren Fragestellung vorausging.

Künstlerische Forschungsprojekte

Die von Ingrid Wildi Merino ausgesuchten chilenischen und europäischen Künstlerinnen und Künstler 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 südamerikanischen Landes anlässlich der Zweihundertjahrfeier seiner Unabhängigkeit zu werfen und damit nach seiner (kulturellen) Verfassung zwanzig Jahre nach dem offiziellen Ende der Diktatur Augusto Pinochets zu fragen, sondern auch um an einem präzise umrissenen Gegenstand wirtschafts-, sozio- und geopolitische Entwicklungen zu veranschaulichen.

Entstanden sind Werke, welche die chilenische Geschichte reflektieren, wie Camilo Yáñez' zweiteilige Videoinstallation *Estadio nacional, 11.09.09* über das menschenleere Nationalstadion (S. ##–##), das er während dessen Umbau am Jahrestag des Putsches, am 11. September 2009, gefilmt hat. Es handelt sich um das gleiche Stadion, in das in den Wochen und Monaten nach der militärischen Machtübernahme 1973 Tausende Menschen verschleppt wurden, um geschlagen, gefoltert und getötet zu werden. Voluspa Jarpas Buchedition und Installation *Biblioteca de la no-historia de Chile* bedient sich des 2001 freigegebenen Archivs der US-Geheimdienste, in dem die 22 000 zensierten Originaldokumente zum Militärputsch, der von den Vereinigten Staaten unterstützt wurde, digital erfasst sind (S. ##–##).¹ Lücken in der Geschichtsschreibung lassen sich nicht schliessen, doch zeigt sich in den vier von der

¹ <http://foia.state.gov/SearchColls/Search.asp>.

Künstlerin gestalteten Büchern die massive Einmischung der Grossmacht USA in die Geschichte Chiles. Lotty Rosenfelds Video *Cuenta regresiva* (S. ##-##) wiederum erfasst den posttraumatischen Zustand des Landes nach dem Ende der Diktatur in theatralischen psychologischen Porträts nach einem Drehbuch von Diamela Eltit, während Alfredo Jaars Installation *Cordilleras de los Andes* über Clotario Blest (S. ##-##) vor dem Hintergrund des Rechtsrutsches der aktuellen chilenischen Regierung dieses wichtigen Gewerkschafters und seines sozialistischen Vermächtnisses gedenkt.

Dass künstlerische Arbeiten als Forschungsprojekte zu ausserkünstlerischen Fragestellungen anerkannt werden, ist einer Entwicklung zu verdanken, die sich Mitte der 1990er-Jahre abzuzeichnen begann. Damals verstärkte sich das Interesse an den dienstleistenden Funktionen der Kunst, und diese wurde aufgrund ihrer Visualisierungskompetenz vermehrt für die Darstellung von komplexen Zusammenhängen von den Naturwissenschaften in Anspruch genommen. In den letzten Jahren bildete sich in der Kunst der Trend heraus, den Naturwissenschaften nicht nur illustrierend zu dienen, sondern das Erkenntnispotenzial der Kunst selbst und ihre performativen Verfahren zur Wissensgenerierung unter die Lupe zu nehmen.² So schreibt die Kunstwissenschaftlerin Elke Bippus: »Im Unterschied zur Wissenschaft blickt [künstlerische Forschung, die Verf.] auf eine Geschichte zurück, die sich immer wieder auch mit dem befasste, was sich einem begrifflichen und methodischen Zugriff entzieht und die Möglichkeit des Ausdrucks ins Spiel bringt, indem sie mit den Medialitäten experimentiert, in denen sie agiert. Künstlerische Praxis erinnert damit an etwas, das Heinrich von Kleist mit seinem Text *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* deutlich gemacht hat: den Prozess der halbunbewussten Herausbildung von Erkenntnis, der vom Subjekt initiiert, aber sich erst im Vollzug einer Artikulation vollzieht und in einem sozialen Zusammenhang eingelöst wird. Gerade weil Kunst und künstlerische Forschung performative, mediale, soziale, aber auch ökonomische Einflüsse reflektieren, fordern sie die konventionelle Wissenschaftspraxis heraus.«³ Die Ausstellung *Dislocación*, in welche die vierzehn künstlerischen Forschungsprojekte mündeten, 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. Diese sind entweder klassische Ausstellungsräume wie Kunstmuseen, Galerien, Buchhandlungen

² Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich und Berlin 2009, S. 19.

und ein Studiokino oder Orte, die eine besondere Rolle in der politischen Geschichte der Stadt spielen. Das kommunale Medienzentrum Canal Senal 3 beispielsweise, in dem das Projekt von Juan Castillo *Campo de luz* (S. ##–##) gezeigt wurde, ist eine Medienschule mit Fernsehsender im Arbeiterviertel La Victoria. Dort wird den Quartierbewohnern Medienkompetenz vermittelt sowie die Möglichkeit gegeben, eigene Beiträge in die öffentlichen Kanäle einzuspeisen. Als weiteres Projekt, das den öffentlichen Informationsfluss thematisiert, ist Mario Navarros *Nueva radio ideal* (S. ##–##) zu erwähnen. Andere Ausstellungsorte waren die neu gegründeten Gedenkmuseen Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Museum der Solidarität Salvador Allende) im ehemaligen Dienstquartier der chilenischen Geheimpolizei und das Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Museum der Erinnerung und der Menschenrechte), in dem seit Anfang 2010 die Epoche der Diktatur aufgearbeitet und in Ausstellungen zugänglich gemacht wird. Diese Institutionen stellten für *Dislocación* Raum zur Verfügung, um mit kritischer und engagierter Kunst die gegenwärtige Lage in Chile zu reflektieren. So wird dieses Land zum Fallbeispiel für Entwicklungen, die gegenwärtig weltweit zu beobachten sind und die neoliberale Wirtschaftspolitik und ihre Auswirkungen auf die Bevölkerung in Form wachsender sozialer Ungleichheit betreffen.⁴ Diese lässt sich in Chile anhand der Verteuerung von Wohnraum verfolgen. Während sich die einigermaßen wohlhabende Mittelschicht noch eine Eigentumswohnung leisten kann – dargestellt in der Installation *Invest & Drawwipe* von RELAX (S. ##–##) –, ist die untere Mittelschicht auf sozialen Wohnungsbau angewiesen. Sie muss damit leben, dass die Stadtregierung Aufträge für den Bau von Sozialwohnungen an den preisgünstigsten Anbieter vergibt, sodass nur schlechte Alternativen zu den Slums entstehen,⁵ wie dies in der Installation *Decreto público no habitable* von 000 Estudio (S. ##–##) oder am Beispiel des gescheiterten Wohnbauprojekts *Made in Chile* von Josep-Maria Martin (S. ##–##) beschrieben wird.⁶

³ Ebd., S. 19.

⁴ »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. [...] Doch jenseits dieser Aufgabenbereiche hat der Staat nichts zu suchen.« David Harvey, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Zürich 2007, S. 8–9.

⁵ Ebd., S. 9.

⁶ Zum Globalisierungseffekt im städtischen Wohnraum Santiago de Chiles schreiben Axel Borsdorf und Hugo Romero: »Die Abschottungstendenzen der Oberschicht und oberen Mittelschichten in ›Trutzburgen des Reichtums‹ sind ebenso wenig im Sinne eines

Neoliberales Fallbeispiel

Dass am Beispiel Chiles die Auswirkungen des Neoliberalismus analysiert werden, ist darauf zurückzuführen, dass General Augusto Pinochet nach der Machtübernahme weltweit zu den Ersten gehörte, die eine staatliche Wirtschaft auf neoliberale Grundsätze stützten. Er folgte damit dem Rat der sogenannten Chicago Boys⁷, die sich von den Theorien des Ökonomen Milton Friedman⁸ anleiten liessen. Die Militärjunta unterdrückte sämtliche von Salvador Allende initiierten sozialen Bewegungen und politischen Organisationen der Linken und zerstörte alle Formen von Basisorganisationen wie beispielsweise die kommunalen Gesundheitszentren in den Armenvierteln. Der Arbeitsmarkt wurde von jeglichen rechtlichen Regelungen oder institutionellen Beschränkungen »befreit«, sodass etwa die Gewerkschaften aufgelöst wurden. Alle Verstaatlichungsmassnahmen von Allende wurden rückgängig gemacht; öffentlicher Besitz und Naturressourcen wie die Fischbestände und Wälder gingen, häufig unter Missachtung der Rechte der indigenen Bevölkerung, in Privatbesitz über. Ebenso wurden Sozialversicherungen privatisiert, ausländische Direktinvestitionen erleichtert und der Handel liberalisiert. Lediglich der Kupferbergbau blieb in staatlichem Besitz, weil dessen Einnahmen vollständig in die öffentlichen Kassen flossen und damit den Staatshaushalt stabilisierten.⁹ Das chilenische Experiment zeigt, dass die Segnungen einer durch erzwungene Privatisierungen angestachelten Kapitalakkumulation höchst einseitig ausfallen.¹⁰ Dem Staat, den Eliten des Landes sowie den ausländischen Investoren ging es dank der Umverteilung

kommunalen Zusammenlebens akzeptabel wie die ökologischen Probleme, die Bürotürme und Hangverbauung für die notwendige Luftzirkulation aufwerfen. Auch hier ist zu konstatieren, dass es Globalisierungsgewinner gibt, die aufgrund ihres Handlungsspielraumes selbst agrarisch gewidmeten Boden in Luxuswohnquartiere verwandeln können. Der grösste Teil der Bewohner freilich gehört zu den Verlierern der Globalisierung und muss erhebliche Einschränkungen seiner Lebensqualität (Luft- und Wasserverschmutzung, Zeitverluste im Verkehrsstau, Mangel an städtischem Grün, Verlust an öffentlicher Sicherheit und wachsende Sozialschranken in der Gesellschaft) in Kauf nehmen.« Vgl. Axel Borsdorf und Hugo Romero, »Chile – Globalisierte Raumentwicklung und Geisteshaltung«, in: Axel Borsdorf, Gertrud Krömer und Christof Parnreiter (Hrsg.), *Lateinamerika im Umbruch. Geistige Strömungen im Globalisierungsstress*, Innsbruck 2001, S. 7–17, hier S. 14.

⁷ Zur Geschichte der Chicago Boys, einer Gruppe von chilenischen Ökonomen, die an der privaten Katholischen Universität von Santiago studierten und dann in Chicago an der University of Chicago bei Friedman ausgebildet wurden, vgl. Harvey 2007 (wie Anm. 4), S. 16 ff.

⁸ Dafür wurde Friedman 1976 der Nobelpreis für Wirtschaftswissenschaften verliehen.

⁹ Zur kurzen, kräftigen Wiederbelebung der chilenischen Wirtschaft und deren Scheitern in der lateinamerikanischen Schuldenkrise von 1982 vgl. Harvey 2007 (wie Anm. 4), S. 16 ff.

¹⁰ Ebd., S. 25.

von unten nach oben ganz ausgezeichnet. Durch die neoliberale Wende verschärfte sich jedoch die soziale Ungerechtigkeit.¹¹

Die am Beispiel Chiles aufgezeigten Entwicklungen lassen sich weltweit beobachten. Trotz der weitverbreiteten Meinung, dass der Neoliberalismus mittels und aufgrund der Globalisierung¹² erfolgreich und unausweichlich sei, sind die tatsächlichen wirtschaftlichen Erfolge vergleichsweise bescheiden geblieben, zumal die Restituierung alter Wirtschaftseliten und die Schaffung neuer erfahrungsgemäss stets von einer Enteignung der arbeitenden Schichten begleitet sind.¹³ Ein wesentliches Merkmal der Neoliberalisierung ist die Umverteilung von Einkommen und Vermögen. Für die uneingeschränkte Mobilität des Finanzkapitals und die unternehmerische Freiheit nimmt man gerne in Kauf, dass die bäuerliche Bevölkerung vertrieben wird, weil kommunaler Boden in Privatbesitz übergeht. Dem folgen koloniale, neokoloniale und imperiale Methoden der Aneignung von Vermögenswerten (einschliesslich natürlicher Ressourcen) sowie die Monetarisierung des Warenaustauschs. Hohe Zinsen für Darlehen, Staatsverschuldung und Kreditsysteme mit extrem zerstörerischen Wirkungen sind ebenso Begleiterscheinungen des Neoliberalismus wie die Aushöhlung des Rechts auf staatliche Rente, bezahlten Urlaub und Zugang zu Bildungs- und Gesundheitseinrichtungen.¹⁴ Aus den beschriebenen Eingriffen resultieren weltweit Besitzverlust, Arbeitslosigkeit und die Zerstörung von lokalen wirtschaftlichen Strukturen. Menschen emigrieren und kulturelle Identitäten werden infrage gestellt.

Entwurzelung und Vertreibung als Formen von »dislocación« tauchen als Leit motive in den Werken der Ausstellung immer wieder auf. Sie kommt beispielsweise in Ursula Biemanns Videoessay und -installation *Sahara Chronicle* (S. ##-##) zum Ausdruck, welche die westafrikanische Transmigration durch die Sahara thematisiert, aber auch in Ingrid Wildi Merinos Videoinstallation *Arica, norte de Chile – no lugar y lugar de todos* (S. ##-##), die

¹¹ Ebd., S. 25–26.

¹² So spricht Manfred Mols von unserer Zeit als einem »Zeitalter der Globalisierung«. Das Gemeinsame des sich in Einzelaspekte zersplitternden Globalisierungsbegriffs, der immer die Kenntnisse, Sensibilitäten und Präferenzen seiner jeweiligen Nutzer widerspiegelt, ist, dass »der gegenwärtige zivilisatorische Prozess des Planeten Erde gemeint ist, und zwar in seiner Gesamtheit von Verschränkungen, Abhängigkeiten und Reibungen. Wann und wo immer wir den Beginn dieser Entwicklung ansetzen wollen, in ihrer historischen Substanz ist Globalisierung nicht zu trennen von einer mehrdimensionalen und spezifischen Kulturdiffusion, die wir Westlichkeit oder besser Verwestlichung nennen.« Manfred Mols, »Bemerkungen zur Globalisierung in Lateinamerika«, in: Manfred Mols und Rainer Öhlschläger (Hrsg.), *Lateinamerika in der Globalisierung (Politik in der Gegenwart, 6)*, Frankfurt am Main 2003, S. 12.

¹³ Wie das Beispiel Schweden zeigt, wo nur gemässigte neoliberale Grundsätze umgesetzt wurden. Vgl. Harvey 2007 (wie Anm. 4), S. 192–193.

das Schicksal nordchilenischer Migranten darlegt. Der Druck auf die indigene Mapuche-Bevölkerung in Chile, die von Augusto Pinochets Regierung in den Süden des Landes vertrieben wurde, wird fassbar im Videofilm *Y con ansias están esperando los barcos* von Sylvie Boisseau und Frank Westermeyer (S. ##-##). Bernardo Oyarzún zeigt mit seiner poetischen Sprachinstallation *Lengua izquierda* die Grenzen möglicher Verständigung zwischen dem kolonialisierenden Deutsch, Englisch oder Spanisch sowie dem kolonialisierten Aymara, der Sprache der Mapuche, auf. Die Installation mit zwölf 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 Sinnhaftigkeit (S. ##-##). Stattdessen schafft Oyarzún einen poetischen Klang- und Zeichenraum, der sich in seiner Geschlossenheit, aber auch in der behaupteten Gleichwertigkeit der Sprachen selbst genügt.

»Nicht politische Kunst, sondern Kunst politisch machen« (Thomas Hirschhorn)

Die Aufforderung an die Kunst, durch die Darstellung von zeitgenössischen Problemfeldern gesellschaftspolitisches Bewusstsein zu fördern, wurde in jüngerer Zeit anlässlich der documenta X (1997) von Catherine David sowie nochmals anlässlich der Documenta 11 (2002) von Okwui Enwezor formuliert. Während Catherine David unterschiedliche politische Strategien, Sprachen und Territorien in der zeitgenössischen Kunst untersuchte, um unter anderem eine Politisierung der Kunst zu belegen, erweiterte Okwui Enwezor den euro- und amerikazentrischen Blick auf die Gegenwartskunst um weitere Kontinente und behandelte den globalen Austausch in der Kunst unter dem Stichwort der »Kreolisierung«. Mit *Dislocación* knüpft Ingrid Wildi Merino thematisch an die documenta X an, welche die Beziehungen zwischen Industrienationen und Schwellenländern im Kontext der zeitgenössischen Kunst in einem globalen Rahmen darstellte.

Dabei wird deutlich, dass Künstler und Künstlerinnen mit ihren Mitteln und Ausdrucksformen soziale, historische und politische Feldforschung betreiben und dass ihre künstlerischen Projekte auch Beiträge zum besseren Verständnis unserer Zeit sind. Ihre Befunde werden nicht lediglich mit künstlerischen Mitteln dargestellt, sondern sie analysieren, beschreiben und verdichten Informationen und Erkenntnisse auf eine Weise, die ein stärkeres

¹⁴ Ebd., S. 197–198.

Problembewusstsein entstehen lässt.¹⁵ Die politische Sprengkraft entwickelt sich in der Konfrontation des Betrachters und der Betrachterin mit dem betreffenden Thema in einem Umfeld, das Kunstgenuss verspricht, oder wie Juliane Rebentisch festhält: »Eine Bewusstseinsänderung, die in politische Handlung übergehen könnte, erzielt Kunst weniger dadurch, dass sie irgendwie unmittelbarer als zum Beispiel jeder gute Tageszeitungskommentar ein moralisch schlechtes Gewissen zu machen vermag. Sondern der Möglichkeit zur Bewusstseinsänderung steht Kunst der Struktur ihrer Erfahrung nach dadurch nahe, dass sie Vertrautes reflexiv distanziert.«¹⁶

Mit reflexiver Distanzierung von Vertrautem arbeitet auch Thomas Hirschhorn in seinem Objekt *Made in Tunnel of Politics* (S. ##–##), einem zersägten Pick-up der Marke Ford, der leicht verschoben mit Klebeband wieder zusammengefügt wurde. Bei diesem Fahrzeugtyp handelt es sich um das Lieblingsmodell der oberen Mittelschicht in Chile; es verkörpert mit seiner grosszügigen Ladefläche materiellen Wohlstand sowie den »American way of life«. Mit seinem Markennamen verweist es zugleich auf das auf Henry Ford zurückgehende ökonomische Gesellschaftsmodell des Fordismus, in dessen Rahmen zwar die Fließbandarbeit eingeführt wurde, aber auch relativ hohe Grundlöhne gezahlt und lebenslange Sozialpartnerschaften zwischen Unternehmen und Arbeitern angestrebt wurden.¹⁷ Die Produktionstunnel der Autofabriken sind so gesehen – wie der Werktitel impliziert – »politische Tunnel«, in denen wirtschaftspolitische Maximen umgesetzt werden.¹⁸ Das Zitat in der Zwischenüberschrift deutet schon an, dass Hirschhorn mit diesem Werk keine politische Kunst schaffen, sondern Kunst – in Anspielung an Jean-Luc Godards berühmten Aufsatz¹⁹ – politisch machen möchte, denn ihn »interessiert nur das wirklich Politische, das

¹⁵ Es übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes, aufzuzeigen, auf welcher unterschiedlichen Weise Kunst politisch sein kann. Für einen Überblick der aktuellen Diskussion sei auf folgenden Sammelband verwiesen: Tobias Huber und Marcus Steinweg (Hrsg.), *Politics of Art (Inaesthetik, 1)*, Zürich und Berlin 2009, darin insbesondere der Aufsatz von Michael Hirsch, »Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik«, S. 7–23.

¹⁶ Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 278.

¹⁷ Es ist nicht verwunderlich, dass die Krise des Fordismus – der ein von den Marxisten geprägter Begriff ist – Ende der 1960er-Jahre mit dem Beginn des Neoliberalismus zusammenfällt.

¹⁸ Zum differenzierten Verständnis des Verhältnisses von Kunst und Politik vgl. Thomas Hirschhorn, »Kunst politisch machen: Was heisst das?« in: Huber/Steinweg 2009 (wie Anm. 15), S. 71–82.

¹⁹ Jean-Luc Godard, »Was tun?« in: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, übersetzt und ausgewählt von Frieda Grafe, München 1971, S. 186–188. In diesem programmatischen Essay unterscheidet Godard dazwischen, einen politischen zu Film machen und einen Film politisch zu machen. Letzteres umfasse unter anderem »eine konkrete Analyse einer konkreten Situation machen« (S. 187), »die Gesetze der objektiven

impliziert: Wo stehe ich? Wo steht der andere? Was will ich? Was will der andere?«²⁰ Solche Fragen begründen eigene Entscheidungen, die auf dem Wissen basieren, dass letztlich alles immer schon politisch ist.

Dislozieren von *Dislocación*

Die Übernahme der Ausstellung ins Kunstmuseum Bern ist eine Herausforderung, das Thema mitsamt seinen Bezügen zur Geopolitik und zum Identitätsdiskurs des jeweiligen Landes neu zu artikulieren und einer Re-Lektüre zu unterziehen. Die künstlerische Behandlung der Wohnproblematik oder der Migration in Chile wirft unwillkürlich Fragen nach der Situation in der Schweiz auf. Doch so unterschiedlich die Antworten auch ausfallen mögen, *Dislocación* versucht, Schwarz-Weiss-Malerei zu vermeiden und stattdessen einen Ort zu definieren, an dem zeitgenössische Problemfelder thematisiert und diskutiert werden können. Dadurch dass Ingrid Wildi Merino Künstler und Künstlerinnen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund eingeladen hat, ist weniger das »Nationale« der jeweiligen Standpunkte wichtig als vielmehr das Persönliche, die subjektive Sicht des/der Einzelnen, seine/ihre Haltung oder Erfahrung zum Thema sowie seine/ihre künstlerische Praxis. Durch die lokale Engführung – mit Ausnahme von Ursula Biemanns Werk beziehen sich alle explizit auf Chile – ergibt sich eine Ausstellung, die wie ein Filmessay das Thema einkreist und seine Aspekte registriert, um auf diese Weise unterschiedliche Facetten aufzuzeigen. Von persönlichem Erleben geprägte Werke können durchaus gesellschaftspolitischen Charakter bekommen, wie die thematische Gruppenausstellung *Ego Documents* (2008) im Kunstmuseum Bern bereits deutlich gemacht hat, denn: »Solche Werke führen ins Zentrum heutiger Geschichtsschreibung und erheben den Anspruch, dass es keine kanonisierte Geschichte mehr geben, sondern sich eine solche – wenn überhaupt – nur aus tausenden Einzelstimmen zusammensetzen kann.«²¹

Welt zu verstehen, um diese Welt aktiv zu verändern« (S. 187), »zu sagen, wie die Dinge wirklich sind (Brecht)« (S. 187) sowie »militant zu sein« (S. 188).

²⁰ Huber/Steinweg 2009 (wie Anm. 15), S. 72.

²¹ Kathleen Bühler, »Zwischen kleiner und grosser Geschichte«, in: *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Heidelberg 2008, S. 113.