

Dislocación: die Ausstellung als analytischer Prozess

Justo Pastor Mellado

Der Titel des Projekts – *Dislocación* – rührt von einer gleichsam traumatischen Überlegung her, die aus einer methodischen Verlagerung innerhalb des Diskurses über das Kuratieren entstanden ist. Durch meine Tätigkeit als selbstständiger Kurator im Bereich sensibler künstlerischer Institutionen kann ich zwischen dem Kuratieren als Dienstleistung und dem Kuratieren als Entwicklung historisch wichtiger Strukturen unterscheiden. Ersteres bezieht sich auf den Kurator als Dienstleister für neue Serviceaufgaben, wie sie allgemein in den Städten entstehen. Die zweite Funktion soll dagegen Input für die historische Forschung liefern. Das bedeutet, dass eine Ausstellung einen historiografischen Beitrag beinhaltet, den die akademische Forschung nicht zu leisten vermag. Ich will die Gründe dafür hier nicht untersuchen. Es mag genügen festzustellen, dass sich der Fokus von der künstlerischen Praxis hin zur Historisierung derselben verlagert.

Als Kathleen Bühler mich durch das Kunstmuseum Bern führte, stand ich auf einmal einer Fassung des *Holzfällers* von Ferdinand Hodler, dem Schweizer »Nationalmaler« schlechthin, gegenüber. Mit diesem Werk von 1910, das eine ländliche Szene auf so würdevolle Weise wiedergibt, scheint Hodler die Tradition Jean-François Millets fortzusetzen. Der tiefe Horizont lässt die Gestalt des Holzfällers monumental erscheinen. Der helle Hintergrund, vor dem sich die vor Energie strotzende Bildfigur abhebt, verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Die kraftvolle Komposition unterstützt auch die Bildsprache. Der Holzfäller wird zum Sinnbild des Baumes. Die Baumstämme im Bild tragen jedoch weder Blätter noch Zweige und werfen keinerlei Schatten. Den grauen Himmel bedecken tief hängende Wolken. Sie sorgen für eine melancholische Grundstimmung, die der Unwirtlichkeit des dargestellten Ortes entspricht. Die muskulösen Arme des Holzfällers schwingen die Axt mit solcher Kraft nach oben, dass das Ächzen des Baumstamms unter dem Hieb der schweren Schneide im Geiste vorweggenommen ist. Dies lässt sich als Enthauptung eines sozialen Symbols interpretieren, das von eigenem Grund und Boden entfernt wird.

Die angehobenen Fersen des Holzfällers scheinen die Schwerkraft ausser Kraft zu setzen und lenken den Blick auf die Axt als Ausdruck des Wunsches, die Pflanzenkraft direkt an der Basis zu kappen. Die Axtschneide ragt in die rechte obere Bildecke hinein, während links unten die präzise geschlagenen ersten Kerben, die den Baum zu Fall bringen, sichtbar werden.

Übrigens steht dieser Baum als einziger schräg. Die beiden Stämme, welche die Anstrengung des Holzfällers rahmen, stehen dagegen aufrecht und parallel zueinander und verleihen der Komposition grösstmögliche Ordnung. Der Holzfäller selbst nimmt in seiner Körperhaltung die Schiefelage des Baumes auf. Diese Position kann als Bild für ein gesellschaftliches Ungleichgewicht gedeutet werden, das aus der Emigration resultiert.

Die Falten in Hemd und Hose des Holzfällers stehen sinnbildlich für die Adern und die Muskulatur des Körpers. Der raumgreifende Stand der Füsse unterstreicht die Dynamik der Beine, die ein Bogenelement in die Komposition einfügen und dem Kraftakt dadurch Stabilität verleihen. Zerbrechlichkeit dagegen zeigt sich als rationales Element an der kahlen Oberfläche der Baumstämme. Nur die Bäume, die nicht der Norm entsprechen, werden mit Stumpf und Stiel entfernt. Sie können als jungsche Metaphern der sozialen Persönlichkeit verstanden werden. Dislokation bildet hier die eigentliche Basis des Gemäldes: Die Darstellung des Fällens, des Beschneidens ist ein grundlegendes Zeichen politischer Autorität. Kathleen Bühler und Ingrid Wildi Merino erkannten die verborgene Aussage, die Hodlers Werk zu einer spezifischen Art der Dislokation beinhalten könnte. Mein Interesse angesichts meines Besuchs im Kunstmuseum Bern verstärkte sich noch durch meine Erinnerung an die Hodler-Ausstellung zu Anfang der 1990er-Jahre im Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago de Chile. Es war eine der ersten internationalen Ausstellungen, die zu Beginn des demokratischen Übergangs stattfanden. Bezeichnenderweise gehörten die schweizerischen Sammler der Werke Hodlers einer Investorengruppe aus der Zementindustrie an, die an der baulichen Umsetzung von Plänen zur zügigen städtischen Erneuerung in Chile beteiligt war und so die enge Allianz der demokratischen Kräfte mit den alten Machthabern wirtschaftlich unterstützte.

Geschichte ist eine Fiktion, die nicht nur von ungleichen Darstellungen ausgeht, sondern wiederum solche produziert. Genau zu der Zeit, als Hodler sein Gemälde schuf, errichteten schweizerische Siedler auf der Inselgruppe Feuerland das grösste Sägewerk im Süden des südamerikanischen Kontinents. **Dieser Fakt offenbart, wie zerstörerisch ((oder unbeständig?)) die Herkunft ((?; wessen?)) sein konnte ((diese Stelle ist unklar, was könnte gemeint sein?)),** denkt man an die Privilegien für die ersten Siedler, die ab 1876 den Aufbruch dutzender Familien aus der Schweiz in die südlichen Gebiete Südamerikas begünstigten.

Als Ingrid Wildi Merino sich im Dezember 2009 um die Projektfinanzierung bemühte und in Santiago de Chile Sponsoren für *Dislocación* suchte, wurde in der Magellan-Region feierlich ein Projekt zur Zweihundertjahrfeier Chiles vorgestellt: das örtliche Museum Alberto Baeriswyl Pittet in Puerto Yartou in der Provinz Feuerland. Die Lokalpresse wies immer

wieder auf die Notwendigkeit hin, im Rahmen der Zweihundertjahrfeier engere Verknüpfungen zwischen der Schweiz und Chile zu bilden, mit dem Ziel, die Erinnerung an die gemeinsame Geschichte wachzurufen, die beide Völker seit der schweizerischen Einwanderung in chilenisches Gebiet miteinander verbindet. Das Sägewerk Puerto Yartou wurde 1908 von Alberto Baeriswyl Pittet, dem Sohn schweizerischer Einwanderer, als Stützpunkt für den Holzhandel gegründet. Nun soll das Verwaltungsgebäude restauriert und in ein Lokalmuseum umgewandelt werden. So soll ein wichtiges Zeugnis der Arbeit, die von den Kolonisten und ihren Nachkommen während des sogenannten Goldenen Zeitalters der Magellan-Region geleistet wurde, erhalten bleiben.

Dislocación legitimiert sich indes dadurch, dass es von einer schweizerischen Kulturinstitution getragen wird, die weder die historische Aufarbeitung noch die Rolle zeitgenössischer Kunst als Plattform für kritische Reflexion der eigenen Geschichte scheut. So konnten auch Werke zeitgenössischer Schweizer Künstler einbezogen werden, welche die verherrlichenden Schweizer Migrationserinnerungen in Zweifel ziehen.

Ein grosser Teil der Auswanderer aus der ersten schweizerischen Migrationswelle nach Chile hielt den harten Wetter- und Arbeitsbedingungen nicht stand und kehrte in die Heimat zurück. Eine Abreise unter diesen Umständen stellte eine zweifache Niederlage dar, da natürlich auch das Verlassen der Schweiz bereits eine Niederlage gewesen war. Der äusserste Süden Südamerikas, das Ende der Welt, bot sich für die europäische Kolonisation, mit Ausplünderung als vorherrschender Besiedlungsform, geradezu an. Wenn man an die Geschichte von Siedlungstransfers erinnern will, trifft es sich gut, dass je zwei Ereignisse zeitlich zusammenfallen: einerseits die Entstehung von Hodlers Gemälde und der Aufbau der Holzindustrie durch Schweizer Siedler auf Feuerland und andererseits kurioserweise auch die Vorbereitungen zur Ausstellung *Dislocación* und die Unterstützung der Schweizer Botschaft in Chile für die Restaurierung der Ruinen auf dem Grundstück des Sägewerks. Letzterer Umstand hatte eine politische Auseinandersetzung zur Folge: Das Projekt *Dislocación* musste sich in Chile rechtfertigen, da es nach Meinung der dortigen Schweizer Beamten das schweizerische Erbe in Chile nicht angemessen darstelle. Sie hätten die Neupräsentation einer bereits überholten kolonialen Idee passender gefunden, die – mit Zustimmung der Behörden – gewissermassen als Ruine aus vergangenen Zeiten hätte behandelt werden können. Die aktuelle Ausrichtung von *Dislocación* widersprach der nachträglichen Verherrlichung der Migrationsbewegungen, gerade auch im europäischen Kontext, der in dieser Hinsicht von grosser politischer Skepsis geprägt ist.

Im Rahmen der Zweihundertjahrfeier der Republik Chile arbeitet ein Projekt wie *Dislocación* die Widersprüche und Heucheleien in der eigenen Erinnerungsarbeit heraus. Ausserdem ist es eine Absage an die Beschönigung der Migrationsdramen. Denn Migration ist stets ein Drama, zu dessen Aufbau nach dem Vorbild der *Äneis* Vergils ein Aufbruch und eine Ankunft gehören, die die Konfrontation mit einer feindlichen Umgebung nach sich ziehen. Nimmt man dieses antike Drama weiter als analytische Grundlage, stellt sich die Frage nach dem »Trojanischen Krieg«, den einige schweizerische Kolonisten verloren haben und der sie gezwungen hat, aus grösster territorialer Beengtheit aufzubrechen, um ihre neuen Siedlungen möglichst weit ausdehnen zu können.

Zwischen Hodlers *Holzfäller* und der beschriebenen Schweizer Kolonisation lässt sich also folgende gedankliche Verbindung herstellen: Der Mangel an Wald auf dem Bild kann mithilfe der Nutzung des Waldreichtums in einem entlegenen Gebiet ausgeglichen werden. So verschiebt sich der Akzent der Ausstellung auf eine Geopolitik, die sich an Erkenntnissen über Migrationsbewegungen orientiert. Es ist ein Hindernis für die Ausstellungsarbeit, wenn man dabei soziokulturelle Identitäten eins zu eins umsetzen will. Chile möchte sich als Land mit reichhaltigem Erbe definieren. Die Schweiz möchte sich unter Berufung auf territoriale Expansion definieren. Sie war immer schon ein Ort der Konzentration von Kapital, nur in wenigen Fällen hat sie ihre Staatsbürger ausserhalb der Landesgrenzen verpflichtet, wenigstens seit der Zeit, als schweizerische Truppen aufbrechen mussten, um sich in den Dienst europäischer Fürstenhöfe zu stellen. Es ist daher nur konsequent, die Gruppe der Künstler von *Dislocación* mit der Geschichte der Siedler in Beziehung zu setzen. Hodlers Gemälde erscheint dabei wie ein Sinnbild, da es sein eigenes Bildthema sozusagen an der Wurzel packt – und das zum 100-jährigen Bestehen der Republik Chile.

1910 feierten die schweizerischen Kolonisten bereits das 30-jährige Jubiläum ihrer Ankunft an der Südküste. Darauf bauen die eindimensionalen Erkenntnistheorien auf, die bei der triumphalen Feier von Migrationsgeschichte wirksam sind. Diese Theorien beziehen sich nur auf eine bestimmte Bevölkerungsgruppe und sind geografisch festgelegt, um nicht zu sagen überdefiniert. Die Schweizer Behörden in Chile lassen die reaktionäre Ideologie, die den Kolonialismus feiert, wieder aufleben. Dadurch wird jedoch die Expansionspolitik kaschiert und den gewaltsamen Siedlungsbewegungen ein verherrlichendes Denkmal gesetzt. Der weisse Mann mit blauen Augen stellt sein Wissen so dar, als wäre allgemeingültig. Die Schweiz exportiert notwendigerweise das bis dahin erreichte universelle Wissen; dessen Unzulänglichkeit ist jedoch schon vorprogrammiert. Das Gemälde des *Holzfällers* drückt auch die Einzigartigkeit des hier ausgesonderten Objekts – des schräg stehenden Baumes – aus.

Auf dem Bild existiert kein Wald, nur der Drang zum tatkräftigen Handeln. Hodler zeigt lediglich Baumreste und versucht so, im Bild das festzuhalten, was aus seinem Umfeld eigentlich schon entfernt wurde. Man kann also behaupten, dass sich die Tatkraft ins Innere eines Waldes hineinfrisst, wobei der Wald selbst verdrängt wird. Der Siedler will durch die Abholzung einerseits die Wetterbedingungen beeinflussen und andererseits den in einem entlegenen Gebiet wild wachsenden Wald industriell nutzen. Das heisst, bei der Nutzung des ressourcenreichen Gebiets wird Wissen um Wetterbedingungen eingesetzt. Es geht hier um Expansion, die auf der Auslöschung des Anderen aufbaut und der Maxime »Ich kolonisiere, also bin ich« folgt. Dabei kommen zwei Methoden zum Einsatz: Plünderung und Abtransport. Das von Schweizern gegründete Sägewerk befindet sich dementsprechend am Rande der Magellanstrasse, einem Schifffahrtsweg, der die Handelswege verkürzt.

Hundert Jahre später will eine Ausstellung wie *Dislocación* auch zur Klärung der Frage beitragen, inwieweit eine Hodler-Ausstellung, die zu einer Zeit gezeigt wurde, als man in Chile gerade erst zur Demokratie zurückgekehrt war, Ausdruck eines kolonialen Bewusstseins der Staatsgewalt ist. Zwei Jahrzehnte nach dieser Hodler-Ausstellung ist es das gleiche koloniale Bewusstsein, das *Dislocación* als Forschungsplattform hemmt. *Dislocación* soll im Rahmen der Zweihundertjahrfeier den Erkenntnisgewinn fördern. Das Projekt bietet schliesslich eine einmalige Gelegenheit, um heuchlerische Vorstellungen und ideologische Mythen zur Unabhängigkeit Chiles als Erfindungsprozess einer Nation zu begreifen.

Die künstlerische Praxis offenbart hier, wieso Entkolonialisierung ein eurozentrischer Mythos ist. Die einzige Möglichkeit ist die Entwicklung eines grenzüberschreitenden Denkens, bei dem sich Kolonialismus, koloniale Denkweise und postkoloniale Analyse untereinander austauschen, um so eine zurzeit noch fiktive Diskussion über das Verhältnis staatlicher Identität und Volksidentität anzustreben. Denn in Chile ist ein unmoderner Nationalismus kaum verbreitet. Vielmehr hat sich ein modernes, aber unvollständiges Nationalgefühl etabliert, das ganz darauf bedacht ist, die vom Internationalen Währungsfonds geforderten Ziele zu erreichen. Dies jedoch würde die Fortsetzung eines neoliberalen Modells bedeuten, welches in der Phase nach der chilenischen Diktatur gerade eine Wende nahm! In diesem Zusammenhang möchte *Dislocación* zeigen, dass auch die eigene Ausstellungsarbeit noch unvollständig ist und auch symbolisch unerledigt bleibt.

Bei diesem grenzüberschreitenden Diskurs lässt sich nach einem neuen kolonialen Bewusstsein des Staats fragen. *Dislocación* ist mehr als eine Ausstellung: Sie ist ein Arbeits- und Reiseplan, der die Künstler in den Bereichen Migration und Umsiedlung herausfordert. Der erste Bereich bezieht sich auf die Verlagerung des Körpers, während der zweite

ausgehend vom Körper die Umstände der Übersiedlung einbezieht. Aber eigentlich sollen sie hier synonym verwendet werden, als Begriffe, die sich auf übergeordnete soziale Phänomene beziehen. *Dislocación* kann so als kritische Plattform auftreten und einen Raum der künstlerischen Praxis einrichten, der Fragen ermöglichen soll – zu einer Zeit, in der, betrachtet man die intellektuelle Lage Chiles, eher eine Ohnmacht der Geisteswissenschaften festzustellen ist.

Dislocación fragt, ob es möglich ist, aus einer untergeordneten Position heraus Erkenntnisse zu gewinnen. Bei dem Versuch grenzüberschreitenden Denkens zu einer Zeit, die von aussen bestimmte Subjekte hervorbringt, sind solche Erkenntnisse dringend erforderlich. Eine weitere Frage ist, ob eine entkolonialisierte Welt unter dem Banner einer neuen Entwicklungspolitik, die doch letztlich eine neue Kolonialisierung zum Ziel hat, überhaupt existieren kann. Das erscheint unmöglich, da die neue Entwicklungspolitik, wenn sie eine besondere Form der globalen Zusammenarbeit bezeichnet, darauf vorhersehbar reagieren würde. Die Politik würde neue Verbindungen und Allianzen aufbauen, um Widerstandsversuche zu »verwässern«, indem sie den Widerstand mittels eines »sanften Imperialismus« absorbiert. So wäre jede Alternativpolitik praktisch undurchführbar, wenn auch die Idee einer Alternative weiter bestehen bleibt.

Dislocación lässt jedoch einen gewissen Zweifel an der Effizienz einer postkolonialen Analyse bei den Debatten zu einer spezifischen intellektuellen Lage eines Staates aufkommen. Es bleibt abzuwarten, wie dieser Zweifel die Analyse im Bereich der Kunstgeschichte und ihren Grenzbereichen in der Schweiz beeinflusst.

Wir wissen es: aus der Lektüre und aus Wiederholungen und Zitaten in Essays zu »korrekter politischer Inkorrektheit«. Der postkoloniale Raum lässt uns die Logik, welche die Mechanismen der Macht stützt, überdenken. In diesem Sinne mag die Sozialwissenschaft genügen, die dank der Unterstützung der Ford-Stiftung in die Ausstellung einfließen konnte. Auch dies ist eine Metapher für die neue Kolonialisierung sozialer Theorie (es sei hier nur auf die Arbeit Thomas Hirschhorns in der Ausstellung hingewiesen, da sie mithilfe eines Pick-ups der Marke Ford Ranger realisiert wurde).

Vom Werden und Vergehen von Geschichte zu sprechen und in Vergangenheit und Gegenwart die schnelllebigen Traditionen unserer Konventionen zu suchen, heisst den Lehrplan einer aufstrebenden Universitätsdisziplin zu erarbeiten, die sich dem Bildungsmarkt nach einer erklärten Paradigmenkrise stellen muss. Das postkoloniale Denken wäre dann Ausdruck dieses Bruchs, in dem Sinne, dass es dazu beiträgt, das imperialistische Subjekt und die Fortschrittmär, die der Imperialismus verbreitet, wiederherzustellen. Man sollte also nicht

dem naiven Glauben erliegen, dass die akademischen Errungenschaften postkolonialer Abhandlungen mit irgendeiner Form von Widerstand gleichzusetzen seien. Einen solchen Bruch gibt es nicht, nicht einmal ansatzweise, es gibt nur akademische Verschiebungen, die durch die Überlebensstrategien sensibler Universitätsabteilungen im offenen Universitätssystem motiviert sind. Auf diese Weise wird das postkoloniale Denken letztlich zum Getto, das erfolgreich sein eigenes Buchprojekt vermarktet. Es überlebt als Buchfiktion. Wir wissen es. Die Macht ist unvollkommen und nicht in der Lage, subjektives Denken auszulöschen. Sie stellt es wieder her, absorbiert es, verleibt es sich ein, verarbeitet es und entlässt es nach einem bestimmten Verteilerschlüssel wieder in den Kreislauf. Man hat auch schon gelernt, dass das postkoloniale Subjekt genetisch gemischt, vertrieben und staatenlos ist. Für das neue koloniale Bewusstsein der Staatsgewalt ist es charakteristisch, solche Bereiche, in der diese genetische Vermischung, Verlagerung und Loslösung von einem Staatsgebiet stattfinden können, bewusst zuzulassen, um im Gegenzug die Grenzen von Staatsbürgertum neu zu definieren.

Sich wieder an die Schweizer Kolonisten in Feuerland zu erinnern, ist Teil der aktuellen Tendenz, historische Berichte als nationales Erbe zu vereinnahmen, und eine symbolische Investition. Die Kulturbeamten sind offenbar von der Realität der Ausstellung eingeholt worden. Die Werke der *Dislocación*-Künstler bilden eigentlich Forschungsprozesse ab, die das Wissen des Kolonisators hinterfragen. Aber sie projizieren es auch, indem sie seine historischen Entstehungsbedingungen verlagern und die Schweizer Expansion als kulturelle Stütze kritisch beleuchten.

Das im *Holzfüller* enthaltene Phallussymbol wurde gesellschaftlich mittlerweile durch ganz unterschiedliche Stimmen von Frauen, Minderheiten, Randgruppen oder Subalternen ersetzt, also durch die auf die jeweilige Staatspolitik empfindlich reagierenden Subjektgruppen. Wir haben uns daher in Fachleute für vernünftige Subalternität verwandelt. Unsere Absicht ist es, Zugangsstrukturen und Möglichkeiten zur Einbeziehung von Randgruppen zu schaffen. Das ist aber bereits eine sozialwissenschaftliche Errungenschaft Chiles seit der Mitte der 1960er-Jahre! Heute wird die Untersuchung sogenannter vermittelnder Räume gefördert, in denen kulturelle Unterschiede unbeständig und unangepasst auftreten. Dies wirkt sich auf das organisatorische Potenzial aus, das notwendig ist, um entsprechende Aktionsräume schaffen und soziale Programme umsetzen zu können.

Natürlich bringen Berichte von Minderheiten ihre Verschiedenheit in Bezug zur vorherrschenden Kultur zum Ausdruck, sodass hier aus der Sicht der Minderheit eine andere Art von Gemeinschaft vorstellbar ist und subjektive Mittel für einen möglichen Widerstand

denkbar sind. In diesem Sinn versteht sich *Dislocación* angesichts der Dominanz der chilenisch-schweizerischen Verwaltungsbeamten, die die gemeinsame Sprache der Vorherrschaft sprechen, als Projekt aus der Warte der Subalternität.

Die Werke von *Dislocación* setzen ein gesellschaftlich gemischtes Programm um, das die Analyse sozialer Klassen aufweichen und die mit Umsiedlung verbundenen Probleme verlagern will. Die künstlerische Praxis kann so grenzüberschreitende Werke hervorbringen, die in imaginären Räumen in Städten wie Bern und Santiago de Chile ihre Wirkung entfalten sollen, aber auch in Städten wie Ciudad de Juárez an der Nordgrenze Mexikos oder Arica an der Nordgrenze Chiles.

Die Grenze ist mehr oder minder eine Metapher für architektonische, räumliche und wirtschaftliche Marginalisierung, die das eigene Gruppenbild beeinflusst. Aber sie ist auch ein unbeständiger Ort, an dem auf Befreiung ausgerichtete Formen der Mobilität auftreten. In ihnen sammelt sich die ganze Kraft subjektiver Auffassungen über nationale Grenzen hinweg.