

Rest und Ressource. Vom Wert der Landschaft in der chilenischen Gegenwartskunst

Seit September 2009 bringt die chilenische Zentralbank neu gestaltete Banknoten in Umlauf, die nach und nach die seit den frühen 1980er Jahren verwendeten Scheine ersetzen werden. Ganz konventionell gestaltet, zeigt ihre Vorderseite jeweils eine historische Persönlichkeit neben der Nationalblume Copihue und einem indigenen Sonnensymbol, auf der Rückseite sind die spektakulären Landschaften unterschiedlicher Nationalparks abgebildet. In der Banknote als Artefakt verschmelzen hier das ökonomische und symbolische Kapital einer Nation, ihre finanziellen und kulturellen Wertschöpfungszyklen. Sie dient auf unauffällige und doch effektive Weise der Demonstration und Zirkulation nationaler Identität. Dass sich ausgerechnet das neoliberale Musterland Chile, dessen ungebremster wirtschaftlicher Expansionsdrang weder mit der Idee einer nachhaltigen Nutzung natürlicher Ressourcen¹ noch mit dem Schutz der Rechte und Lebensräume seiner indigenen Bevölkerung² kompatibel ist, demonstrativ mit Bildern eben dieser Landschaft und Kultur identifiziert, ist nur scheinbar ein Paradox. Vielmehr hat diese Art symbolischer Landschaftsdarstellung maßgeblichen Anteil an den Prozessen der Naturalisierung gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse in Chile, denen dieser Beitrag nachgeht.

In seinen „Theses on Landscape“ schreibt W.J.T. Mitchell: „Landscape is a medium of exchange between the human and the natural, the self and the other. As such, it is like money: good for nothing in itself, but expressive of a potentially limitless reserve of value.“³ Wie Geld ist Landschaft ein Medium, das Werte darstellt und durch das Werte zirkulieren. In ihr begegnen wir nicht Natur, sondern einer „im Medium des Ästhetischen vergegenwärtigten und repräsentierten Natur“⁴. Neuere Theorieansätze⁵ formulieren mithin eine Auffassung von Landschaft, die nicht als statisch und gegeben verstanden wird, sondern als ein andauernder Prozess der Produktion von Raum und Bedeutung. Ihr Ziel ist es nicht, zu fragen, was Landschaft *sei*, sondern was sie *tue*,⁶ und also zu untersuchen, „wie Landschaft gerade in und durch mediale [...] Repräsentationsformen zu einem jeweils ganzen, homogenen Raum synthetisiert wird und welche sozialen Effekte [...] davon ausgehen.“⁷ Landschaft entsteht und erhält Bedeutung im Prozess ihrer Nutzung – ihrer Bebauung, Besiedlung oder Betrachtung – und wirkt durch diese physische und symbolische Zurichtung auf die Nutzer und Nutzungen zurück. Durch die Gestaltung von Raum, die Regulierung seiner Zugänglichkeit und Sichtbarkeit differenzieren sich soziale Gebilde aus – also Zugehörigkeiten zu Familien, Nationen, sozialen Schichten oder Geschlechtern und deren Verhältnisse untereinander. Individuelle oder soziale Bezüge zu landschaftlichen Räumen wiederum werden ästhetisch überformt und dienen der imaginären Befestigung von Identität. „Mit Hilfe von Landschaften klopft die expandierende Weltgesellschaft ihre Wertvorstellungen fest und etabliert Wissenssysteme und –kategorien, die als verbindlich erklärt werden. Das Stimmungsvolle der Landschaft ist [...] zur ausdrucksvollen Physiognomie eines internationalen Werbeträgers avanciert.“⁸

Die synthetische Nation

Die oben umrissenen Zusammenhänge lassen sich am „Fall Chile“ bestens illustrieren. Bereits Carl Alexander Simons Aneignung des chilenischen Südens mit den Mitteln der Landschaftsmalerei,⁹ die den symbolischen Raum indigener Kulturen nach den Maßgaben einer generisch europäischen Tradition des Sehens und Darstellens neu vermaß, folgte dieser Logik der Naturalisierung. Sie besiegelte symbolisch das politische Faktum einer Landnahme. Für die Fotografie, die im 19. Jahrhundert als neue Bildtechnologie auch die Amerikas erreichte, beschreibt Ronald Kay diese Form der symbolischen Okkupation sehr treffend: „Estas tomas [fotográficas] son señales ópticas de puntos geográficos descubiertos; constituyen piezas de prueba de su real (y no fantástica) existencia; son la noticia documentada de

[1]

Vgl. Thomas Miller Klubock, „Labor, Land, and Environmental Change in the Forestry Sector in Chile, 1973-1998“, in: Peter Winn (Hg.), *Victims of the Chilean Miracle. Workers and Neoliberalism in the Pinochet Era, 1973-2002*, Durham und London 2004, S. 337-387 wie auch die Bewertung der offiziellen Umweltstatistik von 2010: <http://www.lanacion.cl/los-esfuerzos-ambientales-en-chile-se-hacen-humo/noticias/2010-08-26/201158.html#> und José Aylwin, „The TPPA and Indigenous Peoples: Lessons from Latin America“, in: Jane Kelsey (Hg.), *No Ordinary Deal. Unmasking the Trans-Pacific Partnership Free Trade Agreement*, Wellington 2010, S. 70-81.

[2]

Vgl. Pedro Marimán Quemenedo, „Chile“, in: Kathrin Wessendorf (Hg.), *The Indigenous World 2011*, Copenhagen 2011, S. 211-219 und Daniel Carter, „Chile's Other History: Allende, Pinochet, and Redemocratisation in Mapuche Perspective“, in: *Studies in Ethnicity and Nationalism*, Band 10, Heft 1/2010, S. 59-75 sowie Patricia Richards, „Of Indians and Terrorists. How the State and Local Elites Construct the Mapuche in Neoliberal Multicultural Chile“, in: *Journal of Latin American Studies*, 42/2010, S. 59-90.

[3]

W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, in: Ders. (Hg.), *Landscape and Power*, Chicago und London 2002, S. 5.

su conquista. A la vez connotan el inventario de lo por dominar, por ocupar, por explotar. Son en cierto modo blancos. Gráficamente, la toma fotográfica en el Nuevo Mundo efectúa una toma de posesión.⁴¹⁰

Auch in jüngerer Zeit dienen Landschaftsbilder als Metaphern für nationale Selbstentwürfe, die ihre Suggestivkraft nach innen und außen entfalten sollen. So brachte etwa der „Übergang Chiles zur Demokratie“ anlässlich der Expo 92 in Sevilla – nur zwei Jahre nach dem offiziellen Ende der Militärdiktatur General Pinochets – seine eigene Landschaftsmetapher hervor. Im Zentrum des chilenischen Pavillons, eines symbolträchtigen Baus aus Holz und Kupfer¹¹, stand der sogenannte „Eisberg“, eine Skulptur aus jahrtausendealten Eisschollen, die eigens für die Präsentation aus der chilenischen Antarktis nach Spanien verschifft und dort in einem klimatisierten Raum präsentiert wurde. Mit dieser technischen und logistischen Ausnahmeleistung sollte der Beweis für Chiles Fortschrittlichkeit und Öffnung zur Welt erbracht werden.¹² Für Tomás Moulian wird er hingegen zur Metapher einer politischen Reinwaschung: „The iceberg represented the debut in society of a New Chile—cleaned, sanitized, purified by the long passage through the sea. [...] The iceberg was a successful sign, architect of transparency and cleanliness, where the damaged had transfigured itself.“¹³ Die Eisberg-Metapher behauptet einen Moment, in dem die Gleichzeitigkeit von radikaler politischer Veränderung und ökonomischer Kontinuität nicht nur möglich, sondern unhintergebar logisch ist. Aktuell verfolgt auch die von Ex-Präsidentin Michele Bachelet initiierte „Fundación Imagen de Chile“ das Ziel, mit einer neuen „Marke“ Chile, die globale Bekanntheit des Landes zu steigern und ausländische Investoren für das Land zu interessieren.¹⁴ Interessanterweise setzt ihre Bildstrategie auf die bewährte Verbindung von sublimen Landschaften und nationalen Errungenschaften – und reproduziert damit auch die entsprechenden Auslassungen, wie ein britischer Berater der Fundación im Jahr 2009 konstatiert: Einer positiven Wahrnehmung Chiles im Ausland stünden vor allem das umstrittene Staudammprojekt HidroAysén mit seinen fatalen ökologischen Langzeitfolgen und die faktische Verdrängung der indigenen Bevölkerung aus dem politischen Leben im Wege.¹⁵

Dem Landschaftsbild der Kolonisatoren und Siedler steht auf der anderen Seite die nicht-bildliche Überlieferung indigener Landschaftsvorstellungen gegenüber. José Ancan beschreibt die Schwierigkeit, mündlich tradierte Kartierungen von Handelsrouten und Pilgerwegen der Mapuche oder auch traditionelle Landschaftskonzepte, die sich an einem ungeteilten und ökologisch intakten andinen Lebensraum orientieren, heute zu rekonstruieren, obwohl ihnen in der Realität bereits die physische Entsprechung fehlt.¹⁶ Das Abreißen der Kette der Überlieferungen bedeutet das Ende einer Landschaft als Lebensraum und identitätsstiftende Imagination. Gleichzeitig beobachtet Fabien Le Bonniec, dass die Interessenvertretungen der Mapuche in ihren Selbstdarstellungen immer häufiger auf dieselben Bilder spektakulärer andiner Landschaften zurückgreifen, wie sie auch in chilenischen Imagekampagnen Verwendung finden.¹⁷ In einer gezielten strategischen Wendung wird so die faktische und symbolische Enteignung indigener Territorien durch den chilenischen Staat – wie auch die Normalisierung der Mapuche im Sinne eines neoliberalen Multikulturalismus¹⁸ – mit der Wiederaneignung ihrer Bilder beantwortet.

Mobilisierung und Magie

„Was später einmal ‚Liberalismus‘ heißen wird, hat sich [...] zunächst als Naturalismus formiert; und die so genannten Freiheiten des Markts bestehen vor allem darin, dass sich eine Pflicht zur Entfesselung seiner Subjekte mit der Verpflichtung kombiniert, Regierungen und Akteure den naturwüchsigen Marktgesetzen zu unterwerfen.“¹⁹ Joseph Vogl zeichnet mit diesen Worten die Entstehungsgeschichte dessen nach, was er die „Idylle des Marktes“ nennt, eine Vorstellung von liberaler Ökonomie also, die sich in steter Rückkopplung mit Vorstellungen natürlicher Gesetzmäßigkeiten herausbildet. Die Selbstverständlichkeit, mit der bis heute neoliberale Markttheorien auf die „Selbsteilungskräfte“ der Märkte vertrauen, verdankt sich dieser modellhaften Kurzschließung von Natürlichem und Ökonomischem, die sich auch sprachgeschichtlich begründen lässt: Ökologie und Ökonomie gehen auf dasselbe griechische Wort *oikos* (Haus, Hauswirtschaft) zurück. Bernardo Oyarzún Arbeit *Eco Sistema* (2005) bezieht sich explizit auf diese etymologische Verbindung und findet für sie eine äußerst suggestive räumliche Übersetzung. Zentrales Element der Arbeit ist ein hinterleuchteter Quader mit den Abmessungen eines Industriecontainers, auf dessen vier Außenseiten originalgroße fotografische Ansichten eines Walds im Mapuche-Gebiet zu sehen sind, die in regelmäßigen Intervallen flackernd aufleuchten. Ähnlich wie der chileni-

[4] Irene Nierhaus/Josch Hoenes/Annette Urban, „Landschaft – Landschaftlichkeit. Transformationen eines kulturellen Raumkonzepts“, in: Dies. (Hg.), *Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, Berlin 2010, S. 11.

[5] Vgl. neben den bereits genannten Positionen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive besonders Brigitte Franzen/Stefanie Krebs (Hg.), *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*, Köln 2005 und Dies. (Hg.), *Mikrolandschaften. Landscape Culture on the Move*, Köln 2006.

[6] Vgl. W. J. T. Mitchell, „Introduction“, in: Ders. (Hg.), *Landscape and Power*, Chicago und London 2002, S. 1.

[7] Irene Nierhaus/Josch Hoenes/Annette Urban, „Landschaft – Landschaftlichkeit. Transformationen eines kulturellen Raumkonzepts“, in: Dies. (Hg.), *Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, Berlin 2010, S. 11. Vgl. auch die Nähe zu Henri Lefebvres Ausführungen zur Produktion von Raum: „Though a product to be used, to be consumed, it is also a means of production; networks of exchange and flows of raw materials and energy fashion space and are determined by it.“ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, London u.a. 1991, S. 85.

[8] Brigitte Franzen, „Provisorische Landschaften“, in: Dies./Stefanie Krebs (Hg.), *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*, Köln 2005, S. 301.

[9] Vgl. den Beitrag von Sylvie Boisseau und Frank Westermeyer in diesem Band.

[10] Ronald Kay, *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago de Chile 2005, S. 29.

[11] Holz und Kupfer sind die beiden wichtigsten Exportgüter des Landes.

[12] Manuel Délano, „El iceberg antártico que se expondrá en la Expo 92 levanta una fuerte polémica en Chile, in: *El País*, 28.11.1991.

[13] Tomás Moulian zitiert in Nelly Richard, „The Graphic Model of an Advertising Identity“, in: Dies., *Cultural Residues. Chile in Transition*, Minneapolis 2004, S. 109.

sche Expo-Eisberg ist der Container repräsentativer Landschafts-Monolith und synthetisches Double eines Naturraums, der im Verschwinden begriffen ist. Container und Eisberg dienen gleichermaßen als Displays eines exotischen Anderswo, das eigens von der Peripherie ins Zentrum (und also ins Zentrum der Aufmerksamkeit) gebracht wurde. Die Maßeinheit des Containers ist als Kommentar auf eine Rohstoffpolitik lesbar, die nicht nur um den Preis der Gewinnmaximierung auf dem Exportmarkt das ökologische Gleichgewicht einer ganzen Region und damit auch die kulturelle und ökonomische Grundlage ihrer Bewohner opfert. Indem Oyarzún den Wald zudem in ein mobiles, marktfähiges Format überträgt, verschränkt er ökonomische mit künstlerischen Wertschöpfungszyklen, die Sublimierung von Natur zum kulturellen Wert mit ihrer Verwandlung in käufliche Artefakte.

Dies schließt unmittelbar an den zweiten Teil von *Eco Sistema* an: einen Fries archaischer Werkzeuge und Gerätschaften aus der Landwirtschaft, wie man sie in einem ethnografischen Museum oder, wie Oyarzún ironisch anmerkt, als Wanddekoration in Gebäuden und Restaurants in Santiago antrifft.²⁰ In einer Gesellschaft, die so stark auf technologischen Fortschritt und Globalität setzt wie die chilenische, muss diese demonstrative Zurschaustellung anachronistischer Fundstücke wie eine Provokation erscheinen. Zugleich spielt sie mit dem Werkzeug als *objet trouvé*, in dem sich Klischeevorstellungen von indigener Kunst und Objektmagie mit Urmomenten moderner Kunst und ihrer kultischen Überhöhung verschränken. Unabhängig von diesen ironischen Zuspitzungen verweisen die Werkzeuge doch aber vor allem auf *Homo faber* als Hersteller der gegenständlichen Welt: „Diese Gegenstände werden gebraucht und nicht verbraucht, das Brauchen braucht sie nicht auf; ihre Haltbarkeit verleiht der Welt als dem Gebilde von Menschenhand die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit, ohne die sich das sterblich-unbeständige Wesen der Menschen auf der Erde nicht einzurichten wüßte; sie sind die eigentlich menschliche Heimat des Menschen.“²¹ Das Erzeugen von Welt, das zugleich Gemeinschaft produziert, ist von zentraler Bedeutung auch in Oyarzúns geplantes Projekt zur Minga, einem jahrhundertealten Bestandteil chilotischer Kultur²², als „magischer“ Praxis.²³ Die Minga ist hier eine gemeinsame Unternehmung, bei der ein Haus zum Teil über Kilometer hinweg auf querliegenden Baumstämmen an seinen neuen Standort gerollt wird. Zieht z.B. ein Familienmitglied um, so wechselt auch sein Haus mit tatkräftiger Unterstützung durch Verwandte, Freunde und Nachbarn seinen Ort. Die Minga verändert nicht nur eine Landschaft, sondern bekräftigt auch das Fortbestehen eines Kollektivs. Oyarzún beschreibt sie als Form von Magie, muss sie doch bei Uneingeweihten den Eindruck erwecken, dass quasi über Nacht ein Haus verschwindet und an anderem Ort wieder auftaucht. Man kann hier von einer besonderen Spielart der „performative[n] Magie des Sozialen“²⁴ sprechen, bei der es nicht nur im Sinne Bourdieus um das Fortschreiben sozialer Ordnungen durch einverlebte Interaktionsmuster geht, sondern bei der aus dem gemeinsamen „Aufführen“ des Sozialen tatsächlich ein magisches Ereignis erwächst.

Auch Francisca Benitez' Videoinstallation *Oro dulce* (2011) reflektiert alternative Formen der Landnutzung und Wertschöpfung in Verbindung mit gemeinschaftlichem Tätigsein. Herzstück ihrer Arbeit ist ein anderthalbstündiges Video, das ihre Familie und einige Helfer bei der Quittenernte und anschließenden Marmeladenproduktion in der ländlichen Region Maule zeigt. Die statischen Einstellungen wechseln zwischen idyllischen Landschaftsimpressionen und den Akteuren, die mit Ernsthaftigkeit und sicheren Handgriffen ihren jeweiligen Tätigkeiten nachgehen. Ihre Gerätschaften sind traditionell, selbstgebaut oder modifiziert, über die Dauer einer jahrzehntelangen Praxis funktional ausdifferenziert und optimal an die einzelnen Arbeitsprozesse angepasst. Hände und handbetriebene Maschinen agieren im perfekten Gleichklang. Natürliche Wachstumszyklen setzen ökonomische Wertungszyklen in Gang. Neben der quasi-ethnografischen Beobachtung dieses „unzeitgemäßen“ Systems des Wirtschaftens wird im Ausstellungsraum²⁵ ein großer Tisch mit dicht aufgereihten Weißblechdosen mit Quittenmarmelade aus familiärer Herstellung gezeigt, die die Besucher vor Ort zum regulären Verkaufspreis erwerben können. Die Namen der Käufer und eine Notiz zum Verbleib der Dosen werden jeweils auf dem Tisch vermerkt und bilden in ihrer Gesamtheit eine Kartografie lokaler Wirtschaftsbeziehungen. Diese Transaktion, die sich normalerweise zwischen Benítez' Mutter und einem privaten Kundenkreis in Santiago abspielt, in die Galerie zu verlegen, verschafft dieser unsichtbaren Praxis eine neue Öffentlichkeit und verwickelt die Ausstellungsbesucher zugleich in ein ironisches Spiel um Symbol- und Warenwerte, erwirbt doch jeder Käufer von Quittenmarmelade gleichzeitig ein Stück Kunst, das seinerseits auf ein System ländlicher Subsistenzwirtschaft verweist.

Im Titel *Oro dulce* („süßes Gold“) klingen neben dem zusätzlichen Einkommen, das der Familie außergewöhnliche Anschaffungen ermöglicht, auch Referenzen auf Chiles jüngere

Vgl. auch Juan R. Hernández García, „Transparencias que se derriten. El ‚iceberg‘ del 92 y la identidad chilena en la transición“, in: *El Amauta*, Nr. 5, Januar 2008.

[14] <http://www.fundacionimagede-chile.cl> und <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/01/06/rene-merino-vicepresidente-de-imagen-pais-%E2%80%9Cchilees-una-pagina-en-blanco-lo-que-nos-da-la-oportunidad-de-escribir-una-reputacion-positiva/> (24.08.2011)

[15] Vgl. <http://www.observatoriofucatel.cl/simon-anholt-asesor-de-chile-imagen-paisel-mundo-no-puede-admirar-a-un-pais-que-ignora-a-sus-pueblos-origenarios/> (22.08.2011) Einen interessanten künstlerisch-wissenschaftlichen Gegenentwurf zum „Imagen País“ stellt das Projekt „Informe País“ dar, das von Judith Jorquera und Mara Santibáñez an der Universität von Santiago initiiert wurde: <http://www.informepais.cl/>

[16] Vgl. José Ancan Jara, „Los napülkafa, viajeros del wallmapu, en el antiguo paisaje del mapuche“, in: *Voces Mapuches/Mapuche Dungu*, Santiago de Chile 2002, S. 99-126 und Fabien Le Bonniec Beitrag in diesem Band.

[17] Vgl. Fabien Le Bonniec, *La fabrication des territoires Mapuche au Chili de 1884 à nos jours. Communauté, connaissances et Etat*, Doktorarbeit, eingereicht an der École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris und der Universidad de Chile, Santiago de Chile 2009, S. 212 ff.

[18] Vgl. Patricia Richards, a.a.O., S. 69.

[19] Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2010, S. 47.

[20] Vgl. Bernardo Oyarzún, „... Memories of a landscape I do not inhabit out of cowardice“, in: *Galería Gabriela Mistral* (Hg.), *Eco Sistema. Bernardo Oyarzún*, Santiago de Chile 2005, o. S.

[21] Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Frankfurt/Main 2010, S. 161.

[22] Kultur der Insel Chiloë.

[23] Vgl. Oyarzúns unveröffentlichte Projektskizze „Proyecto Minga: espacio ambulante“.

Geschichte an. Benítez stellt in der Publikation zur Ausstellung eine explizite Verbindung zwischen ihrer Arbeit und der Geschichte der Kooperativen und Landreformen in Chile her, die in den 1960er Jahren von Eduardo Frei Montalves eingeleitet, unter Allende ausgeweitet und nach dem Militärputsch abgebrochen wurden. Damit schließt sie die archaisch anmutende Praxis familiärer Produktion an eine breitere Diskussion um die Versöhnung ökonomischer, ökologischer und gesellschaftlicher Interessen an. Dem Modell eines globalen, wachstums- und gewinnorientierten Marktes, dessen Funktionieren sich dem direkten Zugriff und Verständnis entzieht, der einer Logik der Verknappung, nicht der Erweiterung von Teilhabe folgt, stellt Benítez eine Praxis gegenüber, deren Akteure, Produktionsweisen, Vertriebswege und Nutznießer sichtbar in Erscheinung treten und die dadurch ihre politische Relevanz und Modellhaftigkeit unter Beweis stellt.

Benítez' Szenario eines dezentralen Wirtschaftens findet bei Gonzalo Cueto sein Gegenstück in der dezentralen Kartierung eines Teils der politischen Landschaft Chiles. Mit seinem internetbasierten Projekt *desterritorio.net* (2011) greift er direkt in die Oberfläche von Google Earth ein. In die virtuelle Projektion der Mapuche-Gebiete in der Region Araukanien fügt er sukzessive Markierungen ein, die mit Informationen über Fälle von Unterdrückung und Polizeigewalt gegen junge Indigene verknüpft sind, die vom Observatorio Ciudadano²⁶ zusammengetragen oder live über Twitter feeds geliefert wurden, er identifiziert umstrittene Großbauprojekte oder sprayt virtuelle Graffiti. Cuetos künstlerisch-aktivistische Intervention wirft damit eine Reihe von Fragen hinsichtlich der Repräsentation von Raum auf, die für eine zeitgenössische Diskussion von Landschaft relevant sind.

Als zweidimensionale Projektion von Raum ist die traditionelle Karte eine Technologie des Blicks, die der perspektivischen Ausrichtung der (Landschafts-) Malerei auf ein externes Betrachter-Subjekt zuwiderläuft. „At its center we find the astonishing concept of the unpositioned viewer and its essence insists on the plausibility of the view from nowhere.“²⁷ Dieser ungerichtete Blick von „nirgendwo“ findet sich im körperlosen Betrachter, der durch den virtuellen Raum von Google Earth navigiert, in idealtypischer Weise verwirklicht: ein neutrales, transparentes, technisches Bild, das die Oberfläche der Erde aus einer potentiell unendlichen Anzahl von Perspektiven und in Realzeit simuliert. Wie schon die lineare Perspektive der Malerei, unterliegt auch die dezentrierte Optik dieser Sehmaschine einer ideologischen Zurichtung, die sich in diesem Fall aus seiner militärtechnischen Entstehungsgeschichte herleitet. Picon erinnert an die Geburt virtueller Realitäten aus dem Geist der Territorialpolitik des 20. Jahrhunderts: „We no longer read maps once they have been finished; we make and decipher them in real time, as a provisional state, a situation report, a reading of a never-ending flow of data. Even now, when the Cold War is just a memory, it is tempting once again to see the military parallel. How not to think of the diagrams on which general staffs shift around their figurines as dispatches stream in from the front.“²⁸

Dass die Parallelisierung von virtueller Landschaftssimulation und realer Kriegszone auch im vorliegenden Fall alles andere als abwegig ist, legen die Informationen über gewaltsame Vertreibungen, Verhaftungen und Tötungen von Zivilisten nahe, die Cueto in *desterritorio.net* hinterlegt hat. Mit diesen Einschüben aus einem klar bestimmbareren Hier und Jetzt stört er die glatte, gleichförmige, geschichtslose Datenoberfläche der virtuellen Landschaft. Google Earth als technologische Metapher für eine globalisierte Welt, in der alle territorialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Konflikte in einem einheitlichen Datenraum aufgehoben und neutralisiert werden, korrespondiert nicht zuletzt auch mit der verbreiteten Wahrnehmung von Territorien schriftloser Kulturen wie der Mapuche als „geschichtslos“. Cuetos Intervention, die Ereignisse archiviert und verortet, erzeugt hingegen eine subversive, prozesshafte Chronik, die die Geschichte der Mapuche-Gebiete als Teil eines politischen Konflikts von globaler Tragweite vergegenwärtigt.

Kosmetische Landschaften

Mit der Metapher der kosmetischen Landschaft ist, in Umkehrung von Cuetos Anliegen, eine Form der oberflächlichen Intervention in Räume und Architekturen angesprochen, die als Symptom einer ideologischen Uniformierung und Glättung gelesen werden kann. Nicolás Rupcichs kurzes Video mit dem sprechenden Titel *Diseño de Paisaje* (2006)²⁹ dokumentiert die nächtliche Pflanzung einer einzelnen Palme in einer Großstadt. Unter Einsatz eines Baukrans wird der riesige Baum in die Schwebelöhle versetzt, an der ihm zugeordneten

[24] Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1987, S. 107.

[25] Ich beziehe mich hier auf die Ausstellung in der Galerie „Die Ecke“ in Santiago, www.dieecke.cl.

[26] Observatorio Ciudadano ist eine 2004 in Temuco gegründete Menschenrechtsorganisation, die auch als Dokumentationszentrum fungiert: www.observatorio.cl.

[27] Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London und New York 2000, S. 96. Vgl. zur Relativität des Zentrums der kartografisch erfassten Welt: Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor 2003, S. 222.

[28] Antoine Picon, „Representing the city-territory: between surveillance monitors and digital drifts“, in: Nicolas Bourriaud, Vincent Honoré (Hg.), *GNS*, Paris 2003, S. 66. Vgl. auch Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 188.

[29] <http://www.rupcich.cl/v07-LandscapeDesign.php>

[30] Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge/Mass. und London 1977.

[31] Marc Augé, *Nicht-Orte*, München 2010, S. 104.

[32] Vgl. ebd., S. 103.

[33] <http://rupcich.cl/v09-BigPool.php>

[34] Vgl. Patrick Hamilton, *Proyecto de arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago*, Santiago de Chile 2009.

[35] Vgl. die Dokumentation ihrer Aktivitäten auf <http://www.lanubeloca.org/Galeria%20Chilena%20Home.html> (22.08.2011)

[36] Michèle Faguet, „A brief account of two artist-run spaces“, <http://www.apexart.org/conference/faguet.php> (22.08.2011)

Stelle abgesetzt und aufgerichtet. Der Anthropomorphismus eines entwurzelten Baums in der Transportschlinge einer Baumaschine wird in seiner Dramatik noch befördert durch den musikalischen Soundtrack, der profane Handlung in Choreografie zu verwandeln scheint. Das Pathos der Schlusseinstellung – die Palme bei Tag – offenbart zugleich die Ironie des Unterfangens. Wir sehen einen majestätischen Baum, verpflanzt an ein denkbar prosaisches Stück Stadtlandschaft: den Grünstreifen an einer Verkehrskreuzung. Auch hier haben wir es mit einer „magischen“ Transformation von Landschaft zu tun, die allerdings in diesem Fall nicht einem kollektiven Willen, sondern einem global erfolgreichen Modell verordneten Exotismus' Ausdruck verleiht.

Diese Ästhetisierung von Raumerfahrung erinnert an die von Scott Brown und Venturi schon in den 1960er Jahren entwickelten Thesen zur Architektur amerikanischer Vorstädte, deren expressive Symbolik sich an der beschleunigten Wahrnehmung des Autofahrers, nicht der des Flaneurs orientiert.³⁰ Zugleich markiert sie genau die „Einsamkeit und Ähnlichkeit“, die Marc Augé im Raum des Nicht-Orts ausmacht.³¹ Während die Benutzer von Nicht-Orten temporär einen zwar lokalisier-, aber austauschbaren Raum betreten, sind sie dennoch Teil eines exklusiven Arrangements, das reguliert wird durch Rituale der Identifizierung und Authentifizierung.³² Dieser Art exklusiver Anonymität begegnen wir auch in den Phantasmen der Tourismusindustrie. *Big Pool* (2009)³³, ein von Rupcich und Emilio Marín realisiertes Video, porträtiert das größte Swimmingpool der Welt, dessen acht Hektar Süßwasser sich entlang der Küste des Luxusbadeorts San Alfonso del Mar in Zentralchile erstrecken. Pool und Meer liegen hier in direkter Nachbarschaft, nur durch einen Streifen Sandstrand getrennt, und scheinen sich auf der Bild- und Tonebene gegenseitig das Feld streitig zu machen. Hinter der riesigen, fast menschenleeren Wasserfläche des Pools, auf dem ebenso überdimensionale aufblasbare Schwimminseln treiben, türmen sich schneeweiße Hotelbauten, deren zackige Kulisse an eine Bergkette (die Cordillera?) erinnert. Natürliche und künstliche Räume gehen hier neue Synthesen ein, eröffnen sensorische Erfahrungen und ökologische Nischen, die erst unter den Bedingungen eines globalen Massentourismus möglich geworden sind. Nicht die lokale Andersheit ist hier mehr ausschlaggebend, sondern das stimulierende Neuarrangement von bereits Vertrautem in megalomanischen Dimensionen.

Einer ähnlichen Strategie der Verschiebung und Verkleidung begegnen wir in Patrick Hamiltons *Proyecto de Arquitecturas Revestidas* (2007-2009), einer Serie großformatiger Fotomontagen und Collagen, die mit der uniformen Monumentalität der Geschäftsgebäude in der chilenischen Hauptstadt spielen.³⁴ Hamilton manipuliert Schwarzweiß-Fotografien bekannter Hochhäuser in Santiago, indem er ihre Silhouette durch eine entsprechende Form aus farbiger Kunststoffklebefolie ersetzt. So steht bei ihm an Stelle eines Bankhauses oder einer Konzernzentrale ein Platzhalter aus Marmor-, Edeldholz- oder Granitimitat. Die illusionistische Vorspiegelung von Transparenz durch die Glasflächen einer globalen *corporate architecture* wird abgelöst durch die blickdichte Oberfläche grundsolider Werkstoffe – bzw. ihrer synthetischen Lookalikes. Deren zur Schau gestellte Wertigkeit erweist sich als ebenso austauschbar wie die Gebäudesilhouetten selbst. Das ständige Schillern zwischen täuschender Oberfläche und scheinbarer Substanz, minderwertigem Material und gut gemachtem Fake erzeugt eine Ambivalenz, welche die von Hamilton so benannten „Monumente des siegreichen globalen Kapitalismus“ als fadenscheinigen Trick entlarvt.

Als direktes Pendant zu dieser Arbeit kann Hamiltons *Santiago dérive* (2008) gelten, eine Serie von Schwarzweiß-Fotografien, die sich den weniger sichtbaren wirtschaftlichen Mikrostrukturen der Hauptstadt zuwendet. Mit offensichtlicher Referenz auf die konzeptuellen Fotografien von Bernd und Hilla Becher zeigt die Arbeit eine Typologie von Dreirädern, wie sie in Chile zu Tausenden zum Transport oder als mobile Verkaufseinheit verwendet werden. Während die Fotografien der Bechers eine Bestandsaufnahme der monumentalen Wahrzeichen der industriellen Moderne kurz vor ihrem Verschwinden unternehmen, zeigt Hamilton die zeitgenössischen Vehikel einer Subsistenzwirtschaft, die vorindustriellen Zeiten zu entstammen scheinen, zugleich aber in höchstem Maße ästhetisch und funktional ausdifferenziert sind. Sie sind das Gegenmodell zu den statischen Gehäusen der *Arquitecturas revestidas*: die mobilen Umschlagplätze lokalen Handels. Einerseits Klischee ökonomischer Rückständigkeit, stehen sie andererseits für eine Form der Wertschöpfung, die den Fluktuationen von Angebot und Nachfrage durch und als Bewegung im Raum der Stadt – als *dérive* – Ausdruck verleiht und die Abstraktion des „Markts“ an eine konkrete (Psycho-) Geografie zurückbindet. Dass Hamilton den Fotografien vorgefundener Lastendreiräder im Ausstellungskontext seine eigene, dreidimensionale Version gegenüberstellt, die an Stelle von Wa-

[37] Catalina Mena, „Touching the Other“, in: Gerardo Mosquera (Hrsg.), *Copying Eden. Recent Art in Chile*, Santiago 2010, S. 160.

[38] www.hoffmannshouse.com. Vgl. auch Andreas Fanizadeh/Eva-Christina Meier, „Nomadische Kunst und städtischer Raum. Gespräch mit José Pablo Díaz und Rodrigo Vergara, Hoffmann's House“, in: Dies. (Hg.), *Chile International. Kunst, Existenz, Multitude*, Berlin 2005, S. 115-123.

[39] www.galeriacallejera.cl

[40] Michel Foucault, „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1993, S. 39.

[41] Nelly Richard, „Neobaroque Debris: Scabs and Decorations“, in: Dies., *Chile in Transition*, Minneapolis und London 2004, S. 49. [42] See *ibid.*, 56.

[42] Vgl. *ibid.*, S. 56.

[43] Vgl. die Dokumentation des Projekts auf <http://www.aliciavillarrealchile.cl/dosejercicios/index.html> (18.10.2013)

[44] „Gespräch zwischen Jávier Tellez und Cristóbal Lehyt: Wir gegen sie“, in: Axel John Wieder (Hg.), *Cristóbal Lehyt. Drama Projection*, Zürich 2008, S. 139.

[45] „Gespräch zwischen Sabeth Buchmann und Cristóbal Lehyt“, in: Axel John Wieder (Hg.), *Cristóbal Lehyt. Drama Projection*, Zürich 2008, S. 134.

[46] Homi K. Bhabha, „DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation“, in: Ders. (Hg.), *Nation and Narration*, London und New York, S. 295.

[47] Siehe Fußnote 8.

ren einen Leuchtkasten mit dem fotografischen Abbild von Santiagos Skyline („Sanhattan“) transportiert, schlägt schließlich den Bogen zur Markt- und Objektfixierung der kulturellen Landschaft, in der sich sein eigenes künstlerisches Handeln ereignet.

Recycling und Karnevalisierung

Eine ähnliche Strategie der ironischen Verdopplung und Umwertung eines ideologisch überkodierten gesellschaftlichen Kontexts finden wir auch in den Arbeiten José (Joe) Villablancas. Seit 2008 arbeitet er an seinem Zyklus *Naturalezas Muertas* (Stilleben), in dem die konventionelle Darstellung unbewegter bzw. toter Natur und die materiellen Überreste des Zivilisationsprozesses ironisch gegeneinander ausgespielt werden. Auf Leinwänden von nahezu identischem Format experimentiert Villablanca mit den Darstellungsmöglichkeiten der Malerei. Das „kleine“ Genre des Stillebens dient ihm dabei als Folie. Während Villablancas serielles „Produzieren“ konzeptuell der Grafik verpflichtet bleibt, arbeitet er zugleich mit einem starken Bewusstsein für die Handwerklichkeit und Dauer des Herstellungsprozesses – einem Malen und Übermalen, das die Materialität und Dynamik des Farbauftrags erkennbar lässt. Ein unorthodoxer, oft naiv wirkender Umgang mit malerischen Konventionen in der Tradition des „bad painting“ halten seine Arbeiten in der Schwebe zwischen Figuration und Abstraktion.

Seine Stilleben zeigen eine opake, mehr oder weniger homogene Wasserfläche, auf der vereinzelt Gegenstände treiben. Leere Flaschen, Konservendosen, Zigarettenschachteln, Möbelstücke, Obstreste, Musikinstrumente, Zeitungen etc. scheinen wie in einem unentschiedenen Moment des Stillstands, einer Bewegung ohne Richtung gefangen. Das Treibgut, das ebenso achtlos entsorgter Wohlstandsmüll wie Folge von Verwüstungen durch eine Naturkatastrophe sein könnte, ist ein ambivalentes Zeichen für Überfluss und Mangel zugleich, für die Abfallprodukte technischen Fortschritts und wirtschaftlicher Prosperität. Mit seinen formalen Referenzen auf europäische künstlerische Traditionen – von Duchamps *objet trouvé* über die Stilleben der Kubisten bis hin zur Malerei Gerhard Richters – ironisiert Villablanca zudem seine eigene Rolle als „Dritte-Welt-Künstler“, der sich nicht nur obsessiv an der Prekarität seiner eigenen Lebensumwelt abarbeitet, sondern dessen Mangelsituation ihn auch zwingt, westliche Stile der Kunst epigonal zu recyceln.

Die Frage nach dem Kontext, in dem Kunst entsteht und wahrgenommen wird, sowie nach dem Künstler als Produkt und Produzenten dieses Kontexts, wurde Mitte der 1990er Jahre mit besonderem Nachdruck von jüngeren Künstlern gestellt, die sich vom Ende der Diktatur und der Phase des „Übergangs zur Demokratie“ nicht zuletzt auch eine größere gesellschaftliche Relevanz ihrer Kunst versprochen. Tatsächlich aber trafen sie auf einen eklatanten Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten und das Desinteresse der breiten Öffentlichkeit. In *Gran Santiago* (1998) ist es fünf Uhr morgens, als Villablanca, seine Videokamera auf den Fernschirmschirm gerichtet, im Studio einer Call-in Show anruft. Wir sehen, wie die Moderatoren der Sendung höflich aber weitgehend desinteressiert sein Anliegen zur Kenntnis nehmen: auf die Existenz von *Galería Chilena* aufmerksam zu machen, ein nomadisches Kunstprojekt von Villablanca, Felipe Mujica und Diego Fernández, das Ende der 1990er Jahre mit Ausstellungen, Auktionen und Performances in leerstehenden Immobilien, also im toten Winkel des etablierten Kunstbetriebs, in Erscheinung trat.³⁵ „Galería Chilena was effectively articulating a set of negative truths about its immediate context against the spastic, unwarranted optimism that had gripped Chile during the first phase of the post-dictatorship, as well as about the way in which the art world must constantly prostitute itself to publicists and buyers in order to achieve the visibility necessary to be socially relevant.“³⁶

Es ist wohl kein Zufall, dass *Gran Santiago* in der Wohnung des Künstlers angesiedelt ist und von dort aus Aussagen über den Status quo der chilenischen Gesellschaft trifft. Catalina Mena weist auf die Ikonizität des Haus-Motivs in der jüngeren chilenischen Kunst hin, das weniger Heim und Verwurzelung als eine bewusste Positionierung des Künstlers jenseits der offiziellen Kunstszene anzeigt.³⁷ Neben *Galería Chilena* können zu diesen künstlerischen Initiativen auch Rodrigo Vergaras und José Pablo Díaz' *Hoffmann's House*³⁸, ein zur temporären Galerie umfunktionsiertes Minimalhaus für Katastrophenopfer, Pablo Rojas' *Galería Callejera*³⁹, ein selbstgebautes, fahrbarer „White Cube“ und Mario Navarros Radio Ideal (2003), eine mobile Guerilla-Radiostation, gerechnet werden. Sie alle vermitteln zwischen Architektur und Skulptur, Flüchtigkeit und räumlicher Präsenz, Kunst und wechselnden

Öffentlichkeiten. Innerhalb eines als statisch wahrgenommenen gesellschaftlichen Kontexts sind diese beweglichen Orte Heterotopien, „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“.⁴⁰ Aus dieser Differenz heraus eröffnen sie neue Handlungsoptionen im Verhältnis zur umgebenden kulturellen und politischen Landschaft.

Kommen wir kurz zurück zu Villablancas Naturalezas muertas, die mit ihren ziellos auf dem Wasser treibenden Resten das Ende einer gesellschaftlichen oder kulturellen Ordnung vorwegzunehmen scheinen, „like a ruined fragment of a discarded totality, of a broken totality of thought or existence.“⁴¹ Nelly Richard schlägt vor, den Müll bzw. all jenes, was sich in die Logik von Nützlichkeit und Produktivität nicht mehr integrieren lässt, als Teil einer neobarocken ästhetischen Strategie zu lesen, die das penetrante Beharrungsvermögen des Überschüssigen (residue) in ästhetischen Mehrwert (surplus) verwandelt.⁴² Das Marginale werde dann zentral, das Zentrale marginalisiert: eine Karnevalisierung gesellschaftlicher Ordnung, wie sie uns auch in den Werken von Norton Maza begegnet. Basierend auf gefundenen, gesammelten und recycelten Objekten konstruiert er dreidimensionale Modelle, die er fotografiert und als großformatige Abzüge ausstellt. In ihnen treffen Menschen und Monster, Spielzeug und Kriegsgerät, irdisches Begehren und außerirdische Bedrohung in einer Art orgiastischem Chaos aufeinander. Dabei schöpfen sie aus einem kollektiven Vorrat ikonischer Katastrophenbilder, deren Motive von Krieg und Flüchtlingsdrama über Börsencrash und Finanzkrise bis hin zum Angriff von Pinochets Truppen auf den Präsidentenpalast La Moneda reicht, gebrochen durch die minderwertige Materialität der Objekte und Anleihen bei popkulturellen Genres wie Splatterfilm und Porno. In ihnen verliert sich der Blick, geleitet von einer Schaulust, die auch in den entlegensten Winkeln des Bildes mit subversiven Mikroerzählungen belohnt wird.

Im Motiv des Recycling lässt Maza die Kritik an den grotesken Auswüchsen eines entfesselten Kapitalismus und den direkten Austausch mit seinem gesellschaftlichen Umfeld zusammen fallen. Besonders deutlich wird dies in seiner fünfteiligen Installationsserie *Territory* (seit 2004), von der bisher vier Episoden an unterschiedlichen Ausstellungsorten realisiert wurden. Für dieses Projekt baut er ein Zimmer mit Bad im Maßstab 1:1 aus gebrauchten Materialien und abgelegten Gegenständen. Einige Objekte werden ihrem ursprünglichen Zweck entsprechend verwendet, andere werden anarchisch „umgenutzt“. Maza führt so Nutzloses einem neuen Nutzen zu, der gleichwohl nicht praktischer Art ist. Er baut monströse Gehäuse, die nicht bewohnbar sind, aber die Bedingungen des Wohnens selbst vorführen. Sie sind damit nicht Porträts ihrer abwesenden Bewohner, sondern gesellschaftlicher „Territorien“, deren wechselnde Grenzverläufe sich aus der Unterscheidung zwischen Müll und Nicht-Müll herleiten. Was wird an den unterschiedlichen Orten wie dem Künstler überlassen und geschenkt, was wird für den eigenen Gebrauch behalten oder entsorgt? Gibt es überhaupt einen nicht verwertbaren Rest, oder ist alles potentiell Ressource? Mazas Wohnungen erschöpfen sich nicht in der kritischen Reproduktion der prekären Bauweise von Armenvierteln, sondern rücken Tauschen und Teilen als ebenso konstruktive wie potentiell subversive Formen gemeinsamen Handelns ins Zentrum künstlerischer Arbeit. Der Logik der Verknappung und Privatisierung von Ressourcen begegnet er mit der alchemistischen Verwandlung dessen, was allen in inflationärem Ausmaß zur Verfügung steht.

Umgekehrte Geografien

Der unabhängige, nichtkommerzielle Kunstraum Galería Metropolitana in Santiago, der seit dreizehn Jahren von den Kuratoren und Kritikern Ana María Saavedra und Luis Alarcón im Arbeiterstadtteil Pedro Aguirre Cerda betrieben wird, ist auf besondere Weise mit seiner Umgebung verbunden. Mit seiner unpräntösen Wellblechbauweise fügt sich der Ausstellungsraum nicht nur architektonisch in das von kleinen Wohnhäusern dominierte Straßenbild ein, sondern ist auch Spielort von Projekten, die auf die besondere Lage, Bevölkerung und Geschichte des Viertels Bezug nehmen. Das kuratorische Programm der Saison 2009-2010 stand unter dem Motto „Chile-Visión“ – eine Anspielung auf den Namen eines der größten chilenischen Fernsehsender, der sich seinerzeit noch im Besitz des amtierenden Präsidenten und Multimillionärs Sebastián Piñera befand und im Begriff war, die unweit der Galerie gelegene ehemalige Textilfabrik Machasa in Produktionsstudios umzuwandeln – und zielte auf eine Bestandsaufnahme der chilenischen Gesellschaft. In diesem Kontext

realisierte Alicia Villarreal mit *La enseñanza de geografía, dos ejercicios* (2010)⁴³ ein Projekt, das sich mit dem sogenannten „Weißen Elefanten“, der Bauruine des Krankenhauses Ochagavía, auseinandersetzte. Noch unter der Regierung Frei Montalva initiiert, sollte es einst das größte und modernste Arbeiterkrankenhaus Lateinamerikas sein. Unter Allende wurde der Bau aus Geldmangel vorübergehend ausgesetzt und nach dem Militärputsch 1973 ganz abgebrochen. Villarreal führte mit Schülern zweier angrenzender Schulen eine Reihe von Workshops durch, in denen das Gebäude, seine Geschichte und Szenarien für seine zukünftige Nutzung diskutiert und entwickelt wurden.

Interessant ist die Bedeutung, die Villarreal dem Blick bei der Erfassung und Gestaltung dieser urbanen Landschaft beimisst. Die Schüler konstruierten beispielsweise Sehinstrumente wie Teleskope oder Lochkameras, um das Gebäude vom eigenen Schulhof aus betrachten zu können, erstellten nach einer ersten Begehung dreidimensionale Kartierungen des Geländes und betrachteten es schließlich aus maximaler Distanz vom höchsten Punkt der Stadt aus, dem Telefónica-Turm im Stadtzentrum. Die zentrale Stellung des statischen Blicksubjekts in der langen Tradition künstlerischer Landschaftsbetrachtung weicht hier einem mobilisierten Sehen, das an unterschiedliche körperliche Erfahrungen von Nähe und Distanz gebunden ist. Landschaft wird dadurch erfahrbar als eine Funktion von Position und Perspektive. In einer weiteren Gruppe von Übungen ging es um die Zuschreibung von Eigenschaften und Ähnlichkeiten, wie etwa bei der Umgestaltung von Gipsmodellen des Gebäudes in etwas ihnen Ähnliches, oder dem Imaginieren möglicher alternativer Nutzungen des Areals. Durch das Experimentieren mit unterschiedlichen Optiken, optischen Täuschungen und Mehrdeutigkeiten wurde der einheitliche, gerichtete Blick auf einen gegebenen Raum, wie er auch für den Geografieunterricht charakteristisch ist, systematisch vervielfältigt, verkörperlicht und verzeitlicht. Die abschließende Ausstellung brachte alle in den Workshops erstellten Objekte und Dokumentationen in einem Display zusammen, das den konkreten Ort als Modell einer gemeinsamen und doch widersprüchlichen Landschaft abbildete. Der weiße Fleck auf dem Stadtplan wurde zur imaginären Bühne, auf der die Schüler einen vergessenen Ort und damit auch eine verdrängte Episode der jüngeren chilenischen Geschichte wiederaufführten.

Die Vervielfältigung von Perspektiven und Deutungsmöglichkeiten bezogen auf Bilder eines realen Raums ist auch in Cristóbal Lehyts fortlaufender Arbeit *El Norte* (seit 2002) zentral. Vermittelt über ikonische Darstellungen des chilenischen Nordens fragt er nach der Art und Weise, wie sich eine Nation über Bilder erzählt. Für seine Serie großformatiger Grafiken verwendet er Motive, die die Geschichte des Nordens, wie sie in den Lehrbüchern steht und aus unzähligen bildlichen Darstellungen allen Chilenen mehr als vertraut ist, illustrieren. Vor allem beziehen sie sich auf die mythische Landschaft der Atacama-Wüste, den trockensten Ort der Welt, an dem nicht nur spektakuläre archäologische Funde, sondern auch die verscharrten Überreste ermordeter politischer Gegner des Pinochet-Regimes immer wieder Aufsehen erregen. Seine reichen Bodenschätze sichern nicht nur den Wohlstand Chiles, sondern haben in der Vergangenheit wiederholt für erbitterte kriegerische Auseinandersetzungen mit den Anrainerstaaten Bolivien und Peru geführt. Lehyts Bildquellen reichen vom Internet über Zeitungen bis hin zu eigenen Fotos, deren sichtbar unterschiedliche Faktur durch seine Nachbearbeitung (durch Malen, Zeichnen, Kopieren und Vergrößern) noch unterstützt wird. Alle Bilder sind von identischer Größe und werden im Hochformat an die Wand des Ausstellungsraums gelehnt.

Lehyts Interventionen zielen offensichtlich nicht nur auf eine Irritation unserer Haltung als Betrachter dieser Bilder, sondern auch auf die Veruneindeutigung dessen, was wir sehen. Ist z.B. die Frau mit hochgereckter Faust Tänzerin oder Demonstrantin? Betrachten wir auf einem anderen Bild einen archäologischen Fundort oder ein Massengrab jüngerer Datums? Was für ein chilenisches Publikum trotz der Manipulationen durch den Künstler eindeutig dekodier- und lokalisierbar ist, erzeugt bei Betrachtern außerhalb des Kontinents nur vage Projektionen eines exotischen Fremden, die sich an der kalkulierten Inkongruenz von Form und Inhalt brechen. Lehyt hat sich entschieden, diese Serie ausschließlich außerhalb Lateinamerikas zu zeigen, um die Bilder für genau diese „fremden“, spekulativen Zuschreibungen zu öffnen. Lehyt, der selbst seit Beginn des Jahrtausends in New York lebt und damit aus einer Position des „Dazwischen“ agiert, geht eine zwiespältige Allianz mit seinem Publikum ein: Er teilt mit ihnen ein Geheimnis, das für sie jedoch ein unlösbares Rätsel darstellt.. Schon im Titel der Arbeit spielt er „mit dem Gedanken, dass mein Norden euer Süden ist“⁴⁴ und rückt damit die Relativität des Betrachterstandpunkts und seiner geografischen Ver-

ortung in den Mittelpunkt. Lehyt bezeichnet das „Publikum [als] die bestimmende Größe in der Konstruktion der Arbeit. Ich denke immer daran, was ich selbst gerne sehen würde, wenn ich in eine Ausstellung gehe.“⁴⁵ Ins Werk eingeschrieben sind somit seine eigenen Mutmaßungen über die Erwartungen des Publikums, und also auch darüber, wer sein Publikum sei, die in der Ausstellung wiederum den ebenso vagen Spekulationen der Betrachter darüber begegnen, wer er sei und von welchem Ort er spreche. Die notwendige Unschärfe der Projektionen des jeweils anderen erzeugt so einen unendlichen Prozess semantischer Rückkopplungen.

Mit ihrer zentrifugalen Bewegung steht Lehyts Arbeit quer zur quasi-natürlichen Konsistenz und Transparenz nationaler Selbstentwürfe, die aus Landschaften abgeleitet und mit ihnen illustriert werden: „The recurrent metaphor of landscape as the inscape of national identity emphasizes the quality of light, the question of social visibility, the power of the eye to naturalize the rhetoric of national affiliation and its forms of collective expression.“⁴⁶ Seine Arbeit ist damit symptomatisch für eine künstlerische Auseinandersetzung mit Landschaft, die aus den Resten der Signifikation die Ressourcen einer neuen Bildlichkeit schöpft.

Lehyts Arbeit begegnet dem vereinheitlichten, sinn- und identitätsstiftenden Panorama einer nationalen Landschaft mit einer Strategie der Verschiebung und Vervielfältigung von Kontexten, die sich in ähnlicher Form auch in den übrigen hier skizzierten künstlerischen Positionen wiederfindet. Die Mobilisierung von Orten und Betrachtern etwa unterbricht gewohnte räumliche Kontinua und lässt künstlerische „Mikrolandschaften“ als provisorische, alternative Wertegemeinschaften entstehen. Die wiederkehrenden Motive von Tausch und Recycling – die Wiederaneignung gebrauchter Materialien für die Kunstproduktion, die ironische Reproduktion künstlerischer Sujets oder die Reinszenierung unsichtbarer Landschaften und verdrängter Kulturpraktiken – kehren die Logik neoliberaler Wertschöpfung um. Die „ausdrucksvolle Physiognomie eines internationalen Werbeträgers“⁴⁷ wird so zum Material einer Neuerfindung des eigenen Standorts.