

Common Wealth : Jenseits des Privaten und Öffentlichen

Philip Ursprung, 29.11.10 25.000 Zeichen

Für Katalog *Dislocacion*, Kunstmuseum Bern, März 2011

Mit ihrem Buch *Common Wealth* (2009) schliessen die Theoretiker Michael Hardt und Antonio Negri an ihre Bestseller *Empire: Die neue Weltordnung* (2000) und *Multitude: Krieg und Demokratie im Empire* (2004) an. Sie setzen damit ihr Projekt fort, die Dynamik der Globalisierung nicht nur aus einer marxistischen Perspektive zu analysieren, sondern auch Modelle des Widerstandes zu umreissen. Die Kunst ist kein Gegenstand ihrer Studien. Aber die von ihnen verwendeten Begriffe eignen sich gut, um manche Phänomene der jüngeren Geschichte der visuellen Kultur zu beschreiben. In *Common Wealth* formulieren sie einige unerwartete Thesen zur Beziehung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen. Sie richten sich wie viele andere gegen die mit der Globalisierung zunehmende Tendenz, das allgemein Verfügbare in Privateigentum zu überführen. Sie kritisieren aber zugleich die herrschende Meinung, dass „die einzige Alternative zum Privaten das Öffentliche, das heisst alles, was durch den Staat oder die so genannte öffentliche Hand verwaltet und geregelt wird“ sei. [engl: the only alternative to the private is the public, that is, what is managed and regulated by states and other governmental authorities.]¹ Die Beschränkung der Analyse auf den Gegensatz zwischen Privatem und Öffentlichem blende, so Hardt und Negri, dasjenige aus, was sie als das „Gemeinsame“ oder das „Kommune“ (common) bezeichnen. Sie verstehen darunter „den gemeinsamen Reichtum der materiellen Welt – die Luft, das Wasser, die Früchte der Erde und die Schätze der Natur“ [engl: „the common wealth of the material world – the air, the water, the fruits of the soil and all nature’s bounty“], sowie „jene Ergebnisse gesellschaftlicher Produktion, die für die soziale Interaktion ebenso wie für die weitergehende (Re-)Produktion erforderlich sind, also Wissensformen, Sprachen, Codes, Information, Affekte und so weiter.“ [engl: „those results of social production that are necessary for social interaction and further production, such as knowledges, languages, codes, information, affects“].² Ihrer Ansicht nach korrespondiert der Dualismus zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten mit der „gleichermassen irreführenden politischen Alternative zwischen Kapitalismus und Sozialismus“ [engl: an „equally pernicious political alternative between capitalism and socialism.“]³ Sie bringen das Konzept des „Gemeinsamen“ als Alternative ins Spiel, weil „die heutigen Formen kapitalistischer Produktion und Akkumulation eine

Expansion des Gemeinsamen“ ermöglichen und sogar brauchen. [engl.: „contemporary forms of capitalist production and accumulation [...] paradoxically make possible and even require expansions of the common.“]⁴ Angesichts der veränderten Produktionsbedingungen erfordern gerade „Information, Codes, Wissen, Bilder und Affekte“ eines hohen Grades an Freiheit und „den freien Zugang zu gemeinsamen Ressourcen“.⁵ [engl.: „knowledge, images, and affects“ a „high degree of freedom as well as open access“]. Weil diese Elemente sich leicht vervielfältigen und in Umlauf bringen lassen, sind sie einerseits unentbehrlich für die Mechanismen der globalisierten Wirtschaft und enthalten andererseits auch das Potential, sich der Privatisierung und völligen Kontrolle immer neu zu entziehen.

Kampf um die Ressourcen

Der Kampf um die Kontrolle des Gemeinsamen in Chile ist eine der Ursachen für das, was Ingrid Wildi als Kuratorin mit dem aus der Medizin stammenden spanischen Begriff *Dislocacion* bezeichnet. Der Begriff definiert das Ausrenken, oder Auskugeln eines Gelenkes. In der Alltagssprache wird er selten verwendet. Aber die Synonyme *luxacion*, *desarticulacion*, *descoyuntamiento*, *desencajamiento*, *dislocamien*, *zafadura*, und *détorsion* zeugen vom reichen Spektrum eines Begriffs, der stärker mit Schmerz und Gewalt konnotiert als der englische Begriff *dislocation* oder der deutsche Begriff „Verschiebung“. Er kann ebenso eine körperliche Verletzung wie ein sprachliches Missverständnis, eine Veränderung der Wahrnehmung und eine räumliche Veränderung bezeichnen. Wildi verwendet ihm metaphorisch, wie ein „wandernder Begriff [engl. ‚travelling concept‘] im Sinne von Mieke Bal, um auf das Hin- und Hergerissensein der Subjekte innerhalb der Auseinandersetzung um das Gemeinsame hinzuweisen.⁶

Wildis Ausstellung erinnert daran, dass die Geschichte Chiles seit jeher geprägt ist von der Auseinandersetzung um die gemeinsamen Ressourcen, in erster Linie Kupfer. Chile ist mit Abstand der grösste Kupferproduzent der Welt. Die Verstaatlichung der vorwiegend im Besitz von US-Amerikanischen Firmen befindlichen grössten Minen des Landes unter der Präsidentschaft von Allende Anfang der 1970er Jahre war die wichtigste Ursache für den Militärputsch durch Augusto Pinochet im September 1973. Zugleich erlaubte der Gewinn dieser Minen der Diktatur, welche die Enteignung keineswegs rückgängig machte, sich fast zwei Jahrzehnte lang an der Macht zu halten. Und schliesslich bildet Kupfer, namentlich angesichts der seit einigen Jahren explodierenden Nachfrage, das Rückgrat für die aktuelle

ökonomische Blüte des Landes. Allerdings bedeutet die Kontrolle des Gemeinsamen durch den Staat keineswegs, dass alle davon profitieren können. Selbst während der kurzen Herrschaft der Unidad Popular, des Bündnisses der linken Parteien, zwischen 1970 und 1973, wurde der Konflikt zwischen Sozialismus und Kapitalismus auf Kosten der Arbeiter ausgetragen. Es kam zu zahlreichen Streiks wegen der von der sozialistischen Regierung geforderten Lohnsenkungen. Und heute, zwanzig Jahre nach dem Ende der Diktatur und der Wiedereinrichtung einer demokratischen Ordnung sind die Gegensätze zwischen Reich und Arm eklatant. In Santiago kontrastieren neue Finanzzentren mit verwaehrlosten Stadtvierteln, Gated Communities mit Slums.

Die Frage, wie die Armen am Gemeingut beteiligt werden können, steht im Zentrum diverser Projekte, welche die Slums zu sozialen Wohngebieten transformieren wollen. Xavier Riosecco (OOO Estudio) hat dieses Problem untersucht. In seiner Installation *Decreto Publico no habitable* lässt er die Besucher die Dimensionen eines solchen Wohnprojekts konkret erfahren. (Abb.) Zugleich zeigt er Diskussionen darüber, wie die Bewohner selber aus den Entscheidungen ausgeschlossen bleiben. Akteure der Regierung, Planer, Architekten, Vertreter von Hilfswerken – alle scheinen besser zu wissen, was für die Betroffenen gut ist. Viele, das wird klar, profitieren von der Auseinandersetzung um das Gemeinsame. Wer die auf Bildschirmen wiedergegebenen Diskussionen mitverfolgen möchte, wird fortwährend durch ohrenbetäubenden Fluglärm gestört. Die Besucher im Ausstellungsraum werden damit unwillkürlich gewahr, dass nicht nur Raum, Zeit, Luft und Wasser, sondern auch Ruhe einen Bestand des Gemeinsamen darstellt, der keineswegs gleichmässig unter den Menschen verteilt ist. Josep Maria Martin hat im Sinne einer künstlerischen Intervention versucht, in diesen Prozess einzugreifen. Er wollte die Auseinandersetzung um preiswerte Behausungen für die Armen nicht bloss dokumentieren, sondern die eigene Kompetenz als Künstler auch einbringen. Sein Versuch, mittels Kunst an dem Prozess teilzuhaben, sind schliesslich gescheitert. Gleichzeitig erlaubt die Chronik *Made in Chile* einen Einblick in die Komplexität einer Situation, welche die herkömmlichen urbanistischen und architektonischen Instrumente überfordert.

Der ausschliessliche Blick auf Santiago de Chile lässt ausser acht, dass das Land durch enorme Distanzen und grosse Gegensätze geprägt ist und dass der ökonomische Boom der Zeit seit dem Ende der Diktatur eine neue Welle von Binnen- und internationaler Migration bewirkt hat. Im Norden des Landes wird dies besonders deutlich in den Minenstädten. Ingrid

Wildi hat für ihre Videoinstallation *Arica, Norte de Chile – No Lugar y Lugar de Todos* Arica, die nördlichste Stadt Chiles gewählt, die dank ihrer Grenzlage und des bedeutenden Hafens eine regionale Drehscheibe, besonders auch für den Drogenhandel, geworden ist. (Abb.) Die mit knapp 200.000 Einwohnern für chilenische Verhältnisse recht grosse Stadt Arica ist geprägt durch vorwiegend illegale Arbeitsimmigration aus Peru und Bolivien. Kaum jemand kann hier auf eine lokale Familiengeschichte zurückblicken. Es ist, wie Wildi meint, eine „synthetische Stadt“. Zugleich hat sich eine ganz eigene Identität, ein Stolz auf den Ort und die Mischung der Bevölkerung entwickelt. Lange Kamerafahrten durch Arica zeugen davon, dass die aus dem Boden gestampften Viertel eine spezifische Schönheit haben, ein menschliches Mass, welches weder der eurozentrischen Vorstellung eines geschlossenen „Stadtbildes“ entspricht, noch dem Klischee der lateinamerikanischen Megacity. Die Aufnahmen der gebauten Umwelt sind Interviews mit Vertretern der Behörden, Soziologen und Anthropologen entgegengestellt, welche zum Thema der Geschichte und Identität des Ortes Stellung nehmen. Das Gemeinsame in Gestalt von verfügbarem öffentlichem Raum, dem Strand, einem paradiesischen Klima und, wie es scheint, einer grossen Toleranz, wird spürbar im Rhythmus der Bilder und dem gelassenen Tempo der Gespräche. Was auf den ersten Blick als typisch globalisierter Nicht-Ort erscheint, erweist sich als Ort für alle.

Die Stadt unter Druck

Zu einem Emblem dafür, wie das Gemeingutes tatsächlich möglichst allen zugänglich gemacht werden kann wurde das Projekt des UNCTAD Gebäudes in Santiago de Chile. Xavier Riosecco hat die Geschichte dieses Baues untersucht.⁷ Anlass war die 3. Sitzung der United Nations Conference on Trade and Development, UNCTAD, eine 1964 für die Interessen der Schwellenländer ins Leben gerufene Organisation, welche im zwischen April und Mai 1972 in Santiago de Chile stattfand. Unter der Regierung von Salvador Allende entstand ein Kongresszentrum nach dem sozialistischen Modell des Kulturhauses. Es sollte nach dem Ende der Konferenz als Kulturzentrum und Ort der Begegnung für die Bevölkerung dienen. Der Bau wurde zum Symbol für das Gemeinsame schlechthin. Aus eigener Kraft, das heisst mit chilenischen Architekten, Arbeitern und Künstlern, sowie mit eigenen Materialien – nur das Glas wurde aus Holland importiert - innerhalb von neun Monaten errichtet, sollte der Bau helfen, den Rückstand Chiles auf die Industrienationen wettzumachen. Er sollte als Ergänzung zum innerstädtischen Komplex aus Hochschule, Theater und Museum dienen. Ein grosses, preiswertes Restaurant diente als Treffpunkt der Studierenden der benachbarten

Universität, der umliegenden Wohnviertel und der Beamten. Kunstwerke aus aller Welt waren versammelt und trugen dem Bau neben dem offiziellen Namen „Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center“ (GMMCC) bald den Titel „Museum des Volkes“ ein.

Als Gordon Matta-Clark, der damals fast unbekanntes Sohn des aus Chile stammenden berühmten Malers Roberto Matta im Dezember 1971 in Santiago de Chile eintraf, waren die Bauarbeiten für das UNCTAD-Gebäude im Gange. Es ist nicht bekannt, ob er die Baustelle besuchte. Aber er hätte zweifellos Gefallen gefunden am Aufrichtefest des Rohbaus, für welches eine grosse Feier auf der Strasse vor dem Bau organisiert wurde. (**Abb.**). Das Projekt des Museums des Volkes entsprach seinem eigenen Interesse für das Thema des Gemeinwohls. Er artikulierte dieses zur selben Zeit in urbanen Performances wie *Pig Roast*, einem gemeinsamen Essen für Kunstfreunde und Obdachlose, im Mai 1971 im Rahmen des Brooklyn Bridge Events in New York und dem gemeinsam mit Freunden im September 1971 lancierten Künstlerrestaurants „Food“. Seine Intervention im Museo de Bellas Artes in Santiago de Chile handelte ebenfalls von einem Gemeingut, nämlich dem Tageslicht. Er wollte, so können wir mangels Dokumenten heute zumindest vermuten, mittels Spiegeln die Ressource Tageslicht vom Dach des Gebäudes in dessen dunklen Untergrund führen. (**Abb.**). Chile dürfte auch durch die Freundschaft mit dem chilenischen Künstler Juan Downey in seinem Bewusstsein präsent geblieben sein. Im September 1972, kurz nach dem Labor Day, schob er zusammen mit Downey einen vierrädrigen Wagen vor das Treasury Building der Wall Street in New York. Die Passanten waren eingeladen, Rücken an Rücken auf dem Gefährt, einem Hybrid aus Mondmobil, Rollstuhl und Ice-Cream-Wagen, Platz zu nehmen. Eine Assistentin setzte ihnen eine Atemmaske auf und bot ihnen zur Stärkung nach der Börsenarbeit frische Luft an. *Fresh Air* handelte abermals von einer gemeinsamen Ressource, der Luft. (**Abb.**)

Wenn man die Performance als ortsspezifischen Kommentar interpretiert, dann rückte sie zugleich den Kontext ins Bild. Mit dem Entscheid von Präsident Nixons, das Abkommen von Bretton Woods im August 1971 faktisch zu beenden, indem er die Anbindung des Dollars an Gold aufhob und das System fester Wechselkurse ausser Kraft setzte, hob die Phase der Deregulierung an, die heute gemeinhin als Beginn der Globalisierung gesehen wird. Sie führte mit zum wachsenden Unterschied zwischen den sozialen Schichten in den Industrienationen und hatte verheerende Folgen für die auf einen stabilen Dollar angewiesenen lateinamerikanischen Volkswirtschaften. Zwei Jahre nach Matta-Clarks Besuch brach der

Versuch, in Chile das Gemeingut für die Bevölkerung verfügbar zu machen, mit dem von der CIA unterstützten Putsch von Pinochet im September 1973 zusammen. Aus der Perspektive der Wirtschaftsgeschichte markiert der Putsch den Beginn der „Ehe zwischen amerikanischem Unilateralismus und wirtschaftlichem Neoliberalismus“ markiert.⁸ [engl: „marriage between U.S. unilateralism and economic neoliberalism“] Die Militärdiktatur stütze sich auf die Konzepte des Laissez-faire des Ökonomen Milton Friedman und einer Reihe von Chilenischen Ökonomen aus seiner Schule, den so genannten „Chicago Boys“. Man kann Chile deshalb als eine Art Testlauf für die Deregulierung auffassen. Es handelt sich, wenn man so will, um die erste Gesellschaft, welche den Kräften der Globalisierung ungeschützt ausgesetzt wurde. In der Sicht von Relax (Chiarenza & Hauser & Co) ist Chile „die Zukunft Europas“. Ihre Installation *Invest & Drawwipe* hebt mit einer vergrößerten Anzeige aus einer kurz nach dem Putsch erschienene Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* an, in welcher aufgefordert wird, jetzt in Chile zu investieren. Das Inserat zeugt nicht nur von der Gier und dem Zynismus eines Systems, welches die Zerstörung der Demokratie als Möglichkeit grosser Gewinne sieht. (Abb.) Die Installation – ein buchstäblich zerrüttetes Interieur - zeugt auch davon, wie die rohen Kräfte der entfesselten Märkte die Individuen aus den Fugen werfen und aus ihrem räumlich-zeitlichen Kontinuum herausreißen.

Erinnern und Vergessen

Der Putsch, in dessen Folge Tausende von Menschen ermordet, eingekerkert oder vertrieben wurden, hat sich auch auf die Wahrnehmung der Stadt ausgewirkt. Das in den 1930er Jahren erbaute Nationalstadion, wo während Jahrzehnten Sportanlässe, Konzerte, und politische Ansprachen stattfanden und damit ein Ort des Gemeinen bestand, ist seit der Nutzung als Konzentrationslager nach dem Putsch vom 11. September 1973 ein traumatisch besetzter Ort. Camillo Yanez' Installation *Estadio Nacional 11.09.09* porträtiert das Stadion noch einmal, kurz vor der Renovation. Die Installation wirft die Frage auf, ob mit dem Umbau auch die historische Bedeutung gelöscht oder ob die tragische Vergangenheit untrennbar mit dem Ort verbunden bleiben wird. Auch das UNCTAD-Gebäude änderte mit der Diktatur radikal sein Gesicht. Was der Gemeinschaft hätte dienen sollen, wurde sogleich von den Militärs in Beschlag genommen. Weil die Moneda, der Präsidentenpalast, beim Putsch beschädigt worden war, zog die Junta der Militärdiktatur ins UNCTAD-Gebäude ein. Von einem Symbol der Öffnung verwandelte es sich in ein Symbol der Unterdrückung. Die Kunstwerke wurden

zerstört oder ausgelagert, die einstmals transparente Fassade geschlossen. Zwei Jahre nach dem Putsch wurde es neu als Diego-Portales- Gebäude benannt. Bis heute ist dieses ambivalente Erbe spürbar. Auch nach dem Ende der Diktatur, 1990 blieb es Verwaltungsgebäude, brannte 2006 teilweise aus und wurde im Herbst 2010 als Kulturzentrum neu eröffnet. Es entging zwar knapp dem Schicksal, in Gestalt einer Shopping-Mall weiterzuexistieren, und hat zumindest partiell die ursprüngliche Idee der kulturellen Knotenpunktes als Ort von Konzerten, Tagungen, sowie einer Bibliothek wieder aufnehmen können. Und, anders als sein Pendant, den Palast der Republik in Berlin, ist das Bild niemals gänzlich getilgt worden. Aber Xavier Rioseccos Vorschlag, den Bau als Ruine zu erhalten und in eine Art öffentlichen Landschaftspark zu verwandeln, ging nicht in Erfüllung. Die Erinnerung an die Geschichte ist verdrängt, beziehungsweise im Rostbraun der perforierten Blechfassade absorbiert. Einzelne Gemälde, Skulpturen, sowie Details wie Türgriffe des Vorgängerbaues sind erhalten. Aber der Neubau inkorporiert sie wie Spolien als Zeichen seines Triumphs über die Geschichte.

Die Verzerrung betrifft auch die Art, wie Geschichte geschrieben, erinnert, vermittelt wird. Voluspa Jarpa zeigt in *Biblioteca de la No-Historia de Chile* die Ambivalenz der geöffneten Archive. Ausgehend vom Chile Declassification Project des U.S. Departement of State zeigt die Künstlerin eine immense Fülle von Daten amerikanischer Behörden, namentlich des Geheimdienstes, welche die Verstrickung der USA mit der chilenischen Politik zwischen 1968 und 1991 darlegen. Weil die Amerikaner mit Rücksicht auf die Privatsphäre von Individuen, auf geheimdienstliche Quellen und um „ernsten Schaden an laufenden diplomatischen Verfahren der Vereinigten Staaten, [engl: „to „prevent serious harm to ongoing diplomatic activities of the United States“]⁹ allerdings Information zurückhalten, bleiben manche Seiten geschwärzt. Die Geschichte wird zwar einsehbar, die Namen der Akteure hingegen verschwinden. Die öffentlich zugänglichen Daten sind von der Künstlerin jahrgangweise in graue Umschläge gebunden und im Regal einer Buchhandlung untergebracht. Das Wissen, beziehungsweise Nichtwissen um die Vergangenheit ist überall verfügbar – und beginnt zugleich, in der Menge von anderen Daten allmählich absorbiert zu werden.

Veränderte Perspektive

Der Druck der Militärdiktatur hat – anders als die Beobachter und Historiographen in Europa und den USA es wahrhaben wollten –, die Kunst nicht zum Schweigen gebracht. Ganz im Gegenteil: Die Ausstellung *Subversive Praktiken* im Württembergischen Kunstverein Stuttgart 2009 hat nachgewiesen, dass auch in dem prekären Klima autoritärer Regimes bedeutende Kunstwerke entstanden sind.¹⁰ Zu den eindrücklichsten Leistungen gehören die Performances des Künstlerkollektives Colectivo de Acciones de Arte (CADA), bestehend aus dem Soziologen Fernando Balcells, der Schriftstellerin Diamela Eltit, dem Dichter Raul Zuria und den Künstlern Lotty Rosenfeld und Juan Castillo. Die Gruppe war unter der Diktatur von Pinochet zwischen 1979 und 1985 aktiv. Zu ihren Aktionen im Aussenraum gehörte *Inversion de Escena*. Am 17. Oktober 1979 fuhren acht Milchtransporter aus einer Milchfabrik durch die Stadt bis vor das Museo de Bellas Artes in Santiago de Chile. Der Konvoi blieb einige Stunden vor dem Museum stehen, während ein weisses Tuch vor dem Eingang entfaltetet wurde. Die Performance zielte darauf, den Konnex zwischen dem durch die Junta kontrollierten Kunstmuseum und der prekären Versorgungslage zu machen und zugleich zu zeigen, dass die Kunst noch immer existierte – allerdings nicht in, sondern ausserhalb des Museums. *Ay Sudamerica (Oh, Südamerika!)* (1981). Aus sechs Sportflugzeugen warfen sie am 12. Juli über Santiago de Chile 400.000 Flugblätter ab um, wie sie schrieben, dem Trauma der Zerstörung des Präsidentenpalasts und damit das Ende der Demokratie 1973 zu begegnen. Auf den Flugblättern stand, dass jeder, der für die Erweiterung arbeite, und sei es die geistige Erweiterung, ein Künstler sei. Aus Anlass des zehnten Jahrestages des Putsches veranstalteten sie 1983 die Performance *No + (No mas)*, was auf deutsch soviel heisst wie „Nicht mehr“. Während dieser Intervention entfalteten sie grossformatige Plakate mit der Aufschrift *No +* sowie dem Signet eines Revolverlaufs. Die über mehrere Jahre an diversen Orten fortgeführte Reihe ruft zum Boykott auf, zeugt davon, dass das Mass voll ist und die Bevölkerung die Repressalien und die Ausbeutung durch die Diktatur nicht länger tolerieren und den städtischen Raum wieder als Gemeinsamen beanspruchen soll.

Drei Mitglieder von CADA sind auch in *Dislocacion* mit heutigen Kunstwerken vertreten. Lotty Rosenfeld zeigt *Cuenta Regresiva*, eine Videoinstallation, welche auf einem Drehbuch von Diamela Eltit beruht. Und Juan Castillo ist mit *Campos de Luz* vertreten. Er führte eine Reihe von Interviews mit Einwohnern des Victoria-Quartiers, eines für seine linke politische Haltung bekannten Arbeiterviertels, zu ihren Auffassungen der Bedeutung des Begriffs „Dislocacion“. In Anspielung an die Lastwagenkolonne, welche für *Inversion de Escena* in stummem Protest durch Santiago gefahren war, zirkulierte in der Anfangsphase der

Ausstellung ein Lastwagen durch die Stadt, auf dessen Anhänger die Interviews projiziert wurden. Anstelle der allgegenwärtigen Werbung, welche den öffentlichen Raum in Santiago dominiert, kamen für einmal die Subjekte eines Stadtteil zu Wort, dessen Hauswände durch politische Slogans und Kunst von Nachbarschaftsprojekten inzwischen zu einer eigenen Sehenswürdigkeit geworden sind. In der zweiten Phase waren die Interviews dann vor dem Studio des lokalen Gemeinschaftsfernsehens zu sehen, einer nachbarschaftlichen Institution, welche nicht nur als Zentrum der Kommunikation, sondern auch als kleine Medienschule funktioniert.

Auch Mario Navarra rekurriert an die Strukturen des Widerstandes zur Zeit der Diktatur, und zwar an die Untergrund-Radiosender. Sein *Radio Ideal* – ein Provisorium, das in einem winzigen Anhänger Platz findet – tauchte während der Ausstellung *Dislocacion* an wechselnden Orten auf und sendete Interviews mit den Protagonisten der Ausstellung. Mit dem Projekt wirft der Künstler nicht nur einen kritischen Blick auf die kommerzielle Ausrichtung der meisten Radiosender, sondern erinnert zugleich an die schöpferische Energie und Phantasie, welche zur Zeit der Diktatur in Chile eine Kunstszene am Leben hielt. Alfredo Jaars Installation *La Cordillera de los Andes (CB)* handelt von Clotario Blest, einem legendären chilenischen Gewerkschafter, welcher unter der Diktatur den Widerstand personifizierte. Jaar stellt die Fotografien des greisen Arbeiteridols der Bergkette der Anden gleich und greift damit auf eine seit der Antike vorgenommene Analogie zwischen Bergen und Menschen zurück. Er stellt Blest als Monument, als quasi natürlichen Bestandteil der kollektiven Identität dar, wie die Bergkette Teil der urbanen Landschaft in Santiago de Chile ist.

Die in den 1970er und 1980er Jahre je nach Perspektive verbreitete Auffassung von Chile als Beweis für den Erfolg der Neoliberalismus und „Wunder“ – wie es Milton Friedman in den 1970er Jahre einmal bezeichnete, allerdings, wie er später einräumte, auf die Tatsache bezogen, dass eine Diktatur seine Thesen von der freien Marktwirtschaft einführte -, beziehungsweise als tragisch gescheitertes Experiment haben dazu geführt, Chile als Sonderfall zu interpretieren. Der *rappel à l'ordre* der 1970er Jahre ging gerade auf dem Feld der Kultur einher mit einer romantischen Verklärung von Chile. Die Ausstellung *Dislocacion* stellt deshalb nicht nur die Frage, welche Wirkung die Globalisierung auf die Subjekte hat, wie sich deren Wahrnehmung von Raum und Zeit verändert, ihre Sprache, ihr Blick auf die Zukunft und die Vergangenheit. Sie fordert uns, das heisst die Vertreter einer noch immer von

Europa und den USA dominierten Kunstszene, unseren Blick, unsere Perspektive, zu verändern. Sie führt dazu, dass wir die Geschichte und Gegenwart Chiles nicht als etwas Distanziertes wahrnehmen, sondern als Teil unserer eigenen Geschichte und Gegenwart, als untrennbaren Bestandteil unserer Bilder und Sprache – und damit als ein Gemeinsames.

¹ Michael Hardt, Antonio Negri, *Common Wealth: Das Ende des Eigentums*, aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt a.M., Campus, 2010, S. 10. [engl. Michael Hardt, Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. viii.]

² Ibid., S. 9-10. [Ibid.]

³ Ibid., S. 11 [Ibid., p. ix.]

⁴ Ibid. [Ibid.]

⁵ Ibid. [Ibid., p. x]

⁶ Vgl. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

⁷ Xavier Riosecco, „Programmed Dismantelment of ‚Diego Portales‘ Building. UNCTADIII/GMMCC/DIEGOPORTALES“ Manuskript, Santiago de Chile, 2008.

⁸ Hardt, Negri, 2010, S. 275., [engl. p. 263.]

⁹ U.S. Department of State, Freedom of Information Act, Chile Declassification Project, Press Statement, June 30, 1999 (foia.state.gov/Press/6-30-99ChilePR.asp). Übersetzung Philip Ursprung.

¹⁰ *Subversive Praktiken, Kunst unter Bedingungen politischer Repression, 60er bis 80er / Südamerika/Europa*, kuratiert und konzipiert von Iris Dressler und Hans D. Christ, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 30.Mai- 2.August 2009.