



ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

**Auswärtige Kunstvermittlung
wirksamer gestalten –
Beispiele innovativer Kunstprojekte
in und mit Südamerika**

Eva-Christina Meier

ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

**Auswärtige Kunstvermittlung wirksamer gestalten –
Beispiele innovativer Kunstprojekte in und mit Südamerika**

Eva-Christina Meier

Impressum

Diese Publikation ist entstanden im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ und erscheint in der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Das Forschungsprogramm wird finanziert aus Mitteln des Auswärtigen Amts.

Herausgeber

Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (ifa),
Stuttgart und Berlin

Autorin

Eva-Christina Meier

E-Mail: eva.christina.meier@gmx.net

Redaktion und Lektorat

Mirjam Schneider
Sarah Widmaier
Dorothea Grassmann

Bildnachweis

Eva-Christina Meier, Glasdach des 2012 wiedereröffneten „Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)“ in Santiago de Chile.

Satz und Gestaltung

Andreas Mayer, Stuttgart

Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (ifa)

Charlottenplatz 17
70173 Stuttgart
Postfach 10 24 63
D-70020 Stuttgart

info@ifa.de

www.ifa.de

© ifa 2013

ISBN 978-3-921970-79-9

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	4
Zusammenfassung	5
1. Einleitung	8
2. Bildende Kunst und Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik	11
2.1. ifa-Tourneeausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Deutschland: „Rosemarie Trockel“, „Gerhard Richter“ und „Fluxus“ in Südamerika, 2005 bis 2012	12
2.2. Lokale Verhältnisse und universelle Übertragbarkeit. Kulturaustausch in Argentinien, Chile und Peru	15
2.3. Das Engagement europäischer Kulturinstitutionen in Südamerika. Pro Helvetia, Triangle Network und Museo Nacional Centro Reina Sofía	17
3. Kunstvermittlung jenseits der westlichen Zentren	21
3.1. Neue Formen kultureller Vernetzung. <i>Red Conceptualismos del Sur</i>	22
3.2. Buenos Aires. Das Goethe-Institut als Akteur der lokalen Kulturszene	23
3.3. Santiago de Chile. Mikro statt Makro. Galería Metropolitana, ein unabhängiger Kunstraum an der Peripherie	24
3.4. Lima. Die Ermächtigung des Lokalen. Das ambulante Micromuseo	25
4. „Reisen ist ganz wichtig.“ Gespräche über Kulturaustausch	26
5. Kriterien zur Evaluation künstlerischer Projekte im Ausland	28
5.1. Qualitative Auswertung künstlerischer Projekte	29
5.2. Kooperationen, Anbindung an vorhandene Strukturen	30
5.3. Thematische Relevanz	30
5.4. Vermittlung als Übersetzung	31
5.5. Entwicklungspotenzial	31
5.6. Budget	32
6. Fazit	33
7. Handlungsempfehlungen	35
Literaturverzeichnis	38
Anhang: Expertengespräche	40
Zur Autorin	61

VORWORT

„Vertrauen ist ein Gefühl. Es ist die Reduktion von sozialer Komplexität und Widersprüchen auf ein Gefühl, das es möglich macht, zu handeln.“ Dieses Zitat des Soziologen Niklas Luhmann trifft die Funktion von Kunst in unserer Gesellschaft. Sie ist ein unentbehrlicher Bestandteil ziviler Gesellschaften, die einen Ort der Reflexion, der Kritik und der Kommunikation öffnet.

Besonders in Konflikt- und Postkonfliktregionen schafft Kunst Freiräume für Austausch und Orte, an denen die Vergangenheit aufgearbeitet werden kann, so zum Beispiel die Diktaturen in einzelnen Ländern Südamerikas. Deutsche Künstler setzen sich in ihren Werken kritisch mit der eigenen Geschichte auseinander, weshalb sich deutsche Kunst in diesem Zusammenhang besonders eignet, als Plattform für diesen Austausch zu dienen. Die Kunstabteilung des ifa (Instituts für Auslandsbeziehungen) arbeitet seit Jahrzehnten in diesem Feld. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit besteht in der Konzeption und Organisation von Ausstellungen von Kunst aus Deutschland aus den Sparten Bildende Kunst, Architektur, Fotografie, Film und Design, die bis zu zehn Jahre an unterschiedlichsten Orten weltweit gezeigt werden.

Doch wie wirksam und nachhaltig ist diese Arbeit, die, um mit Luhmann zu sprechen, auf ein Gefühl aufbaut? Wie lässt sich Wirksamkeit messen? Und was kann man tun, um diese zu erhöhen? Auf Basis von Auswertungen der ifa-Tourneeausstellungen und von Interviews mit Kulturakteuren und Kooperationspartnern von Ausstellungen in Südamerika, arbeitet Eva-Christina Meier Indikatoren heraus, die zur Messung von Wirksamkeit herangezogen werden können und gibt Empfehlungen, wie die Nachhaltigkeit von Kunstausstellungen im Kulturaustausch im Ausland erhöht werden könnte.

Der Erfolg einer Ausstellung wird oftmals an der Zahl der Ausstellungsbesucher gemessen und auf diese reduziert. Mit der Studie möchten wir das Bewusstsein für weitere Indikatoren schaffen, die für die Messung von Nachhaltigkeit und die Entwicklung von Maßnahmen zur Stärkung von Wirksamkeit ebenso notwendig sind.

Die Studie ist entstanden im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“. Hier untersuchen seit 2010 Expertinnen und Experten aktuelle Themen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik mit dem Ziel Wissenschaft, Praxis, Politik und Öffentlichkeit zu verbinden.

Eva-Christina Meier, der Autorin der Studie, möchte ich auf diesem Wege ebenso herzlich für ihre Arbeit und ihr Engagement danken wie den Interviewpartnern für ihre Zeit und Offenheit, ohne die diese Studie nicht hätte realisiert werden können. Mein Dank gilt auch der Leiterin der ifa-Kunstabteilung Elke aus dem Moore und der Leiterin des ifa-Forschungsprogramms Odila Triebel sowie Lisa Berndt, Sarah Widmaier und Dorothea Grassmann, die das Projekt konzeptionell und redaktionell begleitet haben. Ebenso danken möchte ich dem Auswärtigen Amt für seine finanzielle Unterstützung zur Realisierung der Studie.

Ihr

Ronald Grätz,
Generalsekretär des ifa
(Institut für Auslandsbeziehungen)

ZUSAMMENFASSUNG

Zeitgenössische Kunst als Medium für Kommunikation, Reflexion und Kritik ist ein bewährtes Instrument Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik (AKBP). Die Studie zeigt am Beispiel Südamerikas auf, welche Faktoren die Wirksamkeit künstlerischer Projekte im Ausland auch angesichts fortschreitender Globalisierung, lokaler Transformationsprozesse und neuer Informationstechnologien im Sinne einer nachhaltigen Kulturpolitik befördern können.

Dazu wurden Experten aus Argentinien, Chile, Peru und Europa über ihre Erfahrungen mit künstlerischem Austausch befragt. Zudem wurden exemplarisch drei Tourneeausstellungen des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa) anhand ihrer Berichtsbögen aus Buenos Aires, Santiago de Chile und Lima ausgewertet. Zum Vergleich wurden außerdem innovative Projekte aus Großbritannien, der Schweiz und Spanien vorgestellt.

Es zeigte sich, dass Tourneeausstellungen, die Originalkunstwerke zeitgenössischer Kunst aus Deutschland präsentieren, im Ausland sehr willkommen sind. Deren Vermittlung könnte aber in Kooperation mit den lokalen Partnern noch verbessert werden. Zusätzlich wurden von den Interviewpartnern diskursivere Formate unter Einbeziehung lokaler (künstlerischer) Szenen und Themen gefordert. Aus diesem Grund sollten auch unabhängige Kunsträume als Kooperationspartner einer AKBP berücksichtigt werden. Durch die Zusammenarbeit mit Beratern vor Ort sowie den direkten Kontakt zu den Gastinstitutionen würde die Anbindung an vorhandene Zusammenhänge noch wirksamer.

Die Einrichtung einer Datenbank, die das weltweite Netzwerk von Institutionen, unabhängigen Kunsträumen, Akteuren und Künstlern abbildet, könnte bei der Planung zukünftiger künstlerischer Projekte hilfreich sein und eine spätere Evaluierung erleichtern.

1.

EINLEITUNG

Welche Perspektiven bietet Kunst einer Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP)? Und was rechtfertigt die Unterstützung künstlerischer Projekte im Ausland – oftmals in Ländern, in denen es am Nötigsten fehlt?

In seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2012 zog der emeritierte Germanistikprofessor der Universität Zürich, Peter von Matt, einen Vergleich zwischen dem Fest und der Kunst – beides sei Verschwendung:

„Und tatsächlich ist es so, dass in allen Kulturen die Verschwendung weit mehr ist als ein zynischer Luxus der Besitzenden oder Einschüchterungsritual der Herrschenden. Sie ist ein Glücksfaktor für alle. [...] Die Kunst und das Fest treffen sich also im Akt der Verschwendung. Wie es keine organisierte Gesellschaft gibt ohne Fest, gibt es auch keine organisierte Gesellschaft ohne Kunst“ (von Matt).

Peter von Matt bringt es auf den Punkt: Kunst ist nicht überlebensnotwendig, aber sie ist unentbehrlicher Bestandteil ziviler Gesellschaften.

Betrachtet man die Kunst als einen „Akt der Verschwendung“, doch gleichzeitig wie das Fest als grundlegenden „Bestandteil ziviler Gesellschaften“, dann wird deutlich, dass sich die Wirksamkeit von Kunst nicht einfach in einer Kosten-Nutzen-Rechnung abbilden lässt.

Trotzdem können die Bedingungen, unter denen Kunst etwa als Ort der Reflexion, der Kritik und der Kommunikation besonders wirksam wird, konkret bestimmt werden. Aus diesem Grund widmet sich diese Studie zur Wirksamkeit der Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik vor allem den lokalen Strukturen und Akteuren im Ausland sowie der Organisation und Intensität der Zusammenarbeit. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, wie Kunst- und

Kunstvermittlung den aktuellen Herausforderungen der Gegenwart und Zukunft, den Bedürfnissen der Partner und Gesellschaften vor Ort sowie dem grundlegenden Interesse deutscher AKBP besser entsprechen können. Schließlich kann Kulturarbeit als ein besonders geeignetes Instrument betrachtet werden, um für Demokratie und Menschenrechte sowie für kritische Toleranz und kulturellen Dialog einzutreten (vgl. Körber 4/1998). Neben der Darstellung des eigenen Landes, sollte es deshalb Ziel sein nachhaltige Reflexion und kontinuierlichen Austausch in Gang zu bringen und damit „Wirkung“ über das temporär begrenzte Ereignis hinaus zu entfalten.

In ihrem Artikel „Paradigmenwechsel in der Auswärtigen Kulturpolitik“ fordern Ronald Grätz, der Generalsekretär des ifa (Instituts für Auslandsbeziehungen), und Olaf Zimmermann, der Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats:

„Und wenn immer größere Missverständnisse über die Möglichkeiten, die Wirkungsweise, die wirkenden Kräfte und nicht zuletzt den inneren Wertekosmos der Kultur bestehen, muss man vor allen Dingen die Akteure befragen und zu Wort kommen lassen – die zivilgesellschaftlichen Institutionen und die Künstler.“

Die vorliegende Studie basiert vornehmlich auf den Ergebnissen einer umfangreichen Befragung jener Akteure. Dazu wurden zahlreiche narrative Interviews mit Kulturproduzenten, Kuratoren und Künstlern aus Südamerika und aus Europa geführt. Sie geben darin aus unterschiedlichen Perspektiven Auskunft über ihre Einschätzungen und ihre Erfahrungen mit internationalem kulturellem – und vor allem künstlerischem – Austausch. Systematisch geordnet werden ihre zentralen Positionen in den ersten Kapiteln der Studie wiedergegeben. Die vollständigen Interviews in ihrem Wortlaut finden sich im Anhang.

Räumlich wurde die Untersuchung auf die südamerikanischen Metropolen Buenos Aires, Lima und Santiago de Chile eingegrenzt: Während Chile eine der treibenden wirtschaftlichen Kräfte Lateinamerikas ist und zuverlässig fließende Exporteinnahmen dazu führen, dass der Staat inzwischen öffentliche Mittel für Kunst und Kultur bereitstellt, ist die Acht-Millionen-Stadt Lima nicht nur durch ein enormes soziales Gefälle, sondern auch durch eine sogenannte „museale Leere“ geprägt (Buntinx 2009). Buenos Aires wiederum verfügt trotz wiederkehrender wirtschaftlicher Krisen über eine umfangreiche diskursfreudige Kulturszene, die in regem Austausch mit Europa steht.

Obwohl die Lebensrealitäten dieser drei Metropolen sehr unterschiedlich sind, trifft man überall auf künstlerische Verhältnisse, die durch eine Spannung zwischen lokalen Dringlichkeiten und internationalen Allianzen gekennzeichnet sind.

Ziel der vorliegenden Studie ist es, anhand von aussagekräftigen Beispielen in Südamerika möglichst differenzierte Ergebnisse zu erarbeiten, von denen ausgehend auch allgemeingültige Aussagen über die Funktionsweise und Wirksamkeit künstlerischer Projekte im Rahmen Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik abgeleitet werden können.

2.

BILDENDE KUNST UND AUSWÄRTIGE KULTUR- UND BILDUNGSPOLITIK

Im folgenden Kapitel werden beispielhaft die sogenannten Tourneeausstellungen des ifa, ein traditionsreiches Instrument der Kunstvermittlung in der deutschen AKBP, beschrieben und analysiert. Grundlage dafür ist das Interview mit Elke aus dem Moore, Leiterin der Abteilung Bildende Kunst des ifa, sowie mit Lisa Berndt, Leiterin des Bereichs Tourneeausstellungen. Sie geben Auskunft über Auswahl, Organisation und Kontext ihrer Auslandsarbeit und diskutieren Alternativen zum klassischen Format der Ausstellung.

Ergänzt werden diese Informationen durch die Auswertung der Berichtsbögen, über die das ifa Rückmeldungen zu einer Ausstellung im Ausland von Besuchern oder Mitarbeitern vor Ort einholt, sowie durch Statements von Experten aus den Gastländern dieser Ausstellungen.

Der Blick auf einige Aktivitäten anderer europäischer Kulturinstitutionen, ihre spezifischen Aktivitäten im Ausland sowie ihr Erproben neuer Formate ergänzt das Panorama zeitgenössischer Kunst als Instrument Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik.

2.1. ifa-Tourneeausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Deutschland: „Rosemarie Trockel“, „Gerhard Richter“ und „Fluxus“ in Südamerika, 2005 bis 2012

Die Tourneeausstellungen des ifa zeigen weltweit zeitgenössische Kunst, Design und Architektur aus Deutschland mit dem Ziel, den kulturellen Austausch zwischen Deutschland und den Zielländern zu fördern. So heißt es im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung „Rosemarie Trockel“:

„Dazu gehört es auch, deutsche Kunst und Kultur im Ausland bekannt zu machen, vor allem Präsentationen zu ermöglichen in Ländern und Städten, deren Wunsch, bedeutende Werke und Themen der Gegenwartskunst aus Deutschland vorzustellen, an finanziellen oder strukturellen Gründen scheitern würden“ (Zeller 2002).

Die Abteilung Bildende Kunst des ifa konzipiert und organisiert die Umsetzung der Tourneeausstellungen, die dann in der Regel bis zu zehn Jahre über verschiedene Kontinente wandern. Vor Ort unterstützen lokale Partner deren Realisierung. Besonders für die regionalen Goethe-Institute besteht so die Möglichkeit, aus einem umfangreichen Katalog Ausstellungen auszuwählen und in Kooperation mit geeigneten Institutionen vor Ort zu realisieren. Die Kosten für Transport, die Endsendung des Aufbaupersonals, eines Kurators oder einer Kuratorin wie eines Künstlers oder einer Künstlerin übernimmt das ifa.

In den vergangenen fünf Jahren führte das ifa in seinem Programm 25 verschiedene Gruppen- und Einzelausstellungen der Sparte Bildende Kunst. Insgesamt wurden zwischen 2007 und 2012 an 571 Stationen weltweit Ausstellungen der Bildenden

Kunst, Architektur, Design, Film und Fotografie gezeigt (vgl. Planungsdatenbank ifa).

Elke aus dem Moore betont im Gespräch das große Interesse an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Deutschland:

„Zunächst gibt es ein sehr starkes Bedürfnis, Originalkunstwerke sehen zu wollen, besonders wenn es Originale von Künstlern und Künstlerinnen sind, die auch in der internationalen Kunstszene einen prominenten Platz einnehmen. Dieses Interesse hat auch mit dem Stellenwert und der Reputation der Kunst aus Deutschland in der Welt zu tun. Neben vielen der gängigen Stereotype, die über Deutschland kursieren, ist eines die besondere Kritikfähigkeit – seiner Geschichte und sich selbst gegenüber. Und dieser Stereotyp hat durchaus Potenzial, um im Austausch mit anderen Ländern positiv genutzt zu werden.“

Gabriela Massuh, ehemalige Programmdirektorin des Goethe-Instituts in Buenos Aires, schätzt am Programm der ifa-Ausstellungen sehr, dass anspruchsvolle – nicht unbedingt populäre – Kunst präsentiert wird:

„Während meiner Zeit beim Goethe-Institut in Buenos Aires war es immer viel leichter mit den ifa-Ausstellungen als mit den eher thematischen Ausstellungen von Goethe zu arbeiten. Es wurden Originale gezeigt und es waren umfangreichere Ausstellungen, die man in der Regel den großen Museen anbieten konnte. So etwas braucht das Goethe-Institut. Die große „Fluxus“-Ausstellung zum Beispiel wurde in Buenos Aires im Museo Malba gezeigt. Das ifa bringt moderne, zeitgenössische Kunst – schwierige Kunst. Gerhard Richter war in Argentinien beispielsweise völlig unbekannt – auch wenn man sich das gar nicht vorstellen kann.“

Exemplarisch werden im Folgenden drei aktuelle ifa-Tourneeausstellungen ausgewertet, die zwischen 2005 und 2012 in Buenos Aires, Lima und Santiago de Chile zu sehen waren: „Rosemarie Trockel“, „Gerhard Richter“ und „Fluxus in Deutschland“.

„Rosemarie Trockel“

Die Ausstellung mit Zeichnungen, Fotografien, Objekten und Kurzfilmen von Rosemarie Trockel wurde 2002/03 zusammengestellt. 2005 war sie in Buenos Aires in der Fundación Proa, 2006 in Santiago de Chile im Museo Nacional de Bellas Artes und 2007 im Museo de Arte de Lima zu sehen.

Aus den von den Ausstellungsbesuchern an das ifa zurückgesandten, sehr knapp gehaltenen Berichtsbögen ergibt sich folgendes Bild: Das Museum in Santiago war dankbar für die Möglichkeit, Werke dieser bedeutenden deutschen Künstlerin einem größeren Publikum präsentieren zu können und betonte besonders das große Interesse unter Studenten und Akademikern. Die Fundación Proa in Buenos Aires kritisierte hingegen, dass kaum Informationsmaterial zur Vorbereitung von Führungen und einem museumspädagogischen Programm zur Verfügung stand. Schließlich sei Rosemarie Trockel als Künstlerin in Argentinien überhaupt nicht bekannt. In Lima wurde besonders die Bedeutung Trockels als Vertreterin feministischer Kunst unterstrichen. Es war dem Museum dort klar, dass diese Ausstellung keine großen Besuchermassen anziehen würde.

Trotzdem habe sich aus einer Gesprächsrunde, die der Kurator und Kunstkritiker Jorge Villacorta anlässlich der Ausstellung moderierte, eine dreistündige Diskussion über die Rolle der Frau in der Kunst nach 1945 entwickelt. Leider erwähnt der Berichtsbogen nicht die Namen der peruanischen Künstlerin und der Kunstkritikerin, die ebenfalls zu der Runde eingeladen waren. In Buenos Aires wurden in den Berichtsbögen 3.000 Besucher, in

Lima 4.500 und in Santiago 45.000 Ausstellungsbesucher gezählt. Die auffallend hohe Besucherzahl in Chile im Vergleich zu den beiden anderen Ländern wurde nicht verifiziert.

„Gerhard Richter“

Im November 2012 wurde in Lima die Ausstellung „Gerhard Richter. Übersicht“ nach Stationen in Buenos Aires, Mendoza und Santiago de Chile eröffnet. Ein Mitarbeiter des ifa, Diego Berger, führte zur Eröffnung durch die Ausstellung. An drei zusätzlichen Terminen bot die Kuratorin des Museo de Arte de Lima (MALI), Sharon Lerner, weitere Führungen an. Im Januar 2013 war Jorge Villacorta im Museum zu Gast, um über Gerhard Richter und die Ausstellung zu sprechen.

Auch in Buenos Aires, wo die Ausstellung 2010 im Museo Nacional de Arte Decorativo stattfand, wurde in dem Berichtsbogen ausdrücklich die Bedeutung des Vermittlungsprogramms (Vortrag, Führung und Videodokumentation) hervorgehoben und gelobt. Das Museo de Artes Visuales (Mavi) in Santiago bedankte sich vor allem für die Möglichkeit, einen so bedeutenden Künstler wie Gerhard Richter zeigen zu können.

„Fluxus in Deutschland“

„Fluxus in Deutschland“ zählte im Museo Malba im Jahr 2006/07 in Buenos Aires 48.800 Besucher. Viele der Kunstwerke, unter anderem von Wolf Vostell, Joseph Beuys, Nam June Paik oder George Maciunas, waren zum ersten Mal in Argentinien zu sehen. Trotzdem hätte sich das Museum mehr Vermittlungsaufwand gewünscht und vermutet, dass viele Inhalte der Ausstellung dem Publikum unverständlich geblieben sind. In Lima und Santiago de Chile wurde „Fluxus“ als sehr wichtige und gelungene Ausstellung gelobt.

Bei der Durchsicht der Berichtsbögen fällt auf, dass die Rückmeldungen aus Buenos Aires in Bezug auf alle drei Ausstellungen differenzierter und auch kritischer ausfielen. So wurden besonders die Qualität der Vermittlung und Fragen der Museumspädagogik erörtert. Die Berichtsbögen aus Santiago de Chile hingegen preisen ohne Einschränkung den großen Erfolg dieser Ausstellungen und bedanken sich für die Zusammenarbeit. Aus diesen Unterschieden kann vermutet werden, dass in Buenos Aires, Lima und Santiago andere Erwartungen an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gestellt werden und dass unterschiedliche Kriterien zu deren Beurteilung existieren, es aber auch eine andere Kultur der Kritik und Kommunikation gibt.

Elke aus dem Moore vermisst jedoch die Rückmeldung von Experten:

„Die Auswertungen geben uns einen Eindruck von der Wirkung unserer Ausstellungen. Was ich mir wünsche, ist mehr Reaktion von Fachpersonal, von denjenigen, die sich in dem Feld bewegen und ihre Meinung dazu äußern. In einem Gästebuch kommt es in der Regel nicht zu wirklich fachlichen Äußerungen. Aber auch ein Hinweis auf stattgefundene Vernetzung, das heißt die Anzahl sowohl zufälliger als auch intendierter Kontakte wäre bedeutsam für die Auswertung, allerdings oft auch schwer messbar.“

In den Interviews kritisierten einige Gesprächspartner aus Südamerika die starre Selbstbezüglichkeit von vorproduzierten Tourneeausstellungen und wünschten sich eine stärkere Berücksichtigung lokaler Kontexte und mehr Kooperationen mit den kulturellen Szenen vor Ort. Diese Kritik ist vor allem als ein Unbehagen gegenüber Kulturaustauschprojekten zu verstehen, die ausschließlich als „Einbahnstraße“ funktionieren.

Nun wird im Bereich der Kunstvermittlung zunehmend darüber diskutiert, nicht mehr nur über reine Präsentationen mit dem Publikum im Ausland in Dialog zu treten, sondern auch auf Formate zu setzen, die die gemeinsame Entwicklung künstlerischer Projekte fördern.

Als Alternative zur klassischen Tourneeausstellung lud das ifa 2008 Kunstschaffende aus Afrika und Europa nach Dakar ein, um sich in einem Workshop multimedial und interdisziplinär mit Fragen von Mode, Identität, Geschichte und Bewegung auseinanderzusetzen. Daraus entstanden ist die Ausstellung „pret à partager“ (siehe ifa 2009) mit gemeinsamen Projekten unterschiedlichster Kunstsparten. Elke aus dem Moore resümiert:

„Ich denke, es war ein wichtiger Schritt, auf das zentrale Anliegen zurückzukommen, den Austausch zu fördern. In diesem Sinne war das Projekt ‚pret à partager‘ beispielhaft. Sowohl durch das Ausstellungsformat, das sich aus einer Begegnung entwickelt hat, als auch für eine Region – die Subsahara. Ermöglicht wurde es durch Sondermittel des Auswärtigen Amtes: Die sogenannte „Aktion Afrika“ wollte Kontakte zu dieser Region aufbauen, intensivieren und nachhaltig gestalten. Ich denke, das ist uns absolut gelungen. Es ist ein echtes Vorzeigeprojekt, bei dem man Aspekte von Nachhaltigkeit und nachhaltigen Kontakten selbst in einer relativ kurzen Laufzeit von drei Jahren sehr gut messen kann. So viele neue Ausstellungen, künstlerische Freundschaften, Online-Plattformen und Folgeprojekte sind daraus entstanden.“

Selbstverständlich bedeutet diese prozesshafte und ergebnisoffene Herangehensweise eine Herausforderung im Hinblick auf personelle und finanzielle Ressourcen.

2.2. Lokale Verhältnisse und universelle Übertragbarkeit. Kulturaustausch in Argentinien, Chile und Peru

Argentinien, Chile und Peru sind Schwellenländer, regional bestehen jedoch erhebliche Unterschiede. Trotzdem verbindet diese drei Länder in ihrer jüngsten Geschichte die Erfahrung von Diktaturen und Menschenrechtsverletzungen. Deren Folgen prägen die Gesellschaften bis in die Gegenwart. So ist es Chile bisher nicht gelungen die Verfassung und das Wahlrecht, beides Erbe der Diktatur Pinochets, zu ändern. Volker Redder, Leiter des Goethe-Instituts in Santiago de Chile, sieht die Chance der AKBP darin, in solchen Gesellschaften ein Forum der freien Meinungsäußerung und des Austauschs zu bieten:

„Kürzlich haben wir anlässlich des sechzigjährigen Jubiläums der deutsch-chilenischen Kulturkooperation Interviews gemacht. Einige wurden direkt auf der Straße geführt, andere mit ausgewählten Persönlichkeiten. Daraus hat sich ein Potpourri von Meinungen ergeben. Natürlich kann es passieren, dass die Leute sagen: ‚Goethe-Institut – kenn ich gar nicht.‘ Aber die meisten verbinden das Goethe-Institut mit der schwierigen Zeit der Militärdiktatur, mit einem Ort, an dem man frei reden konnte.“

Die Großstädte Buenos Aires und Santiago de Chile verfügen beide mehr noch als Lima über eine umfassende kulturelle Infrastruktur sowohl mit institutionellen als auch unabhängigen Kunsträumen. Meist wird jedoch mit geringeren Etats und anderen Finanzierungsmodi als in Europa gearbeitet. So werden in Chile öffentliche Gelder für Kunst und Kultur vor allem zentral über den Fondart (www.fondosdecultura.gob.cl) vergeben. Zudem ist die

Co-Finanzierung durch private Sponsoren selbst bei kleinen Projekten gängige Praxis. Gleichzeitig lässt sich in Südamerika eine neue Generation von Künstlern und Kuratoren beobachten, die heute ein weit verzweigtes Netz internationaler Verbindungen pflegt und selbsttätig den Austausch organisiert. Angesichts der aktuellen Entwicklungen ist es nach Ansicht der Kunstmittler sinnvoll zu überprüfen, wie kultureller Austausch im Ausland – z. B. in Argentinien, Chile und Peru – überhaupt gedacht wird, und in welcher Weise Globalisierung die Anforderungen an die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik verändert. Die Dichterin und Übersetzerin Cecilia Pavón aus Buenos Aires etwa ist der Meinung, dass in der zeitgenössischen Kunst oftmals die Übersetzung fehlt:

„Es wird zu global gedacht, als ob alles überall funktionieren könnte. Die Übersetzung aber wäre der eigene, lokale Blick auf das Werk. Kuratoren sollten sich vielleicht mehr als Übersetzer verstehen. Aber das tun sie nicht, sondern sie denken, sie haben es mit einem leeren Raum zu tun – statt den jeweiligen Kontext zu berücksichtigen. Als Übersetzer aber musst du an den Kontext denken, du kannst die Sprache, in die du übersetzt, nicht ignorieren.“

Und der Künstler und Kurator Camilo Yañez aus Chile ergänzt:

„Mich interessiert das Prozesshafte, wie etwas entsteht. Das große Glück der chilenisch-schweizer Ausstellung „Dislocación“¹ war, dass die Künstler dafür neue Arbeiten entwickeln mussten. Kunstwerke internationaler Künstler wurden nicht hergebracht, sondern sie entstanden fast alle erst hier in Chile. Das ist für mich erfolgreiches Vorgehen.“

Auch westliche Kuratoren und Kunstvermittler üben Kritik an einer Kunstvermittlung, die manchmal als „imperialistisch“ wahrgenommen wird. So die Berliner Kuratorin Alice Kreischer in Berlin über ihre internationale Zusammenarbeit im Rahmen ihrer Ausstellungsprojekte „Das Potosi-Prinzip. Koloniale Bildproduktion in der globalen Ökonomie“, 2010/11 und „Ex-Argentina“, 2004/06:

„Man weiß natürlich, dass man diese Karte zieht, wenn man als Kurator in andere Länder geht. Das ist klar und vielleicht auch durch die Geschichte gerechtfertigt. Auch in Argentinien, wo die meisten Leute nicht indigen sind, sondern wer weiß woher kommen, ist man immer ein bisschen mehr Kolonialist als alle anderen. Umso wichtiger ist es, Künstler aufzufordern, international zu denken, um weg zu kommen von dieser Form identitärer Zuschreibung. Wie soll ein politisches Statement möglich sein, wenn ich immer nur meine eigene nationale oder ethnische Interessengruppe verrete?“

Für Gabriela Massuh, Verlegerin und ehemalige Programmdirektorin des Goethe-Instituts in Buenos Aires, besteht ein großes Problem der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik darin,

„dass sie im Auswärtigen Amt glauben, es im Ausland mit anderen Kulturen zu tun zu haben. Für die ist Lateinamerika immer noch exotisch. Die haben die ganze Globalisierung noch nicht kapiert. Wenn hier ein Messer runterfällt, dann hat das Konsequenzen in Indien...“

Das Statement von Gabriela Massuh deutet es an: Entscheidend für die Wirksamkeit künstlerischer Projekte als Form kulturellen Austauschs ist auch deren Fähigkeit, (globale) Zusammenhänge jenseits kultureller Zuordnungen und nationaler Festschreibungen zu erkennen bzw. sichtbar zu machen. Das widerspricht nicht der Forderung Pavóns, den

¹ „Dislocación“, kuratiert von Ingrid Wildi Merino und Kathleen Bühler, 2010 Santiago de Chile und 2011 Bern, Schweiz. Informationen zur Ausstellung: <http://www.dislocacion.ch>

lokalen Kontext bei der Präsentation internationaler Ausstellungen zu berücksichtigen, drückt sich darin doch vor allem der Wunsch aus, als Partner wahrgenommen zu werden. Besonders im prozesshaften Arbeiten sieht Yañez eine Möglichkeit, lokale und situationsbedingte Einflüsse in gemeinsame künstlerische Projekte miteinzubeziehen.

2.3. Das Engagement europäischer Kulturinstitutionen in Südamerika. Pro Helvetia, Triangle Network und Museo Nacional Centro Reina Sofía

Wie und mit welchen Ergebnissen organisieren andere Kulturinstitutionen in Europa den Kunstaustausch? Zum Vergleich werden im folgenden Abschnitt Beispiele aus der Schweiz, Großbritannien und Spanien vorgestellt.

Pro Helvetia, Schweiz

Schweizer Auslandskulturpolitik zeigt sich vor allem im Wirken der Kulturstiftung Pro Helvetia. Diese 1939 gegen den Einfluss des Nationalsozialismus gegründete Initiative ist heute sowohl im In- als auch im Ausland im Bereich der Kulturförderung aktiv und untersteht der Zuständigkeit des Innenministeriums. Anders als beispielsweise das Goethe-Institut widmet sich Pro Helvetia im Ausland weder Sprach- noch Bildungsprogrammen, sondern konzentriert sich auf die Vermittlung von Gegenwartskunst. Mit Ausnahme von Austauschprojekten müssen Schweizer Künstler ihre Partner im Ausland selbst finden. Laut Pius Knüsel, dem ehemaligen Direktor von Pro Helvetia, ist die Folge,

„dass ein starkes unabhängiges Beziehungsnetz entsteht und dass Schweizer Kunst ihren Weg in einer beträchtlichen Vielfalt bis in die

hintersten Weltecken findet“ (Knüsel 2012).

Wichtiges Kriterium für die Förderung von Auslandsprojekten ist die Subsidiarität, die finanzielle Beteiligung der kooperierenden Institutionen vor Ort.

Die chilenisch-schweizer Ausstellung „Dislocación“ wurde im September 2010 in Santiago de Chile und Anfang 2011 in Bern gezeigt. Ursprünglicher Anlass des Projekts waren die bevorstehenden Feierlichkeiten zum *Bicentenario* – der Feier zur zweihundertjährigen Unabhängigkeit Lateinamerikas. In einer Art *artistic research* gingen europäische und chilenische Künstlerinnen und Künstler der Frage nach, was Unabhängigkeit angesichts der zahlreichen transnationalen wirtschaftlichen Verflechtungen bedeutet und wie man dieses Thema künstlerisch reflektieren kann. Die Realität in Chile diente als Versuchsanordnung für Globalisierung und Neoliberalismus, auf die von den beteiligten Künstlern konkret Bezug genommen wurde, um in Chile neue Arbeiten zu entwickeln. Finanziert wurde das Vorhaben sowohl durch Pro Helvetia als auch durch die staatliche chilenische Kulturförderung Fondart.

Kathleen Bühler, Kuratorin am Kunstmuseum Bern, die die Ausstellung gemeinsam mit Ingrid Wildi Merino kuratiert hat, zieht folgendes Fazit:

„Ich muss Ingrid Wildi Merino sehr hoch anrechnen, dass sie die Ausstellung von Anfang an sehr breit gedacht hat – mit Internetauftritt, begleitenden Symposien in Santiago und Bern, einem mehrsprachigen Katalog und Vortragsreihen in den Universitäten in Santiago. Das war eine klare Vision, die sehr viele Energien freigesetzt hat und bis in die Schweiz wirken konnte. Außerdem war es in Chile einfach der richtige Zeitpunkt. Es war eine wichtige Erfahrung zu erleben, dass diese Art von Ausstellung mit eigener und internationaler Beteiligung gelingen kann. Das Thema der Ausstellung zielt

mitten ins Herz gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Fragestellungen. Sie ist relevant, auch dadurch, wie sie künstlerisch damit umgeht.“

Auch die persönlichen Erfahrungen waren für Kathleen Bühler bereichernd:

„Es gibt für mich als Kuratorin einen Moment vor und nach ‚Dislocación‘. Ein Projekt von diesem Umfang über zwei Kontinente hinweg zu entwickeln, war für mich neu, aber im Ergebnis absolut befriedigend – trotz all der Erschöpfung, die diese Art des Arbeitens mit sich bringt. Aber dieses Mittendrin-Sein im sozialen Gewebe war eine Erfahrung, die Lust und süchtig macht auf mehr. Die Zusammenarbeit mit Ingrid Wildi hat bei mir zu einer Politisierung geführt. Das hat mich, aber auch unser Haus in Bern geprägt. Erfreulicherweise haben wir dann für die Ausstellung den ‚Swiss Exhibition Award 2011‘ verliehen bekommen. Diese Auszeichnung hat in der Schweiz die Wirkung der Ausstellung noch mal sehr befördert.“

Triangle Network, Großbritannien

Seit 1982 existiert das britische Triangle Network (www.trianglenetwork.org) mit Sitz in London. Dieses Netzwerk unterstützt Künstler und unabhängige Kunsträume international, indem es die Zusammenarbeit über soziale, politische oder ökonomische Schranken hinweg fördert – besonders in Ländern mit einer begrenzten Infrastruktur –, dazu gehören unter anderen Bangladesch, Bolivien, China, Kuba, Indien, Jordanien, Kenia, Pakistan oder Südafrika.

Vor allem durch Workshops und Residenzen versucht Triangle Network Künstler weltweit dabei zu unterstützen, neue Erfahrungen für ihre professionelle Entwicklung zu sammeln, Gedanken auszutauschen, Wissen zu teilen und neue Fragestel-

lungen zu entwickeln. Der internationale, diskursive Charakter dieser Projekte ermöglicht einen größeren Austausch von Informationen und Ideen besonders für Künstler und Besucher in Ländern mit weniger Anschluss an die großen Zentren.

Paulina Varas, Leiterin des Centro de Residencias y Arte Contemporaneo (CRAC), erzählt von ihrer Anfangsidee:

„Als ich 2006 aus Barcelona zurück nach Chile kam, merkte ich bald, dass man hier etwas anderes machen müsste, als das in Spanien von zwei Freunden und mir begonnene publizistische Projekt ‚Tristes Trópicos‘ einfach fortzusetzen. Als ich kurz darauf zu einem Symposium nach Rio de Janeiro reiste, lernte ich dort den brasilianischen Künstler Ricardo Basbaum kennen. Er lud mich zu einem Treffen bei Helmut Batista von ‚Capacete‘ ein, einem interdisziplinären Kunstraum, der schon seit Ende der neunziger Jahre existiert. Dort stellten sich andere unabhängige Kunsträume aus verschiedenen lateinamerikanischen Ländern vor, die ein kleines Netzwerk von Residenzen gründen wollten. Das britische Triangle Network unterstützte das Vorhaben finanziell. Anwesend waren z. B. Sally Mizrachi für ‚Lugar a Dudas‘ aus Cali, Kolumbien; Raquel Schwartz für ‚Kiosko‘ aus Santa Cruz de la Sierra, Bolivien; Helmut Batista für ‚Capacete‘ aus Rio de Janeiro, Brasilien; Estebán Alvarez für ‚El Basilisco‘ aus Buenos Aires – ein Projekt, das inzwischen nicht mehr existiert. Mit dem Geld, das sie aus Großbritannien über das Triangle Network erhielten, bauten sie ein gegenseitiges Austauschprogramm für Künstler auf, wobei dieses Programm sehr punktuell zwischen verschiedenen lateinamerikanischen Städten funktionierte. Alessio Antonioni von Triangle Art Trust (heute Triangle Network) hatte es vorgeschlagen. Es lief nur eine begrenzte Zeit, etwa zwei Jahre.“

Nach Ansicht von Paulina Varas liegt in den Künstler-Residenzen ein besonderes Potenzial:

„Nach diesem Treffen dachte ich, in dem was sie hier entwerfen, steckt unglaublich viel Potenzial. Für mich war es eine faszinierende Vorstellung, dass es Instanzen geben könnte, die zwar finanziell unterstützt würden, aber unabhängig agieren konnten, um Inhalte, Zusammenhänge und Austausch zwischen verschiedenen lateinamerikanischen Ländern zu befördern. Eine Praxis, die lange Zeit nur den offiziellen Institutionen oder dem Auswärtigen Amt vorbehalten war. Das Treffen in Rio war für mich also der ausschlaggebende Impuls, eine Künstlerresidenz in Chile außerhalb der Hauptstadt zu gründen – nicht etwa als ein Hotel für Künstler, sondern als ein Arbeitsraum, in dem Projekte entstehen, die mit Valparaíso und seinen Bewohnern zu tun haben.“

Museo Nacional Centro Reina Sofía, Spanien

Durch die historische Erfahrung der Kolonisierung Lateinamerikas durch die Spanier und die gemeinsame Geschichte der Migration existiert zwischen Spanien und der Spanisch sprechenden Welt eine besondere Verbindung, die sich bisher auch in einem intensiven kulturellen Engagement Spaniens in Lateinamerika ausdrückte. Welche Folgen die aktuelle Sparpolitik Spaniens angesichts der derzeitigen Wirtschaftskrise für dieses Austauschverhältnis haben wird, ist derzeit noch nicht abzusehen.

Besonders das Museo Nacional Centro Reina Sofía unter der Leitung von Manuel J. Borja-Villel in Madrid hat in den vergangenen Jahren regelmäßig Ausstellungen, Symposien und Diskussionen in Zusammenarbeit mit lateinamerikanischen Künstlern, Kuratoren und Kritikern realisiert und sich dadurch als Bezugspunkt für lateinamerikanische Kunst in Europa etabliert. Das Museo Reina Sofía

steht programmatisch für eine Neudefinition des klassischen Museums und für den Wunsch, einen öffentlichen Ort für gesellschaftliche Diskussionen bereitzustellen. In seinen Ausstellungen und Veranstaltungen versucht das Museum darüber hinaus, die innerhalb der Kunstwelt vorherrschende Einteilung in Zentrum und Peripherie aufzulösen wie auch die traditionellen Kategorien der Kunstgeschichte zu hinterfragen.

Die in Berlin lebenden Bildenden Künstler Alice Creischer und Andreas Siekmann kuratierten 2010 gemeinsam mit dem Kunstkritiker Max Jorge Hinderer auf Einladung des Museo Reina Sofía die Ausstellung „Das Potosí-Prinzip,“ die zuerst in Madrid, später in Berlin und 2011 in La Paz, Bolivien, zu sehen war (vgl. Creischer/Hinderer/Siekmann (Hg.) 2010). An dem Projekt waren Künstler aus Argentinien, Bolivien, China, Deutschland, den Niederlanden, Österreich, Russland, der Schweiz, Spanien und Tschechien beteiligt, die aufgefordert waren, sich jeweils mit einzelnen Gemälden bolivianischer Kolonialmalerei des 17./18. Jahrhunderts auseinanderzusetzen. Der Ausstellung war eine dreijährige Recherche vorausgegangen.

Alice Creischer berichtet über die Anfänge des Projekts:

„Das Museum in Madrid hatte uns angefragt, eine ähnliche Ausstellung wie ‚Ex-Argentina‘² zu kuratieren. Aber weil wir 2006 eher privat nach Potosí gereist sind, hatten wir die Idee, diese Gemälde der Kolonialzeit dort auszuleihen und zeitgenössische Künstler einzuladen, um darauf zu antworten. Wir haben damals nicht geahnt, welcher enorme Aufwand allein schon durch Zollformalitäten, Versicherungspolice und staatliche Bürokratie entstehen würde.“

2 „Ex-Argentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun“, Museum Ludwig, Köln 2004 und Palace de Glace, Buenos Aires 2006.

Das Museo Reina Sofía hat das Projekt ermöglicht und, so Creischer, das Vorhaben „hauptsächlich finanziell geschultert“:

„2008 zogen zwar schon die ersten dunklen Wolken am Himmel auf, aber immer noch dachte Spanien, es wäre total reich und Geld wäre kein Problem.“

Als Problem habe sich auch die Tatsache erwiesen, dass zunächst sehr wenige spanische Künstler am Projekt beteiligt waren:

„Im Nachhinein hat sich herausgestellt, dass es doch diese Auflage gab. Und so haben wir ihnen quasi den Gefallen getan, mehr spanische Künstler als ursprünglich vorgesehen, zu beteiligen. Es war nicht unsere Absicht, einen spanischen oder bolivianischen Schwerpunkt zu setzen, denn damit kommst du in das Fahrwasser der Nationalausstellung – die junge spanische Kunstszene, die bolivianischen Künstler oder die Kolonialmalerei... Für eine finanzierende Institution wie SEACEX (Anm: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, deutsch: Staatliche Gesellschaft für auswärtige kulturelle Unternehmung) ist das natürlich nicht einsehbar und Reina Sofía musste in diesem Punkt vermitteln.“

Die vorgestellten europäischen Institutionen sehen ihren Beitrag am künstlerischen Austausch vor allem im Bereitstellen geeigneter Rahmenbedingungen. Ihr Anspruch ist es, die Entstehung von Netzwerken zu fördern und dabei den Beteiligten ein hohes Maß an inhaltlicher Autonomie und Eigenverantwortung zu übertragen – auch mit der Absicht, tradierte Formen des Austauschs zwischen Peripherie und Zentrum zu überwinden.

3.

KUNSTVERMITTLUNG JENSEITS DER WESTLICHEN ZENTREN

In vielen Städten Lateinamerikas existieren inzwischen zahlreiche unabhängige Kunsträume, die den Austausch mit anderen Disziplinen suchen, sich als Teil der Zivilgesellschaft begreifen und auf die lokalen Bedingungen vor Ort reagieren. Gleichzeitig stehen die Protagonisten aber auch in regem Austausch mit vergleichbaren Projekten in anderen Ländern.

Im folgenden Abschnitt werden ausgewählte Projekte aus Buenos Aires, Santiago de Chile und Lima vorgestellt, die konkrete Vorstellungen von den gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in den drei lateinamerikanischen Metropolen vermitteln. Aus dem Rahmen fällt dabei das Goethe-Institut in Buenos Aires als deutsche Kulturinstitution. Trotzdem findet es an dieser Stelle Erwähnung, da sein Programm das Prinzip erfolgreicher Kooperation mit den Protagonisten der lokalen Szene sehr gut veranschaulicht.

3.1. Neue Formen kultureller Vernetzung. *Red Conceptualismos del Sur*

Als Beispiel für eine neue Form selbstorganisierter kultureller Vernetzung in Südamerika und Spanien wird hier das Projekt „*Red Conceptualismos del Sur*“ (<http://redconceptualismosdelsur.blogspot.de>) vorgestellt.

Über die Anfänge berichtet Paulina Varas:

„Ich lebte einige Zeit in Barcelona und schrieb an meiner Doktorarbeit in Kunstgeschichte über das Verhältnis konzeptueller Praktiken und politischer Kunst in Lateinamerika. Dort traf ich 2007 auf Ana Longoni aus Buenos Aires, die gerade begann, das ‚Red Conceptualismos del Sur‘ aufzubauen. Sie fragte mich, ob ich an diesem Netzwerk teilnehmen wolle – einem Zusammenschluss von Leuten aus unterschiedlichen Disziplinen – Theoretikern, Kritikern und Kuratoren. Die Idee war es, eine Diskussions- und Aktionsplattform zu schaffen mit dem Ziel, künstlerische Praktiken als Form gesellschaftlicher Kritik in Lateinamerika zu erforschen und für die Gegenwart zu reaktivieren. Ich konnte es gar nicht glauben, dass zehn bis fünfzehn Leute aus Kolumbien, Peru und Argentinien so wie ich sich mit diesem Thema beschäftigten.“

Zu dem 2007 als Diskussions- und Organisationsplattform gegründeten „*Red Conceptualismos del Sur*“ zählen heute über fünfzig Kunstkritiker, Wissenschaftler und Kuratoren aus Mexiko, Brasilien, Uruguay, Kolumbien, Argentinien, Chile und Spanien – unter ihnen der peruanische Kurator Miguel López, die brasilianische Kulturkritikerin und Psychoanalytikerin Suely Rolnik oder die argentinische Professorin für Kultur- und Medientheorie Ana Longoni.

Die Absicht des Netzwerks ist es, die seit den sechziger Jahren in Lateinamerika existierenden „konzeptuellen Praktiken“ zu erforschen und, anders als es Museen und Sammlungen betreiben, besonders deren politische Kraft und Kritikfähigkeit zu betrachten und für die Gegenwart produktiv zu machen. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung artikulieren sich in diversen Publikationen, Seminaren und Diskussionsveranstaltungen. Bis März 2013 war die von „Red de Conceptualismos del Sur“ konzipierte Ausstellung „Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina“³ über neue Formen der Kunst und Politik in den achtziger Jahren in Lateinamerika im Museo Reina Sofía in Madrid zu sehen, um danach an verschiedenen Stationen in Südamerika gezeigt zu werden.

3.2. Buenos Aires. Das Goethe-Institut als Akteur der lokalen Kulturszene

Buenos Aires ist eine kosmopolitische Stadt, in der Menschen von überall her aufeinandertreffen. Schon vor der Einladung Argentiniens als Gastland auf die Frankfurter Buchmesse im Jahr 2011 gab es mit Deutschland einen regen kulturellen Austausch. Die Liste der Kooperationen nicht nur in der Bildenden Kunst ist lang: Elektronische Musik aus Buenos Aires erschien bei dem Kölner Label Traum, Bücher der Pop- und Medientheoretiker Mercedes Bunz und Diedrich Diederichsen wurden bei dem Verlag Interzona in Buenos Aires veröffentlicht, Stefan Kaegi von Rimini Protokoll kuratierte mit der argentinischen Dramaturgin Lola Arias das Theaterprojekt „Ciudades Paralelas“ u. a. im HAU Berlin und um im

3 „Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina“, (Die menschliche Gestalt verlieren. Ein seismisches Bild der achtziger Jahre in Lateinamerika), 26.10.2012–11.3.2013, Museo Reina Sofía, Madrid, Spanien. Kuratiert von „Red Conceptualismo de Sur“, siehe: www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/perder-forma-humana.html sowie www.redconceptualismosdelsur.blogspot.de/

Schauspielhaus Zürich, der Kunstverein Wolfsburg zeigte die Arbeiten argentinischer und deutscher Künstler in der Ausstellung „Buenos Aires. Historias de la Calle“, um nur einige Beispiele anzuführen.

Am Anfang dieser Projekte stand immer eine Einladung des Goethe-Instituts nach Buenos Aires. Mit großem Gespür für aktuelle Diskussionen und gemeinsame Interessen gelang es dem Goethe-Institut in Buenos Aires jahrelang immer wieder, gezielt Verbindungen zwischen den kulturellen Szenen beider Länder herzustellen und produktiv zu machen.

Die Dichterin und Übersetzerin Cecilia Pavón beschreibt ihre ersten Kontakte mit dem Goethe-Institut folgendermaßen:

„1992 bin ich aus Mendoza nach Buenos Aires gezogen. 1993 oder 1994 gab es im Goethe-Institut eine Reihe mit dem Titel ‚Estetoscopio‘. Dort wurden neue musikalische Tendenzen in Buenos Aires vorgestellt. Diese Reihe hatte der argentinische Musikkritiker Pablo Schanton kuratiert. Es wurden verschiedene Leute eingeladen, u. a. auch aus Deutschland. Ich bin regelmäßig hingegangen. Es war toll. Alle gingen dorthin. Aber persönlich lernte ich Pablo Schanton erst viele Jahre später kennen, und über ihn auch Gabriela Massuh, die damalige Programmdirektorin des Goethe-Instituts. Als ich dann begann aus dem Deutschen zu übersetzen, war mein erstes Buch eines von Diedrich Diederichsen.“

Erfolg von internationalen Kulturaktivitäten beruht nach Ansicht Pavóns vor allem auf persönlichen Kontakten vor Ort:

„Ich glaube, es ist absolut notwendig, mit Leuten vor Ort und mit Kontakt zu lokalen Szenen zu arbeiten – vielleicht ist es auch sinnvoll,

größere Institutionen mit unabhängigen Zusammenhängen zusammenzubringen. Gabriela Massuh ist das im Goethe-Institut immer sehr gut gelungen. Aber diese Kontakte herzustellen ist nicht einfach – und für jemanden von außen sicher eine Herausforderung.“

3.3. Santiago de Chile. Mikro statt Makro. Galería Metropolitana, ein unabhängiger Kunstraum an der Peripherie

Die von Ana María Saavedra und Luís Alarcón 1998 gegründete Galería Metropolitana befindet sich in der Peripherie von Santiago, im Bezirk Pedro Aguirre Cerda. Für einen Kunstraum in Santiago ist das ein untypischer Standort. Als Anbau auf dem Grundstück ihres Wohnhauses errichtet, liegt die Galerie inmitten eines Arbeiterviertels, das einst um die Textilfabrik palästinensischer Einwanderer herum entstanden ist. Im Programm der Galerie, die Ausstellungen mit lokalen, lateinamerikanischen oder internationalen Künstlern vor Ort und in Anbindung an den Stadtteil realisiert, formuliert sich auch der dringende Wunsch zeitgenössischer chilenischer Kunst, öffentlich und gesellschaftlich zu intervenieren, ohne dabei eigene ästhetische Ansprüche aufgeben zu wollen.

In einem früheren Gespräch über ihre Galerie und die Kunstszene Santiagos im Jahr 2004 betont Saavedra und Alarcón ihre Position als „eine Art Protagonisten einer lokalen und globalen Welt.“ Die Galerie habe ihnen „geholfen, zu beiden eine Verbindung herzustellen. Auch unsere Unterhaltung, dieses Interview hätte ohne die Galerie nicht stattfinden können“ (vgl. Meier 2005).

Im Rückblick berichtet Saavedra:

„Wir fühlten uns schon damals, 2004, als Teil einer Szene, die Ende der neunziger Jahre entstanden war, aber nun immer präsenter wurde. Überall gründeten sich autonome, unabhängige und selbstverwaltete Kunsträume. Denen gelang die Vernetzung untereinander sehr viel effizienter als den großen Institutionen zu dieser Zeit. Schon bald hatten wir mehr Kontakte zu Künstlern und Gruppen in anderen Ländern, als die offiziellen chilenischen Institutionen. Natürlich organisierte auch das Museo de Arte Contemporáneo umfangreiche Ausstellungen mit ausländischen Künstlern. Aber es ist etwas ganz anderes, ob die mexikanische Regierung eine fertige Ausstellung erst nach Chile und danach in andere Länder schickt oder ob eine Ausstellung mit mexikanischen Künstlern hier gemeinsam entwickelt wird.“

Luís Alarcón betont die Bedeutung der neuen Medien für die internationalen Aktivitäten:

„Seit 2001 haben wir in der Galerie Internet. Das hat unsere Arbeit unglaublich erleichtert. Es gibt also ein Davor und ein Danach. Der über die Jahre systematische Ausbau der Arbeitszusammenhänge ging auch mit einer Vielzahl von Reisen einher. Diese Reisen haben es uns ermöglicht – abgesehen davon, dass Galería Metropolitana nach wie vor unter ziemlich prekären Bedingungen existiert –, sehr viele Kenntnisse zu erwerben und neue Verbindungen aufzubauen, aus denen im besten Fall zukünftige Projekte für die Galerie in Santiago entstanden. Austausch, wie wir ihn praktizieren, findet in gewisser Weise auf einer Mikroebene statt. Leute, Künstler lernen sich kennen, empfehlen einander weiter, es entstehen neue Kooperationen. Ein Teil unserer Arbeit besteht darin, Situationen herzustellen, in denen dieser Austausch

möglich ist. Mikro bedeutet für uns auch, dass Künstler zu uns in die Galerie und ins Viertel kommen und dort *in situ* konkrete Projekte mit unserer Unterstützung realisieren. Im Vergleich dazu findet der Austausch, den beispielsweise Deutschland mit einer Institution wie dem Museo de Bellas Artes organisiert, auf einer Makroebene, hauptsächlich innerhalb der Institutionen selbst statt: Eine Ausstellung wird geplant, die Arbeiten werden verschickt. Nachher reist der Kurator nach Chile, vielleicht auch noch ein oder zwei Künstler.“

3.4 Lima. Die Ermächtigung des Lokalen. Das ambulante Micromuseo

Das Micromuseo (www.micromuseo.org.pe) wurde in den neunziger Jahren als ambulantes Museum in Lima von dem Kunstkritiker Gustavo Buntinx gegründet. Das Projekt entstand im Umfeld einer neuen kritischen Kunstszene mit der Künstlergruppe Huayco, die sich thematisch mit der seit den achtziger Jahren in Lima zu beobachtenden massiven Migration der andinen Bevölkerung und den damit verbundenen ästhetischen und ethischen Veränderungen im Stadtbild beschäftigt. Die Arbeit der Gruppe Huayco ist bedeutsam, weil sie sowohl künstlerisch als auch politisch den Übergang und den Beginn einer anderen, eigenständigen Post-Modernität in Peru markiert.

Für Micromuseo besteht ein Museum aus einer Sammlung und einem kritischen Projekt. An wechselnden und sehr unterschiedlichen Standorten, die *Paradero* (Haltestelle) genannt werden, finden Ausstellungen statt. Mal ist es ein Mehrzweckraum in einem Arbeiterstadtteil, mal eine Biennale. Micromuseo ist kein Museum für Kunst, es ist ein Museum für kulturelles Material. Die Bildende Kunst gehört dazu, wird aber aus einer entmystifizierenden Per-

spektive betrachtet. Micromuseo verschreibt sich einer mestizischen Museumskunde, die verschiedenen Genres ohne Hierarchie nebeneinander ausstellt. Für Micromuseo-Begründer Gustavo Buntinx besteht ein Ziel in der „Ermächtigung des Lokalen“ (vgl. Meier 2010):

„Wir sind gegen die Praxis eines internationalen Museums-Franchising, wie sie Guggenheim betreibt. Wir bestehen vehement auf der Bedeutung des Lokalen. Das ist kein territorialer Chauvinismus, sondern ein engagiertes Verständnis von Kultur als lebendige, unmittelbare Expression. Uns geht es nicht um akademische oder ökonomische Anerkennung, sondern um Veränderung. Micromuseo will nicht in die Kunstgeschichte eingehen, sondern die Geschichte selbst ändern“ (ebd.).

Dieses Verständnis von Kunst und Kultur rührt aus den Erfahrungen der Geschichte:

„Gewalt markiert auf bestimmende Weise die gesamte kulturelle Produktion in Peru seit 1900. Ich selbst habe den Großteil meiner Essays in den letzten dreißig Jahren dem Verhältnis von Kunst und Gewalt, Kunst und Politik sowie Kunst und Religion gewidmet. Besonders die achtziger- und neunziger Jahre sind geprägt durch den Bürgerkrieg und die Diktatur Fujimoris. Das Ganze gipfelte 2000 in dem Kampf gegen die Diktatur. Zusammen mit peruanischen Künstlern wie Fernando Bryce beteiligte sich Micromuseo im ‚Kollektiv der Zivilgesellschaft‘ an symbolischen Aktionen wie ‚Wasch die Fahne‘ oder ‚Schmeiß den Müll in den Müll‘⁴. Kultur ist ein aktives und lebendiges Instrument in der politischen und sozialen Entwicklung einer Gesellschaft“ (ebd.).

4 http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_buntinx.html

4.

„REISEN IST GANZ
WICHTIG.“

GESPRÄCHE ÜBER
KULTURAUUSTAUSCH

Seit einigen Jahren haben sich weltweit und auf allen Ebenen der Kommunikation neue Informationstechnologien durchgesetzt und den internationalen Austausch erleichtert, in einigen Aspekten auch demokratisiert. In Südamerika wurden soziale Netzwerke wie Facebook umgehend als probates Informationsmedium auch im Bereich der Bildenden Kunst genutzt, um jenseits institutioneller Hierarchien Ausstellungen anzukündigen, Aufrufe zu starten, Bilder und Dokumentationen zu posten oder Debatten zu führen. Vielleicht auch durch die mangelnde Vielfalt im Bereich der Printmedien befördert, gründeten sich sehr bald überall in Lateinamerika eine Vielzahl auf professionellem Niveau publizierender digitaler Kultur- und Kunstmagazine, z. B. „Artishock“ (www.artishock.cl) in Chile, „Ramona“ (www.ramona.org.ar) in Argentinien oder „Esfera Publica“ (www.esferapublica.org) in Kolumbien.

Angesichts der fortschreitenden Entwicklung und der zunehmenden Normalisierung virtueller Kommunikation überrascht es umso mehr, dass in den anlässlich dieser Studie geführten Gesprächen Künstler, Kulturproduzenten und Kuratoren an der außerordentlichen Bedeutung des Reisens festhalten. So ist die einhellige Meinung unter den Befragten, dass der persönliche Kontakt und das subjektive Erleben des Anderen die notwendige Voraussetzung für Austausch und eine gleichberechtigte Zusammenarbeit sind.

Camilo Yañez über die Bedeutung des Reisens:

„Ein Erlebnis war für mich besonders wichtig. Ich glaube es war 1998. Ich studierte noch an der Universidad de Chile, aber stand der Ausbildung sehr kritisch gegenüber. Meiner Ansicht nach wurde dort viel zu akademisch eine halbtote Tradition vermittelt. Kunst ist aber etwas absolut Lebendiges. Aus dieser Unzufriedenheit heraus begann ich, in der Bibliothek nach Kunstzeitschriften wie ‚Art Forum‘ oder ‚Frieze‘

zu suchen. Ich schaute mir die Abbildungen von den Kunstwerken an, verglich diese mit dem, was man uns beibrachte und dachte ‚hier liegen Welten dazwischen‘. (...) Zufällig wurde gerade die XXIV. Biennale in São Paulo von Paulo Herkenhoff vorbereitet, die dem Thema Antropofagie und Kanibalismus als Strategie kultureller Aneignung gewidmet war⁵. Und so planten wir, mit einigen Freunden und Kommilitonen 1999 eine Reise per Bus quer durch Südamerika zu dieser Biennale zu unternehmen, um dort lateinamerikanische Kunst, aber auch Originale von Giacometti, Warhol, Gabriel Orozco oder Basquiat zu sehen. Dieser Besuch war für mich ausschlaggebend, um zu verstehen, dass es Kunst aus Chile gibt und solche, die außerhalb entsteht.“

Auch Cecilia Pavón betont:

„Ich glaube an persönliche Beziehungen. Alles, was ich in den letzten Jahren gemacht habe, wäre nicht zustande gekommen ohne die konkreten Situationen, in denen ich jemand persönlich kennengelernt habe.“

⁵ Die XXIV. Biennale nahm damit Bezug auf das „Manifesto Antropófago“ (1928) von Oswald de Andrade und eine gleichnamige kulturelle Bewegung in Brasilien.

5.

KRITERIEN ZUR EVALUATION KÜNSTLE- RISCHER PROJEKTE IM AUSLAND

Die vielfältigen Aussagen der für die vorliegende Studie befragten Experten aus Südamerika und Europa deuten es an: Die Vorstellungen von einem erfolgreichen kulturellen Austausch sind schon allein durch die unterschiedlichen Interessen aller Beteiligten nicht immer identisch und die Einschätzungen auf beiden Seiten nicht frei von überholten Denkschemata. Während in Europa lateinamerikanische Kultur immer noch mit dem Klischee des Exotischen in Verbindung gebracht wird, schwingt in Südamerika häufig latent der Vorwurf des europäischen Kulturimperialismus mit.

In einem Gespräch mit Ronald Grätz, dem Generalsekretär des ifa, formuliert Susanne Gaensheimer, Direktorin des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main und Kuratorin des Deutschen Pavillons der Kunstbiennale in Venedig von 2011 und 2013, deutlich ihren Anspruch an eine Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik. Es gehe darum,

„durch nachhaltige Förderung nicht nur repräsentative Einzelprojekte zu ermöglichen, sondern dem interkulturellen Austausch Kontinuität zu verleihen. Kulturproduktion und Kommunikation müssen als Ziele vor der Repräsentation stehen“ (vgl. Grätz 2012).

Im Sinne dieser Forderung nach einer nachhaltigen Auswärtigen Kulturpolitik bieten sich folgende Kriterien an, um die Wirksamkeit der im Ausland realisierten künstlerischen Projekte zu überprüfen:

5.1. Qualitative Auswertung künstlerischer Projekte

Anhand der zurückgesandten Berichtsbögen der drei Tourneeausstellungen „Rosemarie Trockel“, „Gerhard Richter“ und „Fluxus“ wurde in Abschnitt 2.1. versucht, nachträglich eine Bewertung der Ausstellungen in Buenos Aires, Santiago de Chile und Lima vorzunehmen. Dabei fiel folgendes auf: Es war nicht immer zuverlässig festzustellen, ob die Fragebögen von den ausstellenden Institutionen oder dem betreuenden Goethe-Institut ausgefüllt worden waren. Angaben zum Verlauf oder zur Rezeption der Ausstellung waren meist zu knapp verfasst. Die Namen von Vortragenden oder Diskussionsteilnehmern aus den Gastländern fanden nur selten Erwähnung. Wurden die Angaben auf Spanisch gemacht, waren sie oftmals genauer und aussagekräftiger als auf Deutsch. Bei den Besucherzahlen gab es teilweise erhebliche Abweichungen, so dass die Angaben zusätzliche Fragen aufwerfen („Rosemarie Trockel“ in Buenos Aires, 3.000 Besucher, in Santiago de Chile hingegen 45.000 Besucher).

Das Beispiel der „Rosemarie Trockel“-Ausstellung in Lima und einer dort sehr intensiv geführten Diskussionsveranstaltung mit Künstlern und Kunstkritikern zeigt, dass die Höhe der Besucherzahl nur begrenzt einen Hinweis auf den Erfolg einer Ausstellung zum Beispiel im Sinne geglückter Kommunikation geben kann. So erscheint der Vorschlag von Elke aus dem Moore in ihrem Interview sinnvoll, ergänzend zu einer standardisierten und eher auf Quantität ausgerichteten Befragung (Zahl der Besucher, Zahl der Pressestimmen) gezielt Experten vor Ort einzuladen, dem ifa eine fachlich detaillierte und kontextbezogene Einschätzung zu den präsentierten Ausstellungen oder Projekten abzugeben, um auf diese Weise ein für die zukünftige Arbeit qualitativ aussagekräftiges Feedback zu erhalten.

Um detaillierter und unmittelbarer informiert zu werden, sollte darauf geachtet werden, dass die Gastinstitutionen selbst den Berichtsbogen ausfüllen. Der Berichtsbogen existiert in drei Sprachen, Deutsch, Englisch und Spanisch. Es ist von Vorteil, wenn die Angaben in der Sprache des Gastlandes verfasst werden können, jedoch ist es hilfreich, wenn diese dann vom Goethe-Institut vor Ort übersetzt werden, um die Auswertung durch das ifa zu ermöglichen. Frei formulierte Texte (mit Mindestlänge) sind in der Regel inhaltlich aussagekräftiger als standardisierte Bewertungen. Für zukünftige Kooperationen können Angaben über die z. B. am Rahmenprogramm lokal Beteiligten besonders wertvoll sein.

5.2. Kooperationen, Anbindung an vorhandene Strukturen

Bei den Exponaten derzeitiger ifa-Tourneerausstellungen handelt es sich um angekaufte Originalkunstwerke, die bestimmte museale Bedingungen erfordern. So kommen zurzeit nur große Institutionen und Museen als Ausstellungsorte für dieses Format in Frage. Jedoch wurde in den vorhergehenden Abschnitten auch auf die vielfältige Existenz unabhängiger Kunsträume und deren Bedeutung als Teil zivilgesellschaftlicher Organisation hingewiesen. Im Austausch mit ihnen könnten andere Formen der Kooperation wie zum Beispiel Workshops, interdisziplinäre Projekte oder offene, ortsbezogene Ausstellungsformate mit kürzeren Vorlaufzeiten sinnvoller sein.

Die Anbindung an vorhandene Strukturen und gewünschte Synergien gelingt gezielter mit Kenntnis der kulturellen Szene vor Ort. So kann der Rückgriff auf Netzwerke (neben den lokalen Goethe-Instituten) oder auf ortskundige unabhängige Berater hilfreich sein, wenn es etwa darum geht, neue Kooperationspartner zu suchen und lokale Akteure

einzubinden. Durch sein Förderprogramm „Künstlerkontakte“ verfügt das ifa bereits über die Möglichkeit, umfangreiche Informationen über künstlerische Szenen weltweit zusammen zu tragen. Das Programm unterstützt durch die Übernahme von Transport- und Reisekosten weltweit Ausstellungensvorhaben von in Deutschland lebenden Künstlern. Deshalb ist es naheliegend, deren Erfahrungen zu nutzen, um Informationen über Institutionen, Ausstellungen, Kunsträume, Kooperationspartner und Akteure systematisch auszuwerten und für Recherchen abrufbar zu halten⁶.

5.3. Thematische Relevanz

Der Wunsch, Originalkunstwerke aus Deutschland sehen zu können, ist nach wie vor groß – besonders wenn es sich um die Arbeiten renommierter zeitgenössischer Künstler handelt. Gleichzeitig haben sich in den vergangenen zehn Jahren auf anderen Kontinenten, z. B. in Indien oder China, eigene aktive Kunstszene etabliert. Deutschland spielt im Bereich der Gegenwartskunst nicht mehr die führende Rolle (vgl. Grätz 2012). Gleichzeitig ist durch die Verbreitung neuer Medien auch der Zugang zu Informationen für das Publikum einfacher geworden.

Deshalb scheint es sinnvoll, parallel zu den herkömmlichen Ausstellungen auch neue thematische sowie geographische Schwerpunkte zu setzen. Das ifa hat diesen Weg bereits beschritten: Die Tourneerausstellung „PostOilCity“ über ökologische Stadt-

⁶ So fand im Januar 2013 im interdisziplinären Kunstraum Capacete in Rio de Janeiro zum zweiten Mal eine selbstorganisierte „Sommerakademie“ mit Teilnehmern aus ganz Lateinamerika und Europa statt. Als Dozenten waren dazu aus Deutschland eingeladen Max Jorge Hinderer Cruz („*Principio Potosí*“) und Benjamin Meyer-Krahmer, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Studiengangs „Kulturen des Kuratorischen“ der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Meyer-Krahmers Reise nach Rio finanzierte das ifa. Sein Erfahrungsbericht aus der „Sommerakademie“ hätte dem ifa wertvolle Informationen über existierende kulturelle Netzwerke nicht nur in Lateinamerika liefern können.

entwicklungsprojekte aus Afrika, Asien und Amerika kann in Bolivien 2013 ein willkommener Diskussionsbeitrag sein – angesichts der angespannten Auseinandersetzung über den Umgang mit den natürlichen Ressourcen in der Region.

Hingegen scheint die Wahl der Stationen La Paz, Cochabamba und Santa Cruz für „Kunstraum Deutschland“ – eine Ausstellung, die in Deutschland lebende, internationale Künstler präsentiert – vor allem aus pragmatischen Überlegungen heraus der bereits eingeschlagenen Tourneeroute in Südamerika geschuldet zu sein. Die Entwicklung der Gegenwartskunst in anderen Ländern sollte jedoch bei der Konzeption der im Ausland präsentierten künstlerischen Projekte aus Deutschland genauso berücksichtigt werden, wie die Suche nach möglichen thematischen Überschneidungen mit den vor Ort geführten (künstlerischen) Diskursen.

5.4. Vermittlung als Übersetzung

Aktuell werden ifa-Tourneeausstellungen in Deutschland konzipiert und danach weltweit von den jeweiligen Goethe-Instituten in Kooperation mit ortsansässigen Institutionen und Museen realisiert. Obwohl ein begleitendes Rahmenprogramm, bei dessen Gestaltung die gastgebenden Institutionen mitwirken können, vorgesehen ist, kommt es nicht immer zu Stande, denn ein Teil der Kosten dafür muss von den Institutionen vor Ort getragen werden. Da es aber nicht nur das besondere Anliegen des ifa ist, zeitgenössische Auseinandersetzungen in der bildenden Kunst aus Deutschland im Ausland bekannt zu machen, sondern, wie es Elke aus dem Moore in ihrem Interview deutlich macht, auch einen Dialog darüber zu führen, ist nicht nur die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Betrachter von Bedeutung, sondern auch das Gespräch über Kunst. Unabhängig vom Budget der Gastinstitutionen sollte dafür Sorge getragen werden, dass dieses

Gespräch stattfinden kann.

Wie die Beispiele „Rosemarie Trockel“, „Gerhard Richter“ und „Fluxus“ in Südamerika zeigen, sind die deutschen Künstler in den Gastländern oft völlig unbekannt. Trotz der umfangreichen Vorbereitung eines Vermittlungs- und Begleitprogramms wünschen Kooperationspartner oftmals zusätzliche Informationen. So wäre es sinnvoll, bei der Ausarbeitung des begleitenden Materials in größerem Maße die lokalen Verhältnisse beziehungsweise die bereits vorhandenen Kenntnisse zu berücksichtigen und die Kooperationspartner vorab dazu zu befragen. Da aber die Organisation einer Ausstellungen in der Regel von den Goethe-Instituten vor Ort übernommen wird, findet oft kein Austausch zwischen dem ifa und den ausstellenden Institutionen statt. An dieser Stelle sollte die Möglichkeit einer direkten Kommunikation hergestellt werden. Schließlich schafft erst eine gelungene Vermittlung der Ausstellung die Voraussetzung für einen Dialog zwischen Kunstwerk und Besucher.

5.5. Entwicklungspotenzial

Im Ausland präsentierte Ausstellungen sind meist temporär begrenzt zu sehen. Ziel sollte jedoch immer sein, über den Moment hinaus Wirkungen zu erzielen, Impulse zu setzen, Diskussionen anzustoßen sowie persönliche Kontakte und neue Verbindungen herzustellen. Für mögliche Anschlussprojekte genauso wie für eine nachträgliche Bewertung erscheint es sinnvoll, in einer Datenbank festzuhalten, wo auf der Welt welche Institutionen, unabhängigen Räume, Netzwerke und Akteure im Umfeld eines Projektes beteiligt waren. Hierfür und zur Weiterentwicklung der Formate sollten zusätzliche Ressourcen bereitgestellt werden.

5.6. Budget

Im Verlauf dieser Studie wurden verschiedene künstlerische Austauschprojekte vorgestellt, die ganz unterschiedliche Budgetierungen erfordern, wie mehrjährige Rechercheprojekte, internationale Workshops, Künstlerresidenzen und Tourneeaustellungen. Während bei den klassischen Tourneeaustellungen bis zu 20.000 Besucher pro Station gezählt werden, ist der Austausch im Rahmen von diskursiveren Formaten zwar auf wenige Personen beschränkt, dafür jedoch intensiver und im Blick auf neue Verbindungen und weitere Kooperationen sicher auch langfristiger angelegt. Die Frage der Verhältnismäßigkeit zwischen Budget und Nachhaltigkeit bleibt bei allen Formaten zu prüfen.

Die gängige Praxis einseitiger Finanzierung von Ausstellungen im Ausland ist nicht unproblematisch, da sie einen gleichberechtigten Umgang mit den Kooperationspartnern erschwert. Trotzdem gibt es in vielen Ländern außerhalb Europas nicht die Möglichkeit, internationale Kunstprojekte mitzufinanzieren. Wie wichtig es aber ist, gemeinsam entwickelte künstlerische Projekte auch dort zu zeigen, verdeutlicht ein Beispiel von Andreas Siekmann:

„Wir wollten in Madrid ein Bild entleihen, was nicht ging, weil die Ausstellung auch in La Paz gezeigt werden sollte⁷. Aber das war unsererseits eine Bedingung, damit es sich nicht um ein ‚One-way-Ticket‘ handelt. Die Neugier darauf, wie man in dem anderen Land gezeigt wird, ist extrem wichtig. Gleichzeitig haben Länder wie Bolivien und Argentinien nie das Geld, sich an einem solchen Ausstellungsprojekt zu beteiligen. Also muss man im Vorfeld bei den Budget-

forderungen durchsetzen, dass die europäischen Institutionen für die Präsentation in diesen Ländern Geld einplanen.“

⁷ Es handelt sich um ein Barock-Gemälde, das ursprünglich in der Ex-Kolonie Bolivien entstanden ist und sich heute in spanischem Besitz befindet.

6.

FAZIT

Im Verlauf der Untersuchung zeigte sich, dass neben den bereits praktizierten „klassischen“ Tourneeaustellungen, die besonders dem Bedürfnis Rechnung tragen, Originale der Gegenwartskunst zu präsentieren, viele der Befragten ein anderes, ergebnisoffeneres Format favorisierten. Die vorgestellten Kooperationen „*Dislocación*“ und „*Principio Potosí*“ geben ein Beispiel dafür. Allerdings erfordern derartige Ausstellungen, die aus einer mehrjährigen Recherche und einem intensivem Austausch mit Partnern vor Ort hervorgehen, sehr viel Interesse und ein hohes Maß an Engagement sowohl in personeller als auch finanzieller Hinsicht auf beiden Seiten. Deshalb sind solche Projekte trotz vieler Vorzüge als einziges Format für Kunstprojekte in der Auswärtigen Kulturarbeit nur in geringem Umfang umsetzbar – komplementär zu dem Prinzip der Tourneeaustellungen aber notwendig und empfehlenswert. Schließlich erscheint vielen der Interviewpartner die Möglichkeit inhaltlicher Auseinandersetzung und Zusammenarbeit als optimale Form des Austauschs. Verständlicherweise ist unter den Künstlern, Kuratoren und Kulturproduzenten der Wunsch nach gemeinsamen künstlerischen Projekten größer als die Freude über hochwertige, aber in sich abgeschlossene Kulturproduktionen.

7.

HANDLUNGS- EMPFEHLUNGEN

Für Volker Redder, Leiter des Goethe-Instituts in Santiago de Chile, schafft Kunst

„Verbindung und auch Vertrauen. Sie ermöglicht gemeinsame Perspektiven. In diesem Zusammenhang gefällt mir die Definition von Niklas Luhmann: Vertrauen ist ein Gefühl. Es ist die Reduktion von sozialer Komplexität und Widersprüchen auf ein Gefühl, das es möglich macht, zu handeln.“

So sind künstlerische Projekte gerade auch im Sinne einer Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik hervorragend geeignet, einen Raum zu schaffen, in dem man sich mit Offenheit und Neugier begegnen kann, in dem Pluralität und Widersprüchlichkeit zugelassen und neue gemeinsame Ideen entwickelt werden können.

Die zahlreichen Interviews, die anlässlich der Studie in Berlin, Zürich, Buenos Aires und Santiago de Chile geführt wurden, belegen, welche außerordentliche Bedeutung dem Gespräch und dem persönlichen Kontakt im interkulturellen Austausch zukommen.

Viele selbstorganisierte Kunsträume sind inzwischen sehr gut vernetzt, beteiligen sich an zivilgesellschaftlichen Prozessen und begreifen sich als notwendiges Gegengewicht zu den etablierten Institutionen. Es ist naheliegend, dass Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik solche unabhängigen Strukturen in ihrer Auslandskulturarbeit ebenfalls mitberücksichtigt.

In den vergangenen Jahren ist deutlich zu beobachten, wie die Gesellschaften nicht nur in Lateinamerika sich kontinuierlich transformieren und künstlerische Szenen sich mit ihnen stetig verändern. Darauf sollte auch die AKBP mit Offenheit reagieren können.

Die Kontinuität im kulturellen Austausch durch die Präsentation von Gegenwartskunst aus Deutschland im Ausland ist erfreulich. Trotzdem sind angesichts globaler Entwicklungen auch Beweglichkeit und Risikobereitschaft, wie sie beispielsweise von den in der Studie vorgestellten europäischen Institutionen praktiziert werden, Eigenschaften, die sich auf die Wirksamkeit künstlerischer Projekte im Ausland positiv auswirken können. Aus diesen Ergebnissen ergeben sich folgende Handlungsempfehlungen:

- **Berichtsbögen optimieren:**

Es sollte darauf geachtet werden, dass die Gastinstitutionen selbst einen Berichtsbogen ausfüllen. Angaben können bisher nur auf Deutsch, Englisch und Spanisch gemacht werden, hier sollte eine Übersetzung des Bogens in die jeweilige Landessprache durch das Goethe-Institut vor Ort erfolgen. Freiformulierte Texte (mit einer Mindestlänge) sind in der Regel inhaltlich aussagekräftiger als standardisierte Bewertungen. Für künftige Kooperationen können Angaben etwa über die am Rahmenprogramm lokal Beteiligten besonders wertvoll sein.

- **Kooperation mit unabhängigen Kunsträumen:**

Im Austausch mit den unabhängigen Kunsträumen vor Ort könnten andere Formen der Kooperation wie zum Beispiel Workshops, interdisziplinäre Projekte oder offene, ortsbezogene Ausstellungsformate mit kürzeren Vorlaufzeiten dauerhaft etabliert werden.

- **Künstlerkontakte nutzen:**

Das ifa-Förderprogramm „Künstlerkontakte“ bietet die Möglichkeit, die Erfahrungen der dort registrierten Künstler weltweit zu nutzen, um Informationen über Institutionen, Ausstellungen, Kunsträume, Kooperationspartner und Akteure systematisch auszuwerten und für Recherchen abrufbar zu halten.

- **Diskurse vor Ort in Planung mit einbeziehen:**

Die Entwicklung der Gegenwartskunst in anderen Ländern sollte bei der Konzeption der im Ausland präsentierten künstlerischen Projekte aus Deutschland genauso berücksichtigt werden wie mögliche thematische Berührungen und Überschneidungen mit (künstlerischen) Diskursen vor Ort.

- **Einbezug der Gastinstitution beim Rahmenprogramm:**

Die Gastinstitution sollte sich bei der Konzeption und Durchführung beteiligen –, auch, wenn dafür eventuell neue Ressourcen bereitgestellt werden müssen.

- **Direkte Kommunikation zwischen ifa und Gastinstitution:**

Um das Vermittlungs- und Begleitprogramm der ifa-Tourneeausstellungen auf das jeweilige Gastland zuzuschneiden, sollte der direkte Austausch zwischen dem ifa und der Gastinstitution schon in der Vorbereitungsphase weiter ausgebaut werden.

- **Entwicklung einer Datenbank, die weltweite Künstlernetzwerke abbilden kann:**

Für mögliche Anschlussprojekte genauso wie für eine nachträgliche Bewertung erscheint es sinnvoll, in einer Datenbank festzuhalten, wo auf der Welt welche Institutionen, unabhängigen Räume, Netzwerke und Akteure im Umfeld eines Projekte beteiligt waren. Hierfür und zur Weiterentwicklung der Formate sollten zusätzliche Ressourcen bereitgestellt werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Buntinx, Gustavo (2009): Que la diferencia refulja. Vacío museal y tiempos terminales. La praxis de Micromuseo. In: Ramona Nr. 89, Buenos Aires.
- Creischer, Alice/Hinderer, Max Jorge/Siekmann, Andreas (Hrsg.) (2010): Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen. Das Potosí-Prinzip. Koloniale Bildproduktion in der globalen Ökonomie, Köln.
- Creischer, Alice/Siekmann, Andreas (Hrsg.) (2004): Ex-Argentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Köln.
- Ein Chile, das sie nicht kennen. Gespräch mit Ana María Saavedra und Luis Alarcón, Galería Metropolitana. In: Andreas Fanizadeh, Eva-Christina Meier (Hrsg.) (2005): Chile International. Kunst, Existenz, Multitud. Berlin.
- Feige, Daniel M./Köppe, Tillmann/zur Nieden, Gesa (Hrsg.) (2009): Funktionen von Kunst, Frankfurt/M.
- Grätz, Ronald/Zimmerman, Olaf (2012): Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik. In: Politik & Kultur, Nr. 3/12.
- Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) (2009): Prêt-à-partager. A transcultural exchange in art, fashion and sports, Stuttgart.
- Knüsel, Pius (2012): Propaganda und Geschenke. In: Politik & Kultur, Nr. 3/12.
- Körper, Sebastian (1998): Trendwände in der Auswärtigen Kulturpolitik. Interview mit Joschka Fischer. In: Zeitschrift für KulturAustausch 4/1998.
- von Matt, Peter (2012): Kunst ist Verschwendung. Rede am 27.7.2012. In: Tages-Anzeiger Zürich, 28.7.2012.
- Politik & Kultur (Nr.3/12): Kontinuierlicher Austausch. Ronald Grätz im Gespräch mit Susanne Gaensheimer. taz. die Tageszeitung (7.1.2012): Die Jugend drängt jedoch weiter, Eva-Christina Meier im Gespräch mit Ricardo Lagos.
- taz. die Tageszeitung (6.2.2010): Eine Art Weimarer Republik. Die Postmoderne in Peru. Eva-Christina Meier im Gespräch mit Gustavo Buntinx, Begründer des ambulanten ‚Micromuseo‘ in Lima.
- Zeller, Ursula (2002): Vorwort. In: Rosemarie Trockel. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V. (ifa) Stuttgart.

ANHANG: EXPERTENGESPRÄCHE

**1. Interview mit Elke aus dem Moore,
Leiterin der Abteilung Kunst, ifa,
und Lisa Berndt, Leiterin des Bereichs
Tourneeausstellungen, ifa, Stuttgart,
12.9.2012.**

Eva-Christina Meier: Nach welchen Kriterien wird das Programm der ifa-Auslands- oder Tourneeausstellungen zusammengestellt?

Elke aus dem Moore: Zum einen gibt es Ausstellungen, die uns von Kuratorinnen und Kuratoren angeboten werden, zum anderen gibt es Anfragen und Initiativen vom ifa. Diese Ideen, bestimmten Themen und Vorschläge für monografische Ausstellungen werden dann unserem Fachbeirat vorgestellt und dort diskutiert. Letztlich entschieden wird es dann in der Abteilung. Die Kriterien sind sehr unterschiedlich. Wir haben eine sehr klassische Einteilung in Gattungsausstellungen – Architektur-, Fotografie-, Designausstellungen und Bildende Kunst-Ausstellungen. Innerhalb dieser Gattungen versuchen wir, das Portfolio so umfassend und breit wie möglich zu gestalten.

Eva-Christina Meier: Zu diesem Zeitpunkt spielen die Orte und Spielstätten für die Ausstellungen noch gar keine Rolle?

Elke aus dem Moore: Nein, zu diesem Zeitpunkt nicht.

Eva-Christina Meier: Ist das die Ausgangsüberlegung – Ausstellungen zu konzipieren, die überall gezeigt werden können, oder werden auch bestimmte Themen für bestimmte Kontinente vorbereitet – z. B. für Asien oder Lateinamerika?

Lisa Berndt: Eigentlich sollen die Ausstellungen von ihrem Konzept her für viele unterschiedliche Länder funktionieren. Ausstellungen für bestimmte Regi-

onen – wie z. B. „pret à partager“⁸, die im Rahmen der „Aktion Afrika“ entstanden, sind bisher noch die Ausnahme.

Eva-Christina Meier: Wie lange touren die Ausstellungen um die Welt?

Elke aus dem Moore: Da ein Kriterium für die Wahl einer Tourneeausstellung das logistische Moment der Dauerhaftigkeit ist, muss sie zehn bis fünfzehn Jahre „haltbar“ und in allen Kulturkreisen einsetzbar sein.

Eva-Christina Meier: Weil es sich sonst nicht rechnet?

Elke aus dem Moore: Dahinter steht ein Rentabilitätsprogramm. Wir arbeiten mit angekauften Originalkunstwerken. Würden wir mit Leihgaben arbeiten, deren jeweilige Versicherungssummen wir zahlen müssten, dann könnten wir nicht diese große Anzahl von Ausstellungen zeigen. Aber noch einmal zu den Kriterien der Programmgestaltung: Unser Hauptanliegen ist es, eine zeitgenössische Auseinandersetzung, die in Deutschland auf dem künstlerischen Gebiet stattfindet, ins Ausland zu bringen und darüber einen Dialog zu führen mit der Kunstszene vor Ort.

Eva-Christina Meier: Hat sich in den letzten Jahren Ihrer Meinung nach die inhaltliche Ausrichtung des Programms verändert?

Elke aus dem Moore: Eindeutig. Bereits vor einigen Jahren wurde die Idee „deutscher Kunst“ umgewandelt in „Kunst aus Deutschland“. Seitdem hat es eine starke Beteiligung internationaler Künstler an den

⁸ 2008 lud das ifa Kunstschaaffende aus Afrika und Europa nach Dakar, um sich in einem Workshop multimedial und interdisziplinär mit Fragen von Mode, Identität, Geschichte und Bewegung auseinanderzusetzen. Es entstanden gemeinsame Projekte in den unterschiedlichsten Kunstsparten. Siehe auch: prêt-à-partager. a transcultural exchange in art, fashion and sports – Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (ifa), 2009.

Ausstellungen gegeben. Im Designbereich machen wir eigentlich nur noch „europäische“ Ausstellungen, die vor Ort durch lokale Positionen erweitert werden können. In der Bildenden Kunst haben die gezeigten Arbeiten in der Regel einen starken Bezug zu Deutschland – sei es durch den Wohnort, die Produktionsstätte oder die diskursive Einbindung. Trotzdem kommt der Begriff „deutsche Kunst“ so nicht mehr vor.

Eva-Christina Meier: Wie wird ein neues Programm im Ausland kommuniziert?

Lisa Berndt: Einmal im Jahr gibt es ein Anschreiben an alle Botschaften, Konsulate und Goethe-Institute, in dem die neuen Ausstellungen angekündigt werden. Außerdem gibt es den Zugang zu einer Datenbank, die darüber Auskunft gibt, welche Ausstellungen in welchem Zeitraum wo zur Verfügung stehen. Es existieren natürlich immer einzelne Kontakte zu regionalen Instituten sowie besondere Vorschläge für Spielorte von Seiten der Kuratoren, aber auch Arbeitstreffen und Fortbildungen der Goethe-Institute, auf denen wir unser Programm vorstellen.

Eva-Christina Meier: Können die Ausstellungen nach Bedarf „springen“?

Elke aus dem Moore: Die Transporte, die wir ja finanzieren, sind ein großer Posten in unserem Budget. Wollten wir die Ausstellungen flexibel zwischen den Kontinenten wechseln lassen, würden wir einen Großteil des Budgets auf diese Weise verspielen.

Lisa Berndt: Wenn die Ausstellungen erst mal vor Ort und durch den Zoll sind – das kann mehrere Wochen dauern –, versuchen wir besonders bei großen Ländern oder Regionen wie etwa Brasilien, die Ausstellung an mehreren Orten zu zeigen.

Eva-Christina Meier: Die Goethe-Institute vor Ort suchen dann nach geeigneten Kooperationspartnern, Museen und Institutionen?

Elke aus dem Moore: Die lokalen Goethe-Institute stellen die Kontakte zu den Ausstellungsorten und den Vermittlern her; manchmal übernehmen das *Producer* – Agenten oder Kuratoren, die die Ausstellungen in die Museen bringen. Da wir für die Ausstellungen museale Bedingungen benötigen, ist die Auswahl der Institutionen beschränkt.

Eva-Christina Meier: Das ifa gibt dann die Verantwortung für die Abwicklung an das jeweilige Goethe-Institut ab?

Elke aus dem Moore: Was die Abwicklung angeht, ja. Das Rahmenprogramm bleibt in unserer Verantwortung. In den 20 Prozent, wo es nicht so ist, läuft es über die Agenten. Beispielsweise arbeiten wir in der Subsahara viel stärker mit Fachleuten, oft Kulturproduzenten vor Ort, weil die Kommunikation dann direkter und einfacher ist.

Eva-Christina Meier: Gibt es Begleitprogramme zu den Ausstellungen? Sind diese fester Bestandteil?

Lisa Berndt: Es gibt immer ein Begleitprogramm. Mal reist der Kurator oder beteiligte Künstler an, mal werden Vorträge gehalten, finden Konferenzen oder Workshops statt. Darauf ist in den letzten Jahren ein immer stärkeres Augenmerk gelegt worden. Vorschläge dafür können von beiden Seiten kommen – von uns oder den gastgebenden Institutionen vor Ort.

Elke aus dem Moore: Die Ausstellungen gehen nicht mehr ohne Rahmenprogramm in die Welt. Das wird allerdings nicht immer aufgegriffen, denn die Partner vor Ort müssen dafür einen Teil der Kosten übernehmen. Wir haben beispielsweise gerade eine ganz neue Ausstellung zur zeitgenössischen Zeich-

nung in Montevideo eröffnet, doch es war für den Partner finanziell nicht möglich, Künstler und Künstlerinnen dazu einzuladen.

Eva-Christina Meier: Wie sieht denn überhaupt die Finanzierung der Ausstellungen aus?

Lisa Berndt: Wir übernehmen die internationalen Kosten, die einen Großteil des Budgets ausmachen, wie zum Beispiel den Transport. Wir schicken aber auch begleitendes Aufbaupersonal. Für diese Personen übernehmen wir Reisekosten und Honorar. Unterkunft und Tagegelder müssen für sie lokal getragen werden. Für den begleitenden Kurator und/oder Künstler übernehmen wir ebenfalls die Reisekosten und einen Teil des Honorars. Andere lokale Kosten müssen vor Ort getragen werden.

Eva-Christina Meier: Von wem? Vom Goethe-Institut oder von den ausstellenden Institutionen?

Lisa Berndt: Das wird vor Ort ausgehandelt und hängt auch von den unterschiedlichen Budgets der Goethe-Institute ab.

Elke aus dem Moore: Ich denke, es war ein wichtiger Schritt, auf das zentrale Anliegen zurückzukommen, den Austausch zu fördern. In diesem Sinne war das Projekt „pret à partager“ beispielhaft. Sowohl durch das Ausstellungsformat, das sich aus einer Begegnung entwickelt hat, als auch für eine Region – die Subsahara.

Ermöglicht wurde es durch Sondermittel des Auswärtigen Amtes: Die sogenannte „Aktion Afrika“ wollte Kontakte zu dieser Region aufbauen, intensivieren und nachhaltig gestalten. Ich denke, das ist uns absolut gelungen. Es ist ein echtes Vorzeigeprojekt, an dem man Aspekte von Nachhaltigkeit und nachhaltigen Kontakten selbst in einer relativ kurzen Laufzeit von drei Jahren sehr gut bemessen kann. So viele neue Ausstellungen, künstlerische Freundschaften und Folge-Projekte sind daraus entstanden.

Eva-Christina Meier: Ist dieses Ausstellungsformat nun wesentlich teurer als eine übliche Tourneeausstellung?

Elke aus dem Moore: Die Produktion der Ausstellung war es nicht. Aber dadurch, dass die Rahmenprogramme und Workshops ins Zentrum des Projekts gerückt wurden, sind auch die Kosten gestiegen.

Lisa Berndt: Ein Workshop, der zehn Tage dauert, benötigt natürlich ein ganz anderes Budget.

Eva-Christina Meier: Wie groß war der zeitliche Vorlauf für „pret à partager“?

Elke aus dem Moore: Relativ kurz. Die Vorbereitungen für den Workshop dauerten ein halbes Jahr, und danach vergingen weitere neun Monate bis zur Realisierung der Ausstellung. Das war möglich, weil wir vor Ort mit Koyo Kouoh als Ko-Kuratorin eng zusammengearbeitet haben. Sie hat dort Unglaubliches geleistet.

Eva-Christina Meier: Werden Kooperationspartner in die Planung der Tourneeausstellungen miteinbezogen?

Elke aus dem Moore: Bei der Gestaltung des Rahmenprogramms immer, in der Konzeption der Ausstellungen aus dem Bereich Bildende Kunst in der Regel nicht. Leichter gelingt es bei Design- oder Fotografieausstellungen, lokale Positionen einzubinden.

Eva-Christina Meier: Wie begründet sich Ihrer Meinung nach das Interesse an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Deutschland im Ausland?

Elke aus dem Moore: Zunächst gibt es ein sehr starkes Bedürfnis, Originalkunstwerke sehen zu wollen, besonders wenn es Originale von Künstlern und Künstlerinnen sind, die auch in der internationalen Kunstszene einen prominenten Platz einnehmen.

Dieses Interesse hat auch mit dem Stellenwert und der Reputation der Kunst aus Deutschland in der Welt zu tun. Neben vielen der gängigen Stereotype, die über Deutschland kursieren, ist einer die besondere Kritikfähigkeit – seiner Geschichte und sich selbst gegenüber. Und dieser Stereotyp hat durchaus Potenzial, um im Austausch mit anderen Ländern positiv genutzt zu werden.

Eva-Christina Meier: Sind Sie mit den Angaben, die Sie durch die zurückgesandten Berichtsbögen erhalten, ausreichend informiert? Was würden Sie gerne zusätzlich erfahren?

Elke aus dem Moore: Mir fehlt in der Auswertung vor allem die Stimme eines Fachpersonals, von denjenigen, die sich in dem Feld bewegen, sich auskennen und ihre Meinung dazu äußern. In einem Gästebuch kommt es nicht zu wirklichen fachlichen Äußerungen.

Aber auch ein Hinweis auf stattgefundene Vernetzung, das heißt die Anzahl sowohl zufälliger als auch intendierter Kontakte taucht bisher in den Berichtsbögen nicht auf.

Lisa Berndt: Dass wir einen ausführlichen Bericht bekommen, ist wirklich die Ausnahme. Manchmal erhält man über eine konkrete Nachfrage beim Goethe-Institut eine umfangreichere Auskunft, aber das ist in den Berichtsbögen selbst nicht systematisch erfasst.

Eva-Christina Meier: Mit dem „Ende der Kette“, der Spielstätte, haben Sie, das ifa, in der Regel keinen Kontakt mehr?

Lisa Berndt: Durch unsere für den Aufbau mitreisenden Mitarbeiter sowie die Kuratoren oder Kuratorinnen und Künstler oder Künstlerinnen bekommen wir schon einiges mit. Es gibt immer Feedback-Gespräche nach deren Rückkehr sowie einen schriftlichen Bericht. Doch wenn die Aus-

stellung eröffnet ist, haben wir wenig oder keinen Kontakt mehr zum Publikum.

Elke aus dem Moore: Das ist sicher ein problematischer Aspekt, der in unserer Arbeit bisher nicht vorkommt. Wir folgen damit im Grunde einem sehr klassischen Kunst- und Vermittlungsansatz, der die Ausstellung selbst ins Zentrum rückt.

Eva-Christina Meier: Sie haben es bereits angesprochen: Es gibt das Interesse des Instituts, Netzwerke im Sinne eines nachhaltigen Engagements aufzubauen. Wie entstehen Kontakte?

Elke aus dem Moore: Was mich vor allem interessiert, ist das Lernen voneinander. Für Künstler, die reisen, ist es unglaublich wichtig, was vor Ort geschieht. Bei „pret à partager“ kann man das sehr gut ablesen. Wenn man die beteiligten deutschen Künstler befragt, so hat die Teilnahme an dem Projekt sie sowohl in ihrer Biographie als auch auf professioneller Ebene massiv verändert. Ein Projekt wie „pret à partager“ ist ein Sonderprojekt, weil es einen anderen Arbeitsweg beschreitet und eine andere Arbeitskapazität benötigt – vergleichbar mit dem Aufwand von drei bis vier Tourneeausstellungen, aber einen Austausch ermöglicht, der im Kleinen eine extrem große Wirkung erzielt.

Eva-Christina Meier: Wer zwingt das ifa, so viele Ausstellungen zu machen?

Lisa Berndt: Das ist eine Frage der Ausrichtung. Nach dem Testlauf dieses neuen Formats ist sicher zu überlegen, ob man sich in Zukunft mehr auf solche Projekte wie „pret à partager“ mit einem intensiven Austausch weniger Personen konzentrieren möchte. Dann hat man aber vielleicht bei der anschließenden Ausstellung nur 1.000 bis 2.000 Besucher und nicht, wie bei einer klassischen Tourneeausstellung, bis zu 20.000 Besucher. Vielleicht sind in Zukunft auch beide Formate parallel denkbar.

**2. Interview mit Gabriela Massuh,
Verlegerin und ehemalige Programm-
direktorin des Goethe-Instituts in
Buenos Aires, Buenos Aires, 26.10.2012**

Gabriela Massuh: Während meiner Zeit beim Goethe-Institut in Buenos Aires war es immer viel leichter, mit den ifa-Ausstellungen als mit den eher thematischen Ausstellungen von Goethe zu arbeiten. Es wurden Originale gezeigt und es waren umfangreichere Ausstellungen, die man in der Regel den großen Museen anbieten konnte. So etwas braucht das Goethe-Institut. Die große „Fluxus“-Ausstellung zum Beispiel wurde in Buenos Aires im Museo Malba gezeigt. Das ifa bringt moderne, zeitgenössische Kunst – schwierige Kunst. Gerhard Richter war in Argentinien beispielsweise völlig unbekannt – auch wenn man sich das gar nicht vorstellen kann.

Eva-Christina Meier: Was schlagen Sie vor?

Gabriela Massuh: Ich würde auf diesem Niveau bleiben – nichts Einfaches, nichts Populäres. Je schwieriger und anspruchsvoller – umso besser. Die Kunst hier in Argentinien oder überhaupt in Lateinamerika ist eher ein Kunstmarkt. Der Wert ästhetischer Kriterien wird da überhaupt nicht verhandelt. Es gibt Tausende von Ausstellungen. Trotzdem ist vieles so bürgerlich, für eine obere Mittelschicht gedacht und auf eine Art ebenfalls Event. Davon sollte man Abstand nehmen – und das ifa tut das meiner Meinung nach.

Eva-Christina Meier: Trotzdem wird oft bemängelt, dass eine Tourneeausstellung als fertiges „Paket“ ankomme, ohne die Möglichkeit zu geben, lokal Einfluss darauf zu nehmen. Welche alternativen Ausstellungsformen wären für den Kulturaustausch denkbar?

Gabriela Massuh: Diese prozesshaften Recherche-Projekte, auf die Sie anspielen, sind schwierig. Man braucht sehr viel Zeit und ein großes Interesse auf beiden Seiten. Das kann man einmal machen – das Ausstellungsprojekt „ExArgentina“⁹ beispielsweise, das war einmalig und fantastisch. Sehr wichtig finde ich, in solchen langfristigeren Projekten den Leuten auch hier die Möglichkeit zu geben, nach Deutschland zu reisen – nicht nur von Deutschland hierher. Es muss in beide Richtungen möglich sein.

Eva-Christina Meier: Was müsste sich Ihrer Meinung nach ändern?

Gabriela Massuh: Ein großes Problem der AKBP ist, dass sie im Auswärtigen Amt glauben, es im Ausland mit anderen Kulturen zu tun zu haben. Für die ist Lateinamerika immer noch exotisch. Die haben die ganze Globalisierung noch nicht kapiert. Wenn hier ein Messer runterfällt, dann hat das Konsequenzen in Indien...

Eva-Christina Meier: Ist denn das Format der Ausstellung dann überhaupt sinnvoll?

Gabriela Massuh: Das Problem ist nicht das Format, sondern wie man Kunst begreift. Diese Stärke der Kunst, durch sie zu einer gewissen Erkenntnis zu gelangen, scheint mir abhanden gekommen zu sein. Trotzdem gibt es eine Bewertung der Kunst, die ich in Deutschland sehr viel interessanter finde als in vielen Ländern Südamerikas. In Deutschland gibt es mehr Erziehung, mehr Auseinandersetzung, und ganz wichtig: Es gibt Kritik.

⁹ „Ex-Argentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun“, kuratiert von Alice Creischer und Andreas Siekmann, Museum Ludwig, Köln 2004 und Palace de Glace, Buenos Aires 2006.

3. Interview mit Cecilia Pavón, Poetin, Übersetzerin, Buenos Aires, 29.10.2012

Eva-Christina Meier: Wie sind Sie auf das Goethe-Institut hier in Buenos Aires aufmerksam geworden?

Cecilia Pavón: 1992 bin ich aus Mendoza nach Buenos Aires gezogen. Ich glaube, 1993 oder 1994 gab es im Goethe-Institut eine Reihe mit dem Titel „Estetoscopia“. Dort wurden neue musikalische Tendenzen in Buenos Aires vorgestellt. Diese Reihe hatte Pablo Schanton kuratiert. In der Reihe wurden verschiedene Leute eingeladen, unter anderem auch aus Deutschland.

Ich bin regelmäßig hingegangen. Es war toll. Alle gingen dorthin. Aber persönlich lernte ich Pablo Schanton erst viele Jahre später kennen, und über ihn auch Gabriela Massuh, die damalige Programm- direktorin des Goethe-Instituts. Als ich dann begann, aus dem Deutschen zu übersetzen, war mein erstes Buch eines von Diedrich Diederichsen.

Eva-Christina Meier: Warum haben Sie Deutsch gelernt?

Cecilia Pavón: Ich habe es zunächst in der Schule gelernt, aber nicht aus einem besonderen Grund. Sprachen – auch Französisch und Englisch – haben mir gefallen. Noch während der Schule habe ich ein Austauschjahr in Belgien verbracht und dort gab es jeden Tag Deutschunterricht. Später bin ich eher durch Zufall für sechs Monate nach Berlin gekommen. 2004 hat mir Gabriela Massuh ein Goethe-Stipendium für einen Sprachaufenthalt in Berlin angeboten.

Eva-Christina Meier: Sie sind Dichterin, haben zusammen mit Fernanda Laguna „Belleza y Felicidad“, einen unabhängigen Raum für Poesie und Kunst, betrieben und arbeiten als Übersetzerin unter anderem von Essays über Popkultur und Kunst. Was

passiert Ihrer Meinung nach durch das Übersetzen?

Cecilia Pavón: Das ist überhaupt DIE FRAGE der Übersetzung. In den zwanziger Jahren existierte in Argentinien die Gruppe SUR, der auch Jorge Luís Borges angehörte. Victoria Ocampo mäzenierte diese Gruppe von Intellektuellen. Virginia Woolf oder Adorno wurden so ins Spanische übersetzt. Für SUR spielte die Übersetzung eine zentrale Rolle. Natürlich wurden sie immer wieder kritisiert, nicht „national“ genug zu sein und sich mehr mit dem Europäischen als dem Argentinischen zu beschäftigen.

Ich glaube aber, es ist genau das Gegenteil. Ausgehend vom Lokalen ist die Übersetzung vor allem eine Aneignung. Sie ist das Gegenteil des Imperialismus. Die Übersetzung ist die Verteidigung des Lokalen und die Entwicklung eines Dialogs mit dem Internationalen.

Eva-Christina Meier: Und in der Bildenden Kunst? Was passiert, wenn Kunstwerke oder eine Ausstellung an einem anderen Ort gezeigt werden?

Cecilia Pavón: Meiner Meinung nach fehlt in der zeitgenössischen Kunst oftmals eine Übersetzung. Es wird zu global gedacht, als ob alles überall funktionieren könnte. Die Übersetzung aber wäre der eigene, lokale Blick auf das Werk. Kuratoren sollten sich vielleicht mehr als Übersetzer verstehen. Aber das tun sie nicht, sondern sie denken, sie haben es mit einem leeren Raum zu tun – statt den jeweiligen Kontext zu berücksichtigen. Als Übersetzer aber musst du an den Kontext denken, du kannst die Sprache, in die du übersetzt, nicht ignorieren.

Eva-Christina Meier: Was bedingt Ihrer Meinung nach den Erfolg oder Misserfolg von Kulturaustausch?

Cecilia Pavón: Ich glaube, es ist absolut notwendig, mit Leuten vor Ort und mit Kontakt zu lokalen Szenen zu arbeiten – vielleicht ist es auch sinnvoll,

größere Institutionen mit unabhängigen Zusammenhängen zusammenzubringen. Gabriela Massuh ist das im Goethe-Institut immer sehr gut gelungen. Aber diese Kontakte herzustellen ist nicht einfach – und für jemanden von außen sicher eine Herausforderung.

Eva-Christina Meier: Welche persönliche Erfahrung haben Sie mit internationalen Begegnungen und Austausch gemacht?

Cecilia Pavón: Die Freude am Austausch hat auch mit meinem Interesse an Literatur zu tun. Für mich ist das, was Literatur ausmacht, etwas Universelles. Und in der Geschichte der modernen Literatur ist die Übersetzung etwas Essentielles.

Aber auch Buenos Aires ist eine Stadt, in der Leute aus allen Teilen der Welt leben. Die Stadt war und ist der Ort für dieses Zusammentreffen.

Ich glaube nicht an die Globalisierung und die internationale Vernetzung. Das Internet vereinheitlicht, während die Übersetzung die Unterschiede respektiert.

Ich glaube an persönliche Beziehungen. Alles was ich in den letzten Jahren gemacht habe, wäre nicht zustande gekommen ohne die konkreten Situationen, in denen ich jemand persönlich kennengelernt habe.

4. Interview mit Ana María Saavedra und Luís Alarcón, Betreiber des unabhängigen Kunstraums Galería Metropolitana in Pedro Aguirre Cerda, einem Arbeiterstadtteil in der Peripherie Santiago, Santiago de Chile, 19.10.2012

Eva-Christina Meier: 2004 führten wir unser erstes Interview¹⁰. Am Ende sagten Sie darin: „Auch wir sind auf unsere Art Protagonisten einer lokalen und globalen Welt. Die Galerie hat uns geholfen, zu beiden eine Verbindung herzustellen. Auch unsere Unterhaltung, dieses Interview, hätte ohne die Galerie nicht stattfinden können.“ Welche Art von Verbindungen unterhalten Sie außerhalb Chiles?

Ana María Saavedra: Damals, 2004, hatten wir bereits Kontakt zu einem Netzwerk, das anlässlich eines Treffens unabhängiger Kunsträume aus Lateinamerika 2003 in Buenos Aires entstanden ist. Dort trafen wir auf Projekte aus Argentinien, Chile, Kolumbien, Brasilien und aus Havanna. Daraus ergaben sich verschiedene Kooperationen. Die Argentinier schrieben einen Text für unser Buch über die Galerie. Mit den Kolumbianern organisierten wir eine Ausstellung, die danach an verschiedene Orte reiste.

Eva-Christina Meier: Wie kam es dazu?

Luís Alarcón: In der Praxis haben wir sehr bald festgestellt, dass es für die Umsetzung unserer Art von Programm absolut notwendig ist, eigene Netzwerke aufzubauen. Also eine Politik der dauerhaften Allianzen zu betreiben, genauso mit sozialen Initiativen vor Ort wie auch mit anderen unabhängigen Kunsträumen – in Chile, Lateinamerika oder in anderen Teilen der Welt.

¹⁰ „Ein Chile, das sie nicht kennen. Gespräch mit Ana María Saavedra und Luís Alarcón, Galería Metropolitana.“ In: Chile International. Kunst, Existenz, Multitud, Berlin 2005.

Ana María Saavedra: Wir fühlten uns schon damals als Teil einer Szene, die Ende der neunziger Jahre entstanden war, aber nun immer präsenter wurde. Überall gründeten sich autonome, unabhängige und selbstverwaltete Kunsträume. Denen gelang die Vernetzung untereinander sehr viel effizienter als den großen Institutionen zu dieser Zeit. Schon bald hatten wir mehr Kontakte zu Künstlern und Gruppen in anderen Ländern, als die offiziellen chilenischen Institutionen. Natürlich organisierte auch das Museo de Arte Contemporáneo umfangreiche Ausstellungen mit ausländischen Künstlern. Aber es ist etwas ganz anderes, ob zum Beispiel die mexikanische Regierung eine fertige Ausstellung erst nach Chile und danach in andere Länder schickt oder, ob eine Ausstellung mit mexikanischen Künstlern hier gemeinsam entwickelt wird.

Eva-Christina Meier: Wie reagiert Euer Publikum, die Leute aus dem Viertel, auf die Ausstellungen ausländischer Künstler?

Ana María Saavedra: Unterschiedlich und jedes Mal anders. Eine Konstante aber ist, dass diejenigen, die hier eine Ausstellung zeigen möchten, anreisen, anwesend sind und auch in Kontakt mit den Leuten treten – also etwas von der Realität Chiles mitbekommen. Als zum Beispiel Thomas Hirschhorn anlässlich der Ausstellung „Dislocación“¹¹ für eine Woche nach Chile kam, um seine Arbeit in der Galerie vorzubereiten, war er die ganze Zeit von morgens bis abends hier bei uns im Viertel. Er hat sich total auf die Situation vor Ort eingelassen.

Luis Alarcón: Seit 2001 haben wir in der Galerie Internet. Das hat unsere Arbeit unglaublich erleichtert. Es gibt also ein Davor und ein Danach. Der über die Jahre systematische Ausbau der Arbeitszusammenhänge ging auch mit einer Vielzahl von Reisen einher. Diese Reisen haben uns ermöglicht –

abgesehen davon, dass Galería Metropolitana nach wie vor unter ziemlich prekären Bedingungen existiert –, sehr viele Kenntnisse zu erwerben und neue Verbindungen aufzubauen, aus denen im besten Fall zukünftige Projekte für die Galerie in Santiago entstanden.

Austausch, so wie wir ihn praktizieren, findet in gewisser Weise auf einer Mikroebene statt. Leute, Künstler lernen sich kennen, empfehlen einander weiter, es entstehen neue Kooperationen. Ein Teil unserer Arbeit besteht darin, Situationen herzustellen, in denen dieser Austausch möglich ist. Mikro bedeutet für uns auch, dass Künstler zu uns in die Galerie und ins Viertel kommen und dort *in situ* konkrete Projekte mit unserer Unterstützung realisieren. Im Vergleich dazu findet der Austausch, den beispielsweise Deutschland mit einer Institution wie dem Museo de Bellas Artes organisiert, auf einer Makroebene, hauptsächlich innerhalb der Institutionen selbst, statt: Eine Ausstellung wird geplant, die Arbeiten werden verschickt. Nachher reist der Kurator nach Chile, vielleicht auch noch ein oder zwei Künstler.

¹¹ <http://www.dislocacion.cl/>

5. Interview mit Paulina Varas, Leiterin des unabhängigen Kunstraum CRAC (Centro de Residencias y Arte Contem- poraneo), Valparaiso, 21.10.2012

Eva-Christina Meier: Sie gehören zu „Red Conceptualismos del Sur“¹². In welchem Moment entstand dieser Zusammenhang?

Paulina Varas: Ich lebte eine Zeit in Barcelona und schrieb an meiner Doktorarbeit in Kunstgeschichte über das Verhältnis konzeptueller Praktiken und politischer Kunst in Lateinamerika. Dort traf ich auf Ana Longoni aus Buenos Aires, die gerade begann, das „Red Conceptualismos del Sur“ aufzubauen. Sie fragte mich, ob ich an diesem Netzwerk teilnehmen wolle – einem Zusammenschluss von Leuten aus unterschiedlichen Disziplinen – Theoretiker, Kritiker und Kuratoren. Die Idee war es, eine Diskussions- und Aktionsplattform zu schaffen mit dem Ziel, künstlerische Praktiken als Form gesellschaftlicher Kritik in Lateinamerika zu erforschen und für die Gegenwart zu reaktivieren. Ich konnte es gar nicht glauben, dass hier zehn bis fünfzehn Leute aus Kolumbien, Peru und Argentinien so wie ich sich mit diesem Thema beschäftigten.

Eva-Christina Meier: Wie entstand die Idee für CRAC, der von Ihnen in Valparaiso ins Leben gerufenen Künstlerresidenz?

Paulina Varas: Als ich 2006 aus Barcelona zurück nach Chile kam, merkte ich bald, dass man hier etwas anderes machen müsste, als das in Spanien von zwei Freunden und mir begonnene publizistische Projekt „Tristes Trópicos“ fortzusetzen. Als ich kurz darauf zu einem Symposium nach Rio de Janeiro reiste, lernte ich dort den brasilianischen Künstler Ricardo Basbaum kennen. Er lud mich zu

einem Treffen bei Helmut Batista von Capacete ein, einem interdisziplinären Kunstraum, der schon seit Ende der neunziger Jahre existierte. Dort stellten sich andere unabhängige Kunsträume aus verschiedenen lateinamerikanischen Ländern vor, die ein kleines Netzwerk von Residenzen gründen wollten. Das britische Triangle Network unterstützte das Vorhaben finanziell. Anwesend waren zum Beispiel Sally Mizrachi für „Lugar a Dudas“ aus Cali, Kolumbien; Raquel Schwartz für „Kiosko“ aus Santa Cruz de la Sierra, Bolivien; Helmut Batista für „Capacete“ aus Rio de Janeiro, Brasilien; Estebán Alvarez für „El Basilisco“ aus Buenos Aires – ein Projekt, das inzwischen nicht mehr existiert. Mit dem Geld, das sie aus Großbritannien über das Triangle Network erhielten, bauten sie ein gegenseitiges Austauschprogramm für Künstler auf.

Eva-Christina Meier: Nahmen an diesem Austauschprogramm auch britische Künstler teil?

Paulina Varas: Nein, dieses Programm funktionierte sehr punktuell zwischen verschiedenen lateinamerikanischen Städten. Alessio Antonioni von Triangle Art Trust (heute Triangle Network) hatte es vorgeschlagen. Es lief nur eine begrenzte Zeit, etwa zwei Jahre.

Eva-Christina Meier: Welche Qualität haben Künstler-Residenzen?

Paulina Varas: Nach diesem Treffen dachte ich, in dem, was sie hier entwerfen, steckt unglaublich viel Potenzial. Für mich war es eine faszinierende Vorstellung, dass es Instanzen geben könnte, die zwar finanziell unterstützt würden, aber unabhängig agieren konnten, um Inhalte, Zusammenhänge und Austausch zwischen verschiedenen lateinamerikanischen Ländern zu befördern. Eine Praxis, die lange Zeit nur den offiziellen Institutionen oder dem Auswärtigen Amt vorbehalten blieb. Das Treffen in Rio war für mich also der ausschlag-

¹² <http://redconceptualismosdelsur.blogspot.de/>

gebende Impuls, eine Künstlerresidenz in Chile außerhalb der Hauptstadt zu gründen – nicht etwa als ein Hotel für Künstler, sondern als ein Arbeitsraum, in dem Projekte entstehen, die mit Valparaíso und seinen Bewohnern zu tun haben.

6. Interview mit Camilo Yañez, bildender Künstler, Kurator¹³ unterrichtet an der Universität Diego Portales, Santiago de Chile, 20.10.2012

Eva-Christina Meier: Welche Erfahrungen haben Sie mit Kulturaustausch gemacht?

Camilo Yañez: Ein Erlebnis war für mich besonders wichtig. Ich glaube, es war 1998. Ich studierte noch an der Universidad de Chile, aber stand der Ausbildung sehr kritisch gegenüber. Meiner Ansicht nach wurde dort viel zu akademisch eine halbtote Tradition vermittelt. Kunst ist aber etwas absolut Lebendiges. Aus dieser Unzufriedenheit begann ich, in der Bibliothek nach Kunstzeitschriften wie „Art Forum“ oder „Frieze“ zu suchen. Ich schaute mir die Abbildungen von den Kunstwerken an, verglich diese mit dem, was man uns beibrachte, und dachte „hier liegen Welten dazwischen“.

Eva-Christina Meier: Das war eine Zeit vor dem Internet?

Camilo Yañez: Ja, klar, absolut prädigital. Zufällig wurde gerade die XXIV. Biennale in São Paulo von Paulo Herkenhoff vorbereitet, die dem Thema Antropofagie und Kanibalismus als Strategie kultureller Aneignung gewidmet war¹⁴. Und so planten wir mit einigen Freunden und Kommilitonen, 1999 eine Reise per Bus quer durch Südamerika zu dieser Biennale in São Paulo zu unternehmen, um dort lateinamerikanische Kunst, aber auch Originale von Giacometti, Warhol, Gabriel Orozco oder Basquiat zu sehen. Dieser Besuch war für mich ausschlaggebend,

¹³ u. a. gemeinsam mit Victoria Noorthoorn 2009 unter dem Titel GRITO E ESCUTA (Schreien und Hören) die 7. BIENAL DO MERCOSUL in Porto Alegre, Brasilien.

¹⁴ Die XXIV. Biennale nahm damit Bezug auf das „Manifesto Antropófago“ (1928) von Oswald de Andrade und eine gleichnamige kulturelle Bewegung in Brasilien.

um zu verstehen, dass es Kunst aus Chile gibt und solche, die außerhalb entsteht.

Eva-Christina Meier: Warum war es so wichtig, vor Ort die Arbeiten im Original zu sehen?

Camilo Yañez: Nicht nur die Arbeiten in ihrem Originalformat zu sehen war wichtig, sondern auch, wie sie präsentiert waren, der ganze Ausstellungsaufbau, der Katalog. Zu erleben, mit welcher Ernsthaftigkeit dort ein Kunstdiskurs geführt wurde, war eine entscheidende Erfahrung für mich.

Eva-Christina Meier: Viele Jahre später, 2009, kuratierten Sie selber gemeinsam mit Victoria Noortthoorn die Mercosur Biennale in Porto Alegre. Warum schlugen Sie im Anschluss die Einladung des ifa aus, einen Teil der Biennale in der Reihe „Spot on“ in den Galerien in Berlin und Stuttgart zu zeigen?

Camilo Yañez: Zum einen, weil die Arbeit an der Biennale mit all seinen politischen Krisen und Spannungen sehr kräftezehrend gewesen war und wir danach dringend eine Pause brauchten. Zum anderen war es auch nicht unsere Idee gewesen, die Arbeiten, die *in situ* in Porto Alegre entstanden waren, zu transportieren, sondern die Methodik der Biennale. Das hätte natürlich zu höheren Ausgaben geführt. Die Künstler hätten reisen müssen, um neue Arbeiten vor Ort entwickeln zu können.

Eva-Christina Meier: Wie kann der Export von Kunst funktionieren?

Camilo Yañez: Mich interessiert das Prozesshafte, wie etwas entsteht. Das große Glück der chilenisch-schweizer Ausstellung „Dislocación“¹⁵ war, dass die Künstler dafür neue Arbeiten entwickeln mussten.

Kunstwerke internationaler Künstler wurden nicht hergebracht, sondern sie entstanden fast alle erst hier in Chile. Das ist für mich erfolgreiches Vorgehen.

Eva-Christina Meier: Wie sah der Austausch zwischen Chile und der Schweiz im Fall von „Dislocación“ aus?

Camilo Yañez: In der Vorbereitung gab es einige Reisen der Schweizer Künstler, um den chilenischen Kontext hier kennenzulernen – schließlich ging es in der Ausstellung um die Auswirkungen des Neoliberalismus am konkreten Beispiel Chiles. So ist zum Beispiel die Arbeit von Thomas Hirschhorn, der zerteilte Pickup – auch wenn er vorher schon mit Autos gearbeitet hatte – ein Resultat dessen, was er hier auf den Straßen Santiagos gesehen hat.

¹⁵ „Dislocación“ kuratiert von Ingrid Wildi Merino und Kathleen Bühler, 2010 Santiago de Chile und 2011 Bern, Schweiz. Informationen zur Ausstellung: <http://www.dislocacion.cl/>

**7. Interview mit Alfredo Marquez,
bildender Künstler, Teilnehmer der
Ausstellung „Perder la forma humana.
Una imagen sísmica de los años
ochenta en América Latina“¹⁶,
Museo Reina Sofía, Madrid, lebt in
Lima, Peru. Berlin, 14.11.2012**

Eva-Christina Meier: Alfredo Marquez, Sie nehmen gerade an einer Ausstellung im Museo Reina Sofía über neue Formen der Kunst und Politik in den achtziger Jahren in verschiedenen Ländern Lateinamerikas teil. Hatten Sie in Madrid den Eindruck, dass das spanische Publikum die Inhalte der Ausstellung versteht?

Alfredo Marquez: Ich weiß nicht, ob diese Ausstellung sich an das spanische Publikum wendet und nicht viel mehr an die Geschichte.

Eva-Christina Meier: Aber was bedeutet das für das Publikum?

Alfredo Marquez: Mir scheint, dass angesichts der aktuellen politischen und wirtschaftlichen Krise in Spanien viele Arbeiten in der Ausstellung bei einigen Besuchern eine Art Echo hervorrufen. Als das Museum entschied, diese Ausstellung zu realisieren, gab es wohl bereits eine Vorahnung von dem, was sich nun in Spanien ereignet.

Eva-Christina Meier: Für die Aktualität der Ausstellung sozusagen ein „glücklicher Umstand“?

Alfredo Marquez: Ja, Länder wie Spanien oder Griechenland erleben einen historischen Moment, und auf eine Art beißt sich hier der Hund in den Schwanz. „Perder la forma humana“ handelt von den achtziger Jahren, der Suche, sich selbst als Individuum und als Teil des Kollektivs darzustellen und zu kommunizieren. Die Diktaturen in Lateinamerika waren noch nicht beendet, und die gesellschaftliche Realität war voll von Gewalt. Die Kunstwerke der Ausstellung sprechen davon.

Eva-Christina Meier: Sie gehörten in Peru zu der Gruppe Bestiario, die in Peru zwischen 1984 und 1987 existierte. Nun werden historische Arbeiten der Gruppe in Spanien im Museo Reina Sofía gezeigt. Was für eine Erfahrung ist das für Sie?

Alfredo Marquez: Eine sehr widersprüchliche Erfahrung. Das ganze Material, das nun zu sehen ist, war damals nicht in einem künstlerischen Kontext gedacht, aber auch nicht in Opposition dazu. Wir kümmerten uns einfach nicht darum, sondern fühlten uns vielmehr als Teil eines kulturellen Underground und ähnlichen Szenen in Mexiko, Argentinien oder Kolumbien verbunden. Es gibt Videoaufnahmen von Rockkonzerten, die wir organisiert haben oder von architektonischen Interventionen. Eine Ausnahme ist die Arbeit „Construcción /Destrucción“. Dieser Siebdruck mit dem Portrait César Vallejo's, der anlässlich der Ausstellung im Museo Reina Sofía wieder rekonstruiert werden musste, entstand ursprünglich für die Kunstbiennale 1989 in Havanna.

Eva-Christina Meier: Haben Sie den Eindruck, dass durch die aktuelle Ausstellung eine Museologisierung dieses Materials stattfindet?

Alfredo Marquez: Die Ausstellung findet natürlich in einem großen Museum, einer Institution statt. Trotzdem werden die gezeigten Arbeiten dadurch nicht aufgewertet oder verändert. Fast alle Exponate

¹⁶ „Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina“, (Die menschliche Gestalt verlieren. Ein seismisches Bild der achtziger Jahre in Lateinamerika), 26.10.2012 – 11.11.2013, Museo Reina Sofía, Madrid, Spanien. Kuratiert von „Red Conceptualismo de Sur“, siehe: www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/perder-forma-humana.html sowie www.redconceptualismosdelsur.blogspot.de/

entstanden in den achtziger Jahren unter sehr prekären Bedingungen und wurden aus ziemlich ärmlichem Material hergestellt. Aber statt diesen „Mangel“ zu inszenieren, haben die Kuratoren versucht, sie als Dokumente sehr neutral zu präsentieren.

Überraschenderweise erscheinen mir diese Dokumente heute sehr aktuell – mehr noch: Die Intensität und Kreativität der visuellen Aktionen als Form des Widerstands gegen die Repression, die in der Ausstellung zu sehen sind, haben nichts von ihrem Ausdruck verloren. Einige der historischen Aktionen überzeugen mich fast mehr als jene, die derzeit auf den Straßen Spaniens stattfinden. Ihr Ausdruck ist viel präziser und schärfer.

Eva-Christina Meier: Wird die Ausstellung nach Spanien auch in Lateinamerika zu sehen sein?

Alfredo Marquez: Auf jeden Fall soll die Ausstellung reisen. Es würde ja überhaupt keinen Sinn machen, schließlich handelt sie von Lateinamerika. Das war eine Bedingung von „Red Conceptualismos del Sur“ an das Museum.

8. Interview mit Alice Creischer und Andreas Siekmann¹⁷, 4.9.2012, Berlin, über die internationale Zusammenarbeit im Rahmen ihres Ausstellungsprojekts „Das Potosí-Prinzip. Koloniale Bildproduktion in der globalen Ökonomie“¹⁸ (2010-2011)

Eva-Christina Meier: Die Ausstellung „Das Potosí-Prinzip“ wurde in Madrid, Berlin und La Paz gezeigt. Waren die Bedingungen dafür an allen drei Orten die gleichen? Standen die Spielorte zu Beginn bereits fest?

Andreas Siekmann: Die Bedingungen sind natürlich nicht überall gleich gewesen. Beispielsweise konnten wir viele Exponate, die wir hier gezeigt haben, wegen Restitutionsansprüchen nicht in La Paz zeigen – und umgekehrt. Es gab überall Bremsen. Wir wollten in Madrid ein Bild entleihen, was nicht ging, weil die Ausstellung auch in La Paz gezeigt wurde¹⁹. Aber das war unsererseits eine Bedingung, damit es sich nicht um ein *one-way-Ticket* handelt. Die Neugier darauf, wie man in dem anderen Land gezeigt wird, ist extrem wichtig. Gleichzeitig haben Länder wie Bolivien und Argentinien nie das Geld,

17 Alice Creischer (*1960) und Andreas Siekmann (*1961) sind bildende Künstler und leben in Berlin. Die von ihnen gemeinsam mit Max Jorge Hinderer kuratierte Ausstellung „Das Potosí-Prinzip“ wurde 2010/2011 im Museo Reina Sofía, Madrid, im Haus der Kulturen der Welt, Berlin und im Museo Nacional de Arte, La Paz, gezeigt. An dem Projekt waren Künstler aus Argentinien, Bolivien, China, Deutschland, den Niederlanden, Österreich, Russland, der Schweiz, Spanien und Tschechien beteiligt, die aufgefordert waren sich jeweils mit einzelnen Gemälden bolivianischer Kolonialmalerei des 17./18. Jahrhunderts auseinanderzusetzen. Gemeinsam kuratierten sie ebenso 2004 mit Mitteln der Bundeskulturstiftung die Ausstellung „Ex-Argentina. Genealogie einer Krise“ im Museum Ludwig in Köln.

18 Vgl. auch Creischer/Hinderer/Siekmann (2010)

19 Es handelt sich um Gemälde der Barockmalerei, die in der spanischen Ex-Kolonie Bolivien entstanden sind.

sich an einem solchen Ausstellungsprojekt zu beteiligen. Also muss man im Vorfeld bei den Budgetforderungen durchsetzen, dass die europäischen Institutionen für die Präsentation in diesen Ländern Geld einplanen.

Eva-Christina Meier: Wie kam es zu dem Projekt? Was war die Ursprungsidee des Museo Reina Sophia, die an Euch herangetragen wurde?

Alice Creischer: Das Museum in Madrid hatte uns angefragt, eine ähnliche Ausstellung wie „Ex-Argentina“ zu kuratieren. Aber weil wir 2006 eher privat nach Potosí gereist sind, hatten wir die Idee, diese Gemälde der Kolonialzeit dort auszuleihen und zeitgenössische Künstler einzuladen, um darauf zu antworten. Wir haben damals nicht geahnt, welcher enorme Aufwand allein schon durch Zollformalitäten, Versicherungspolicen und staatlicher Bürokratie entstehen würde.

Eva-Christina Meier: Es war das Museo Reina Sofia, das Euch das Projekt ermöglicht hat?

Alice Creischer: Ja, das Museo Reina Sofia hat dieses Vorhaben hauptsächlich finanziell geschultert. 2008 zogen zwar schon die ersten dunklen Wolken am Himmel auf, aber immer noch dachte Spanien, es wäre total reich und Geld wäre kein Problem.

Eva-Christina Meier: Und die spanischen Institutionen waren auch bereit, diese Ausstellung zu finanzieren, obwohl sehr wenige spanische Künstler daran beteiligt waren?

Alice Creischer: Im Nachhinein hat sich herausgestellt, dass es doch diese Auflage gab. Und so haben wir ihnen quasi den Gefallen getan, mehr spanische Künstler als ursprünglich vorgesehen zu beteiligen. Es war nicht unsere Absicht, einen spanischen oder bolivianischen Schwerpunkt zu setzen, denn damit kommst du in das Fahrwasser der Nationalausstel-

lung – die junge spanische Kunstszene, die bolivianischen Künstler oder die Kolonialmalerei....

Andreas Siekmann: Diese Ansprüche nach Repräsentanz mussten wir immer wieder enttäuschen.

Alice Creischer: Für eine finanzierende Institution wie SEACEX²⁰ ist das natürlich nicht einsehbar, und Reina Sofia musste in diesem Punkt vermitteln.

Eva-Christina Meier: Es gibt ja in der Ausstellung nicht nur die Beziehung zwischen Europa und Lateinamerika, sondern auch Querverbindungen beispielsweise nach Asien. War das von Anfang an so vorgesehen?

Andreas Siekmann: Auch hier gibt es verschiedene Ebenen. Beispielsweise gibt es in Santa Cruz de la Sierra ein Barockgemälde mit dem Titel „Santiago Matachinos“, deutsch: „Der heilige Jakob als Chinesentöter“. Das Kolonialsystem war ja ein international organisiertes Weltreich mit weit verzweigt agierenden Bankiers-Familien – eigentlich noch vor der Bildung der Nationalstaaten. Uns ging es darum, diese Potosí-Geschichte nicht als identitäres Konzept, sondern als ökonomisches Modell zu präsentieren, das immer wieder auftaucht. Also nach den Potosí's von heute zu fragen.

Gleichzeitig hat die Auswahl auch damit zu tun, dass wir mit Korrespondenten vor Ort gearbeitet haben. Wenn wir für vier Tage nach Peking reisen würden, funktioniert das nicht. Während die Korrespondenten zum Beispiel in Peking oder Moskau in einen Austausch getreten sind und über einen längeren Zeitpunkt ein Vertrauensverhältnis aufgebaut haben, zum Beispiel mit dem Migrationsmuseum in Peking.

²⁰ Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, deutsch: Staatliche Gesellschaft für auswärtige kulturelle Unternehmung

Eva-Christina Meier: Ihr habt also unter Mithilfe von Verbindungsleuten vor Ort die Kontakte geknüpft?

Alice Creischer: Zum einen war uns von Anfang klar, dass wir eine internationalistische Ausstellung machen wollten. Zum anderen wollten wir nicht als *Jet-Set* oder Global-Kuratoren agieren, denn dann schüttelst du immer nur die Hand von einer ganz bestimmten Elite. Außerdem war es ein arbiträres Bekenntnis zu einem zufälligen Netzwerk von Freunden, das man hat. Diese internationalistische Position hat uns während der Vorbereitung der Ausstellung viele Probleme, besonders in Bolivien, bereitet. So haben wir ein dreiviertel Jahr mit einer vierten Kuratorin in La Paz zusammengearbeitet, die sehr aktiv in der indigenen Bewegung engagiert ist. Sie hat die von uns vertretene internationalistische Position extrem ignoriert. Sie fand das ziemlich blöd. Das führte zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen ihrer indigen-identitären und unserer internationalistischen Position. Im Laufe dieser für das Projekt entscheidenden Diskussion haben wir uns aber auch noch mal selbst unseres Ansatzes vergewissert.

Eva-Christina Meier: War dieser Konflikt überraschend für Euch?

Alice Creischer: Man weiß natürlich, dass man, wenn man als Kurator in andere Länder geht, diese Karte zieht. Das ist klar und vielleicht auch durch die Geschichte gerechtfertigt. Auch in Argentinien, wo die meisten Leute nicht indigen sind, sondern wer weiß woher kommen, ist man immer ein bisschen mehr Kolonialist als alle anderen. Umso wichtiger ist es, Künstler aufzufordern, internationalistisch zu denken, um weg zu kommen von dieser Form identitärer Zuschreibung. Wie soll ein politisches Statement möglich sein, wenn ich immer nur meine eigene nationale oder ethnische Interessensgruppe vertrete? Für uns war deshalb sehr wichtig, diese Form des interessenübergreifenden Engagements

zu behaupten.

Eva-Christina Meier: In eurem Vorwort bezeichnet Ihr das Kuratieren als eine Art Sinnbefragung und als Teil künstlerischen Arbeitens. In welchem Verhältnis standen bei Potosí-Prinzip die Vorbereitung und die Recherche zur Realisation der Ausstellung?

Andreas Siekmann: Drei Jahre haben wir uns mit diesem Projekt, aus dem die Ausstellung hervorgegangen ist, beschäftigt. Die Recherche zu den historischen Bildern hat sehr viel Zeit in Anspruch genommen und war ein mühsamer Prozess – unter anderem wegen dieser Problematik identitärer Zuschreibungen. Nachdem wir in Europa überraschenderweise kaum Informationen zu den Gemälden gefunden hatten, sind wir in Bolivien auf Kunsthistoriker gestoßen – Leute, die absolut „high-educated“ sind, Angehörige der weißen Oberschicht. Gleichzeitig fand zum Beginn unserer Recherche unter der neuen Regierung Evo Morales ein erster indigener Aneignungsprozess der Bilder statt – teilweise aber auch mit einer absolut fundamentalistischen Perspektive, die diese Bilder am liebsten eliminieren würde, um an deren Stelle ausschließlich indigene Kultur zu setzen. Die Hybridität der Bilder hat dazu geführt, dass sich niemand wirklich dafür zuständig fühlt.

Eva-Christina Meier: Ihr unterstreicht die Bedeutung künstlerischer Forschungsprojekte und den Kontakt zu lokalen Institutionen für den Austausch. Könnt ihr eure Erfahrungen mit dieser Art der Zusammenarbeit im Rahmen des „Potosí-Prinzips“ schildern?

Alice Creischer: Austausch hat auf vielen Ebenen stattgefunden. Man ist ja schließlich kein Kanal, durch den eine einzige *message* geht. Schon allein die Zusammenarbeit der Restauratoren, die sich nach großem anfänglichem Misstrauen von La Paz auf den Weg nach Potosí begeben haben. Oder die

Zusammenarbeit der bolivianischen und der spanischen Restauratoren. Auch zwischen den Künstlern hat viel Austausch stattgefunden, wurden Diskussionen geführt, Netzwerke gegründet und Freundschaften geschlossen.

Andreas Siekmann: Ein Artistic Research-Projekt wie das „Potosí-Prinzip“ lässt sich nicht in einem Jahr erarbeiten, sondern muss über mehrere Jahre finanziert sein. Eine große Herausforderung für das Museo Reina Sofia war es, das Risiko einzugehen nicht zu wissen, was am Ende dabei rauskommen würde.

Alice Creischer: Ohne Kontaktpersonen vor Ort hätten wir das Projekt nicht bewältigen können. Aber trotzdem war es für uns wichtig, selbst viel zu reisen und uns länger an Orten aufhalten zu können.

Eva-Christina Meier: Was ist Eurer Meinung nach über die Ausstellung hinaus geblieben?

Alice Creischer: Bereits bei „Ex-Argentina“ haben wir die Erfahrung gemacht: Man schafft mit diesen langfristig angelegten Projekten einen Diskussionskontext, der sehr gut funktioniert und weitergedacht wird. Das entsteht nicht unbedingt durch die Ausstellung selbst, sondern vielmehr durch die intensive Zeit, die solche Vorhaben verlangen – auch das „Potosí-Prinzip“ waren drei Jahre eng Zusammenarbeit und Auseinandersetzung.

9. Interview mit Volker Redder, Leiter des Goethe-Instituts in Santiago de Chile, 19.10.2012, Santiago de Chile

Eva-Christina Meier: Wissen Sie, wie Sie hier wahrgenommen werden? Wofür steht das Goethe-Institut in Santiago de Chile?

Volker Redder: Kürzlich haben wir anlässlich des 60-jährigen Jubiläums der deutsch-chilenischen Kulturkooperation Interviews gemacht. Einige wurden direkt auf der Straße geführt, andere mit ausgewählten Persönlichkeiten. Daraus hat sich ein Potpourri von Meinungen ergeben. Natürlich kann es passieren, dass die Leute sagen: „Goethe-Institut – kenn ich gar nicht.“ Aber die meisten verbinden das Goethe-Institut mit der schwierigen Zeit der Militärdiktatur, mit einem Ort an dem man frei reden konnte.

Eva-Christina Meier: Ist das Publikum des Goethe-Instituts vor allem eines mit Beziehung zu Kultur aus Deutschland?

Volker Redder: Nicht unbedingt und nicht immer: Bei der Video-Biennale beispielsweise hatten wir hier in der audiovisuellen Sektion zwei Künstler aus Deutschland eingeladen – die sind international so bekannt, dass die Leute sogar aus dem Süden Chiles angereist sind, um sie zu sehen.

Ein weiteres Beispiel: Wir arbeiten inzwischen auch viel über Facebook. Die Kommunikation, die sich dort entwickelt und die Rückmeldungen, die wir bekommen findet oft mit Leuten statt, die durch ganz andere Verbindungen auf uns stoßen.

Eine Grundlage unserer Arbeit ist es zu versuchen, das Goethe-Institut als Plattform zu nehmen, auch, weil in einigen Bereichen keine Vernetzung zwischen den Akteuren in Lateinamerika besteht.

Wir versuchen diese Plattform anzubieten. In Buenos Aires haben wir das mit „Panorama Sur“ für Theater gemacht, und in Valparaiso wird das im kommenden Jahr „Movimiento Sur“ für den zeitgenössischen Tanz sein.

In einer anderen, offeneren Form planen wir gerade für die Region Südamerika ein Projekt mit dem Titel „Zukunftslabor“. Dort versuchen wir Formate und Personen aus Europa mit Akteuren aus Lateinamerika zusammenzubringen, um an Zukunftsfragen zu arbeiten – „wie wollen wir leben,“ oder „wovor haben wir Angst“...

Interessanterweise hat Südamerika ja überhaupt kein Gefühl von Krise, beziehungsweise herrscht hier eher das Gefühl „Wir kommen aus der Krise raus“.

Eva-Christina Meier: Vor Santiago waren Sie in Algier Institutsleiter. Was war dort anders?

Volker Redder: Als wir nach dem Bürgerkrieg wieder in Algerien angefangen haben, waren 80 Prozent der kulturellen Szene entweder tot oder im Exil. Nur sehr wenige waren dageblieben oder vielleicht bereits wieder zurückgekehrt. Alles war komplett am Boden. Musik spielt in Algerien traditionell eine ganz wichtige Rolle, und es gibt zig Schulen. Da war etwas da, auf das man aufbauen konnte. Wir haben dann beispielsweise Werke algerischer Musiker aufgeführt, die an der Kölner Musikhochschule studiert haben. Aber Bildende Kunst oder Film? Die ganze algerische Filmproduktion lag am Boden. Das ist also überhaupt nicht mit Chile vergleichbar. Aber hier wie dort spürt man eine Offenheit und eine Energie. Das ist für die Arbeit ein echter Glücksfall. In einer Stadt wie Paris würde ich gar nicht wahrgenommen, das wäre sehr schwierig.

Eva-Christina Meier: Und hier werden Sie wahrgenommen?

Volker Redder: Ja, auf jeden Fall. Behilflich ist hier in Santiago das positive Bild des Goethe-Instituts. In Algier war es das Image Deutschlands. Deutschland – die Bundesrepublik wie die Deutsche Demokratische Republik – haben die Industrie mit aufgebaut. Es hat seine Institution auch während des Terrorismus offen gehalten und ist nicht in den Irak-Krieg gezogen.

Eva-Christina Meier: Welche Wirkung hat Kunst für Sie?

Volker Redder: Die Arbeit mit Kunst schafft Verbindung und auch Vertrauen. Es ermöglicht gemeinsame Perspektiven. In diesem Zusammenhang gefällt mir die Definition von Niklas Luhmann: Vertrauen ist ein Gefühl. Es ist die Reduktion von sozialer Komplexität und Widersprüchen auf ein Gefühl, das es möglich macht, zu handeln.

10. Interview mit Kathleen Bühler, Kuratorin Kunstmuseum Bern, 21.9.2012, Zürich, über die internationale Zusammenarbeit im Rahmen ihrer gemeinsam mit Ingrid Wildi Merino kuratierten Ausstellung „Dislocación“ (2010 Santiago de Chile/2011 Bern, Schweiz)²¹

Eva-Christina Meier: Wie kam es zu der Ausstellung „Dislocación“, einer chilenisch-schweizerischen Kooperation? Welche Institutionen haben das Vorhaben ermöglicht?

Kathleen Bühler: Der ursprüngliche Anlass des Projekts waren die bevorstehenden Feierlichkeiten zum *Bicentenario* – der Feier zur 200-jährigen Unabhängigkeit Lateinamerikas. Die Schweizer Botschaft in Santiago hatte Ingrid Wildi Merino eingeladen, eine Ausstellung zu entwickeln, ohne zu dem Zeitpunkt zu wissen, was sie erwartet, denn Ingrid Wildi Merino dachte die Ausstellung nicht klein, sondern ganz groß. Sie ist eine politisch sehr reflektierte Person und so überlegte sie: „Unabhängigkeit“ – was feiern wir hier eigentlich? Geht es nur um die Situation in Chile, ihrem ursprünglichen Heimatland? Angesichts der zahlreichen transnationalen, wirtschaftlichen Verflechtungen – was bedeutet heute Unabhängigkeit? Wildi hat sich dabei auf die Auswirkungen des Neoliberalismus konzentriert – eine absolut zeitgenössische Fragestellung. Das war der thematische Fokus für die Ausstellung und nicht, was macht man in Chile, was macht man in der Schweiz. Die Realität in Chile wurde dann zur „Versuchsanordnung“, und Wildi hat die europäischen Künstler und Künstlerinnen eingeladen, ebenfalls eine Arbeit in Chile zu entwickeln und zu realisieren – eine Art *„artistic research“*-Projekt.

Eva-Christina Meier: Die Ausstellung „Dislocación“ wurde im September 2010 in Santiago de Chile und Anfang 2011 in Bern gezeigt. Waren die Bedingungen dafür an beiden Orten gleich?

Kathleen Bühler: Die Bedingungen waren unterschiedlich und sie hätten unterschiedlicher nicht sein können. Wir hatten alle Künstler eingeladen, Beiträge zu entwickeln, und bis zur Eröffnung in Santiago wussten wir nicht genau, wie die Ausstellung aussehen würde. Bis zum Schluss gab es sehr viele offene Fragen und Überraschungen. Zusätzlich gab es in Santiago das kulturpolitische Anliegen, sehr viele orts-spezifische Arbeiten entstehen zu lassen und über die Stadt verteilt zu zeigen. In Bern, nur drei Monate später, war die Situation eine ganz andere. Dort hätte es auch nicht denselben Sinn gemacht, die Arbeiten an verschiedenen Orten zu präsentieren, schließlich fehlte der lokale Bezug. Bereits in diesen drei Monaten hat also eine Musealisierung stattgefunden und eine Verdichtung. Auch in Hinblick auf die andere Sprache und den für die Besucher fehlenden Kontext war in Bern eine Neuinterpretation notwendig.

Eva-Christina Meier: Standen denn die zwei Spielorte zu Beginn der Vorbereitungen bereits fest?

Kathleen Bühler: Absolut. Das war ein wichtiges Anliegen der Künstlerin und Kuratorin Ingrid Wildi Merino. Sie ist in Chile geboren und mit 17 Jahren in die Schweiz gekommen. 2007 wurde sie zum ersten Mal zu einer Einzelausstellung nach Santiago eingeladen. Ihr war sofort klar, wenn sie eine Ausstellung kuratieren würde, dann sollten diese zwei Welten nicht getrennt bleiben: Europa sollte von Lateinamerika endlich Notiz nehmen und lateinamerikanische Künstler die Gelegenheit bekommen, hier in der Schweiz auszustellen. Sehr früh schon hat Ingrid Wildi mich kontaktiert, und bald stand fest, dass die Ausstellung auch in Bern stattfinden würde – der Hauptstadt der Schweiz, dort wo auch

²¹ <http://www.dislocacion.cl>

die politischen Entscheidungsträger sitzen.

Eva-Christina Meier: Wie lange haben die Vorbereitungen zur Ausstellung in Anspruch genommen?

Kathleen Bühler: Zwei Jahre. 2008 wurden die ersten Konzepte geschrieben und auch die ersten Geldgeber mit ins Boot geholt. Zum einen war das Pro Helvetia, die zu diesem Zeitpunkt glücklicherweise gerade Initiativen zu Lateinamerika besonders berücksichtigten. Auf der anderen Seite hat sich der chilenische staatliche Kulturfonds Fondart finanziell in ähnlicher Höhe verpflichtet. Am Ende hat das chilenische Kulturministerium vielleicht sogar mehr als die Hälfte des Budgets beigesteuert. Da habe ich eine überraschende Großzügigkeit erlebt. Trotzdem hatten wir bis zum Schluss mit vielen Unwägbarkeiten zu kämpfen.

Eva-Christina Meier: Waren das eher inhaltliche oder strukturelle Probleme?

Kathleen Bühler: Die Kosten für die Produktion gingen für das Museum in Bern sehr schnell „durchs Dach“. Eine weitere Zerreißprobe war die Organisation und Finanzierung des Katalogs, denn wir wollten den Austausch und das gleichberechtigte Mittragen des Projekts von Chilenen und Schweizern in der Publikation widerspiegeln. Auch wenn man mit großer Offenheit aufeinander zugeht, stellt man dann doch eine unterschiedliche Arbeitsweise fest.

Eva-Christina Meier: An der Ausstellung nahmen sowohl chilenische als auch Künstler aus der Schweiz teil. In welchem Verhältnis stehen ihre Arbeiten zueinander?

Kathleen Bühler: Zunächst einmal ist Ingrid Wildi Merino sehr gut vernetzt. Sie hat uns alle in Chile zusammengebracht – sei es Alfredo Jaar, der mal ihr Lehrer war, Thomas Hirschhorn, der ebenfalls

ihr Lehrer war oder auch Ute Meta Bauer. Die Aufteilung zwischen Künstlern, die in Chile und der Schweiz leben, war etwa halb/halb. Einzelne Werke haben in Santiago unglaubliche Resonanz erhalten, weil sie sehr viel Symbolwert haben. So war die Arbeit von Alfredo Jaar seine erste, die er – außerhalb von Kunstprojekten im öffentlichen Raum – explizit für einen Ausstellungsort in Chile konzipiert hat. Aber auch die Auseinandersetzung der Schweizer Künstler mit der chilenischen Realität wurde sehr geschätzt. Ich hatte nicht den Eindruck, dass das Publikum unterschiedlich gewichtete zwischen den „eigenen“ und den Künstlern, die von außen kamen. Sicherlich war es eine Stärke des Projekts, dass es inhaltlich so präzise und eng geführt war und die beteiligten Künstler alle auf die gleiche Fragestellung Antworten gesucht haben.

Eva-Christina Meier: Gab es Verbindungsleute vor Ort in Chile?

Kathleen Bühler: Ingrid Wildi hat ein Team mit jungen Kunststudenten in Santiago aufgebaut, die vor Ort gewirkt und betreut haben. Aber es waren vor allem die beteiligten kleinen Institutionen, Galerien und Kunstorte in Chile, mit denen wir zusammengearbeitet haben.

Eva-Christina Meier: Was ist Ihrer Meinung durch die Ausstellung entstanden und darüber hinaus geblieben?

Kathleen Bühler: Ich muss Ingrid Wildi Merino sehr hoch anrechnen, dass sie die Ausstellung von Anfang an sehr breit gedacht hat – mit Internetauftritt, begleitenden Symposien in Santiago und Bern, einem mehrsprachigen Katalog, Vortragsreihen in den Universitäten in Santiago. Das war eine klare Vision, die sehr viele Energien freigesetzt hat und bis in die Schweiz wirken konnte.

Außerdem war es in Chile einfach der richtige Zeitpunkt. Es war eine wichtige Erfahrung zu erleben, dass diese Art von Ausstellung mit eigener und internationaler Beteiligung gelingen kann. Das Thema der Ausstellung zielt mitten ins Herz gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Fragestellungen. Sie ist relevant, auch dadurch, wie sie künstlerisch damit umgeht.

Eva-Christina Meier: Welche Erfahrung haben Sie persönlich durch die besondere Zusammenarbeit gemacht?

Kathleen Bühler: Es gibt für mich als Kuratorin einen Moment vor und nach „Dislocación“. Ein Projekt von diesem Umfang über zwei Kontinente hinweg zu entwickeln, war für mich neu, aber im Ergebnis absolut befriedigend – trotz all der Erschöpfung, die diese Art des Arbeitens mit sich bringt. Aber dieses Mittendrin-Sein im sozialen Gewebe war eine Erfahrung, die Lust und süchtig macht auf mehr. Die Zusammenarbeit mit Ingrid Wildi hat bei mir zu einer Politisierung geführt. Das hat mich, aber auch unser Haus in Bern geprägt. Erfreulicherweise haben wir dann für die Ausstellung den „Swiss Exhibition Award 2011“ verliehen bekommen. Diese Auszeichnung hat in der Schweiz die Wirkung der Ausstellung noch mal sehr befördert.

ZUR AUTORIN

Eva-Christina Meier (Diplom/Meisterschülerin) studierte visuelle Kommunikation an der Kunsthochschule Berlin Weißensee und der Zürcher Hochschule der Künste. Seit 2000 ist sie als freie Kuratorin mit Schwerpunkt für zeitgenössische südamerikanische Kunst tätig – zuletzt kuratierte sie in der Reihe Kulturtransfer für die ifa Galerien Berlin und Stuttgart die Ausstellung „Cut & Mix. Kulturelle Aneignung und künstlerische Behauptung. Zeitgenössische Kunst aus Peru und Chile“. Regelmäßig veröffentlicht sie Texte und Interviews zu bildender Kunst und Literatur in die Tageszeitung (TAZ). Sie ist u. a. Herausgeberin der Anthologie „Chile International. Kunst, Existenz, Multitude“, Berlin 2005.



Institut für
Auslandsbeziehungen e. V.

Charlottenplatz 17 Postfach 10 24 63
D-70173 Stuttgart D-70020 Stuttgart
Tel. +49/711 2225-0 Fax +49/711 2 26 43 46
www.ifa.de info@ifa.de