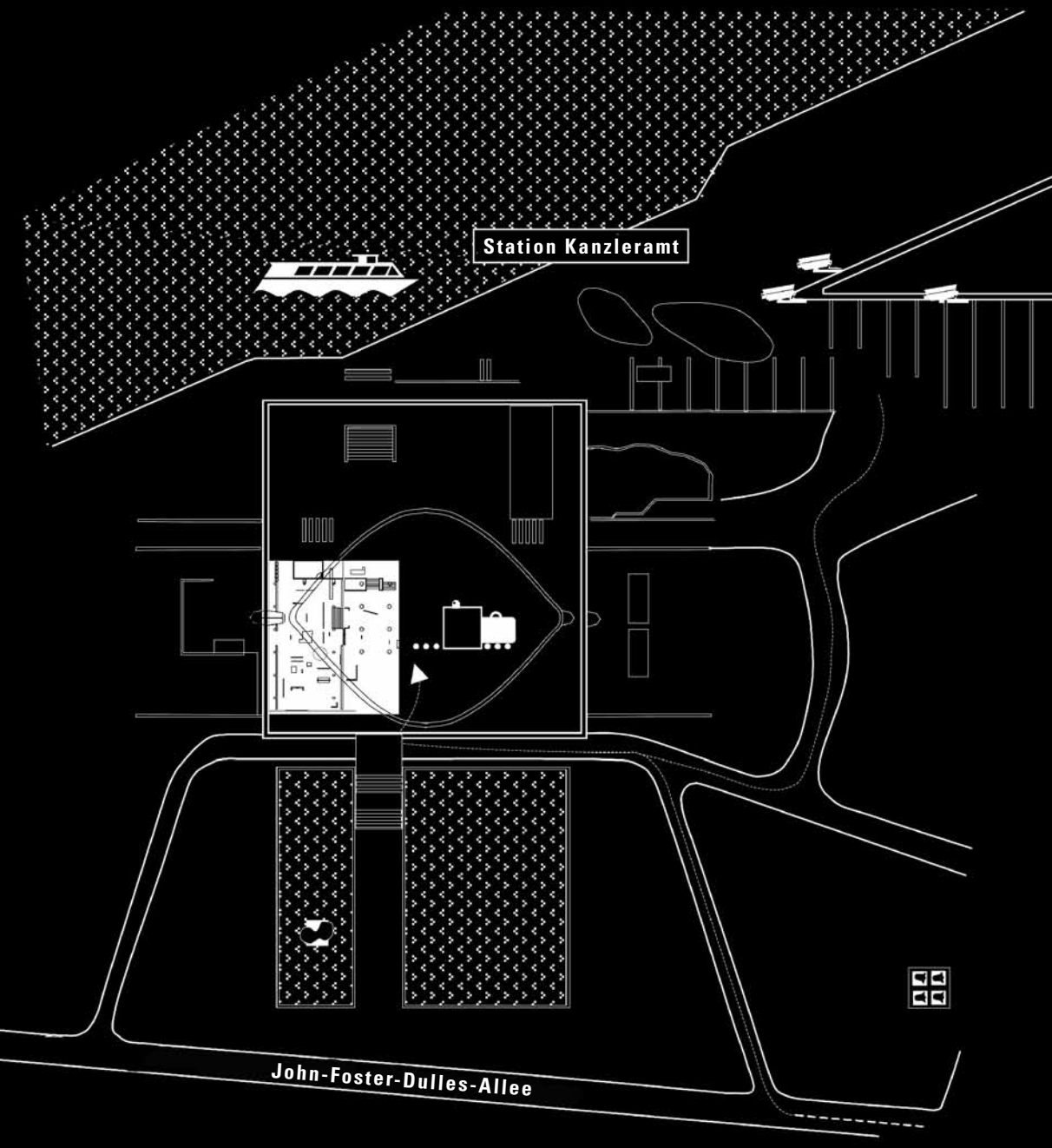
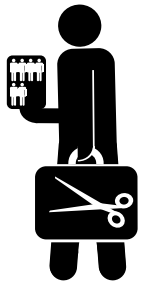
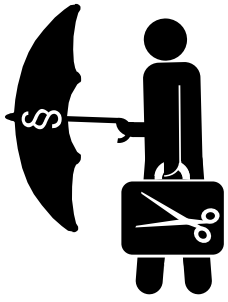


Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen

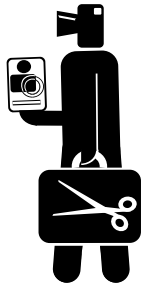
Ausstellungsführer



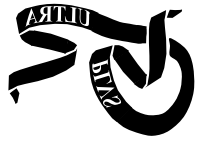
Es gibt eine ursprüngliche Akkumulation, die nur so genannt ist



Es gibt Menschenrechte, um Recht über Menschen zu haben



Wie können wir das fremde Lied im Land des Herrn singen?



Das Potosí-Prinzip

Verkehrte Welt

Editorial

Wie Sie bemerken werden, gibt es in dieser Ausstellung nicht wie üblich Namens- und Titelschilder. Die kolonialen Bilder und die Arbeiten der KünstlerInnen sind nach einem Nummernsystem geordnet, in dem Zahlen und auf dem Kopf stehende Zahlen – die historischen Bilder und zeitgenössische Antworten auf sie – sich meistens abwechseln.
Wir haben auf Namenschilder verzichtet, um eine im Kunstbereich häufige Wahrnehmungsgewohnheit zu unterbrechen: die Identifikation der Arbeit mit dem Namen oder der Herkunft des Künstlers, die weitere Fragen nicht mehr zulässt, sondern in der Konvention „Künstler / Werk" verstopft. Wir möchten stattdessen auf den Zusammenhang dieser Arbeit mit den anderen aufmerksam machen – und auf die Gründe, warum diese Zusammenhänge entstanden sind; vor allem aber, warum die Arbeiten hier gemeinsam gezeigt werden.
Es gibt ja einen langen und ausgiebigen Streit darüber, dass man selbstverständlich Kunstwerke, wie Autos, Bäume oder Wolken, auch ohne Erklärung betrachten kann. Aber andererseits kann man behaupten, dass erst die Geschichte der Dinge es ermöglicht, dass der Blick an ihnen anhält. Das Erzählen dieser Geschichte kann selbst zu einem komplexen Entscheidungsprozess werden, in den wir Sie, den/die Ausstellungsbesucher/in, nun hineinziehen wollen.
Dieser Guide wird Sie auf vier ausgedehnten Wegen durch die Ausstellung führen. Er kann von Anfang bis Ende wie ein Roman gelesen werden, Sie können ihn aber auch als Nachschlagebuch nach dem Nummernsystem der Arbeiten benutzen. Während die Arbeiten nach einer räumlichen Ordnung aufgebaut sind und ein eigenes Narrativ bilden, folgen die Wege in dem Guide dem Narrativ, das aus den Diskussionen und Erfahrungen zwischen den Beteiligten in der über zweijährigen Arbeit in diesem Projekt entstanden.

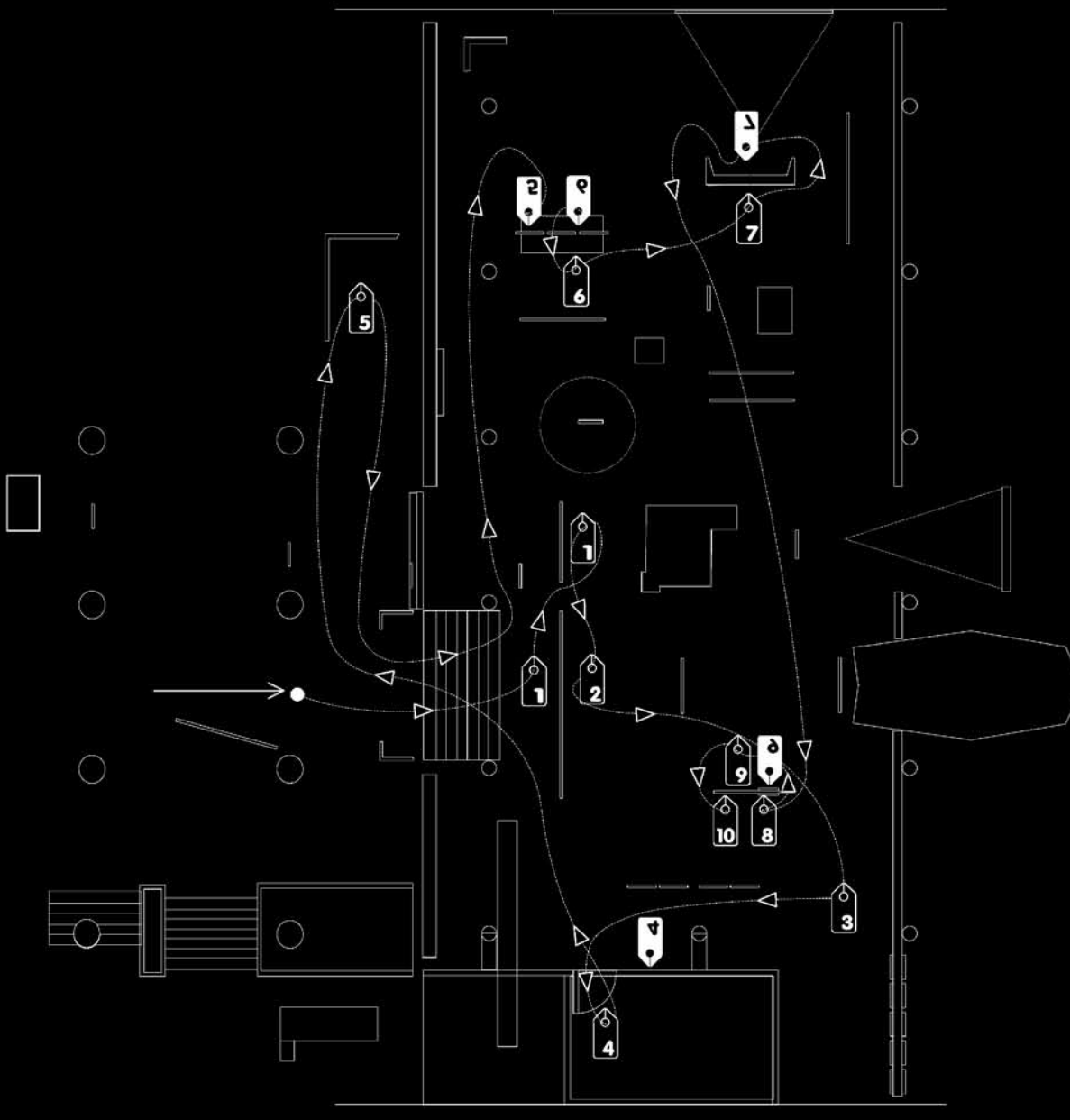
Willkommen im fremden Land. Wir hoffen, dass Sie unbehelligt durch das deutsche Regierungsviertel gekommen sind. Wenn Sie über die – nach dem Namen des amerikanischen Außenministers und Hardliners John Foster Dulles benannte – Allee gekommen sind, vorbei an dem Glockenturm, den der Rüstungs- und Autokonzern Daimler Benz 1987 vis a vis zur Mauer, als Talisman des Westens quasi, errichten ließ, dann sind Sie bereits mit einigen Hinweisen auf die Entstehungsgeschichte des Gebäudes konfrontiert worden, in dem Sie sich nun befinden: Das Haus der Kulturen der Welt wurde 1957 gebaut, als Kongresszentrum und architektonisches Wahrzeichen eines westlichen Freiheitsbegriffs. Aber keine Angst, Sie sind nicht Teil eines Reeducationsprogramms zu einer Demokratie, die auf dem sogenannten „Gleichgewicht des Schreckens" durch die Möglichkeit eines atomaren Erstschlags beruhte.
Allerdings können wir das Gegenteil auch nicht mit Sicherheit ausschließen. Sie haben sozusagen die Sicherheit über Ihre Zeitgenossenschaft verlassen, denn Sie befinden sich in einem geschichtlichen Raum, von dem wir behaupten, dass er nicht linear ist, sondern simultan und nie vorbei.

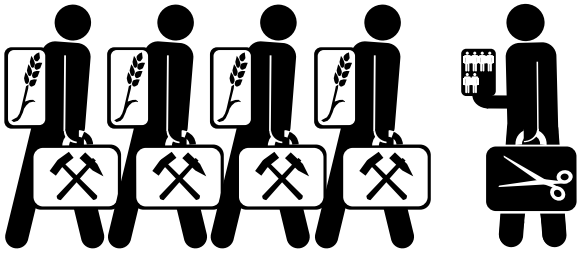
Der Punkt, an dem wir ihre Ausreise beginnen lassen wollen, ist die Stadt Potosí, eine Minenstadt in Bolivien, von der man sagt, dass sie im 16. Jahrhundert größer und prächtiger war als London und Paris, und dass dort an Feiertagen die Bürgersteige aus Silber waren. Man sagt, dass man mit dem Silber, das von Potosí nach

Europa ging, eine Brücke über den Atlantik bis zum Hafen von Cádiz bauen konnte. Es gibt einen andauernden Streit darüber, wie man die Toten schätzen kann, die durch die Zwangsarbeit in den Minen starben. Ihre Zahl geht in die Hunderttausende, aber sie hört ja nicht auf – etwa mit dem Ende der Kolonialzeit –diese Zahl setzt sich über das ganze Bicentenario fort bis jetzt. Es geht in diesem Projekt um eine Vergegenwärtigung dieser Fortsetzung. Das Silber wird nach Cádiz verschifft. So sehr ist der spanische König verschuldet, dass es noch vor dem Hafen in Schiffe für die Börsen ganz Europas umgeladen wird. Es verursacht eine entscheidende Dynamik für die Entwicklung der Industrie, des Bankenwesens, der kolonialen Handelskompanien und ihrer Kriegs- und Sklavenschiffe, der Agrarindustrie und für die Vertreibung, Verelendung, die Verfügbarmachung von Personen zu Arbeitskräften. Diese Verfügbarkeit von Personen besteht gleichzeitig in Europa und den Kolonien. Sie ist der Beginn eines Systems, das schon seit jeher global agiert. Es geht in diesem Projekt um die Vergegenwärtigung der Tatsache, dass die Konzeption der modernen europäischen Gesellschaft und ihres Wirtschaftssystems nie ohne seine koloniale Bedingtheit und seine Verbrechen gedacht werden kann. Es geht darum, dass sich diese Bedingtheit bis jetzt und überall fortsetzt.
In dieser Dynamik wird eine Massenproduktion von Bildern freigesetzt, die zunächst in die Kolonien verschifft werden, um dann dort eigene Bilder zu erzeugen. Wenn wir einige dieser Bilder hier zeigen, dann sind sie Zeugen dafür, dass kulturelle Hegemonie keine symbolische Größe ist, sondern eine Gewalt. Wir können von diesen Zeugen nicht verlangen, dass sie eine geradlinige Kontinuität bis zu den Bedingtheiten von Hegemonie und den globalisierten Wertschöpfungen heute herstellen. Aber wir können behaupten, dass es Zusammenhänge gibt zwischen der Funktion der Kolonialmalerei und der Funktion, die Kunst nun übernimmt, um die neuen Eliten der Globalisierung mit Legitimität auszustatten.

Es gibt verschiedene Wege, die Sie bei Ihrer Ausreise nehmen können; Sie werden dabei immer dieselben geografischen Punkte kreuzen. Es sind die Orte, aus denen wir Künstler eingeladen haben, um ausgehend von ihrer lokalen Situation in den heutigen Boomtowns die Bilder aus Potosí zu beantworten. Nicht zuletzt aber ging es uns allen darum klarzustellen, dass die Produktion von Bildern immer schon nicht ganz in einer Technologie von vor allem Macht aufging, und dass sie selbst in ihrer repressivsten Form eine Angst sein kann und eine vorweggenommene Rache gegen die Unvorstellbarkeit, dass es tatsächlich eine Grenze gibt in dieser unendlichen Immanenz von Macht, und dass es Gegner gibt – launische, korrumpierbare, unstete – die darin nicht aufgehen.

Es gibt eine ursprüngliche Akkumulation, die nur so genannt ist





1

Wenn Sie durch das Foyer gegangen sind und nun den Ausstellungsraum betreten, dann werden Sie auf die Rückseite von zwei großen Bildern schauen. Weil sie transparent sind, können Sie vielleicht einige Details der Vorderseite erkennen. Gehen Sie nicht nach vorne, betrachten Sie die Rückseite genauer. Sie werden an einigen Stellen kleine Kopien entdecken. Es sind sadistische und obszöne Folterszenen, verzerrte Gesichter, die die Sinne symbolisieren, die durch die Folter zerstört werden.

In ihrem jungsten Buch beschreibt Naomi Klein die Entwicklung der Schocktherapie in der Psychiatrie in den 60ern und ihre Verbindung zu den neoliberalen Think Tanks und zur CIA. Die Schocktherapie begreift die „kranke" Psyche als ein Computerprogramm, das man löschen muss, um es dann zu re-installieren. Die Methoden der Schocktherapie wurden als Folter und zugleich als Wirtschaftsprogramm zunächst in den Diktaturen Südamerikas angewandt. Terror und Strukturanpassungsprogramme, das Lähmen des Widerstandes gegen asoziale Politik durch die Erzeugung von Angst gehören bis jetzt zum neoliberalen Programm. Die Stiche, die Sie hier sehen, wurden 1705 in der jesuitischen Provinz Paraguay hergestellt. Sie sind Bestandteile eines Kompendiums zur Erlernung der Angst vor Hölle und Tod. Sie sehen hier Details einer „großartigen Pionierleistung": eines der ersten selbst hergestellten und in Guaraní übersetzten Druckerzeugnisse im Vizekönigreich Peru. So wichtig war diese Erzeugung von Angst.

Der Sprung zwischen den Methoden neoliberaler Politik und diesen Motiven ist Ihnen zu groß, zu ungenau? Sie haben Recht. Betrachten Sie nun das Bild von vorne, und beginnen Sie mit dem, was wir den ganzen Abschnitt lang tun werden, mit dem Versuch, die Entfernung dieses Sprungs präziser zu vermessen.

De la diferencia entre lo temporal y lo eterno
Juan Eusebio Nieremberg, 1705
Jesuitenreduktion Paraguay
Vorlage von Gaspar Bouttats, Antwerpen 1684

2

Schauen Sie die erste der beiden großen Silberstiftzeichnungen an. Sie sind auf Kopierfolie nach Bildern aus der Kirche von Caquiaviri gezeichnet. Über Kopfhörer können Sie die Audio-Aufzeichnungen des 500-jährigen Jubiläums der Kirche von Caquiaviri hören (vom 17.01.2010). Die Gemeinde hat sich geweigert, diese Bilder auszuleihen. Die Gründe dafür können Sie auf der Rückseite des Fotos, das zusammen mit der Lupe am unteren Rand des Bildes hängt, nachlesen. Das Bild hat zwei sehr ungleiche Teile. Am oberen Rand werden Personen, die am helllichten Tag in einer idyllischen Landschaft spazieren, von Teufeln mit Stockwerkzeugen direkt in die Hölle geangelt. Die Gesetzmäßigkeit der Folter, die Torturenäquivalenz zu den Sünden, die Gleichheit der Kardinäle, Fürsten und Päpste im Kochtopf vor diesem Gesetz, all dies ist nur eine kurze Ablenkung von der gesetzesenthobenen Mächtigkeit der Macht, die ohne Grund Personen aus der Landschaft in die Tortur hinabziehen kann. Wenn wir das Bild anschauen, können wir nicht vergessen, dass Caquiaviri ein Verkehrsknotenpunkt des Silber- und Kupferhandels war, dass der Cacique, der Gemeindevorsteher von Caquiaviri, Anteile an Minen im 1000 km entfernten Potosí hatte. Der Cacique wurde von der spanischen Kolonialmacht für die Durchführung der Aushebung von Indios zur Zwangsarbeit in Potosí für die gesamte Region verantwortlich gemacht.

Das Bild ist Bestandteil einer der wenigen vollständig erhaltenen, beeindruckenden Bilderensembles, der so genannten Postrimerías, die die ganze Kirche in Caquiaviri ausfüllen. Postrimerías (Darstellungen von Tod, Jüngstem Gericht und Höllenqual) waren in der Gegend um den Titicacasee sehr verbreitet. Sie gehören zu den ersten christlichen Bildmotiven in Südamerika. Sie begleiten als kleine Altäre sogar die Taufe der Sklaven bei ihrer Ankunft in den Häfen. Die Taufe und das Zeigen der Hölle sind also ein- und dasselbe Moment. Michael Taussig bezeichnet die Rolle des Terrors als Mediator par exellence für die koloniale Hegemonie. Sie macht einen Raum auf, in der die Willkür des Kolonisierers so unbegrenzt herrscht wie die Macht in der Hölle. Diese Räume haben eine lange und reiche Tradition, ihre Signifikanten vermischen sich mit denen der Eroberten. Aber diese Signifikanten funktionieren nicht richtig. Denn die Willkür der Macht zielt auf die Zerstörung von Sinn. Taussig überträgt diese Zerstörung von Sinn auf dasselbe disarrangement zwischen uns und den Waren.
Bevor wir fortfahren, betrachten Sie das Bild in Ruhe. Seine Motive sind Ihnen nur allzu bekannt und verweisen auf eine lange Geschichte des Terrors in Europa selbst, bevor er von der kolonialen Regierung in die Kolonien exportiert wurde.

2

Infierno
Meister von Caquiaviri
1739
Kirche von Caquiaviri,
Departamento de La Paz

2

El Infierno de Caquiaviri
Zeichnung: Quirin Bäumler
2010, Berlin
Audio: Luis Guaraní
2010
Caquiaviri / La Paz

3

Wir sind ungeduldig und werden Sie nun quer durch den Raum in die hintere linke Ecke, zur Nische zwischen Außenwand und Balkon führen, weil wir Ihnen Folgendes über die Ware weitererzählen möchten: In jeder Ware, als geronnener Arbeitszeit, liegt eine Geschichte des Terrors, der Zurichtung zur Arbeit verborgen. Seit der Kolonisierung ist sie untrennbar mit dem Export der Bestialität unserer eigenen sozialen Verhältnisse an ihre Peripherie, zum Beispiel die kolonisierten Länder, verbunden; sie kreiert dort neue Waren/neuen Terror: Silber oder Kautschuk, Münzen für stehende Heere oder Reifen für das Modell T, Palmöl, Biosprit – die Konkurrenz des Tanks zum Magen –, Soja. Sie befinden sich nun in einem Waschsalon wie in Filmen aus der Zeit des Fordismus. Sie können hier Zeichnungen, Dokumente und Fotos anschauen, Bestandteile eines Reiseberichts, der in die argentinischen Provinzen Buenos Aires und Santa Fe führt. Wieder wird eine Tortur der Sinnesorgane beschrieben: „Etwas Merkwürdiges entzieht sich unserem Gesichtsfeld, es flieht von dessen Sinnen zu anderen Orten des Körpers und trifft ihn in der Magengrube. Es ist das Unsichtbare, was diese Landschaft ausmacht, in totaler Übereinstimmung mit der Definition des gentechnisch veränderten Organismus." (Eduardo Molinari) Die Tortur besteht aus der Unerträglichkeit, wie ein Pawlowscher Hund eine Zeichenäquivalenz nicht auflösen zu können zwischen dieser grünen, stillen Landschaft und dem Wissen darum, dass es sich hier um einen vergifteten, hochkapitalisierten, agrochemischen Komplex handelt. Der Bericht wird Sie mit der Geschichte des Sojaanbaus (der „Sojaisierung") in Argentinien vertraut machen – exemplarisch für den jetzigen Boom des Agrarbusiness als dem neuen Finanzprodukt nach der Krise. Laut Welthungerindex 2009 wird die Zahl der Hungernden 2010 zum ersten Mal die Milliardengrenze übersteigen. Seit der Krise werden in Lateinamerika und Afrika Gebiete in der Größe europäischer Länder für die Agrarindustrie aufgekauft. Was es aber weiter mit den Waschmaschinen auf sich hat, das möchten wir Ihnen ganz am Ende des dritten Kapitels erzählen. (S. 38)

3

Die Soja-Kinder
Eduardo Molinari/
Archivo Caminante
2010
Buenos Aires

Wir bitten Sie auch um Geduld in Bezug auf das Bild an der Wand über den Waschmaschinen. Sie können bis zur Mitte des ersten Kapitels blättern, um mehr darüber zu erfahren. (S. 16) Es gibt immer wieder Statistiken, die behaupten, dass Betrachter etwa drei bis zehn Sekunden vor einem Bild verweilen. Aber wir glauben nicht daran, wir müssen uns dringend die Zeit nehmen, Ihnen mehr über diesen ersten Weg, auf dem Sie sich befinden, zu erzählen. Er ist einem Prozess gewidmet, in dem „Menschenmassen plötzlich und gewaltsam von ihren Subsistenz- und Produktionsmitteln geschieden und als vogelfreie Proletarier auf den Arbeitsmarkt geschleudert werden". So schildert Karl Marx die Schübe der Vertreibung in dem Kapitel zu einer ursprünglichen Akkumulation, die nur so genannt ist. Die Schübe finden keinen Halt, sie sind kein initialer Punkt, der aufhört oder beginnt, sondern sie sind Teil einer Zirkulation, die durch das Silber aus Potosí extrem beschleunigt wird.

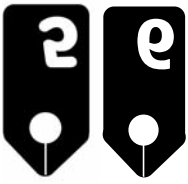
Gehen Sie nun ein kleines Stück nach rechts an der Wand unter der Empore entlang, bis Sie vor einer kleinen Tür stehen. Links davon hängt ein Bild. Die Tür führt in eine Kammer, wo Sie folgender Lektion zuhören können: „The discovery of gold and silver in America, the extirpation, enslavement and entombment in mines of the aboriginal population, the beginning of the conquest and looting of the East Indies, the turning of Africa into a warren for the commercial hunting of black-skins, signalised the rosy dawn of the era of capitalist production." Dies ist einer der zentralen Sätze des Akkumulationskapitels. Sie hören diesen Satz nun in russischem Akzent eindringlich und wiederholt – versehen mit amerikanischen Aussprachekorrekturen. Sie können verfolgen, wie die „Schüler" diesen Satz auf die eigene politische Situation in Russland beziehen und wie die fremde, die hegemoniale Sprache sowohl Barriere als auch Erinnerung des ausgelöschten Wissens einer politischen Epoche ist. Die Diskussion wird laut, die Bilder an der Wand beginnen zu zittern, wenn es um eine künstlerische Praxis geht, die beansprucht, sich dem Akkumulationsprozess zu widersetzen.

The Rosy Dawn of Capital
The Karl Marx School of the English Language
David Riff / Dmitry Gutov
2010
Moskau

„If you are trying to do art, the result will be like this artist. You will be lying on the floor waiting for an angel", wie im Bild vor der Tür. Mehr zu diesem Bild erfahren Sie am Ende des 2. Kapitels. (S. 31)

Wie Sie sicherlich schon bemerkt haben, dehnt sich diese Ausstellung sowohl in den Park nach draußen als auch in das Foyer aus. Nun schicken wir Sie auf unserem seltsamen Weg aus dem Raum heraus rechts zu einer Videoprojektion. Sie erzählt von einem Beispiel für die Erfahrung der sogenannten ursprünglichen Akkumulation in Russland. Es ist ein Videofilm über die Charaktermaske der neuen russischen Oligarchie. „The point of departure of the film is a decision to build the highest building – the office of Gazprom state corporation in Petersburg – and it triggers many connected real and fictional stories around it that are representing the historical moment of the development of Russian society that is driven by accumulation of the capital and power by dispossession of most of the populations. Also important to note that this planned construction provokes the most heated debate and resistance in public space in Russian politics recently. The constructing of the ideology of state corporation is from our point of view the most profound contemporary example of the implementation of ‚Potosí Principle' nowadays in Russia." (Dmitry Vilensky) Der Gazprom Tower wird von dem emiratischen Konzern Arabtec gebaut. Gazprom wie Arabtec sind internationale Konzerne, und wir (die Verfasser dieses Textes) empfinden es als naheliegend, sie mit kriminellen internationalen Organisationen zu vergleichen, so wie auch Antonio López de Quiroga, zu dessen Porträt wir nun im folgenden kommen, sicherlich kriminell war, auch wenn diese Bezeichnung rechtlich nicht korrekt ist.

La Torre: Songspiel
Chto delat
2010
Sankt Petersburg



Haben Sie das rote dicke Stoffseil bemerkt, das von der Projektionswand direkt durch das Ohr von Benjamin Franklin durch die Wand zu gehen scheint? Es kommt auf der anderen Seite tatsächlich heraus und führt zu einer Reihe von Reiterbildern: einer ist der Heilige Santiago (Jakob), der Mohren tötet, der zweite ist ein Philipp V, den man umgemalt hat zu einem Santiago, der dritte schließlich – und mit diesem ist das Seil verknüpft – ist ein Porträt von Antonio López de Quiroga, einem der reichsten Männer Potosís.
Marx schreibt über Charaktermasken, dass sie ihre Produktionsmittel, ihre Maschinen, Gebäude, ihr Know-How als Investition vortäuschen. Diese „Investition" sei aber wie die Ware vergangene und getane Arbeit, die sich stets hinter der Maske des Kapitals verbirgt. Quiroga war ein sagenhafter Großinvestor und Wohltäter. Man kann rechts im Bild lesen, dass er „Veinte y un milliones de Quintos" zum Bau der Kirche San Francisco gespendet hat, was eine Lüge oder eine Schmeichelei ist. Erinnern Sie sich noch an den Common Sense der Charaktermasken aus den 90er-Jahren, in denen – geblendet durch das Börsenspektakel der New Economy – behauptet wurde, dass das Kapital seine Wertbildung nur durch die fortgeschrittenen Technologien aus sich selbst schöpfen kann? Eine der vielen Geschichten, die man sich bis heute in Potosí über Quiroga erzählt, geht so: Jeden Sonntag gab er eine große Armenspeisung. Danach schürzten die Armen ihren Poncho und Quiroga warf einige Münzen hinein. Einmal weigerte sich einer und sagte: „Ich nehme nur Geld, wenn du deinen Umhang auswringst." Nach einigem Zögern zog Quiroga seinen Umhang aus und wrang ihn aus: Es kam Blut heraus.

Antonio López de Quiroga
Anonym
1660
Museo Casa Nacional de Moneda, Potosí

Felipe V, convertido en Santiago Matamoros
Anonym
Mitte 18. Jahrhundert
Museo Casa Nacional de Moneda, Potosí

Santiago batallando con los moros
Lucas Valdés
1690
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Sie befinden sich vielleicht schon auf einem Podest, von dem aus Sie die übrigen beiden Santiagos besser betrachten können. Sie können aber auch von diesem Podest aus auf zwei Videos wie auf eine Ausgrabungsstätte schauen. „It might be a good contribution to direct the ‚santiagos mirror towards Spain … It seems to me also true that the relationship between modernity and colonialism, in the case of Spain, was also pretty problematic, since the colonial metropolis in this case, i.e. Spain, has been historically – and consecutively – the European bastion of counter-reformation, anti-

enlightenment, and fascism – all projects of modernization or reform have been historically problematic here, and basically they have all been defeated." (Expósito) So lautet das Arbeitsvorhaben zu den Santiagos über Ihnen. Nehmen Sie eines der Informationsblätter. Sie werden hier mehr zum engen Verhältnis der Santiagos zur jüngeren spanischen Geschichte im Video erfahren.

143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)
Marcelo Expósito
2010
Barcelona / Buenos Aires

Sie haben einen Grundsatz der ursprünglichen Akkumulation gehört und ein aktuelles Beispiel aus Russland gesehen. Sie wissen nun, dass jede Ware und jede Investition diese Form der Akkumulation in sich trägt und zugleich verbirgt. Aber wie lässt sich das auf den historischen Fall Potosí übertragen? In der Nähe links von Ihnen sehen Sie eine frei stehende Stellwand mit einem Bild auf der einen und einer Projektion auf der anderen Seite. Es lohnt sich, zwischen dem Bild– eine Ansicht Potosís – und dem Film über das Bild – hin- und herzupendeln. Das Bild zeigt Ihnen keine Hölle, sondern eine Industriestadt Mitte des 18. Jahrhunderts. Auf den Plätzen und Straßen der Stadt werden die einzelnen Episoden so sorgfältig aufgemalt wie in den Kolumnen eines Stadtmagazins: Lasttierkarawanen, Prozessionen, ein Mord, eine Hochzeit, ein Tier, das geschlachtet wird. Im Berg sehen Sie keine Minen, Sie sehen die Investitionen und ihre Infrastruktur: Staudämme, Kanäle und Raffinerien. Aber Sie sehen in der Stadt wenige Arbeiter, so als ob dieses Bild auch eine Charaktermaske ist. 18 Jahre nach diesem Bild beschreibt Adam Smith in dem Buch ‚*Wohlstand der Nationen*', wie eine unsichtbare Hand Reichtum schafft.

Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí
Gaspar Miguel de Berrío
1758, Museo Colonial Charcas, Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, Sucre

Der Film, der auf der anderen Seite der Wand läuft, arbeitet gegen diese Unsichtbarkeit. Sie werden hier über konkrete Bedingungen der Arbeit erfahren können: Die Verdrängung der indigenen Hüttentechnik durch die Amalgamisierung, die damit einhergehende Disqualifizierung indigener Arbeitskraft. „Auf dem Silberberg sieht man Arbeiter in den verschiedensten Formationen; aber ein Stolleneingang ist nicht zu entdecken. Die Mitayos, die Zwangsarbeiter, kamen oft aus Dörfern ein paar hundert Kilometer von Potosí entfernt; die Anreise konnte einen Monat dauern und sie mussten ein Jahr bleiben, deshalb nahmen sie ihre Familie mit und außerdem ihr Vieh. Auf dem Bild sind die Wohnstätten der Arbeiter wiedergegeben, es sind aber keine Frauen und Kinder zu sehen und kein Vieh. Es ist ein Hofgebäude zu sehen, in dem Arbeiter Lohn bekommen und davor ein kleiner Straßenmarkt, auf dem auch Getränke verkauft werden. Es ist aber nicht zu unterscheiden, wer ein freier Arbeiter ist und wer ein Zwangsarbeiter. ... , es scheint vernünftig anzunehmen, dass eine Angelegenheit von solcher Bedeutung wie die Entdeckung Amerikas irgendwo in den Heiligen Schriften erwähnt sein muss. Diesen Satz zitiert Todorov und mir schien es vernünftig anzunehmen, eine Angelegenheit wie der größte Völkermord in der Geschichte müsse irgendwo auf diesem Bild erwähnt sein." (Harun Farocki)

Das Silber und das Kreuz
Harun Farocki
2010
Sucre / Potosí / Berlin

8

Wir müssen Sie nun wieder ganz durch den Raum schicken, um unsere Geschichte weiterzuerzählen. Im letzten Drittel werden Sie auf eine andere, kleinere Stellwand stoßen. Auf ihrer Rückseite, neben den Dokumenten, hängt eine Zeichnung, die aussieht wie eine Illustration der damals populären Lehrbucher der Alchemie, wo das Gold durch eine mystische Prozedur gewonnen wird. Aber diese Zeichnung erklärt das Amalgamverfahren, das seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in den Minen von Mexiko entwickelt und nach der Entdeckung des Quecksilbers in Huancavelica auch in Potosí eingesetzt wird. Man pulverisiert das Silbererz in Höfen, vermischt es mit Kupfervitriol, Kochsalz und Wasser zu einem Brei, dem Quecksilber zugesetzt wird. Man stampft diese Masse mit den Füßen und lässt sie acht Wochen lang im Freien unter Sonnenbestrahlung. Es bildet sich Silberamalgam, das sich durch Kaltwalzen oder durch Hitze scheiden lässt. Quecksilbervergiftungen äußern sich durch Kopfschmerzen, Gedächtnisschwäche, Schwindel, Zittern, Wahrnehmungsstörungen, Koliken, Nierenversagen. Die Arbeiter sterben oft nach der Rückkehr in ihre Gemeinden. Der Zusammenhang zwischen Arbeit und Krankheit verschwindet ebenfalls aus der Gegenwart in Potosí.

Plano y perspectiva del horno en que se había sacado azogue …
Anonym
1677
Archivo General de Indias, Sevilla.

9

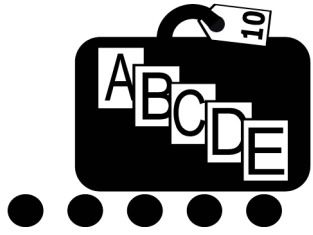
Das Amalgamverfahren und die Mita, die staatliche Systematisierung der Zwangsarbeit, sind zwei Seiten derselben Münze bei den Maßnahmen zur Effektivierung der Silbergewinnung in Potosí. „Durch die Einführung des … Amalgamationsverfahrens … erhöhte sich der Silberausstoß ab 1573 sprunghaft und stieg in den Jahrzehnten von 1580 bis 1610 auf 190 bis 230 t pro Jahr." (Anna Artaker) Gehen Sie nun auf die andere Seite dieser Ausstellungswand. Auf einer Weltkarte sind die Wege des Silbers markiert „durch Frottagen einer historischen Münze, die zwischen 1586 und 1591 in Potosí geprägt wurde." Die Künstlerin fährt an anderer Stelle fort: „Der Zusammenhang zwischen der Ausweitung des globalen Handels im Zuge der europäischen Expansion und dem Fortschritt der Kartografie ist evident: Den weltweiten Gütertransport besorgten Handelsschiffe, die zur Navigation genaue Seekarten benötigten. Die Weltkarte reproduziert maßstabsgetreu die Küstenlinien einer Karte, die 1600 in Siena von Arnoldo di Arnoldi gedruckt wurde. Di Arnoldis Karte ist eine Kopie der 1592 in Holland veröffentlichten Weltkarte von Petrus Plancius. Die Karte zeigt also das geografische Wissen und das Bild der Erde zum Zeitpunkt der Prägung der Münze."

WELTKARTE
Anna Artaker
2010
Wien

Zur Zeichnung des Tauchers lesen Sie bitte weiter in der zweiten Wegbeschreibung, (S. 30). Wie Sie schon wissen, ist diese Zirkulation ein wesentliches Attribut des „rosy dawn of capitalism". Es wird oft behauptet, dass die Flut von Silber, die durch die Effektivierung der Minenindustrie in Potosí erreicht wurde, schuld an der Preisrevolution von Getreide in Europa ab dem 16. Jahrhundert ist. Aber die Soziologin und Ökonomin Silvia Federici zweifelt daran: „Gold and silver are not capital … they were planted into a developing capitalist world, in which a growing percentage of the population … had to buy the food that they had once produced because the ruling class had learned to use this magical power of money to cut labor costs." (Silvia Federici, Caliban and the Witch) Die Zirkulation setzt eine wachsende Abhängigkeit des Überlebens von Geld in Gang.

10

Schauen Sie nun nochmals auf die andere Seite der Wand, dort werden Sie Kopien von historischen Dokumenten finden:
A) Zwei Blätter des Systems zur Auflistung von Indios Yanaconas in Potosí, zwei Folgeblätter aus der Pfarrei San Lorenzo.
Ein Verzeichnis der Yanacona-Indios, die in der Stadt Potosí, Provinz Porco, und der zugehörigen näheren Umgebung wohnen. Angefertigt von Don Hernando y Molina y Cobos, Oberbefehlshaber über die genannten Indios, am 16. September 1711. Das Verzeichnis hat 146 nummerierte Seiten, auf denen Einträge laut Inhaltsverzeichnis zu finden sind.
Ein Verzeichnis der Yanacona-Indios, die in der Gemeinde San Lorenzo wohnen / Archiv Casa de Moneda, Potosí
B) Listen von Indios Forasteros (ortsfremden Indios) aus dem Ort Siporo, nach Namen und Alter geordnet, die vom Kaziken eingebracht werden sollen:
Verzeichnis der ortsfremden Indios, die der Pfarrgemeinde Siporo und der Mine von Piquisa zugeordnet sind, deren Beiträge der regierende Kazike abführen soll. / Archiv Casa de Moneda, Potosí
C) Listen von ortsfremden Yanacona-Indios, die dem König, der Kirche und den Klöstern zugeordnet sind: Verzeichnis der ortsfremden, Yanaconas genannten Indios des Königs, der Kirche und der Klöster, die unserem Ort zugeteilt werden, um den gleichen Verpflichtungen wie die Einheimischen nachzugehen. / Archiv Casa de Moneda, Potosí
D) Ein Dokument von 1692, eine Aufschlüsselung der Zuteilung der Zwangsarbeiter aus verschiedenen Gegenden zur Mita im Bergwerk oder in den Metallscheidemühlen (Ingenios):
Liste der Personen, die Indios zugeteilt bekommen, 27.04.1692 / Archiv der Nationalbibliothek, Sucre
E) Ein Regierungsschreiben, in dem es um die Regelung der Tageslöhne der Mitayos u. a. in bankrotten Minen geht. Daraus geht hervor, dass der Preis, um den sich Zwangsarbeiter aus ihrer Tributpflicht freikaufen konnten, ungleich viel höher war als der Lohn, den die Mita-Arbeiter bezogen. Das Schreiben plädiert für eine Angleichung der Preise und Löhne von freien und staatlich zugeteilten Arbeitern, um der Ungerechtigkeit und „der großen Verwirrung um die Preise der Mita in Potosí" vorzubeugen. / Archiv der Nationalbibliothek, Sucre.



Aber bei dieser „großen Verwirrung" geht es mehr als um den Spekulationswert von Arbeit. Die ersten Mita-Quoten werden 1572 zusammen mit den Zählungen der Bevölkerung festgesetzt, aber die Gemeinden können sie schon fünf Jahre später nicht mehr einhalten, weil sie entvölkert sind. Die Mita ist eine Maßnahme, die in der Mitte einer statistischen Schere liegt: steigender Bedarf an Arbeitskräften in der Stadt und Entvölkerung der Provinzen. Die Gründe für die Entvölkerung liegen nicht nur in den durch europäische Erreger hervorgerufenen Epidemien, sondern in der Zerstörung indigener Subsistenz. Die Schere hat drei Konsequenzen, die das, was wir unter ursprünglicher Akkumulation und *Principio Potosí* verstehen, genau betreffen. Wir müssen Ihren Weg ab hier in drei verschiedene Abzweigungen aufteilen, drei Scherenschnitte, um diese Konsequenzen zu erfassen.

14
15
16
13
12
11
10
3

Der erste Schnitt der Schere betrifft die Verfügung über das Leben. Wieder schicken wir Sie zunächst hinaus aus dem Ausstellungsraum, aber nur, um vom Foyer aus, gleichsam zu ihm wieder hineinzuschauen. Sie werden vor fünf sehr prächtigen Blasen stehen, die wie Okulare auf Motive gerichtet sind, die sich in der zweiten großen Silberzeichnung direkt im Raum hinter der Glaswand befinden. In diesen Blasen sind Episoden montiert, die immer dieselbe Hauptdarstellerin zeigen – den weiblichen Körper und seine innige Verbindung zu Pflanzen, Rhythmen und Ornamenten.

Auf dem Bild hinter der Glaswand im Raum umgeben die sieben Todsünden den Sterbenden. Sie sind seine Kopfkissen, bedrohen ihn als Tiere und schweben als rot gerahmte Blasen, Lebensepisoden hin zum Lustgarten, der ein Vorzimmer der Hölle ist. In der Blase in der Mitte beten Indios ein furzendes Lama an, Cocablätter sind verteilt als Opfergabe.

Es geht hier um eine biopolitische Wendung der Erzählung darüber, wie Proletariat „gemacht" wird. Die Hexenverfolgung in Europa und Amerika, die Auslöschung indigener Kultur sind Bestandteil dieses „Machens". In Europa wie in den Kolonien wird der weibliche Körper ein Instrument zur Produktion von Arbeitskraft. Die Körper sollen den Investitionen unbegrenzt zur Verfügung stehen, man muss sie deswegen trennen von ihrem eigenen Leben. Das Verbot körperlicher Selbstbestimmung impliziert die Zerstörung von Formen des Zusammenlebens, Wissen, Gedächtnis. Diese Zerstörung wird begleitet von Kampagnen zur Auslöschung indigener Kultur sind Bestandteil dieses „Machens". In Europa wie in den Kolonien wird der weibliche Körper ein Instrument zur Produktion von Arbeitskraft. Die Körper sollen den Investitionen unbegrenzt zur Verfügung stehen, man muss sie deswegen trennen von ihrem eigenen Leben. Das Verbot körperlicher Selbstbestimmung impliziert die Zerstörung von Formen des Zusammenlebens, Wissen, Gedächtnis. Diese Zerstörung wird begleitet von Kampagnen zur Auslöschung der Götzenanbetung in den Anden oder den Hexenverfolgungen in Europa. Zugleich gibt es Siedlungspläne. Philipp II. plant eine Stadt in der Nähe von Potosí zur Züchtung von Minenarbeitern. Zwischen 1696 und 1760 bauen die Jesuiten in den Regenwaldgebieten des Vizekönigreichs Peru Siedlungen für missionierte Indios, barocke Stadtanlagen, neue Jerusalems, die für Spanier verboten waren, mit prächtigen Kirchen, Altären und Einübungen barocker Musik. Verfolgen Sie die Achse, die die Blasen im Foyer beschreiben, dann werden Sie auf ein Kostüm treffen wie für ein Theater für Bauch und Geschlechtsteile. Sie sehen in der Nähe ein Podest mit einem Buch. Zur Eröffnung war hier ein Countertenor aufgetreten. Er hat das Buch aufgeschlagen und gesungen.

Der berühmte Kastrat Farinelli linderte fast zehn Jahre lang jede Nacht mit seinem Gesang die Depressionen von Philipp V. Der Countertenor hat die Fragen eines Beichtspiegels gesungen, der im Konzil von Lima 1585 festgelegt wurde: eine unerbittliche Fahndung nach den Lüsten und den innigen Abmachungen des eigenen Körpers mit den Steinen, dem Himmel, den Bergen und Pflanzen. Das Buch, aus dem der Countertenor sang, hat einen Einband aus Schlangenhaut. Die Gemeinschaft der Shipibo, die im Amazonasbecken in Peru leben, glaubt, dass die Welt von einer riesigen Anaconda herbeigesungen wurde. (Die Christen glauben, dass der Leviathan die ganze Welt verschlingt.) Als die Anaconda sang, bildeten die Muster ihrer Haut das Universum. Die Weberei der Shipibos repräsentiert diese Haut der Schlange und zugleich kann man sie lesen und singen wie Musiknoten. Schauen Sie noch einmal zum *Muerte*-Bild. In der Mitte am unteren Rand ist die Beichtszene, in der ein Teufel dem Indio den Mund zuhält und wo nicht auszumachen ist, ob er ihn am Beichten hindert oder ihn davor schützt.

Witches
Ines Doujak
2010
Wien

Muerte
Meister von Caquiaviri
1739,
Kirche von Caquiaviri,
Departamento de La Paz

Sicherlich haben Sie schon die Lücken in der Wand, die die alten Bilder vor dem Licht der Glasfassade abschirmt, bemerkt. Noch vor dem Projektor, der durch eine Lücke nach aussen projiziert, befindet sich ein Bild, das eines der berühmtesten Motive der andinen Malerei zeigt. Der Cerro Rico, der Silberberg Potosís, ist zum Mantel der Jungfrau Maria geworden. Der Mantel/Berg ist Schauplatz für die Auseinandersetzungen zwischen den neuen und den alteingesessenen Glücksrittern um die Silberclaims. Im unteren Rand des Bildes kniend sind Clemens XI. und Philipp V. als Schirmherren abgebildet, dahinter weitere Würdenträger,

Geschäftsmänner und Caciques. Dieses Bild ist eine neue „bourbonische“ Version des alten Bildes mit Karl V. und Paul II. in der Casa de Moneda in Potosí. Bei der Deutung des Synkretismus zwischen Maria und der Pachamama, der Erde, wird die Erde oft als Mutter bezeichnet. Aber die Pacha-Gottheit ist im Grunde geschlechtslos. Sie wird weiblich vielleicht deswegen, weil sie eine Ressource ist, eine tauschbare Einheit.

12

Virgen del Cerro
Anonym
1720
Museo Nacional de Arte,
La Paz

13

Auf der rechten Seite sehen Sie ein anderes Bild, das hinter einem Gitter hängt, so wie man es aus Beichtstühlen kennt. Im Kloster Santa Teresa in Potosí steht dieses Bild hinter einem solchen Gitter. Es geht um die Übergabe zweier Mädchen an einen Konvent. Sie werden von ihren Vätern begleitet, über ihnen ein Blumenband als Bund mit dem Himmel. Es sind zwei Töchter reicher Familien, die schon mit drei Jahren für das Kloster bestimmt wurden. Sie sind eine Versicherung, ein Pfand dafür, dass die ganze Familie in den Himmel kommt.

13

Las Novicias
Anonym
Erste Hälfte 18. Jahrhundert
Convento-Museo Santa Teresa
(O.C.D.), Potosí

13 13

Sehen Sie nun durch die Lücke in der Wand hindurch. Durch die Scheibe – ein Schritt in den Park hinein – können Sie einen Film sehen, welcher der Logik beider Bilder in Bezug auf den Körper der Frau als Tauschobjekt nachgeht. Es geht um eine unbequeme Feststellung: „Die Beziehung zwischen Patriarchat und Kolonialismus ist ein Akt, der im Verdacht steht, die antikoloniale These zu entkräften und von vornherein den Eroberer zu rechtfertigen, deswegen darf sie nicht verteidigt werden ... Aber diese Beziehung ist nicht benannt worden, sie ist ausgelassen worden in der politischen und geistigen Landkarte des Diskurses von Kolonialismus und Dekolonisation. Der Platz jeder indigenen und jeder spanischen Frau ist durch diese patriarchale Kontinuität zwischen den beiden Gesellschaften festgelegt. Die patriarchale Herrschaft kam nicht auf den spanischen Schiffen zu uns, auch wenn wir das der Einfachheit halber gerne glauben möchten.“ (María Galindo) Welche Dynamik erfahren patriarchale Strukturen in einem Prozess der Kapitalisierung, in dem Körper mit Ressourcen gleichgesetzt werden und umgekehrt?

13 13

Ave María,
Ilena eres de Rebeldía
María Galindo / Mujeres
Creando
2010
La Paz

3

Um diese Frage zu beantworten, kommen wir nun endlich auf das Bild zurück, das über den Waschmaschinen hinten links im Ausstellungsraum hängt: Ein fantastischer Garten mit sich geißelnden Mönchen. Betrachten Sie diese künstlichen Pflanzen mit derselben Voreingenommenheit, wie die Mönche darin – als Inspektoren, mit der Buchhaltung der Ressourcen beschäftigt und um die Kon-

trolle dieser wie auch ihrer eigenen Natur bemuht. In der Ekstase visionieren sich die Mönche in einen sterilen Himmel (Maria verleiht Ildefonso, einem Verteidiger des Dogmas der unbefleckten Empfängnis, ein Gewand, assistiert von der heiligen Leocadia und der heiligen Lucia, auf deren Teller man ihre Augen sieht, die sie sich ausstach, um der Ehe zu entgehen). Diese Auslöschung/Sterilisierung des weiblichen Körpers ist ein logischer ultimativer Schritt der Kontrolle und Verwertung von Leben.

13

Imposición de la casulla a San Ildefonso
Anonym
17. Jahrhundert
Museo Casa Nacional de Moneda, Potosí

14

Es gibt eine andere Mariendarstellung, auf die wir Sie nun aufmerksam machen wollen, – sie hängt an der Wand neben der Silberzeichnung des *Muerte*-Bildes und die Transportkiste des Bildes steht noch daneben. Für die Ausstellung in Berlin haben wir uns bemüht, dieses Bild in die Staatliche Gemäldegalerie auszulagern, um auf die Abwesenheit kolonialer Wirkungsgeschichte in der europäischen Kunstgeschichtsschreibung hinzuweisen. Wir sind auf die Votivabteilung des Ethnologischen Museums in Dahlem verwiesen worden.
„Das zentrale Thema des Gemäldes lässt darauf schließen, dass es zum Zeitpunkt seiner Entstehung (1732) bereits einen Kult um das Bild der Jungfrau von Chuchulaya gab; sie hatte schon neun Wunder vollbracht. Die Ikone der Heiligen, die auf den Festen verehrt wird, ist die Skulptur aus Holz und Gips ... Die Geografie der Provinz ist ideal, um Rohstoffe ab- und traditionelle Pflanzen anzubauen. Dies geschah schon vor der Ankunft der Spanier. Die Inkas bauten Gold ab und kultivierten Koka. Die spanische Krone nahm das Land in Besitz und gründete Dörfer, vor allem um an die Goldminen von Tipuani und Sulches zu gelangen. Das Bild der Jungfrau von Chuchulaya ist Teil des Gedächtnisses und der Identität der Gemeinde. Der historische Wert dieses Bildes in seinem Kontext eröffnet einen neuen Blick auf die Kulturpolitik der Museen. Denn wenn dieses Bild aufgrund seines schlechten Zustands in ein Museum gebracht oder geraubt würde, verlöre es all seine kulturelle Bedeutung. Die Menschen würden es zwar noch sehen, aber nicht mehr fühlen, nicht mehr verstehen. Auf der anderen Seite erlaubt der Prozess der Aufwertung, den das Bild dank der Restaurierung und Konservierung erfährt, dass jede Person, die dieses Bild betrachtet, es ausgehend von ihrem lokalen Wissen interpretiert." (Gabriela Behoteguy)

14

Virgen de la Natividad
Anonym
1732
Diözese von Coroico
Gemeinde von Sorata

15

Wir sind damit zum letzten Punkt in dieser Abzweigung, der ersten Schere, gekommen. In der Mitte haben Sie sicherlich schon einen Kreis aus Fäden bemerkt. Sie werden dort Fotos sehen, die den historischen Weg einer *Virgen de la Candelaria* von Teneriffa bis zum Ort Qaqachaka in den Anden beschreiben. „Eine Legende aus meinem Dorf erzählt, dass die Jungfrau in den Minen von Potosí erschienen ist. Sie kann Arbeiter vor Unfällen beschützen und Verunglückte wiederbeleben", schreibt Elvira Espejo. Dem Bild der *Virgen de la Candelaria* gegenüber befindet sich ein verschnürtes Bündel. Es ist der hombre de oro, ein Monster, das die Reichtümer des Bergs geplündert hat und das nun durch ein Tuch gefesselt ist. Elvira Espejo ist engagiert in der Erforschung und Bewahrung indigener Textiltechniken: „In Bolivien werden 90 Prozent der Rohstoffe exportiert. Ich begann, meine Studien über die Produkti-

onskette der Textilien vom Rohstoff bis zum fertigen Produkt zu systematisieren und mit den Problemen der Welt zusammenzubringen. Die Untersuchung an sich ist bereits ein Kampf gegen eine destruktive Industrie, die die Umwelt verschmutzt und Armut und Hunger hervorbringt. Tausende von Händen werden durch eine Maschine ersetzt, und die Leute sind arbeitslos. Auf der Suche nach Arbeit setzt eine unaufhörliche Migration in die Städte ein, die wiederum neue Probleme verursacht und letztlich die Frage aufwirft: Wie wird das Leben in der städtischen Realität?" (Elvira Espejo)

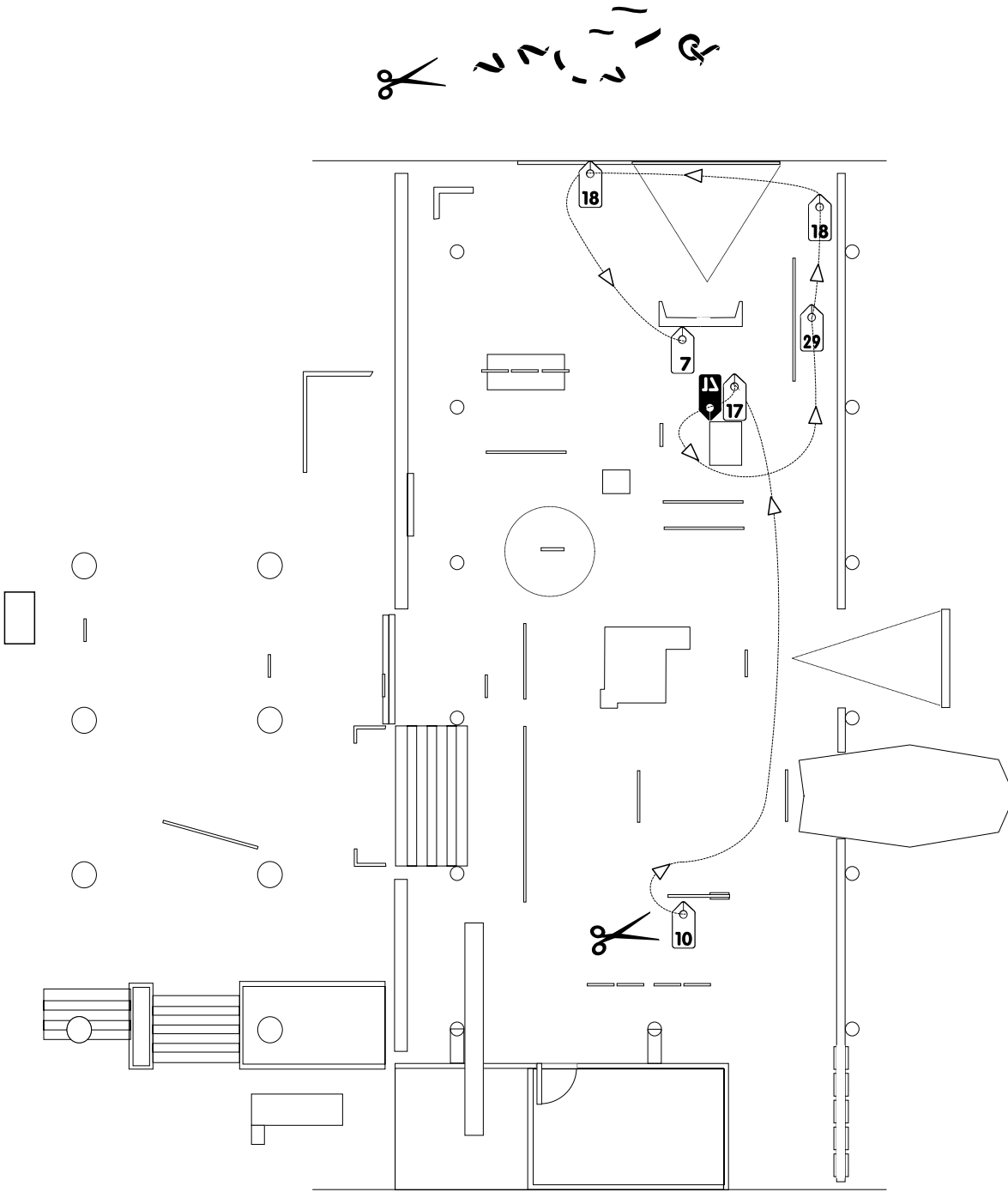
Camino de las Santas
Elvira Espejo
2010
La Paz

Ein Beispiel dafür ist der Ortsteil Mataró in Barcelona, dessen lokale textile Industrie „umstrukturiert" wurde. Sie können eine Internetseite zur Geschichte dieses Stadtteils auf dem Tisch in der Nähe der Arbeit von Elvira Espejo sehen. „Diese Karte von Mataró will das Knäuel der Geschichte entwirren, um rhizomartig viele Geschichten zu erzählen; sie will von dem Netz, das der rückläufige Faden der Textilindustrie in Mataró gewebt hat, ausgehen und von ihren Verknüpfungen in der Zeit: der Krise des industriellen Kapitalismus und der Globalisierung der Märkte – aber auch und vor allem von der Art, wie Macht und Gewalt sich in den Körpern und Leben von Individuen abbilden, zum Beispiel in Massenbewegungen." (Mapa de Mataró)

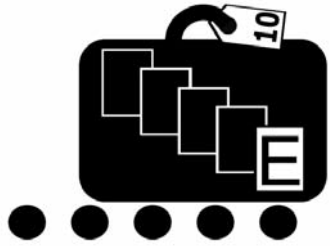
Mapa de Mataró
Rogelio López Cuenca mit Roser Caminal, Ismael Cabezudo, Laura Marte, Cecilia Postiglioni, Daniela Ortiz y Anna Recasens, 2010
Can Xalant Centre
Barcelona

Zurück zum Fadenkreis (Khipu): Dort befindet sich mit dem Bild der *Virgen de Candelaria de Sabaya* ein weiterer „Marien-Synkretismus" mit einem Berg – hier mit dem Vulkan de Sabaya im heutigen Departament Oruro, der wieder im Kleid der Maria verborgen wird. Diese Candelaria de Sabaya wurde von einem der bekanntesten indigenen Künstler Potosís gemalt. Als Stück der Sammlung in der Casa de Moneda ist sie jetzt ein Wertgegenstand und besitzt deswegen keine soziale Bedeutung mehr. Aber es gibt Statuen und Bilder der Sabaya, deren Verehrung (Feste, Feiertage, Prozessionen) Identifikationsräume ermöglichen für Gemeinschaften, die durch die Arbeitsmigration immer neu entstehen und wieder auseinandergerissen werden. Diese Feste bilden das kulturelle Rückgrat für die von René Zavaleta beschriebene „sociedad abigarrada" (fleckige Gesellschaft) jenseits der von der weißen Oberschicht dominierten urbanen Zentren, in denen christlich europäische und indigene Kultur sich eben nicht harmonisch zum Hybrid vereinigen, sondern getrennt, aber gleichzeitig anwesend bleiben.

Virgen de Candelaria de Sabaya
Luis Niño
18. Jahrhundert
Museo Casa Nacional de Moneda, Potosí


18
18
29
7
17
10

Kehren Sie wieder zu unserer Wegkreuzung, zur Ausstellungswand mit den Dokumenten zurück. Betrachten Sie besonders Dokument E. Neben den Listen sehen Sie eine Zeichnung der Chronik von Poma de Ayala (Nr. 22): „Ein indianischer Hauptmann mietet einen anderen Indio für den quecksilberkranken Indio, damit er nicht vollends stirbt. ... Diese Besagten, unter dem Vorwand, ihn [sie] zu mieten, berauben die Indios, diejenigen, die er mietet. ... Obwohl sie die Indios vollzählig fortbringen, geben sie ihn [sie] ihren Freunden oder verstecken ihn [sie] oder bedienen sich ihrer oder empfangen Mietgeld von einem anderen Indio." (Poma de Ayala) Außerhalb des Zentrums in den Gemeinden müssen die Vorsteher die fehlenden Zwangsarbeiter in cash ersetzen. Sie fehlen entweder durch die Entvölkerung oder durch Flucht. Das Geld stammt von den informellen Märkten, die aus der Belieferung der Zentren mit Coca, Getreide und anderen Waren entstehen. Die Bauern müssen anstatt für sich für diesen Markt produzieren, um das Geld zum Ersatz der Mita-Quoten zu verdienen. In Potosí führt die Kapitalisierung dieses Solls an Arbeitskräften durch Schuldscheine schließlich dazu, mit „Indios in der Tasche" zu spekulieren, so wie zum Beispiel oben beschrieben. Marx beschreibt in seinem Kapitel zur ursprünglichen Akkumulation, wie die Staatsverschuldung und ihre Finanzprodukte zum bedeutendsten Faktor in der europäischen Ökonomie werden, indem man auf Unternehmen in den Kolonien optiert. Können wir in der Kapitalisierung der Mita-Quoten ein Modell dafür sehen? Und können wir daraus schließen, dass diese Wertschaffung keine natürliche Bewegung des Marktes ist, sondern durch Zwang auf das Leben von Personen hergestellt wird? Erinnern Sie sich an den zweiten Teil des Axioms in der *Karl Marx School?* „Die Gewalt ist der Geburtshelfer jeder alten Gesellschaft, die mit einer neuen schwanger geht. Sie selbst ist eine ökonomische Potenz."



Von den Dokumenten führen wir Sie nun wieder zurück in die andere Hälfte des Ausstellungsraums. Hinter dem Bild der Novizinnen mit der Gitterstruktur befindet sich ein kleiner Tisch, mit der Zeitschrift *NOID – The Long Memory of Cocaine,* auf deren Titelblatt ein Passionsmotiv (Christus an der Geißelsäule) abgebildet ist. Die Wunden auf seinem Rücken, so erklärt es der Pater der Gemeinde San Pedro in Potosí – wo das Originalbild zu finden ist –, ähneln den vielen Löchern, die die Mineneingänge des Cerro Rico bilden. San Pedro ist eine der ältesten und traditionellsten Minenarbeiterbezirke der Stadt. Die Grunde fur die Weigerung der Gemeinde, das hier reproduzierte Bild auszuleihen, können Sie im Heft nachlesen.

La flagelación de Jesús
Anonym
18. Jahrhundert
San Pedro, Potosí

Ziehen Sie sich bitte die bereitliegenden Handschuhe an und nehmen Sie sich ruhig Zeit, in der Zeitschrift zu blättern und die einzelnen Abschnitte zu überfliegen oder sich sogar in die Texte einzulesen. Der hier ausgestellte Dummy soll den Entstehungsprozess der ersten Ausgabe darstellen. Dieser entwickelt sich über den Zeitraum der drei Ausstellungen in Madrid, Berlin und La Paz hinweg und hatte seinen Ausgangspunkt im Seminar „The Long Memory of Cocaine – Modernity and the transformations of value and labor" (Steirischer Herbst, Graz 2009). Aus diesem Seminar heraus entstand dann die *The Long Memory of Cocaine research group*, die mit dem Coca-Museum in La Paz zusam-

menarbeitet. Die Bilder, die für die Bildstrecke von NOID als Ausgang dienten, zeigen die Passionsdarstellung aus San Pedro, Filmstills aus Jorge Sanjinés *La Nación Clandestina* (1989) und Pressefotos aus der bolivianischen Tageszeitung *El Nuevo Día* (Santa Cruz de la Sierra, 2004). Sie erzählen die Geschichte der körperlichen Identifizierung von entfremdeter Arbeit mit dem geschundenen Leib Christi: von den blutigen Bocaminas, den Mineneingängen im Cerro Rico bis zur verkörperten Kreuzigung durch protestierende Coca-Bauern in den Gefängnissen des bolivianischen Tieflandes.

NOID:
The Long Memory of Cocaine
Mit Texten von John Barker, Max Jorge Hinderer, Jorge Hurtado Gumucio et al.
Bildstrecke: Max Jorge Hinderer
2009–2011, La Paz/London/Berlin

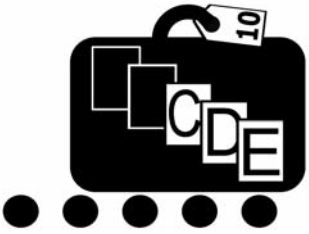
Wir erlauben uns hier einen Abstecher in ein nächstes Kapitel. Hinter dem Tisch rechts sehen Sie ein großes Bild. Studieren Sie kurz einige der Figuren. Beachten Sie nur den Zusammenhang zwischen der Illegalisierung von Personen und ihrem Einsatz als billige Arbeitskräfte auf den Baustellen und in den Wellnessbereichen von Dubai. Die andere Entrechtung findet durch Schuldknechtschaft statt: Ein Arbeiter braucht zwei Jahre, um die „Unkosten" von Anwerbung, Vermittlungsgebühr und Reisekosten zurückzuzahlen. Die Krise in Dubai wird die Schuldknechte in das Reservoir der illegalen Arbeitskräfte spülen. Weiteres zu diesem Bild im 3. Kapitel, (S. 34).

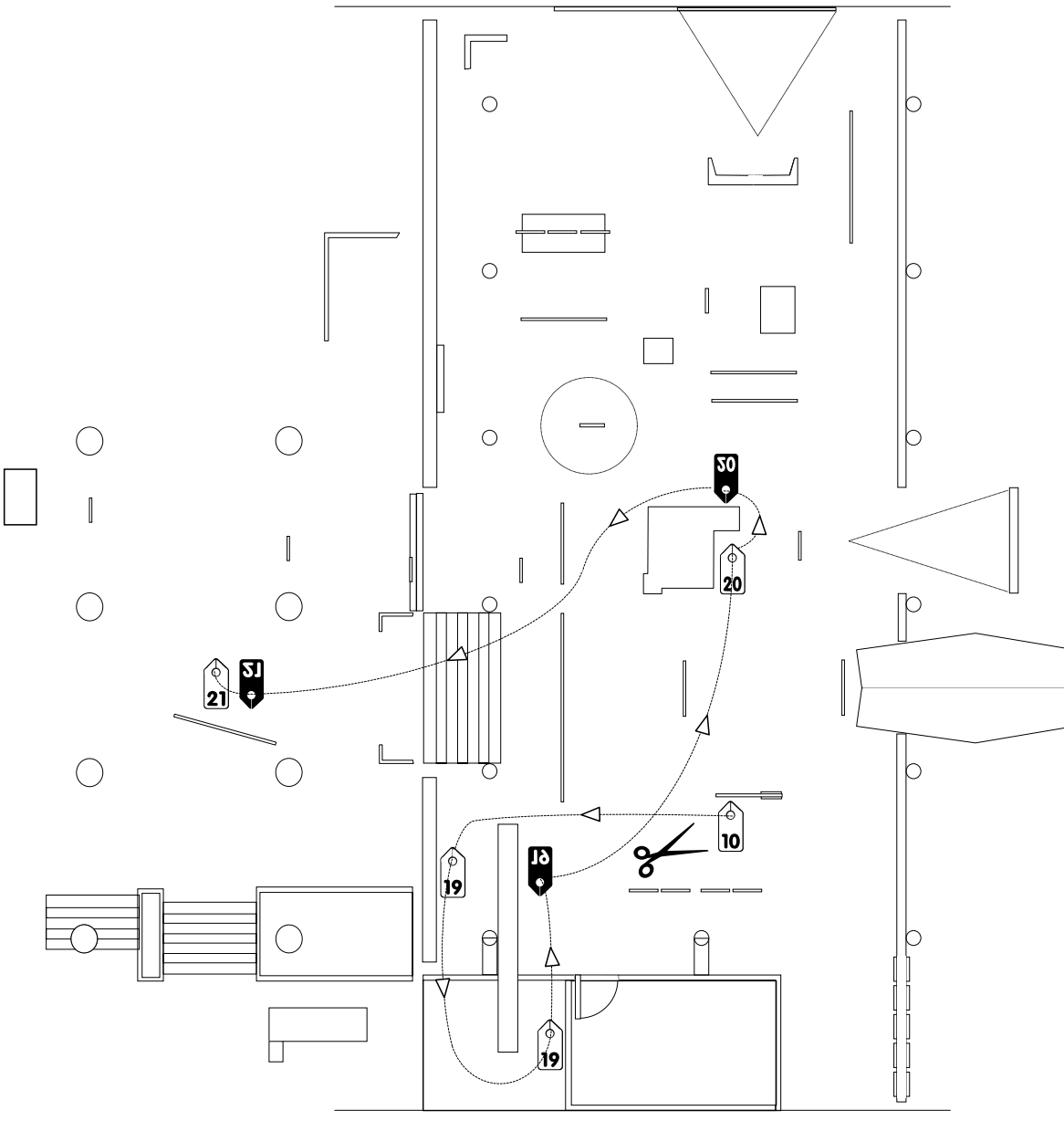
Die CVA Gruppe (London), deren Beitrag sich schräg gegenüber des Bühnenbildes befindet, bezieht sich auf „Berichte über Krisen und Kämpfe aus einem sich ständig erweiternden Archiv zur strafenden Logik der ‚Krise: Akkumulation, die versucht, primitiv genug zu sein, oder das Potosí-Prinzip wieder ‚nach Hause zu bringen. Die Fülle an Ablehnungen, auf 40 Flüche und einige belastende Briefe reduziert: das reicht aus, um das eiserne Gesetz der Nicht-Löhne zu verdeutlichen. ‚Menschenmassen, die erneut und gewaltsam mit der Subsistenz als das, worauf sie gerade noch hoffen können, vertraut gemacht werden und der individuellen Strafe, wie sie dem ‚freien Arbeiter ziemt, ausgesetzt sind. Ein NULL-SELBSTMORD-Ausstellungsstück – zumindest für diejenigen, von denen man annehmen kann, dass sie es sehen werden." (CVA Gruppe)

CVA (TIPPA)
Crisis Cronology
London, 2010

Das Platzen der „South Sea Bubble" war einer der ersten ernsthaften Börsenkräche in London zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die South Sea Company hatte das Monopol im Handel mit Südamerika von der englischen Krone verliehen bekommen. Man spekulierte darauf, dass nach der Beendigung des Spanischen Erbfolgekriegs, das spanische Monopol-Privileg des Sklavenhandels England zugesprochen wurde. Damit wäre auch der gesamte südamerikanische Kontinent für die Sklavenwirtschaft kapitalisierbar gewesen. Aber im Frieden von Utrecht wurden diese Rechte nur eingeschränkt.

Wenn wir Ihnen nun empfehlen, noch ein drittes Mal zu unserer Kreuzung (Nr. 10 mit den Dokumenten) zurückgehen, sollten Sie noch einmal einen Blick auf die Stadtansicht von Potosí werfen, um unsere Behauptung, das Bild sei menschenleer, zu revidieren. Nicht das Bild, sondern die Stadt ist leer, aber die Straßen zu ihr hin sind voll mit Gruppen von Menschen. Unsere dritte Abzweigung betrifft diese Mobilität. Es gibt Schätzungen, dass allein die Mita etwa 25.000 Zwangsarbeiter mit ihren Familien pro Jahr in Bewegung setzte. Hinzu kommen die Rückwanderungen, die Flüchtlinge, Vertriebenen und die Händler. Es gibt ebensolche Schätzungen von Vagabunden und Wanderarbeitern in Europa. Sehen Sie sich die Dokumente C, D und E genauer an.




S0
20
S1
21
10
J8
19
19

19

Wenn Sie nun links Richtung Eingang gehen, möchten wir Sie linkerhand auf den Tisch mit den vielen LCD Schirmen und zunächst einmal auf die Aquarelle, die hinter dem Tisch an beiden Seiten an der Wand angebracht sind, aufmerksam machen. Die Aquarelle sind auf einer Reise in die Provinz Moxos entstanden, wohin der Maler, im Konflikt mit der neuen Regierung, deportiert wurde. Diese Blätter aus dem Album der Landschaften und Gebräuche zeigen Personen, deren Unsichtbarkeit sich nach der Bildung der Nation Bolivien fortsetzt. Die Mita ist abgeschafft, aber die indigenen Abgaben bilden für über 50 Jahre die wichtigste Staatseinnahme einer Republik, die dem größten Teil ihrer Bewohner kein Wahlrecht zubilligt. Sind die Landschaften also doch menschenleer? Aber was sollen diese aufgezeichneten Feste? Tanzen dort Gespenster, losgelassene Monster der importierten Erzeugung von Angst mit unkontrollierbaren lokalen Göttern? Und wer begegnet sich auf diesen Straßen im Fluss der Reisenden und der Feste, wer treibt dort Handel, wer spricht dort und erzählt und teilt die List des Überlebens mit den anderen?

19

Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia
Melchor María Mercado
1841–1869
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre

Auf dem langen Montagetisch gegenüber scheinen LCD-Schirme fabriziert zu werden. Auf einigen können Sie Silhouetten von Szenen aus dem *Album de Paisajes* erkennen, als ob sie sich in die Schirmoberfläche eingebrannt hätten. Sie können hier zehn von hundert Träumen lesen, die auf zwei Reisen 2008 / 2009 in China aufgenommen wurden. Aus dem Reisebericht: „It is december 2008, I am in the outskirts of Shenzhen. The credit crisis has fiercely hit this part of the country. Countless buses, battered and shabby, perform a chaotic dance on the streets, crossing each other s way. The buses are full of migratory workers on their way home, back to the interior. I am in the Pearl River Delta. It is an area where nobody comes from; everybody comes from somewhere else. It is an area completely focused on production, where human beings are no more than instruments for a purpose." (Matthijs de Bruijne) Wie die Feste und ihre Kostüme gehorcht die „Traumarbeit" nicht ausschließlich dem „Prinzip der Wiederholung".

1000dreams.org
Matthijs de Bruijne
2009–2010
Amsterdam / Beijing

20

Es wird höchste Zeit, Ihnen endlich zu erklären, was es mit den Transportkisten in der Mitte des Raumes auf sich hat. In ihnen wurden die Elemente transportiert, mit denen sich das Migrant Worker Museum aus Peking vorstellt. Es ist ein selbstorganisiertes Museum, aber es hat denselben Auftrag, den man auch von einem staatlichen Museum erwarten dürfte: „If we do not keep a record of our culture, then there is no record of our history."
Bekanntlich versorgt China die Konzerne der Welt mit Fabrikhallen und einem Proletariat, das in den letzten 30 Jahren von zweihundert Millionen Migrationsarbeitern gebildet wurde. Bekanntlich muss die Kenntnisnahme dieser empirischen Tatsache alle Theorien über rein symbolische Mehrwertproduktion in den gentrifizierten Stadtzentren blamieren, die Kenntnisnahme der Arbeitsbedingungen muss alles, was Sie täglich einkaufen und alles was Sie auf Ihrer Haut tragen, blamieren. Die Ziele des Museums sind: „To advocate and promote migrant workers culture, to promote the recognition of the labor value, to foster and strengthen migrant workers self-confidence and identity, so as to improve the overall living and working conditions of the migrant workers in China."

Richtet sich der Anspruch, eine eigene Geschichte zu besitzen und zu erinnern, nicht auch zwangsläufig gegen das Kulturverständnis einer nationalen Elite, ihrer Museen und Ausstellungshäuser und ihr geschichtliches Monopol – dieses Monopol, das Teil des selbstverständlichen Willens ist, über andere Leben zu verfügen, indem man sie repräsentiert? Sie sehen auf den Kisten Fotos des Migrant Worker Museum in Peking, Sie können auch in den Broschüren des Museums lesen. Das Migrant Worker Museum ist Mitglied des Arbeitkreis Internationalismus der IG Metall. Auf einer der Kisten werden Sie eine Wegbeschreibung sehen, die Sie zum eigentlichen Ausstellungsort des Museums führen wird – zum Gewerkschaftshaus der IG Metall.

Culture and Arts Museum of Migrant Workers
2010
Picun Village, Chaoyang District, Beijing

Bei den Kisten werden Sie auf ein kleines Bild treffen, auf dem eine Gestalt mit verbundenen Augen von einem Engel angetrieben wird, eine Maschine zu bewegen. Es ist die Kopie eines Bildes, das in der Kirche von Jesús de Machaca hing, bevor es geraubt wurde. Das Motiv stammt aus einer populären Emblemsammlung aus dem 17. Jahrhundert, eine Überschreibung der erotischen Tändelei zwischen Amor und Psyche zur Unterwerfung der Seele vor Jesus. In Jesús de Machaca, einem der zentralen Orte der Region zur Rekrutierung der Mita, wird die Maschine, in der die Seele und ihr Aufseher eingespannt sind, bekannt gewesen sein aus den Mühlen der Silbergewinnung, in denen Tiere und Menschen eingespannt waren. Als ob die Achse des Rades, das im Bild bewegt wird, weiterginge, werden Sie etwas weiter ein kleines Buch in einer Vitrine finden, das die Vorlage des Bildes ist. Es ist schon bei der nächsten Episode aufgeschlagen: Jesus töpfert eine Figur. Die Seele bläst den Staub aus der Hand. Aber welche Ewigkeit wird diesem Staub, aus dem alle gemacht sind, entgegengesetzt? Die fertigen Figuren stehen im Hintergrund, seriell und arbeitsteilig hergestellt, wie im Regal eines Warenhauses.

Amor Divinus
Vermutlich Juan Ramos
1703
Kirche von Jesús de Machaca, Departamento de La Paz
Kopie: Monika Baer
2010, Berlin

Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS.: Patrum illustrate
Hermanus Hugo, 1628
K.U. Leuven, Centrale Bibliotheek, Tabularium, 7A3844

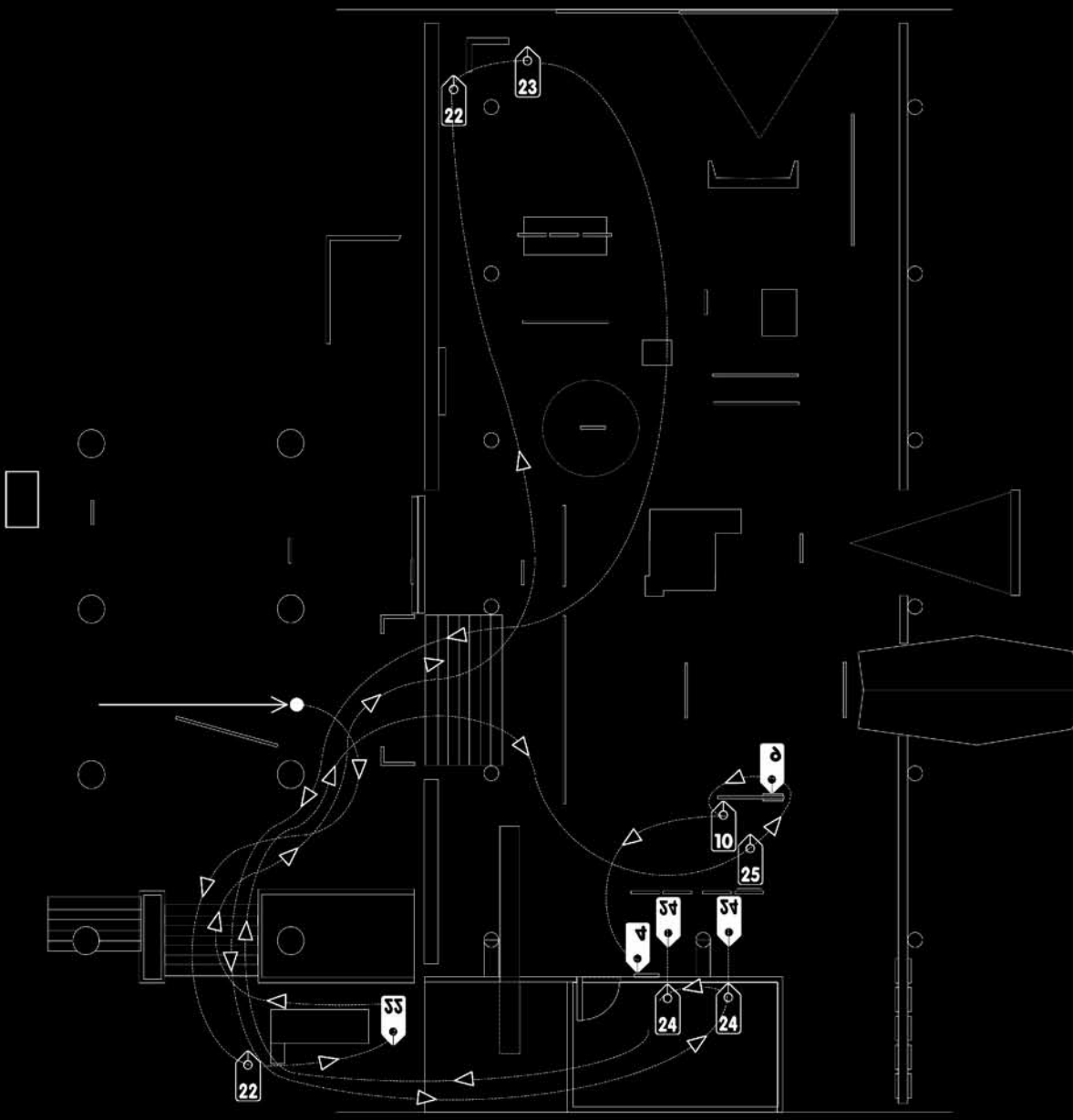
Wir kommen nun zum letzten Punkt dieses langen Wegs der so genannten ursprünglichen Akkumulation. Vor dem Eingang im Foyer ist ein Wagen abgestellt. Dieser Wagen beantwortet das Bild eines Triumphwagens aus der Gemeinde Jesús de Machaca. Die Gründe, warum die Gemeinde sich weigerte, das Bild auszuleihen, finden Sie auf der Rückseite des Fotos, das mit Lupe an der Säule hängt. Triumphwagen sind verbreitete Motive in der andinen und der europäischen Malerei. Sie stammen eigentlich aus den Festen der Renaissance und greifen antike Mythen auf. Im kirchlichen Kontext dienen sie der Verherrlichung christlicher Dogmen oder der Legitimation von Machtverhältnissen. Der Triumphwagen von Jesús de Machaca bildet eine ganze Hierarchie von Propheten, Kirchenvätern, Allegorien, berühmten Heiligen, Maria, Jesus ab – immer wieder kontaminiert von sowohl indigenen Motiven als auch von humanistischen Ideen. In Lateinamerika verlässt der Triumphwagen erneut die Malerei und verselbstständigt sich als Bestandteil von Festen und Straßenumzügen.
Dieser Wagen hier kommt von einer Demonstration einer Gruppe von Hausangestellten, die sich organisiert haben, um für die Gleichstellung der Hausarbeit mit anderen Arbeiten und für die Rechte der Frauen in der

Hausarbeit, unabhängig von ihrem Aufenthaltsstatus, zu kämpfen. „Die Migration nach Spanien war bis in die 90er-Jahre hinein rein weiblich. Dann kamen die Männer wegen des Baubooms – der ist ja nun vorbei." Die Hausarbeit aber bleibt, denn sie ist in ihren verschiedenen Ausformungen (Care and Domestic Work, Kindererziehung etc.) die Grundlage der gesellschaftlichen und kapitalistischen Produktion. Reproduktionsarbeit als zentrales Element der Gesellschaft ist mit allen anderen Produktionsbereichen verzahnt, seien es Firmen, Universitäten, Militär oder Karrierefrauen. Alle sind letztlich abhängig von der schlechtbezahlten Arbeit dieser Frauen, die meist aus den ehemaligen Kolonien Spaniens stammen. Einer der Slogans auf dem Bild heißt: „Ohne uns bewegt sich die Welt nicht." Um dieses Prinzip zu visualisieren und um Hausarbeit in der Gesellschaft sichtbar zu machen, haben die Frauen ihre eigenen Symbole entwickelt, auf Flyern, Plakaten und dem gemeinsam gemalten Bild: ein System von Zahnrädern, das von einer Hausarbeiterin bewegt wird. Dem Bilderschatz der klassischen Arbeiterbewegung verpflichtet, tritt hier die Hausarbeit an die zentrale Stelle der Fabrikarbeit. Eine besonders viel diskutierte Frage beim Betrachten des Bildes aus Jesús de Machaca war, wer denn eigentlich den Wagen bewegt: Sind es die vier Evangelisten vor dem Wagen, ist es die Sirene, die sich um den Wagen windet, oder sind es die vier Personen unter dem Wagen, die mit ihren Händen seine Räder bewegen? Wir sagen: Es sind diese vier Repräsentanten der „Verdammten dieser Erde"! Ohne sie geriete die Welt ins Stocken.

Triunfo del Nombre de Jesús (Triunfo de la Eucaristía)
Juan Ramos
ca. 1700
Jesús de Machaca, Departamento de La Paz

Triunfo de las domésticas activas
Konstanze Schmitt, Stephan Dillemuth, Territorio Doméstico
2010
Madrid

Es gibt Menschenrechte, um Recht über Menschen zu haben



20

Sie sind endlich in unserer zweiten Erzählung angekommen, und somit bei unserem zweiten Ausreiseweg aus der Linearität von Geschichte gelandet. Vom Triumpfwagen der Hausarbeiterinnen aus, im Foyer, können Sie nun die Treppe vor dem Ausstellungsraum hochgehen. Dort werden Sie neben der Installation mit mehreren Tischen und Fotocollagen auf einen kleinen Tisch mit einem einzelnen Buch treffen. Setzen Sie sich ruhig hin und beginnen Sie zu blättern. Es ist eine Chronik, die aus zwei Teilen besteht. Der erste Teil *(Nueva Corónica)* ist der Geschichte der indigenen Welt vor der Conquista gewidmet, im zweiten Teil *(Buen Gobierno)* wird die Gesellschaft des Vizekönigreichs Peru in der Zeit des Vizekönigs Toledo geschildert: eine Verspottung des Begriffs der „Guten Regierung". Der Autor Felipe Guamán Poma de Ayala schrieb wahrscheinlich zwanzig bis dreißig Jahre an dieser Chronik. In einem der letzten Kapitel beschreibt er eine eigene Audienz beim spanischen König. Er versieht sich mit einer Persönlichkeit, als Nachfahre einer aristokratischen Inkadynastie, die ihn ermächtigt, dem König von Spanien seine Petition gegen den Genozid an seinem Volk vorzubringen. Er fordert den König auf, ihm zuzuhören. Er sagt ihm, dass seine ganze Macht nichts ist ohne die Reichtümer, die er aus Amerika erbeutet hat. Er versieht sich mit einem Mandat zu sprechen. Und dieses Mandat beginnt schon mit dem Projekt der Aufzeichnung selbst. Die Chronik ist eine der bedeutendsten geschichtlichen Quellen zur Geschichte der Gebiete des Vizekönigreichs Peru vor und nach der Conquista. Es gibt kaum eine andere Quelle eines indigenen Zeitzeugen, die als Chronik verfasst ist. Sie wurde 1908 in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen entdeckt. 79 Jahre später erscheint die erste Faksimileausgabe in Spanien.

22

El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno
Felipe Guamán Poma de Ayala
1615/1616
Königliche Bibliothek, Kopenhagen

55

Sie lesen dieses Buch in direkter Nachbarschaft zu einer Ansammlung von Materialien, die sich vom Foyer durch die Glastür bis zur Empore im Ausstellungsraum ausbreiten. Sie alle erzählen „aus autobiographischer Sicht die Ursprüngliche Akkumulation, die im postfranquistischen Spanien der Transición (1975–1985) stattfand, und wie im Prozess der Umstrukturierung des franquistischen Staates sich dieser am öffentlichen Eigentum bereicherte. Im Fall von Huelva sind die Kulissen dafür die Orte des Columbus." (Isaías Griñolo) Sie können sehen, dass diese Orte heute ein Cluster verschiedener Wirtschaftsformen sind, deren Rahmen die Mole ist, von der Columbus ablegte und wo heute das Denkmal für den Entdeckergeist steht.

„Auf der einen Seite des Meilensteins der Entdeckungen sehen wir die aus den Erdbeerplantagen entstandene Agrarindustrie (Treibhäuser), in der sich legale und illegale spanische, afrikanische (marokkanische, malinesische, senegalesische ...) und osteuropäische Arbeiter mischen, in einem Arbeitsmarkt, der – beides – dokumentierte und undokumentierte Arbeitskräfte benötigt. Die Erdbeerproduzenten, Opfer des Preisdumpings der mitteleuropäischen Lebensmittelketten, kontrollieren diesen willkürlichen Arbeitsmarkt nur soweit benötigt, um die Bankkredite für ihre Felder halten zu können. Die Abfälle der sauber in kalifornischen Universitätslaboratorien erdachten Agrarindustrie werden an den Orten des Columbus gelagert und nur notdürftig

entsorgt. Auf der anderen Seite des Monuments für den Entdeckergeist sehen wir das größte Industriegebiet des franquistischen Spanien, nur wenige Meter von der Stadt in der Ria von Huelva errichtet. Die Vorteile Huelvas waren „unbegrenzter Abwasserabfluss und geringe Einrichtungskosten" (Dekret 153/1964, vom 30. Januar). Die chemische Industrie hat über Jahrzehnte hinweg Millionen Tonnen Abfälle produziert, die direkt in die Ría gekippt wurden und die sich heute auf über 1.200 Hektar Marschland ausbreiten, das die Stadt umgibt. Es gibt aber auch die Kämpfe der Bürger und Bürgerinnen, die seit den 70er-Jahren dieses schwachsinnige Produktionsmodell bekämpfen. An der Spitze dieser Bewegung steht heute der Verein Mesa de la Ría, der von Lokalpolitikern, die immer noch das obsolete franquistische Industriemodell verteidigen, kriminalisiert wird." (Isaías Griñolo)
Es gibt eine Kunst – und manches Museum ist zum Gähnen voll davon –, die, um global kontrolliert zirkulieren zu können, so universell sein muss wie eine Währung oder eine Marke. Jede lokale Bedeutung würde sie entwerten. Wie kommt man dazu, sich in seiner künstlerischen Arbeit in einem close reading genau dieser Entwertung zu verpflichten? Man kommt dazu, weil man dieses Mandat zu sprechen beansprucht und auf das eigene Vermögen nicht verzichtet, gesellschaftliche Handlungen verbindlich als Recht oder Unrecht zu beurteilen. Unter den Büchern auf dem Tisch gibt es eine neue Petition an den jetzigen König von Spanien.

Mercado Energético Puro
Isaías Griñolo
2010
Huelva

Es gibt noch eine andere Korrespondenz zur Chronik von Poma de Ayala. Hierzu bitten wir Sie wieder in die Ausstellungshalle und ganz zum anderen Ende des Raumes hinten links. Sie werden dort verschiedene Videosequenzen sehen können. Dahinter sehen Sie Zeichnungen aus der Chronik: die Reise des Autors, die Audienz beim König, die Übergabe der Petition, Zeichnungen zur kolonialen Regierungsweise. Bei der Audienz werden zwei Subjekte konstruiert: der gerechte katholische König und der ebenbürtige Kläger, ein Prinz. Aber diese Audienz ist noch an andere Koordinaten geknüpft: die Annahme einer Vernunft der Macht, die sich andauernd bereichern will, die Annahme einer Vernunft ihrer Ökonomie, in der Bereicherung mit dem Überleben der Arbeitskräfte korreliert, die Annahme einer Möglichkeit, diese Vernunft über Missstände und Reformmöglichkeiten aufzuklären, wie man einen einarmigen Banditen wartet, der weiter Münzen ausspucken soll. Diese Annahmen offenbaren eine sehr klare Einschätzung des Autors über die europäische Regierungsform und ihre merkantilen Interessen und zugleich eine Hoffnung, dass dieses Interesse an Bereicherung die Bestialität der Regierung überwiegt. Der Autor zieht sich das Plädoyer an eine Herrscherrationalität, die aufgeklärt werden kann, wie ein fremdes Kleid an. Es ermöglicht seinen Auftritt, seine Anklage und sein Zeugnis. Und zugleich ist die Klage in diesem geborgten Kleid so mächtig, dass das Kleid selbst als Amtsrobe eines Monsters vorgeführt wird.

Nun zu den Videosequenzen: In Peking gibt es zentrale Stellen zur Einreichung von Petitionen. Die Petiteure kommen meistens aus den Provinzen. Bei den Fällen geht es um Enteignung von Land, Entziehung von Arbeitsrechten, Vergiftungen, Unfälle am Arbeitsplatz, willkürliche Verhaftungen, Misshandlungen. Die Petiteure werden willkürlich vorgelassen oder abgewiesen, sie werden oft geschlagen, verhaftet oder verjagt. Das Petitionsrecht ist ein altes Gesetz, das anscheinend nicht durch den neuen Staat adaptierbar ist. Die Behörde agiert ohne Regierungslogik. Alltäglich wird das Recht hinter den Schaltern aufgeführt wie in einem Theater, aber es wird nicht gewährt. Es entsteht eine Lücke zwischen dem Gesetz und seiner Macht. Sie entspricht der Lücke zwischen der Erfahrung von Unrecht und der Unmöglichkeit, Recht zu bekommen. Man kann davon verrückt werden oder man kann sich politisieren, man kann durch die Politisierung für verrückt erklärt werden oder man kann verrückt werden durch die Politisierung. Durch diese Lücke dringt etwas nach außen und wird sichtbar im öffentlichen Raum.
Sie sehen Ausschnitte aus dem Filmarchiv von Zhao Liang. Er widmet sich seit 1997 dem Leben und den Pro-

testen der Petiteure. Sie sehen auch Kleidungsstücke der Petiteure, Amtsroben, die dieses „Nichts als den Körper“ so schlecht verkleiden, als seien die Protestnoten direkt auf die Haut geschrieben

23

Petitioners – Szenen aus dem Filmarchiv Petition
Zhao Liang
2010
Beijing

24

Um die dritte Station auf diesem Weg richtig betrachten zu können, müssen wir Sie nun wieder den ganzen Weg zurück, aus dem Ausstellungsraum ins Foyer, dann die Treppe hinauf, und durch die Glastür an der Arbeit von Isaías Griñolo vorbei zu dem hinteren Teil des Balkons führen. Sie sehen vier Reihen von Papierschnitten, die vor vier Gemälden aufgehängt sind. Wenn Sie die richtige Position eingenommen haben, dann werden die einzelnen Teile der Reihe sich zu Engeln zusammenfügen.
In der Kirche von Calamarca gibt es die vollständigste erhaltene Serienmalerei von Arkebusen-Engeln, die ab 1600 im gesamten Gebiet des Vizekönigreichs Peru auftauchen. Ihre Motive sind heute sehr verbreitet und populäre Souvenirs. Die Engel sind gekleidet wie Landsknechte, majestätische Soldaten und tragen Gewehre. Die Gründe, warum die Gemeinde uns ihre Bilder nicht ausleihen wollte, lesen Sie bitte auf dem Foto unterhalb der Silhouetten nach. Hinter den Bildern können Sie Stiche aus einem Exerzierbuch von Jacob de Gheyn sehen, die auf der Rückseite der Bilder angebracht sind und die Militärübungen zeigen, das Paradieren und Putzen des Gewehres, nach denen die Engel angefertigt sein könnten.
Zwischen Waffen und Kostümen gibt es eine Beziehung, die mit einem „König vergleichbar ist, der einen Schuss vorführt. Im Zentrum aller Blicke steht er und nicht seine Waffe. Selbst wenn er sich im Umgang mit der Waffe ungeschickt anstellt, wird man seine Ungeschicklichkeit bejubeln, denn seine Macht kommt nicht von der Waffe, sondern von seiner Kleidung“, meint die Analystin dieser Engel. Sie versucht in ihrer Arbeit diesen Abstand zwischen dem Körper und dem Ornat zu vermessen. Es ist ein Raum der Macht, der dort entsteht. „Schauen wir uns beispielsweise die Ärmel an: Ihre Weite stellt einen sehr großen Raum zur Verfügung, in dem die Arme ihre Position verändern könnten, ohne dass wir dies genau feststellen können. Vielleicht zeigen uns die Engel ihre Hände, als ob es die eigenen wären, obwohl sie eine Prothese sind. Was immer ihre Hände machen sollten, es ist rechtlich genehmigt.“ (Sonia Abián) Zusammen mit den Ferngläsern finden Sie ein Referenzverzeichnis. Jeder der in ihm erwähnten Texte taucht als „Stoff“ in den Schnitten der Engel auf.

Der Engelapparat
Sonia Abián
2009/2010
Barcelona/Posadas

Gabriel Dei, Letiel Dei, Laeiel Dei, Uriel Dei
(Arkebusenengel)
Meister von Calamarca
1680, Calamarca, Departamento de La Paz

25

Wenn Sie nun wieder hinuntergehen in den Ausstellungsraum, können Sie auf der Rückseite der vier Engel eine Trinitätsdarstellung entdecken. Unsere „Engelanalystin“ stellt fest, dass die Zahl drei bei dem Schnitt der Uniformen eine wichtige Rolle spielt. „Durch den geöffneten Gehrock wird jede Figur in drei Teile geteilt ... die Kontur der Trachten bildet ein Dreieck. Die Ärmel folgen einer Zirkellinie, die auf körperliche Details verzichtet, damit die Dreiecksform der Figur nicht zerstört wird.“ Sie bezieht diese Zahl, die den Körper, seine Distanz zu sich selbst und sein äußeres Bild reguliert, auf Attribute des römischen Rechts, Macht und Würde. Auf dem Rücken des Gabriel hängt ein Trinitätsbild. Nicht

der dreigesichtige Kopf ist so außergewöhnlich an ihm, sondern die zentrale Anwesenheit der Maria. „Bei den Trinitätsdarstellungen erscheint Maria meistens weiter unten und außerhalb des Dreiecks, das der Heilige Geist, Vater und Sohn bilden. In diesem Bild erscheint Maria mitten im Dreieck der Trinität. ... Die Außenseiten des Dreiecks bilden Negationen: Vater ist nicht Sohn ist nicht Heiliger Geist ist nicht Vater ... Innerhalb des Dreiecks kann man Affirmationen lesen: Vater ist Gott ist Sohn ist Heiliger Geist ist Gott ist Vater ist Gott ... Maria befindet sich in dieser zweiten Gruppe der affirmativen Sätze, es ist aber, als wäre sie nicht da, denn sie kann an den Sätzen nicht teilnehmen, da ihr keines der Worte entspricht. Diese abwesende Anwesenheit ist das, was Giorgio Agamben einen ‚inklusiven Ausschluss' nennt. Die Sätze definieren Gott, indem sie ihn bejahen. Dank Marias Bild wird auch noch das, was außerhalb Gottes bleibt, definiert." (Sonia Abián)

25

Santísima Trinidad
Anonym
18. Jahrhundert
Museo Colonial Charcas,
Universidad San Francisco
Xavier de Chuquisaca

Nun kommen wir endlich zu der Zeichnung des Tauchers auf der Rückseite der Wand mit den Dokumenten. Die spanischen Schatzschiffe rufen so viel Aufmerksamkeit und Begehren hervor, dass es in der Karibik zu unzähligen Attacken von Freibeutern – mit Stützpunkten in den Kaimaninseln, Barbados – im Dienst der anderen europäischen Mächte kommt. Viele Schiffe sinken. Der Indienrat ordnet an, dass auf jeder Flotte Taucher mitfahren sollen, um die Münzen wieder vom Meeresgrund zu bergen. Die andauernde Kompression während des Tauchgangs verursacht einen Ausschlag zwischen den Schulterblättern der Taucher und eine Verfärbung der Haare, sodass man sie „Engel" nennt. Die Zeichnung ist wahrscheinlich das Angebot einer technischen Erfindung, um besser auf den Meeresgrund zu kommen. Man kann den Anzug über eine gesamte Rüstung aus Eisen stülpen. Die Schläuche pumpen Luft in ihn hinein und bilden eine Art Kompressionskammer. Der Stock in der Hand ist eine Waffe, um sich gegen Meeresungeheuer zu verteidigen.
Zeitgleich ordnet der Indienrat an, dass genau verfolgt wird, wie viele der registrierten Mita-Arbeiter bei der Ankunft in Potosí fehlen. Wenn auch nur einer fehlt, schreibt der Zeitgenosse Antonio Ayanz, „wird ein Justizbeamter auf Tagegeld von Potosí ausgesandt, um Ersatz für die Fehlenden in gleicher Anzahl aus ihrer Provinz zu holen." Das Bild, das diese Regierung von sich selbst vermitteln möchte, sagt: So besessen ist diese Regierung, dass sie jede Münze und jeden Arbeiter zählt. So allmächtig ist sie, dass sie den Verlust der Münzen durch den Einsatz der Arbeiter beziehungsweise ihres Lebens aufrechnet.

9

Máquina hidroándrica o vestidura para cubrirse un hombre dentro del agua
Alejandro Duránd
1720, Archivo General de Indias,
Sevilla.

10

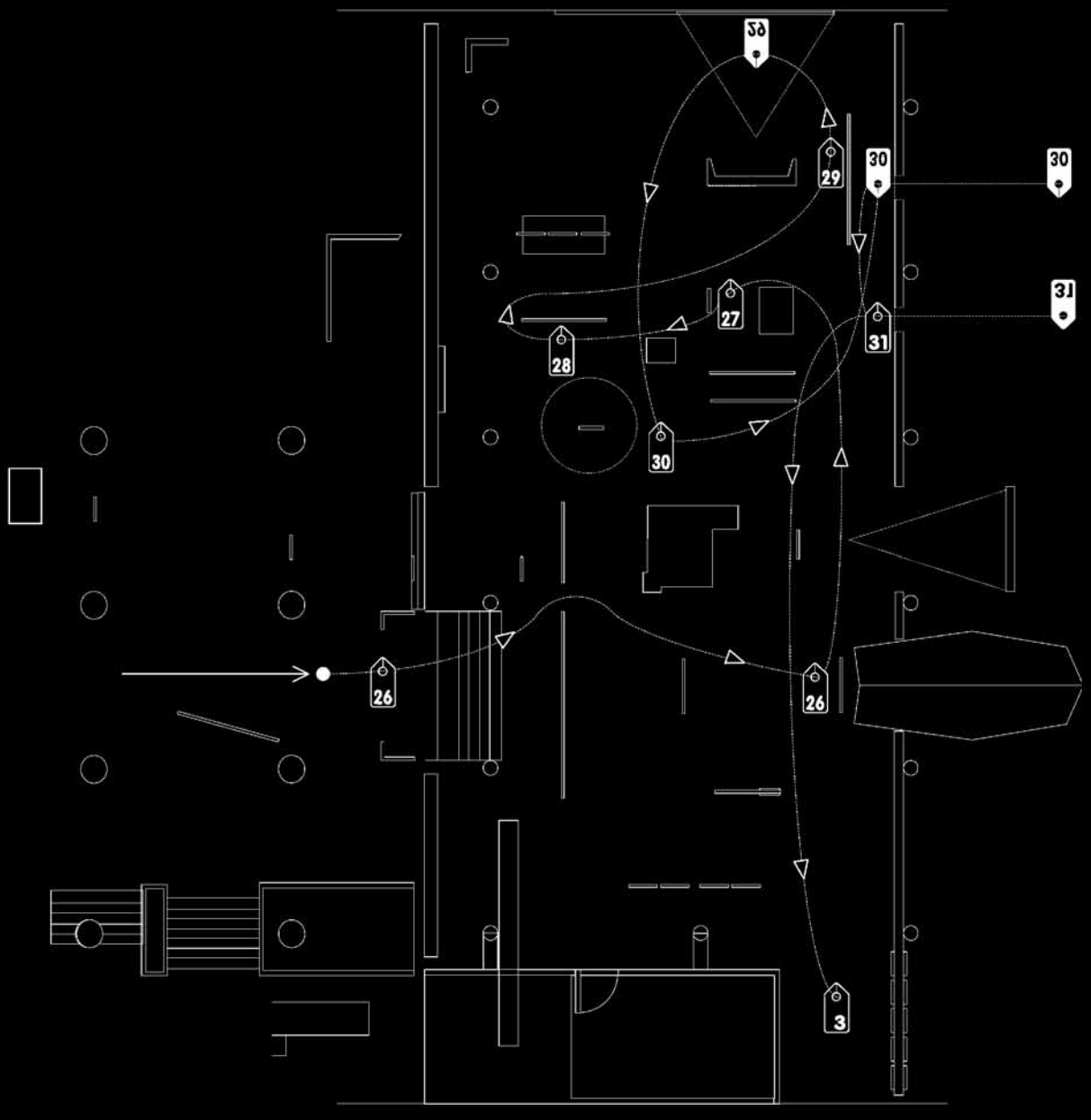
Noch ein letztes Mal kommen wir so auf die Listen auf der anderen Seite der Wand zurück: „Zwischen 1680 und 1730 gab es im Vizekönigreich Peru im Rahmen der Nuevas Leyes de Indias eine Zinsreform. Dieses Datum fällt mit der Herstellung der Calamarca-Engel zusammen. Bisher wurden die Zinsen nicht individuell, sondern von den indigenen Gemeinden als Ganzes bezahlt. Ab jetzt aber wurde jeder einzelne Körper für die Krone sichtbar und es entstehen die Padrones, Verzeichnisse der Indigenas, durch die sie identifiziert und klassifiziert wurden. Diese Abgaben bezogen sich nicht nur auf Personen, sondern auch auf Produkte wie Wein und Coca. Es verändern sich damit sowohl die indiani-

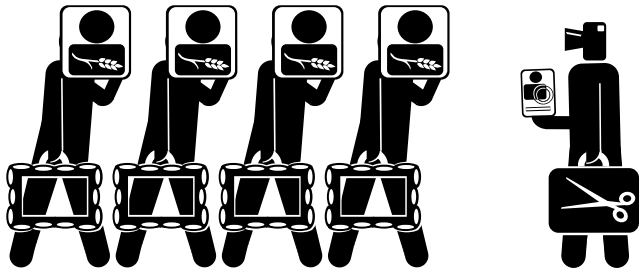
sche Gesellschaft wie ihr Markt. Es entstehen Haciendas, die von den Indigenas produzierte Produkte an diese verkaufen und sie so in eine chronische Verschuldung und Abhängigkeit führen. Dieser Prozess ging mit der Besetzung und Enteignung des Landes einher." (Sonia Abián).
Die Nuevas Leyes sind Resultat eines Prozesses, der mit der Bulle Sublimis Deus begann, die Papst Paul III. 1537 an den spanischen König verfasste und festlegte, dass Indios keine Sklaven waren. Er wurde fortgeführt in den Disputen von Valladolid zwischen Las Casas und Sepúlveda, in denen es um die Anerkennung einer indigenen Seele ging. Aber diese Anerkennung führt sofort zur Missionierung der Seelen. Die Produktion von Bildern ist das bedeutendste Medium dieser Humanisierung. Die Bilder sind wie Kontrakte, die die neue Seele identifizieren und die Rechtmäßigkeit dieser Unterwerfung besiegeln. Können wir daraus schließen, dass Kunst ausschließlich eine Funktion in diesem Gewaltzusammenhang wahrnimmt, mit der das „Humanwerden" des Menschen verbunden ist, in dem Sinne, dass das Versprechen, Subjekt zu sein, zugleich seine Unterwerfung einschließt?

In diesem Zusammenhang möchten wir nun auch auf das Bild links neben der Tür zur Kammer der *Karl Marx School of the English Language* zu sprechen kommen: Ein Maler liegt auf dem Boden seines Ateliers. Er muss ohnmächtig oder betrunken sein. Ein Engel hat den Platz an der Staffelei eingenommen. Hinter ihm auf der Fensterbank lehnt ein Druck, der dem Gemälde als Vorlage dient (den Druck, das Porträt von Franziskus von Paola, können Sie neben dem Bild sehen). Dieses Bild, das aus Sevilla und nicht aus dem Vizekönigreich Peru stammt, war ein Initial und zugleich eine andauernde Provokation in unserem Projekt. Wir vermuteten, dass der Maler gerade Visite des von der Himmelsregierung einbestellten Beamten hat, der die Richtigkeit der Darstellung bewacht und die Arbeit korrigiert. Es zeigt eine ohnmächtige künstlerische Praxis, die sich der göttlichen Macht so wenig entgegenstellen kann wie einem geschichtlichen Prozess – zum Beispiel dem der ursprünglichen Akkumulation. „So, what are you insisting on? You are insisting on going beyond arts limits? So you want to stop to be an artist?" (KMSEL), ist eine Streitfrage der Diskussion in der Kammer. Sie zeigt die Repressivität, die in der Zuweisung „Künstler sein" liegt. Die Anerkennung, Künstler zu sein, wird an die Exklusivität gekoppelt, nichts als nur Künstler sein zu dürfen. Wir sind in diesem Projekt immer wieder auf dieses Diktat der Identität und der Identifizierungen gestoßen (Künstler, Kurator, Aktivist, kolonisiert, dekolonisiert, der Hiesige, der Andere, indigen, spanisch, deutsch sein). Dieses Diktat verurteilt jeden Widerstand gegen die Engel der Macht oder der geschichtlichen Prozesse als eine Unwahrheit und eine angemaßte Freiheit. Viele der hier vorgestellten Arbeitsweisen sind verknüpft mit einer politischen Praxis, die gegen dieses Diktat der zugeschriebenen Identität und der finalen Macht der Geschichte verstößt, weil sie die Intervention in die Verhältnisse wichtiger finden als ihre Wahrheit.

Retrato milagroso de San Francisco de Paula
Lucas Valdés
ca. 1710
Museo de Bellas Artes, Sevilla

Wie können wir das fremde Lied im Land des Herrn singen?

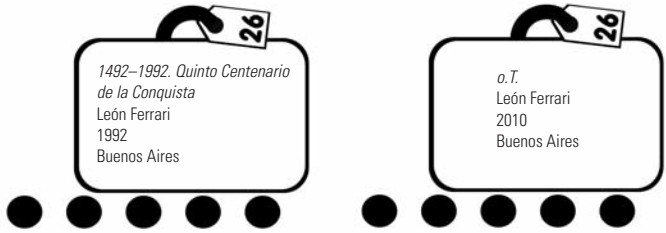




Am Ende ihres zweiten Wegs zur Ausreise aus dieser Macht der Geschichte und am Beginn der letzten Route müssen wir damit fortfahren, nach der Kontinuität dieser korrupten Allianz von Schönheit und Humanität zu fragen (Christentum und Merkantilismus / Menschenrechte und Marktwirtschaft), die seit der Conquista als Legitimation dient, in deren Namen bis jetzt Kriege geführt und Bilder ex- und importiert werden.

26

Zentral gegenüber zum Eingang des Ausstellungsraums sehen Sie, wie eine spanische Karavelle zwischen zwei Regalen mit Flaschenpost hin und her kreuzt. Ihre Fracht besteht aus Ungeheuern, und man weiß nicht genau, ob sie tatsächlich nur aus Europa nach Amerika transportiert werden, oder ob diese Fracht ein Gewaltverhältnis beschreibt, das andauernd zwischen beiden Kontinenten hin- und herspringt. 2004 wurden während einer Retrospektive mehr als 10 Flaschen von wütenden Christen zerstört. Der Angriff auf die Ausstellung war das Ziel einer Hetzkampagne der Kirche und der konservativ-reaktionären Verbände in Buenos Aires. (Durch Jahrzehnte hindurch ist der Künstler ein beharrlicher Feind der kirchlichen Repressionen.) Zugleich fand sie engagierte Verteidiger, eine seltene Allianz aus Bildungsbürgertum, Teilen der Regierung, Menschenrechtsgruppen. Sie wurde ein Exempel für die Wahrung der künstlerischen Freiheit gegen die katholischen Verbände, deren Mittäterschaft in den Verbrechen der argentinischen Diktatur sehr gegenwärtig ist. León Ferrari hat noch eine kleine Arbeit als Antwort auf die Hölle von Caquiaviri angefertigt, und Sie können diese Arbeit direkt an der Glasfläche des Eingangs hinter der Caquiaviri -Zeichnung sehen. Sie kehrt die Hölle in ein „unschuldiges" Paradies um. Sticker von Blumen und Schmetterlingen, im Kleine-Mädchen-Design, sind auf einer Reproduktion des Bildes aufgeklebt.



27

Wir möchten Sie zunächst zu einem anderen Fall der Verteidigung künstlerischer Freiheit führen. Gehen Sie links quer durch den Raum. In der Nähe der Zeitschrift *NOID – The Long Memory of Cocaine*, deren Cover San Pedro bildet, findet sich eine andere Passionsszene. Diesmal ist der Körper nicht von Wunden überzogen, die den Eingängen der Minen ähneln, sondern von den goldenen Mustern der Brokattechnik. Unter dem Druck der vielen Aufträge wurden Schablonen entwickelt, die man über die Körper legt. Diese Technik passt sich nicht dem Körper an, sondern umgekehrt, der Körper muss den Vorlagen entsprechend Haltung einnehmen und hinter dem Muster bleiben, das seine Würde zu einer reproduzierbaren und austauschbaren Oberfläche macht – ein in seiner Kapitalisierung fortgeschrittener Körper, ein Geldsubjekt.

Das Bild wird Francisco Moyen zugeschrieben, der, von der Inquisition verurteilt, 1761 auf einem Schiff als Gefangener starb, als es beladen mit den königlichen „Fünften" der Silber- und Goldproduktion vor der europäischen Küste versank. Moyens Akten wurden 1813 in Santiago de Chile gefunden. Der Fall Moyen wurden in der jungen chilenischen Republik als Beispiel für die Repressivität der spanischen Kolonialherrschaft und

als Argument gegen eine Rehabilitierung der Inquisition genutzt. Dieser liberale Diskurs präsentierte uns einen Künstler, männlich, weiß, vom unbändigen Drang nach Freiheit beseelt. Wir können den Fall Moyen an dieser Stelle aber nicht als Akt zensierter künstlerischer Freiheit begreifen. Wir möchten ihn gerne zurückholen in die Debatte um die Bedingungen der künstlerischen Produktion und die Kontinuität ihrer ideologischen Trägerfunktionen im bürgerlichen Liberalismus. Wie einer seiner späten Verteidiger schreibt, „solange die Welt ist, wie sie ist", ist Moyen eigentlich mehr Händler als Künstler, ein in seiner Kapitalisierung fortgeschrittenes Subjekt also, umgeben von einem Wald von Kreuzen, die es auf sich nehmen muss: Globalisierung, Verfolgung, Prozess und Bankrott.

El Cristo de las cruces
Francisco Moyen
Frühes 18. Jahrhundert
Convento-Museo Santa Teresa (O.C.D.). Potosí

Direkt gegenüber finden Sie ein sehr explizites Beispiel globaler Programm-Malerei. Das Bild erzählt von dem gescheiterten Versuch der Missionierung Japans. Sie sehen 23 franziskanische und drei jesuitische Mönche, die 1597 auf Befehl des Kaisers Hideyoshi Toyotomi gekreuzigt wurden. Die gekreuzigten Mönche sind wie ein Horizont. Zwischen diesem und den Stadien des Martyriums befindet sich eine Landschaft, in der Henker und Andächtige, die das Blut der Märtyrer als Reliquie sammeln, so einträchtig agieren, als würde es sich um eine große Ernte handeln. Das Massaker von Nagasaki ist eine der großen Heiligenerzählungen der Gegenreformation, worin das Scheitern der Mission zur Imitatio Christi wird. Es rief eine Welle von frommen Publikationen hervor, die sich verfolgen lässt von Antwerpen über Frankreich nach Portugal bis nach Amerika – der übliche Weg der Zirkulation von Bildern. Nur kann man bei diesem Motiv vermuten, dass seine Zirkulation in entgegengesetzter Richtung geschieht, von Manila nach Mexiko und von da aus zum übrigen Amerika und nach Europa. Hinter dem Bild sehen Sie statt eines europäischen Stichs als Vorbild eine Kopie eines der Wandbilder der Kathedrale von Cuernavaca in Mexiko. Es ist Felipe de Jesús gewidmet, dem ersten Heiligen aus Mexiko, der aber in Nagasaki hingerichtet wurde. Die Zirkulation der Bilder ist stets eine Begleiterin: „In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finanziert die spanische Krone … erste Stützpunkte im Pazifik, um dann mit der Verschleppung von Chinesen, Philippinos … nach Mexiko und Peru zu beginnen. Diese Entwicklung einer asiatischen Sklaverei in Mexiko und Peru wird von der spanischen Monarchie … aufgegeben. Aber der illegale Handel mit Philippinos und Chinesen nach Mexiko nimmt zu und wird zunehmend ergänzt durch freie Wanderarbeitsbewegungen, die dann bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts andauern." (Ferrucio Gambino/ Devi Sacchetto)

La Masacre de Nagasaki
Anonym
17./19. Jahrhundert
Convento de la Recoleta, Sucre

„Die Zirkulation von Bildern ist stets eine Begleiterin." Wenn Sie sich umdrehen und zur Wand in Richtung Park schauen, sehen Sie ein großes Bild. Das Bild war ein Bühnenbild in einem Re-Enactment, das sich auf eine Pressekonferenz bezog, die am 28. Mai 2008 in Berlin stattfand: ein Abkommen der Direktoren der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Staatlichen Museen zu Berlin und der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen mit der „Dubai Culture and Arts Authority" über den Aufbau eines Universalmuseums. In dieser Konferenz stellten sich die drei Museen als eine

gespenstische Einheit vor, ein Gespenst aus dem 19. Jahrhundert. Es ging um den „Auftritt der deutschen Kulturnation". Die Kulturnation glaubt, ein autonomer Raum zu sein. Er bietet statt politischer Rechte Identität an. Dieses Gespenst traf auf ein anderes semantisches Monster: den liberalen Melting Pot einer globalisierten Gesellschaft. Aber dieses Monster taugt nicht ganz dazu, wegzuzaubern, dass 85 Prozent der Bevölkerung in Dubai unter extrem prekären Bedingungen arbeitet. Es benötigt Amtshilfe: Es geht um den Transfer des Knowhows einer nationalen Kultur: Das Etikett „Kulturnation" verleiht Unternehmen und Clans die Façon eines Staates und legitimiert dadurch die eigenen gesellschaftlichen Verbrechen. Nicht eine Bevölkerung legitimiert diesen Staat, sondern dieser leere Raum. Die Dinge in diesem leeren Raum sind an und für sich ohne Widmung und Geschichte. Das macht sie logisch und ästhetisch wahr, im Sinne der Macht, die die Geschichte der Dinge und die Gewalt, in der sie geraubt wurden, auslöscht.
Am 15. September 2009 wurde die Pressekonferenz in der Temporären Kunsthalle in Berlin wiederaufgeführt – es gingen dieselben Pressemitteilungen heraus und es wurden dieselben Journalisten eingeladen. Lesen Sie über dieses Re-enactment hinter dem Bild in den Heften der Pressemitteilung.

29

Dubai – Erweiterte Horizonte
Re-Enactment einer Pressekonferenz/ Musikstück
Alice Creischer, Christian von Borries, Andreas Siekmann
2009, Berlin

58

Direkt links zum Bühnenbild dieser Pressekonferenz an der Stirnwand des Ausstellungsraumes sehen Sie die Projektion eines großen Bildes, das in einem Museum in Madrid hängt: im Museo de América. Warum die Institution das Bild nicht ausleihen wollte, können Sie in einem nachgesprochenen Interview hören und auf der Rückseite des Fotos, das daneben an der Wand hängt, lesen. Das Bild zeigt drei Szenen eines Festes, das die Stadt Potosí am 25. April 1716 gab, um den Besuch des Erzbischofs von La Plata, Fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, zu feiern. Morcillo war kurz zuvor von König Philipp V. zum Vizekönig berufen worden, ein Interimsmandat. Die Nachricht von der Ernennung hat sich von Buenos Aires über La Plata bis Potosí verbreitet, die Elite der Stadt sieht sich gezwungen, in kurzer Zeit den Besuch als Einzug eines Vizekönigs zu zelebrieren. Die Stadt Potosí selbst steht zu diesem Zeitpunkt am Anfang ihres langsamen, aber unaufhörlichen Verfalls. Die Infrastrukturen der Industrie, die Sie in der „Vista de Potosí" sehen, werden nicht mehr gewartet. Investitionen – der Mehraufwand an Technik und Arbeit – scheinen nicht mehr profitabel. Am Ende desselben Jahrhunderts ist Potosí eine Geisterstadt mit noch 8.000 Einwohnern. 1719 unterzeichnete der spanische König einen Dekretsentwurf zur Abschaffung der Mita, eine Ausnahme wird jedoch in Bezug auf die Minen gemacht. Aber man kann dieses Fest nicht ausschließlich als politische Investition verstehen. Es geht in dieser Investition darum, sich selbst als diese Kultur zu fassen und zu beweisen, besonders dann, wenn sich zeigt, wie fragil ihre Existenz, wie marginal ihre Macht, wie auslöschbar ihre Geschichte ist.

59

Entrada del Virrey Morcillo en Potosí
Melchor Pérez de Holguín, 1718
Museo de América, Madrid

Die Funktionäre der Konferenz der „Dubai Culture and Arts Authority" sind inzwischen pensioniert oder ausgetauscht und das Vorhaben wurde in der Krise storniert. Beide Fälle – die Pressekonferenz zum Bau des größten Museums der Welt und das Fest zum Einzug des Vizekönigs – erzählen uns von einem generellen Auftrag hegemonialer Kultur: der Herstellung eines eigenartigen Subjekts. Aber diesmal ist dieses Subjekt nicht mit sei-

ner sofortigen Unterwerfung verbunden. Es ist nicht der Körper mit den Eingängen zur Mine, sondern eher die Brokatierung, hinter der die Körper verschwinden. Es wird erzeugt, um die Machtverhältnisse und ihre Prozesse zur Anschauung ihrer selbst zu verhelfen. Dieses Bild eines Subjekts agiert autonom, es ist im Gegensatz zum tatsächlichen Subjekt ganz frei, es besteht auf dieser Freiheit als ideellem Recht. Es ist ein Staat, ein Konzern – und wir haben gesehen, auch das Museum kommt zu einer Anschauung seiner selbst und agiert wie dieses Gespenstersubjekt, verzückt von seiner Existenz, blind für seine Erzeugtheit, rechtfertigungsfrei.

Ein solches Museum kann in seinem Hunger nach sich selbst viele Dinge verschlingen. Vom Fadenkreis (Khipu) Elvira Espejos gehen zwei Fäden zu einer Reihe von Fotos, die an ihm aufgehangen sind, und die sich in der Nähe des Bühnenbildes der Pressekonferenz befinden. Sie zeigen Khipus: Khipus waren wichtige Informationsträger in der indigenen Kultur vor der Conquista. Die alten Khipus sind nun nicht mehr dechiffrierbar. Das Ethnologische Museum Berlin behauptet, mehr als die Hälfte aller antiken Khipus auf der Welt zu besitzen. Die Fotos an diesen Schnüren sind Schnappschüsse aus dem Depot des Museums. Auf der anderen Seite können Sie lesen, warum das Ethnologische Museum zögerte, Khipus für die Ausstellung auszuleihen.

Lager – Ethnologisches Museum
2010
Berlin

Folgen Sie dem Faden, der nun weitergeht, dann gelangen Sie erneut hinter das Bild der Pressekonferenz zu einem Fenster in der Wand. Sie können eine Scheibe drehen und durch ihre „Linsen" hindurch auf eine Ruinenlandschaft im Park schauen. Sie gilt den nun eingefrorenen Plänen, das alte Preußenschloss in Berlin wiederaufzubauen und dort ein „Humboldtforum" einzurichten.
Für alle Nicht-Berliner versuchen wir hier eine kurze Zusammenfassung einer langen und hochideologisierten Debatte: Der ehemalige Palast der Republik der DDR ist voriges Jahr endgültig abgerissen worden. Seit Beginn der 90er Jahre hatte sich eine Initiative gegründet, die sich für die Rekonstruktion des Preußenschlosses an der Stelle des Palastes der Republik engagierte. (Dieses Schloss wurde von der Regierung der DDR als verhasste Stätte von Militarismus und Kriegstreibertum abgerissen) Die Initiative der Rekonstrukteure versuchte möglichst formal zu argumentieren: das Schloss vervollständige ein historisches städtebauliches Ensemble. Dieses Argument produzierte eine bruchlose ideologische Einheit zwischen preußischer Geschichte und deutscher Gegenwart. Zu Beginn wussten die Lobbyisten nicht genau, was denn in dieses neue Schloss hineinkommen sollte – eine Shoppingmall, ein Luxus Hotel, ein Multiplexkino? Diese Ratlosigkeit wies auf eine Lücke in der Rekonstruktion der geschichtlichen Einheit hin. Die Idee, die Sammlungen des Ethnologischen Museums in Berlin Dahlem und die wissenschaftlichen Sammlungen der Humboldtuniversität (u.a.) in das Schloss zu bringen, erregte bei den Lobbyisten große Euphorie. Uns gab es zu denken: Warum sind geraubte Kunstgegenstände aus den kolonialen Expansionen so nützlich, das Loch in einer nationalen Einheit zu stopfen? Durch die Linsen können Sie Zitate der Initiatoren des Humboldtforum lesen.

Anti-Humboldt
Alexandertechnik veranstaltete einen Anti – Humboldt Kongress. Unsere Argumente sind Teil davon

Sie finden noch ein anderes Fenster mit Blick zum Park an der Wand.
Auch hier können Sie durch verschiedene Linsen sehen. Es sind Fotos vom Día de la Hispanidad, dem spanischen Nationalfeiertag am Datum der Entdeckung Amerikas, die letztes Jahr am 12. Oktober aufgenommen wurden. Durch diese Linsen können Sie auf den Satz im Park schauen. Er ist von der Gruppe PRPC, die sich gegen die Biennale in Sevilla engagiert.

Día de la Hispanidad
Konstanze Schmitt
2009
Madrid

In Sevilla hat die Kulturpolitik seit 2004 eine programmatische Kapitalisierung des zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucks erfahren. Die BIACS-Stiftung (Internationale Biennale Zeitgenössischer Kunst in Sevilla) erhält seitdem einen Großteil der öffentlichen Gelder für Kulturproduktion, plus zusätzlicher privater Unterstützung, um ein Imageprojekt der Stadt zu gestalten, das die Pause der Selbstdarstellung Sevillas nach der EXPO „92 beenden soll. Das Projekt wurde legitimiert, indem man große Namen der aktuellen Kunstszene wie Harald Szeemann, Okwui Enwezor oder Peter Weibel gewinnen konnte. Die inzwischen bankrotte BIACS-Stiftung machte letzten Dezember die Verlegung der Biennale auf Februar 2011 und eine mündliche Vereinbarung mit der Abu Dhabi Authority Culture & Heritage Stiftung (die in Beziehung zur königlichen Familie der Emirate steht) über eine Partnerschaft in der vierten Biennale publik. Zurzeit, weniger als ein Jahr vor der angeblich vierten Biennale von Sevilla, gibt es zu diesem Thema nichts Neues. Mittlerweile hat die Fundación BIACS Konkurs angemeldet.
Die Broschüre der Gruppe vor diesem Fenster ist einer Diskursanalyse der Argumentation der Stadtverwaltung gewidmet.

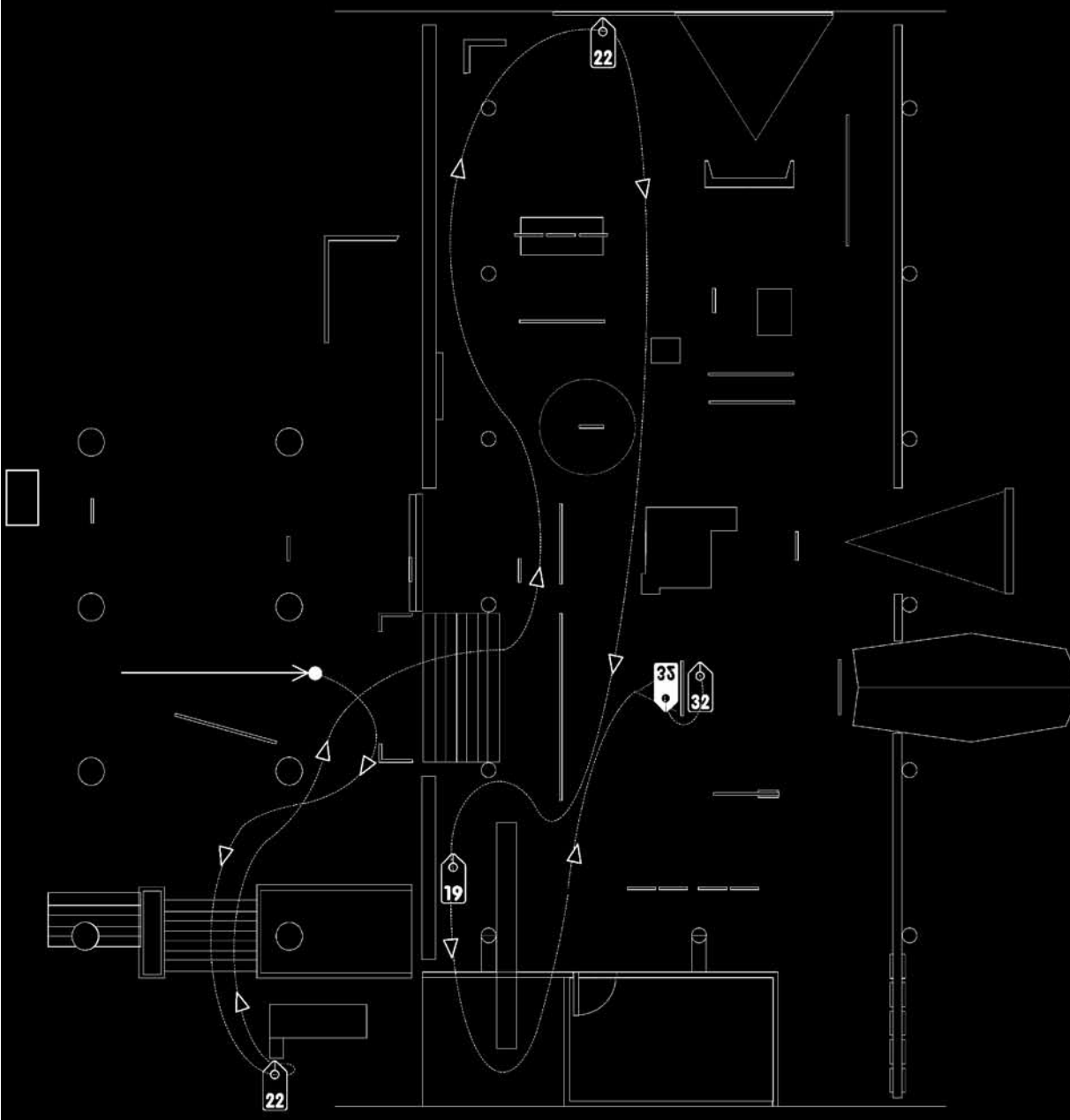
o.T.
PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales)
2010
Sevilla

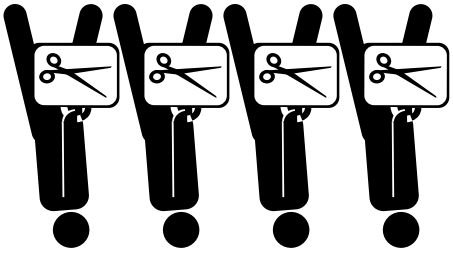
In der Broschüre des Pavillons der Vereinigten Arabischen Emirate zu ihrer ersten Präsentation in die Biennale Venedig 2009 heißt es: „… arts and heritage are vital to the success of Dubai s expanding economy because they are the key building blocks of civil live and public dialog. (They) … lead to innovation in areas such as hospitality management and entrepreneurship causing a positive impact on the economy … building its reputation as a world class cultural destination." Dieser Text ist genau so deutlich wie andere City- oder Nationbranding-Texte aus Berlin, London, Moskau oder Sevilla. Uns interessiert die Behauptung, dass Kultur eine Säule des zivilen Lebens ist, die noch aus einem als Staat verkleideten Immobilien-Developer mit Arbeitsbedingungen nahe an moderner Leibeigenschaft, wie auch Human Rights Watch in seinen Reporten zu den Vereinigten Arabischen Emiraten (2004/ 2008) immer wieder betont, eine „Zivilgesellschaft" herzustellen vermag. Es geht hier nicht um den Ausdruck, sondern um die Erzeugung zivilen Lebens, nach dem Kanon einer westlichen bürgerlichen Gesellschaft. In ihm nimmt Kunst die Rolle von Kritik ein, im Sinne einer Selbstreflexivität. „The UAE Pavilion will confront the art world s widely held doubts about the very project of representing a nation. Playfully and provocatively entiteled ‚It s Not You, It s Me , the UAE as a whole can be seen as an exhibition about exhibition making …" Wir müssen noch einmal wiederholen: Diese kulturelle Selbstre-

flexivität erzeugt erst den Staat als gesellschaftliches Subjekt, und sie erzeugt ihn mit der kulturellen Technik der Kritik. Wir können dies als historische Linie zurückverfolgen bis zur bürgerlichen Kultur als Gestalt/Identität des Nationalstaates. Wie ist ein Re-Reading der Entstehungserzählung von bürgerlicher Kultur vorstellbar, das sowohl die Gestaltwerdung von Nation als auch seine kolonialen Bedingtheiten mit einschließt? Und können wir Sie und uns selbst aus diesem Prozess ausschließen, ohne nur ein Beweis seiner Liberalität zu sein?

Noch einmal möchten wir Sie an die Waschmaschinen des Archivo Caminante am anderen Ende des Raumes erinnern: „Kann der Semiokapitalismus wie eine riesige Wäscherei funktionieren? Können seine musealen Institutionen zu großen Waschmaschinen werden, die durch ihr Ausstellungs- und Katalogsystem „nicht nur sauber, sondern rein" waschen ... von Massenmord, Armut und Umweltzerstörung?" Dies fragt der Autor als Zeuge zweier paralleler Prozesse, die sich in Argentinien nach der Krise vollzogen: der Normalisierung und der „Sojaisierung". Die sogenannten „Zentren und Peripherien" sind nicht statisch, sie passen sich der globalen Zirkulation von Investment, Enteignung, Vergiftung und Vertreibung an. Die Inwertsetzung der „Peripherien" wird in den urbanen Zentren von massiv medialisierten Sicherheitsdiskursen begleitet, die einschüchtern sollen, sowie von einer neoliberalen Kultur, deren Profession es ist, sich politische Erfahrung anzueignen und sie zu neutralisieren. Beides, Sicherheit und Liberalität, gehört zur Inszenierung einer intakten Regierung aus der Zeit der Waschsalons. Sie sind ein Sedativum für das semantische Disarrangement zwischen der Ware, den Bildern und der Objekte im Museum – und für die verletzten Nerven der ausgelöschten Geschichte ihrer Wertbildung.

Verkehrte Welt





Nun sind wir zum letzten dieser langen, bisweilen labyrinthischen Wege zur Ausreise aus der Linearität von Geschichte gekommen. Wird uns die Ausreise gelingen?

22

Gehen Sie noch einmal zur „Neuen Chronik und gute Regierung“ – auf dem Zwischengeschoss neben Isaías Griñolos Installation –, schlagen Sie die Seite 617 [603] auf. Es geht um zwei Priester, die ihre Beute, die sie von Indios gemacht haben, mit anderen Trunkenbolden verprassen. „Und so gibt es bei den niedrigen Indios, dem Mitayo, viele ‚Don‘ und ‚Doña‘. Welch ein guter Verkehrte-Welt-Don Juan! Er lädt den Trunkenbold zu Gast, und auch er wird ein weiterer Trunkenbold wie sie sein, eine Unehre für seinen Tisch als Pater in diesem Königreich.“ Poma de Ayala verwendet den Ausdruck „verkehrte Welt“ dann, wenn es darum geht, dass Unbefugte sich selbst als Don oder Doña bezeichnen. Das passiert in einer Welt, in der alle sozialen Zusammenhänge zerstört sind

19

Jetzt nochmals zu den Zeichnungen von Melchor María Mercado (das letzte Bild in der Reihe der Bilder auf der rechten Wand von Matthijs de Bruijnes gesammelten Träumen) . Schauen Sie das Blatt *Mundo al revés* (Verkehrte Welt) an. Der Ochse steht hinter dem Pflug und treibt die Menschen an. Sind beide Beispiele nur moralische Sentenzen, wo soziale Ordnung gleichgesetzt wird mit intakter Herrschaft? Oder verbirgt sich darin eine Umkehrung?

18

Nun zu den Nachrichten aus dem Archiv zur Weltfinanzkrise der CVA Gruppe am anderen Ende des Raumes. Ihnen ist eine kleine Zeichnung hinzuassoziiert, ein Leviathan, auch von Poma de Ayala, ein „Gewissenswurm ... Dieser Wurm ist ein grimmiger Kummer und eine fruchtlose Reue, welche die Bösen dort immer haben werden, und es wird nämlich nie enden, solange Gott Gott sein wird und in alle Ewigkeit ohne Unterlaß. Stelle Betrachtungen über diese Strafe an“, fordert Poma de Ayala auf. „Stelle Betrachtungen darüber an, wie die Indios und Indias in diesem gegenwärtigen Leben mit so großer Geduld so viele Übel von den Spaniern, dem Pater, den Corregidores, den Mestizen, Mulatten und Negern, den Yanaconas und Chinaconas ertragen, die den Indios das Leben rauben und das Herz aus dem Leibe reißen. Stelle Betrachtungen an. Stelle Betrachtungen über die Stadtbürger an, denen Indios als Encomienda zugeteilt sind. ... Ein solcher schickt einen Indio neun Meilen weit, ohne ihn zu bezahlen, und er befiehlt, daß man ihn visitiert, und die vornehmen Kaziken sollen nach ihm sehen, desgleichen die besagten Corregidores und Richter, die Priester der Kirchspiele und die Visitatoren der heiligen Mutter Kirche. Stelle Betrachtungen über das Herz dieser Leute an, was ein solcher denkt.“ (Poma de Ayala)
Diese Stelle in der Chronik zeigt, dass ein blinder Passagier die Verschiffung der Ikonografie der Hölle von Europa nach Amerika begleitet hat. Es ist die Möglichkeit, die Drohung umzukehren gegen die, die sie als Regime installieren. Sie verweisen auf die Motive der sozialen Aufstände, die zeitgleich in Europa und im Vizekönigreich Peru geschehen, der Egalitarismus von Gevatter Tod, der Anbruch des gerechten Zeitalters vor dem Letzten Gericht: zeitgleiche Widerstände in Europa und Amerika gegen dieselbe Ausbeutung, die global zirkuliert.

El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno
Felipe Guamán Poma de Ayala
1615 / 1616

Nun endlich kommen wir zu dem letzten Bild, das wir bisher noch nicht beschrieben haben. Es befindet sich ziemlich genau in der Mitte des Ausstellungsraums, gegenüber der Hölle von Caquiaviri. Es ist das Bild einer Schlacht. Betrachten Sie den Horizont. Die Stadt scheint nicht von Menschen, sondern von Zeichen umzingelt zu sein. So undarstellbar sind die Aufständischen für den Maler. Edgar Arandia, Direktor des Museo Nacional de Arte, La Paz, schreibt:

„Die Aufstände der indigenen Bevölkerung Boliviens, die sich durch das gesamte 18. Jahrhundert ziehen, hatten ihren Ursprung in Chayanta, einer indigenen Siedlung in unmittelbarer Nähe der Minen von Potosí. Der Vizekönig Toledo hatte 1574 durch einen Erlass die Mita eingeführt, durch die es möglich geworden war, 4.500 Arbeiter in drei Schichten zur Arbeit im Bergwerk zu verpflichten. Diese Wirtschaftsplanung funktionierte fast ein Jahrhundert lang mit überlangen Arbeitstagen, und viele Indigene aus der Nähe der Minen flohen vor ihr in andere Gegenden. Lebensbedingungen wie die beschriebene waren die Erde, auf der die Aufstände gediehen. Der Streit um den Kazikenposten zwischen Blas Bernal und Tomás Katari, der am 15. Januar 1781 ermordet wurde, führten zu Aufständen wie dem von Sorata und letztendlich zu dem von Cusco unter Tupac Amaru und zur ersten Belagerung von La Paz im Jahr 1781, die von Tupac Katari und seiner Frau Bartolina Sisa angeführt wurde und die Motiv des Bildes von Olivares aus dem Jahr 1888 ist. Das Bild von Olivares ist eine Nachbildung und wurde 1888, über ein Jahrhundert nach der Belagerung, angefertigt.

Die Bedeutung des Werks liegt in seiner genauen Beschreibung der Belagerung mit den Anordnungen der kolonialen und indigenen Truppen – letztere im Halbschatten hinter dem Fluss Choqeyapu. Die Bauwerke auf dem Bild zeigen uns die soziale Organisation des Zeitalters: die Plaza de Armas (militärischer Übungsplatz) und die Kathedrale, die Compañía (Hauptsitz des Jesuitenordens), Santo Domingo, Las Concebidas, Santa Teresa, San Agustín, San Juan de Dios, sowie im Indioviertel die Kirchen San Francisco, San Sebastián, San Pedro. Der Cabildo erscheint als einziges Verwaltungsgebäude auf dem Bild und unterstreicht so die Bedeutung der Kirche als politisches Instrument. An der linken Seite des Bildes befindet sich ein Kärtchen mit der Geschichte der Belagerung; im Halbschatten am unteren rechten Rand des Bildes kann man beobachten, wie die Aufständischen Essen unter sich aufteilen, darüber sieht man die Erhängung des Priesters Antonio Barriga in El Alto, von wo aus die indigenen Truppen das königliche Heer angriffen. Man erkennt Sebastián Segurola zu Pferd, in Begleitung seiner Statthalter, den Berg Illimani und mehrere durch Erhängen Hingerichtete, die mit Ausnahme des Priesters Barriga nicht identifiziert werden können. Dieses Bild zeigt einen grundlegenden Teil des Imaginären der Criollo-Stadt La Paz und der Indigenen-Stadt Chukiwayu Marka, die sich im ständigen Konflikt befinden. Zwischen 1990 und 2006 gab es viele indigene Stürme auf La Paz – in Form von Protestmärschen, die aus allen Gegenden des Landes kamen. Sie schürten Angst bei den Präfekten der Bezirke, die mehrere Male die ‚Verteidigung' der Stadt gegen den ‚Indianereinfall' organisierten, und damit den Riss zwischen zwei Welten reproduzierten, die darum kämpfen, zu einer zu werden."

Das Bild des Cerco de La Paz zeigt auf eindringliche Weise, wie historizistische Projektionen verkehrt werden können. Der bedrohte Eifer der kreolischen Hegemonie wurde 2006 als Bild zum Dokument der erfolgreichen Mobilisierung des indigenen Aufstandes, der mit der demokratischen Wahl Evo Morales als erstem indigenen Präsidenten Boliviens symbolisch besiegelt wurde.

Vista del Cerco a la ciudad de La Paz, 1781
Mariano Florentino Olivares
1880
Museo Casa de Murillo
La Paz, Bolivia

Zurück nach Berlin, wo die Vergangenheit mindestens so aktuell ist wie in La Paz: Der Verlag Sturm in Berlin bringt 1923 die Geschichte „Auguste Bolte, ein Lebertran“ von Kurt Schwitters heraus: „Auguste Bolte sah etwa 10 Menschen auf der Straße, die in einer und derselben Richtung geradeaus vorwärts gingen. Das kam Auguste Bolte verdächtig, ja sogar sehr verdächtig vor. 10 Menschen gingen in einer und derselben Richtung. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Da mußte etwas los sein. ... Wenn etwas los ist, können sogar 100, 200, 300, 400, 500, 600, 700, 800, 900, 1000 Menschen in einer und derselben Richtung gehen. ... Aber was? .... Auguste wußte das, sie war schon in der Schule gewissermaßen eine begabte Schülerin gewesen. Und nun? Was war nun zu tun? Ein unerhörter Reim! Nun reimte sich auf zu tun.“

35

Wir möchten Sie nun auf den letzten Ausstellungsbeitrag im Guide aufmerksam machen. Sie bemerken hinter oder neben sich einen Projektor, der scheinbar ins Leere projiziert, wenn er nicht gerade Sie selbst, Ihren eigenen Körper, als Projektionsfläche benutzt. Sie können ein Blatt vom Stapel der Blätter nebenan nehmen, um die Projektion „einzufangen“. Sie können dann auf diesem Blatt Arbeiter betrachten, die aus einer Baustelle rennen. Es sind keine Arbeiter, die diszipliniert und eilig eine Fabrik verlassen. Es sind Arbeiter in Dubai.

Herbst 2004: 1.000 Arbeiter blockieren die Sheik Zayed Road. September 2005: 800 Arbeiter streiken gegen die Firma Al Hamed Development and Construction. 8.10.2005: 280 blockieren das Arbeitsministerium. März 2006: 2.500 streiken an der Baustelle Burj Dubai gegen die Firmen Samsung, Al Naboodah, Laing O Rourke. 8.4.2006: 1.000 streiken im Arbeitercamp Sonapur gegen die Dubai Contracting Company. 28.10.2007: Tausende streiken im Arbeitslager in der Jebel Ali Industrial Zone und in der Baustelle Al Qusais. 8.11.2007: 40.000 Arbeiter streiken an den Baustellen Burj Dubai und Flughafen gegen die Firmen Arabtec, Samsung (Südkorea) und Besix (Belgien). Februar 2008: 600 streiken im Arbeitslager Sonapur gegen die Firma S.S. Lootah Contracting. Diese Angaben haben wir vor allem aus der Seite des Arbeiternetzwerks www. mafiwasta.com entnommen. Die hier erwähnten Firmen sind Subfirmen der großen Baukonsortien: Emaar, Nakheel, Sama, Damac oder Limitless.

Szenen: The Dubai in Me Rendering the World
Christian von Borries
2010
Dubai/Berlin

Nachwort:
Wir wissen – und die koloniale Malerei erzählt es erneut –, dass es keine Ausdrucksform der künstlerischen Produktion (der kolonialen Sprache) gibt, die nicht per se unwahr, von der Macht geborgt und im eigenen Mund herumgedreht, die hybrid ist. Und es ist zu zeigen, dass es zeitweilig, aber immer wieder gelingt, diesen wirksamen Gewalten innerhalb ihrer eigenen Demarkationen, in ihren eigenen Bildern, ein Détournement hinzuzufügen. Dies kann auch ein politisches Tun betreffen, das einseitig und polemisch ist, das sich einmischt, wo es nichts zu suchen hat, das illegitim ist, das seine Möglichkeit und seine Freiheit aus dem Verlust des Innehabens von Wahrheit gewinnt.

Index

1 Juan Eusebio Nieremberg
De la diferencia entre lo temporal y lo eterno

2 Maestro de Caquiaviri
Infierno
Zeichnung: Quirin Bäumler

3 Eduardo Molinari / Archivo Caminante
Die Soja-Kinder

3 Anonym
Imposición de la casulla a San Ildefonso

4 Karl Marx School of the English Language /
David Riff / Dmitry Gutov
The Rosy Dawn of Capital

4 Lucas Valdés
Retrato milagroso de San Francisco de Paula

5 Chto delat
The Tower: Songspiel

2 Anonym
Antonio López de Quiroga

9 Anonym
Felipe V, convertido en Santiago Matamoros

Lucas Valdés
Santiago batallando con los Moros

6 Marcelo Expósito
143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)

7 Gaspar Miguel de Berrío
Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí

7 Harun Farocki
Das Silber und das Kreuz

8 Anonym
Plano y perspectiva del horno en que se había sacado azogue …

9 Anna Artaker
WELTKARTE

9 Alejandro Duránd
Máquina hidroándrica o vestidura para cubrirse un hombre dentro del agua

10 10 Dokumente der Casa Moneda in Potosí und der Biblioteca Nacional in Sucre

11 Maestro de Caquiaviri
Muerte
Zeichnung: Quirin Bäumler

11 Ines Doujak
Eviva el cotillo
Witches

12 Anonym
Virgen del Cerro

13 13 María Galindo /
Mujeres Creando
Ave María, Ilena eres de Rebeldía

13 Anonym
Las Novicias

14 Anonym
Virgen de la Natividad

15 Elvira Espejo
Camino de las Santas

12 Luis Niño
Virgen de Candelaria de Sabaya

16 Rogelio López Cuenca
Mapa de Mataró

17 Anonym
La flagelación de Jesús

17 John Barker / Max Jorge Hinderer /
Jorge Hurtado Gumucio
NOID: The Long Memory of Cocaine

18 CVA (TIPPA)
Crisis Chronology

19 Melchor María Mercado
Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841–1869)

18 Matthijs de Bruijne
1000dreams.org

20 Culture and Arts Museum of Migrant Workers

20 Vermutlich Juan Ramos
Amor Divinus

Monika Baer
Amor Divinus (Kopie)

Hermanus Hugo
Pia Desideria Emblematis

21 Juan Ramos
Triunfo del Nombre de Jesús

21 Konstanze Schmitt / Stephan Dillemuth /
Territorio Doméstico
Triunfo de las domésticas activas

22 Felipe Guamán Poma de Ayala
El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno

23 Isaías Griñolo
Mercado Energético Puro

23 Zhao Liang
Petitioners

24 Maestro de Calamarca
Ángeles arcabuceros

24 Sonia Abián
Der Engelapparat

25 Anonym
Santísima Trinidad

26 León Ferrari
1492–1992.
Quinto Centenario de la Conquista
o.T.

27 Francisco Moyen
El Cristo de las cruces

28 Anonym
La Masacre de Nagasaki

29 Alice Creischer / Christian von Borries /
Andreas Siekmann
Dubai – Erweiterte Horizonte

28 Melchor Pérez Holguín
Entrada del Virrey Morcillo en Potosí

Sally Gutiérrez Dewar
Aufzeichnung des Bildes
Entrada del Virrey Morcillo en Potosí

30 *Ethnologisches Museum*
Lager

30 *Anti-Humboldt*

31 Konstanze Schmitt
Día de la Hispanidad

13 PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales)
o.T.

32 Mariano Florentino Olivares
Vista del Cerco de la ciudad de La Paz, 1781

33 Christian von Borries
Szenen: The Dubai in Me
Rendering the World

DAS POTOSÍ-PRINZIP
WIE KÖNNEN WIR DAS LIED DES HERRN IM FREMDEN LAND SINGEN?

konzipiert und kuratiert von:
Alice Creischer
Max Jorge Hinderer
Andreas Siekmann

Korrespondenten:
David Riff
Anthony Davies
Matthijs de Bruijne

Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Deutschland
08.10.2010 – 02.01.2011

weitere Stationen:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spanien
12.05.2010 –06.09.2010

Museo Nacional de Arte und Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivien
22.02.2011–15.05.2011