

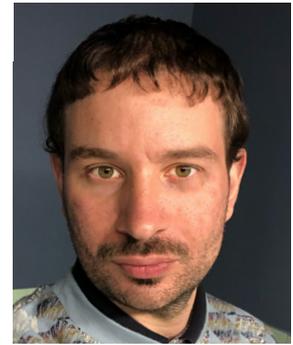
Aldir Polymeris

Lebenslauf

August, 2023



Aldir Polymeris (*1989, er/ihm/they/them) ist Videokünstler, Performer, Theatermacher und Kunstvermittler. Aldir wuchs zwischen der Schweiz und Chile auf. Aldir interessiert sich für Übersetzungsprozesse, die Schaffung gemeinsamer Räume des Austauschs, den kreativen Einsatz digitaler Mittel und die Einbeziehung verschiedener Formen von Wissen und Perspektiven. Aldir Polymeris arbeitet in wechselnden Kollaborationen mit Kulturschaffenden aus den Bereichen Performance, Theater und Kunst und engagiert sich in der Kulturpolitik.



Personalien

Aldir Polymeris (M.A)

13.04.1989

Beruflicher Werdegang

- 2020 - 2023 **Mitglied der Kunstkommission der Stadt Bern**
Co-Präsidium der Kommission
- Seit 2018 **Schauspielpatient und Kommunikationstrainer**
Institut für Medizinische Lehre (Unibe) / BFH Pflege
- 2015 – 2022 **Mitbetreiber des Atelierhauses Schwobhaus Bern**
Vision und Administration
- Seit 2012 **Freischaffender Künstler (Bildende Künste & Performance)**
Diverse Kunstprojekte und Ausstellungen / Projektleitung, Administration, Regie, Performance, Konzept & Technik in diversen Theater-, Tanz- und Performanceproduktionen
- Seit 2010 **Verschiedene Auftragsarbeiten**
Video, Dokumentation, Bühnenbild

Arbeitserfahrung in Vermittlung und Lehre (Auswahl)

- ongoing **Forum Labor**, Kollaboratives Vermittlungsprojekt
in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kommunikation Bern
- 2021 **Stellvertretung BG an der Kantonschule Wiedikon**
Sekundarstufe I & II (Dauer: 10 Wochen)
- 2020 **Praktikum BG an der Kantonschule Wiedikon**
Sekundarstufe I & II (Dauer: 32 Lektionen)
- 2020 & 2018 **Kursleitung an der Netzwerkwoche für Master-Studierende**
MA Kunstvermittlung Bern, Luzern, Zürich und Basel
- 2019 – 2018 **Mitarbeit an der Curriculumsentwicklung** für die Vermittlungsstudiengänge, BA und MA, Hochschule der Künste Bern
- 2019 **Stadtführung „Kunst im öffentlichen Raum“**
100 Jahre Bümpliz, Stadt Bern
- 2019 **Kursleitung, Deutsche Schülerakademie 2019**
Kurs: „Sprache / Identität“, Stufe: Sekundarstufe II
- 2018 **Leitung des Kulturvermittlungsangebots im Projekt Culture & École** Fribourg, mit den Künstler:innen Isabelle Krieg & Jérôme Berber, Stufe: Primärstufe
- 2017 – 2020 **Organisation und Konzept für Immer Am Achten**
Kunst-Veranstaltungsreihe im Schwobhaus Bern

Publikationen

- 2023 **e-Publikation, [Wallmapu ex situ, performance en el inter-medio](#), in: YENE (#3, KIÑE)**
- 2022 **e-Publikation: [Learning from Wallmapu](#), in: SFKP, Journal Art Education Research Nr. 21, «Kunstvermittlung und Klimawandel»**
- 2021 **e-Publikation: [Kader Attia: Die Zukunft liegt in der Vergangenheit](#), in: Manazir, Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region**

Ausbildung

- 2018 – 2022 **Master in Art Education, Hochschule der Künste Bern** (Lehrdiplom Sekundarstufe II & MA Minor in Kunstgeschichte, UniBE)
- 2011 – 2015 **BA in Vermittlung in Kunst und Design**, Hochschule der Künste Bern mit einem Minor in Art History an der Universität Bern
- 2010 – 2011 **Gestalterischer Vorkurs**, Schule für Gestaltung Basel
- 2008 **Ethnologie-Studium**, Universidad de Concepción, Chile (nicht abgeschlossen)
- 2001 – 2007 **Sechste Klasse - Mittelschulabschluss**, Deutsche Schule, Concepción, Chile
- 1996 – 2001 **Zweite bis Sechste Klasse**, Öffentliche Schule, Bremgarten bei Bern
- 1996 **Erste Klasse**, Colegio Chileno-Árabe, Chiguayante, Chile

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Spanisch	Muttersprache
Englisch	Sehr gut
Französisch	Gut

Softwarekenntnisse

Videoediting	Adobe Premiere (sehr gut), Final Cut (sehr gut), Adobe After Effects (mittel), DaVinci Resolve (Grundkenntnisse)
Videomapping	Resolume (gut), Madmapper (gut)
Audioediting	Bitwig (gut), Audition (gut), Audacity (Grundkenntnisse), Soundtrack Pro (Grundkenntnisse)
Design	InDesign (sehr gut), Photoshop (gut), Illustrator (Grundkennt.)
Text/ Admin / Projektmanagement	Word (sehr gut), Excel (gut), Powerpoint (gut), Asana (gut), Mailchimp (gut)
Web	Website-Builder (wie Squarespace oder Wordpress; gut), Dreamweaver (Grundkenntnisse), JQuery, Java, HTML und CSS (Grundkenntnisse), Instagram (gut), Facebook (gut)

Kunst & Performance (Auswahl)

- upcoming **Off-Stage-Stipendium des Kantons Bern**
- 2023 **Lost & Found (East African Soul Train) Residency**, hybride Residenz und Rechercheprogramm, u.a. von Pro Helvetia unterstützt
- 2022 **Fundición**, Videoinstallation für Paula Baeza Pailamilla, ausgestellt im Museum Ludwig, Köln
- 2020 - ongoing **Wallampu ex situ** (mit Trop cher zum Teilen) Konferenzreihe / Performances
- 2021 **A Forest of Many Worlds** (kuratiert von P. Baeza Pailamilla, Jose Cáceres), Gruppenausstellung, la_cápsula, Zürich
- 2020 **Araucanía in situ** (mit Trop cher zum Teilen) Forschungsreise nach Chile (COINCIDENCIA/Pro Helvetia)
- 2018 **Teach me to dance** (mit Trop cher to share), Performance und Co-Regie, Koproduktion: Schlachthaus Theater Bern (Aufführungen im Schlachthaus, Südpol Luzern, Voirie Biel)
- Soulseeker** (mit N. Bussien), Audioinstallation Centre Pas- quart, Cantonale Berne-Jura
- 2017 **Performer für Contradictory Statements** (Michèle Graf & Selina Grüter), FriArt Fribourg
- The 2017 Wellness Report** (mit Latinlover) Künstlerische Leitung, Performance, Video und Ton. Koproduktion: Schlachthaus Theater Bern
- Open House - Schwobhaus c/o Stadtgalerie**
Gruppenausstellung, Stadtgalerie Bern
- 2016 **Junge Kunst II**, Gruppenausstellung, Kunsthaus Sarnen
- Ctrl-V (LP)** (von Cosima Grand), Audibearbeitung und Co-Choreographie für die Tanzperformance. Aufführungen und Gastspiele u.a. Dampfzentrale Bern, Tanzhaus Zürich, Schloss Bröllin.
- Sisyphos lässt grüssen**, Gruppenausstellung Kunsthalle Luzern.
- 2015 **Ctrl-V (EP)** (von Cosima Grand) Video, Inszenierung, künstlerische Beratung für Tanzperformance. * 2. Platz beim PREMIO Förderpreis (2015). Auftritte und Residenzen u.a. in der Dampfzentrale Bern und im Tanzhaus Zürich.
- 2014 **ARCADIA** (mit Trop cher to share), Konzept, Videobearbeitung und Performance. Aufführungen und Residenzen bei Südpol Luzern, TPR (la Chaux-de-Fonds), Dampfzentrale Bern, Tojo Theater Bern, Theater Tuchlaube Aarau, u.a. *Jurypreis des Secondo Theater Festivals (2015).

Aldir Polymeris

Portfolio

Arbeiten & Texte

August, 2023

Künstlerische / Vermittlerische Arbeiten

Lost at the mall *current / upcoming*

Hybride Recherche / Performance

im Rahmen der Online-Residenz "Lost & Found (East African Soul Train)"

in Zusammenarbeit mit oish

Forum Labor *current / upcoming*

Kollaboratives Vermittlungsprojekt

in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kommunikation, Bern

Ich will schwimmen und singen lernen *upcoming*

Weiterentwicklungsvorhaben / Rechercheprojekt

Off-Stage-Stipendium für Theater und Tanz des Kantons Bern, 2023

Wallmapu ex situ *2020 - 2022*

Performance / Webseite / Archiv

Mit trop cher to share

Immer am Achten *2017 - 2020*

Veranstaltungsreihe

Im Künstler:innen -und Atelierhaus Schwobhaus, Bern

Divagations on Materiality and Places on the Occasion of an Excursion *Exkursionsbericht, 2022*

Dieser Bericht gibt die Erlebnisse wieder, die dem Autor widerfahren sind, als er an einer kunstgeschichtlichen Exkursion an verschiedene Kunsträume in der Stadt Zürich teilnimmt. Während sich der Autor an Bord eines Flugzeugs befindet, entfaltet sich seine Gedankenwelt um die komplexe Verbindung zwischen Digitalität und physischer Materie. In einem abgeschotteten Zustand, frei von jeglicher Möglichkeit, im Internet zu recherchieren, füllt der Autor den Bericht auf seinem Laptop mit Überlegungen und Erinnerungen an die Begegnungen mit Menschen und Orte.

Learning from Wallmapu *Fachartikel, 2022*

In diesem Artikel geht es um einen Ort namens Chile und einen anderen namens Wallmapu, der sich – je nach Auffassung – innerhalb, unterhalb oder ausserhalb des ersten Ortes befindet. Wallmapu ist ein Ort, in dem komplexe, sich überlagernde, über die Grenzen schlagende, ja global verstrickte Geschichten eingeschrieben sind, Erzählungen von Kompositionen und Zusammensetzungen, von Hybridität, Differenz und Perspektiven.

Dieser Artikel wurde im der Zeitschrift [Art Education Research](#) der Schweizerischen Gesellschaft für Kunstpädagogik (SFKP) veröffentlicht.

Eine gekürzte und übersetzte Version dieses Textes wurde in der chilenischen [Kunstzeitschrift YENE](#) veröffentlicht.

Depicting Depicting Guaguin *Seminararbeit, 2021*

Die Seminararbeit beschäftigt sich mit Mario Vargas Llosas Roman «El Paraíso en la otra esquina», der die Geschichte zweier historischer Persönlichkeiten, des Malers Paul Gauguin und der frühen Feministin und Syndikalistin Flora Tristán, erzählt. Ziel der Arbeit ist es, zu untersuchen, wie Gauguin und seine Tahiti-Gemälde in dem Roman dargestellt werden. Diese Darstellung wird dann mit der Interpretation des Künstlerlebens und der Gemälde in einem sogenannten «Coffee-Table-Book» über Gauguin kontrastiert. Die Arbeit betont die bewusste Umdeutung von Gauguins Gemälden durch Vargas Llosa im Roman, um literarischen Bedürfnissen gerecht zu werden. Sie schliesst mit der Frage, ob Vargas Llosas Roman eine Umdeutung von Gauguins Werken darstellt und ob er in gewisser Weise als dekolonial betrachtet werden kann.

Mediale Überlegungen zum «Zoom Parlament»

Forschungsskizze, 2020

In dieser Forschungsskizze gehe ich der Frage nach inwiefern das von Bruno Latour vorgeschlagene Parlament der Dinge auf ein virtuelles Setting adaptiert werden kann und wie spezifische Qualitäten des Repräsentationsapparates der Videokonferenzen (wie z.B. die Anwendung «Zoom») genutzt werden können um eine neue Art der Kommunikation und Zusammenarbeit anzustreben.

www.wallmapu-ex-situ.net *Webseite, 2020 - 2022*

Auf der Website www.wallmapu-ex-situ.net finden sich Beiträge, Essays und Berichte im Zusammenhang mit dem Projekt Wallmapu ex situ, dessen Künstlerische Leitung ich gemeinsam mit Nina Willmann (tropical to share) innehatte. Gemeinsam haben wir auch die redaktionelle Leitung der Website übernommen und Autor:innen beauftragt, Texte zu verfassen, die einem interessierten (Fach)-Publikum das Projekt näherbringen und detaillierte Informationen zur Verfügung stellen sollten.

Kader Attia, die Zukunft liegt in der Vergangenheit

Ausstellungsrezension, 2020

Die Ausstellung «Remembering the Future» von Kader Attia im Kunsthaus Zürich, die vom 21. August 2020 bis zum 15. November 2020 lief, war seine erste in der Deutschschweiz und eine seiner größten bisherigen Ausstellungen. Der Künstler zeigt Werke verschiedener, oft verschmelzender Genres und Medien, die durch ihre installative Qualität auffallen – sie nehmen Raum ein und eröffnen Ideen oder Probleme. Eines dieser Werke ist die Videoinstallation «Les entrelacs de l'objet» (2020), die Attia für die Ausstellung geschaffen hat. Die Installation befasst sich laut Kunsthaus-Website mit der aktuellen Debatte über die «Rückgabe» nicht-westlicher, insbesondere afrikanischer Artefakte und unterstreicht die Relevanz von Attias Schaffen in diesem Zusammenhang. Die Frage bleibt, ob Attia tatsächlich in die richtige Diskussion eingeladen wurde, die sowohl lokal als auch spezifisch genug wäre, um das Publikum nachhaltig anzusprechen.

Diese Ausstellungsrezension wurde in der Zeitschrift «[MANAZIR, Swiss Plattform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region](#)» veröffentlicht.

Künstlerische / Vermittlerische Arbeiten



*Hybride Recherche / Performance
im Rahmen der Online-Residenz «Lost & Found (East African Soul Train)»
in Zusammenarbeit mit oish*

Im Rahmen der von «East African Soul Train Collective» initiierten Online-Residenz habe ich eine Zusammenarbeit mit oish begonnen, eine*r Kunst- und Performanceschaffenden aus Goa. Gemeinsam erforschen wir die Schnittstellen unserer Leben im Kontext der Konsumgesellschaft im späten Kapitalismus. Wir nehmen Einkaufszentren und Malls als Orte der Zusammenführung und Verdichtung kapitalistischer Kultur in den Blick und hinterfragen, ob wir uns dort Zuhause oder verloren fühlen können. Wir suchen nach neuen Erzählungen von Zärtlichkeit innerhalb dieser Strukturen. Diese Arbeit dient nicht zuletzt dazu, uns selbst zu verorten und Gemeinsamkeiten zu finden. Sie beschäftigt sich mit der Ambivalenz der Konsumkultur, die uns geprägt hat und uns dabei geholfen hat, einen gemeinsamen Nenner zu finden, den wir begrüßen, aber gleichzeitig auch kritisch hinterfragen möchten.

In einer Reinterpretation des vielfach rezipierten Psychologieexperiments «Lost at the Mall» arbeiten wir mit (falschen) Erinnerungen aus der Mall, die wir mithilfe einer kollaborativen Recherche zusammengetragen haben.

Eine work-in-progress Version dieser Arbeit wurde in hybrider Form am 27. Juli in London und am 4. August 2023 in Bangalore aufgeführt. Nach den Aufführungen haben wir jeweils Gespräche mit dem Publikum geführt, um unsere Sammlung (zärtlicher) Erinnerungen aus der Mall zu erweitern.



*Kollaboratives Vermittlungsprojekt
in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kommunikation, Bern*

Das Projekt konzentriert sich darauf, koloniale und rassismuskritische Perspektiven in die Museumsarbeit zu integrieren, wobei die aktive Teilnahme von Personen mit Rassismuserfahrung und/oder kolonialer Betroffenheit eine zentrale Rolle spielt. Ziel ist es, die Leerstelle «Kolonialität» und «Kolonialitätskritik» zu bearbeiten und die institutionelle Sichtweise auf Kommunikation und Kommunikationsgeschichte kritisch zu hinterfragen. Hierbei werden sowohl globale und transnationale Dimensionen als auch alltägliche Strukturen und Handlungen berücksichtigt.

Das Projekt strebt an, Bewusstsein für rassismuskritische und dekolonialisierende Perspektiven im Museumsumfeld zu schaffen und diese nach außen zu vermitteln. Dabei wird eine Vielzahl von möglichen Ergebnissen angestrebt, darunter Interventionen in der Kernausstellung, Vermittlungsangebote im öffentlichen Raum, Erweiterungen der Sammlung und die Schaffung von audiovisuellem Inhalt.

Projektleitung: Ana Santos und Jonas Bürgi

Expert:innen: Angelina Dungga, Momohman Dj, Mardoche N. Kabengele, Aldir Polymeris und Eva Souza

Ich will schwimmen und singen lernen *upcoming*



*Weiterentwicklungsvorhaben / Rechercheprojekt
Off-Stage-Stipendium für Theater und Tanz des Kantons Bern, 2023*

Im Rahmen eines vom Kanton Bern gesprochenen Stipendiums beabsichtige ich, mich sowohl praktisch im Schwimmen und Singen zu schulen als auch metaphorisch mit diesen Aktivitäten auseinanderzusetzen. Die körperliche Erfahrung des Schwimmens und Singens soll als Basis dienen, um neue Denk- und Handlungsweisen zu entwickeln (embodied practice / embodied research). Gleichzeitig betrachte ich diese Fähigkeiten als Metaphern, die auf Identitätsfragen und gesellschaftliche Positionierung verweisen.

Die Unfähigkeit zu schwimmen verknüpfe ich mit meiner Identität als Nicht-Schweizer, während das Schwimmen lernen für mich die Entwicklung von Beziehungen und Netzwerken symbolisiert. Das Singen repräsentiert die Entwicklung einer künstlerischen und politischen Aussage.

Die Auseinandersetzung mit dem Schwimmen wird genutzt, um eine Resignifizierung der Identität des «Ausländers» zu erforschen und das Spannungsfeld zwischen Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit zu erkunden. Diese Untersuchungen werden in Zusammenarbeit mit dem Living Room Bern, einem migrantischen Community-Center, und durch Mentorate unterstützt.

Ich plane meine Erfahrungen in Form von autotherotischen Texten (nach Lauren Fournier) festzuhalten.



*Performance / Webseite / Archiv
Mit trop cher to share*

Im Zeitraum 2020/21 lud Trop cher to share 12 Expert:innen aus diversen Bereichen (Wissenschaft, Aktivismus, Kunst, Journalismus, Handwerk) aus dem Wallmapu, Chile und der Schweiz zu einer Serie von Zoom-Konferenzen ein. Dabei übernahmen die Expert:innen die Perspektive nicht-menschlicher Akteur:innen im Wallmapu und traten in Austausch, um die Verflechtungen dieser Wesen in die Kolonialisierungsgeschichte zu reflektieren und neue Erzählformen zu gestalten.

Die Konferenzen wurden live auf einer Schweizer Theaterbühne moderiert und simultan übersetzt. Das Publikum konnte online via Livestream auf Deutsch oder Spanisch zuschauen oder – je nach Situation – vor Ort im Theater teilnehmen.

2021/22 erweiterte Trop cher to share mit einem Team aus Performer:innen und Expert:innen aus dem Wallmapu, Chile und der Schweiz die historiographische Praxis zu einem hybriden Bühnenformat unter dem Titel TERRITORIO EXPANDIDO. Parallel zu den Aufführungen gab es einen Livestream auf Deutsch oder Spanisch über die Webplattform, der als virtuelle Bühne des Projekts diente und sich von der Bühnenaufführung im Theater unterschied.

Konzept & Künstlerische Leitung: Nina Willimann & Aldir Polymeris (trop cher to share). Für mehr Informationen siehe: www.wallmapu-ex-situ.net



*Veranstaltungsreihe
Im Künstler:innen -und Atelierhaus Schwobhaus, Bern*

Die ersten Veranstaltungen, die wir im selbstverwalteten Atelierhaus Schwobhaus in der Länggasse in Bern durchgeführt haben, fanden im Herbst 2015 statt. Es waren kleine, improvisierte Anlässe. Von 2017 bis 2020 haben wir dann ein Konzept und Kuratorium aufgestellt und Förderung für die Veranstaltungen bekommen. So konnte sich eine Veranstaltungsreihe etablieren, die über die Grenzen der Stadt Bern an Bekanntheit erlangte. Wir luden sowohl Kunstschaffende aus dem Schwobhaus wie auch aus anderen Teilen der Schweiz und des Auslands ein, in unserem Atelierhaus ihre Arbeit zu präsentieren. Dabei legten wir den Fokus auf den Austausch, der vor, nach, und neben dem Anlass stattfand. Es ging darum eine Community von Kunstschaffenden, Kunstinteressierten und der Nachbarschaft aufzubauen und das Schwobhaus, auf Grund seiner privilegierten Lage mitten in Bern als Schnittstelle für Ort des Dialogs zu verstehen.

Konzept, Administration und Durchführung: Aldir Polymeris mit wechselnden Mitglieder des Atelierhauses. Siehe auch: www.schwobhaus.ch

Texte

Divagations on Materiality and Places on the Occasion of an Excursion

This piece of writing, digital in the moment of its conception, possibly never to be printed, could start with a little dwell on what materiality is. Digitality, as a matter of fact, is not the opposite of materiality, as Alan Liu, a professor for digital humanities at the University of California, expresses very eloquently in his book *The Big Bang of Online Reading*, which, due to another research, sits in my hard drive. I read it in the same device that at this very moment serves as the canvas for writing these lines, turning a dark gray simulation of an A4 page into clusters of bright pixels that come together to form characters – Calibri 10 pt. to be precise.

This piece of writing wants to think of materiality as experienced, as part of a connection with the world, as part of what seems most real to some because it can hurt and be felt, but banal to others because they are concerned with spiritual issues, with questions of the mind. Even though reading this to you might feel like warm air, it is supposed to induce a reflection on things and of how they can have a bodily quality to them, a sense of physicality.

This text is a reaction to an event curated, put together, and offered by the Department of Modern and Contemporary Art of the Institute of Art History at the University of Bern. Events like these - a handful of them, of various lengths and focus, take place every year, and art history students like me are encouraged to sign up for them - are called excursions.

An excursion, I would theorize as I write, sitting on a shaking plane without being able to look it up now (how unwise; the academic standards speak against it!), describes something like a "going out", the "ex", to pleonastically explain it, expressing quite explicitly a going out, while the "cursion", or if you will, the course, is the promise of some kind of activity (which, in conjunction with the prefix, could denote something beyond the regularity of everyday courses). Perhaps it is, I think to myself, the possibility of taking a different course, something further, certainly circular, meandering, searching.

On a chilly winter morning, the students (most of whom had just arrived from Bern) and the research assistants and doctoral students, as well as the chair of the aforementioned department, gathered in front of the Kunsthau Zürich. A mixture of snow and wind swept through the air, threatening to make everyone's face masks wet and useless. When the time came (first, someone had to count those present), the now-consolidated group changed lanes and joined other smaller groups in front of the entrance to the newly inaugurated Kunsthau extension, designed by an architect of unimpeachable renown whose name is somewhat reminiscent of that of a famous show magician. In front of the buzzing doors of the entrance, the excursion group diluted and stretched, mingled and lost among the others, while the warm air tried to escape from the building through the half-open doors - their motion detectors overwhelmed by the myriad stimuli offered to them by the moving bodies.

The group was greeted by one of the curators of one of the various exhibitions that were conceived to celebrate and advertise the recently finished construction. "Here, among other things, works were exhibited that are very rarely shown because they are very fragile. These works on paper, this photography in particular, cannot be exposed to 50 lux light intensity for more than three months at a time. That's also the reason why it looks a bit dim here. The power of this ceiling lamp is at 1%!" the curator said to the students, evidently trying to instill in them a sense of awe at the everyday curatorial challenges they would surely face if they ever worked in a similar place. I know this because I recorded her speaking and have now put this fragment of her speech on paper - I mean, at least in its digital manifestation. It was, to be fair, not the most brilliant of her affirmations. There was something paternalistic and old about the statement, as if you were being shown an old coin collection and forced to admire it. The smell of sweat combined with copper, pungent and acidic, invades my nostrils as I construct this image in my mind, or as I try to find words to describe this feeling.

Impatient and irritated, I turned my head around to look for something more concrete, something I might write about, and saw two things. First, a person sitting in an interesting-looking cart, controlling a professionally-looking video camera while someone else pushed the cart. I'm pretty sure you've seen something similar before. To me, it looked like a movie was being shot. The other thing I saw was two museum overseers carrying crossover bags labeled "Kunsthau." They looked young. I approached them. One of them, a girl with thick eyeshadows that reached far beyond the threshold of the outer corners of her eyes, giving her a carefully balanced scowl that I immediately found appealing, was quite quick at giving me her opinion on the exhibition I had just left behind. "Well, it's clean," she said. "Is this how you would like to be quoted?" I replied. "Well, no," she said, "I mean everything is well-made, but how does this exhibition really deal with the climate crisis?"

At this point, several editorial urgencies arise. First, you must know that I did not record this conversation (so I would understand and even advocate that this account could be considered literary by your standards). Secondly - I now realize my carelessness - I did not inform you about the subject of the exhibition.

Our conversation had started with her giving me basic notions about the building we were standing in ("the marble stone comes from Ticino, the one used for the façade from Basel. It looks like a prison, doesn't it?") as well as the how's and why's of the film being produced ("It's part of a series about museums called 'Museumscheck' and will be broadcast on 3-Sat on the third Sunday of Advent. They had already covered the old Kunsthaus, but now they had to make a new program about it"). We then talked about the exhibit, which was titled "Earth Beats," which probably refers to a vaguely Gaian sense of the earth being alive and not to the fact that it is literally being beaten up by us humans, which I think now would have been an interesting point to try to stimulate a conversation with the curator a bit. I was amazed at her eloquence and the fact that she seemed so immediately ready to give up her position as a representative of the institution. I savor these moments of quotidian insurgency.

Later, the guided tour would have been finished. At the end of the tour, I would have successfully provoked the curator into a slightly less rehearsed remark when I asked her why, when discussing a commissioned work on display, she first and very insightfully mentioned the cost of it. (Apparently, the chair of the department had asked her to be specific about the cost of producing the art works).

The idea of what material means and how we engage with it in certain spaces would by then have unnoticeably begun to sprout. There's nothing wrong or vulgar in talking about costs, I would have told myself while listening to the curator self-fashion herself as being unconcerned and uninspired by economics ("When I'm looking for ideas, I certainly do not think about the budget first. That's really important to me that you know that!"). We would have stepped back out into the cold, had lunch, and taken the tramway to the southern outskirts of Zurich to visit a very different art space where artists were invited to do explicitly well-paid residencies, and where we would have knelt in front of a strange installation of water-bent disposable dishes made of palm leaves that, though sold in the local supermarket, are clearly from another region - material as a means of connecting landscapes, as a testament to global relationships both personal and human, as enormously macro and global. We would also have looked at an installation by another artist, who would have explained that the rusty scaffolding, barely able to withstand the weight of the many tons of earth he had loaded it with, was a kind of *objet of self-trouvation* (if you excuse this Frenglish deviation), whose original purpose was to repair an old house in the countryside that he had bought to live in with his family. Then we would have left the already dark city again, the cold would have been more bearable since it belonged more to the night than to the season, and we would have gone to a third room, the rehearsal room of a theater venue in the center of the city, where an artist and dancer would have been waiting for us, surrounded by mattresses like the ones they use for sports (athletics and the like). There, we would have taken a seat and listened to the dancer talk about her artistic incursions on the act of touch, about the sounds made when, for example, you slide the palm of your hand over your own denim-covered leg.

Closing note:

I kept chatting with the museum attendant, enthralled by eloquence and rebellious attitude. I must have told her something like "I really like how you explain things," and she told me it was precisely her job to talk to people; after all, she was in charge of "visitor services," as her name tag read, which upon closer inspection revealed (in my eyes) a rather striking lack of awareness on the part of the museum to address all members of the public regardless of their gender. (Visitor Service means "visitor service," but "visitor" is masculine; a more inclusive spelling might use the "-*innen" ending or simply use another gender-neutral word.) When I asked her about it, she told me she was well aware of it and produced a sticker from her bag. On it was written "*innen," accompanied by the hashtag "nichtnurmitgemeint" (referring to the common assertion that masculine words also include and mean people who associate with other genders or with none at all). She said that the sticker was too big to put on her name tag, and that she was in a probationary period for the job and didn't want to risk it, but that she was still waiting for the right moment to put that sticker on a poster with a notice for visitors that was at the entrance to a room directly in front of us that had the same masculine version of "visitor" as on her name tag. I cheered at the idea and joined the group again.



Works cited:

Liu 2014

Alan Liu, *The Big Bang of Online Reading Advancing Digital Humanities. Research, Methods, Theories*, Paul Longley Arthur & Katherine Bode (Ed.), p. 274 - 290

Art Education Research No. 21/2022

Aldir Polymeris

Learning from Wallmapu

In diesem Beitrag geht es um einen Ort namens Chile und einen anderen namens Wallmapu, der sich – je nach Auffassung – innerhalb, unterhalb oder ausserhalb des ersten Ortes befindet. Wallmapu ist ein Ort, in dem komplexe, sich überlagernde, über die Grenzen schlagende, ja global verstrickte Geschichten eingeschrieben sind, Erzählungen von Kompositionen und Zusammensetzungen, von Hybridität, Differenz und Perspektiven.

Der Teil des Wallmapu, um den es in diesem Bericht geht, liegt im Süden Chiles und ist auch unter einem anderen Namen bekannt, nämlich Araucanía-Region. So nennt der chilenischen Staat die Region südlich des Biobío-Flusses, die während Jahrhunderten nach der Eroberung vom Mapuche Volk bewohntes unabhängiges Territorium geblieben ist. Die Mapuche, das ist das grösste indigene Volk Chiles und Wallmapu ist ihre Selbstbezeichnung für die Gebiete die sie vor der Eroberung bewohnen und bewohnten, zu denen die Araucanía-Region gehört, aber auch andere Gegenden, weitaus nördlicher sowie jenseits der Anden, im heutigen Argentinien. Weil die Bezeichnung Wallmapu einer anderen Auffassung von Territorium entspricht, das die mononationale Ausrichtung des chilenischen Staates herauszufordern vermag, ist diese Bezeichnung stets politisch geprägt, denn sie symbolisiert die Kritik an der Kolonisierung, Auslöschung und Unterdrückung des Mapuche Volkes.



Das Bühnensetting der ersten Konferenz von Wallmapu ex situ im Walchenturm Zürich (17. November 2021, Credits: Trop cher to share)

Wallmapu ex situ, die Arbeit, von der ich hier schreiben möchte, ist ein vielschichtiges Werk. Es umfasst eine Reihe von Online-Konferenzen, die über eine Webseite gestreamt werden konnten und dort nun archiviert sind.¹ Unter dem Gruppennamen *Trop cher to sha-*

¹ Die Konferenzen und weitere Informationen sowie Textbeiträge (auf Deutsch und Spanisch) sind auf unserer Webseite (www.wallmapu-ex-situ.net) aufrufbar. Momentan arbeiten wir mit einigen der Repräsentant*innen, unserem künstlerischen Team und einer Gruppe von Simultanübersetzer*innen/Performer*innen an einer Performance, die unsere Erfahrungen und Know How, das wir während der Realisation des hier beschriebenen Projektes gesammelt haben, kondensieren wird. Thematisch soll es um Fortschritt gehen. Die Premiere soll am 11. März 2022 im Schlachthaus Theater Bern stattfinden. Wallmapu ex situ wurde finanziert von: Concidencia / Prohelvetia, Swisslos /Kultur Kanton Bern, Kultur Stadt Bern, m2act / Migros Kulturprozent. Unsere Ko-Produktionspartner waren das Schlachthaus Theater Bern und das Südpol Luzern. Der Kunsttraum *la cápsula* in Zürich hat uns ebenfalls unterstützt.

re waren Nina Willimann und ich für die Konzeption und künstlerische Leitung zuständig und arbeiteten mit einem interdisziplinären Team von Expert*innen zusammen. Ein grosser Teil der Arbeit bestand darin, Kontakte zu knüpfen und ein Netzwerk zu Menschen aufzubauen, die eine Beziehung – sei sie biographisch, akademisch, emotional oder künstlerisch – zum Wallmapu haben. Wir baten diese Menschen, als Repräsentant*innen nicht-menschlicher Wesen miteinander in einen spekulativen Dialog über Videotelekonferenz einzutreten. Diese historiographische Praxis basiert zum einen auf Ideen und Ausführungen des französischen Soziologen und Philosophen Bruno Latour (vgl. Latour 1995), zum anderen auf der Mapuche-Weltsicht, in der das Menschliche als Teil der Natur verstanden wird und natürlichen Entitäten eine Handlungsmacht und Stimme zugesprochen wird.

Ich bin der festen Überzeugung, dass die Klimakatastrophe, in der wir uns befinden, auf unser gestörtes Verhältnis zur Erde, unsere Auffassung von Raum, Materie, Ressourcen und Natur im Allgemeinen zurückzuführen ist und dass ein Überdenken sowie eine Neukonfiguration unserer dichotomen Perspektive, die uns von allem abstrahiert, was wir als natürliche Welt bezeichnet haben, unerlässlich ist, um neue Erzählformen zu entwickeln.

Dieser Text ist ein Versuch, einen schmalen Pfad zu ebnen, einen Weg, der es mir erlaubt, die territorialen und historischen Bedingungen zu benennen, die die Beziehung zwischen Chile, Wallmapu und der Schweiz ausmachen. Ich möchte durch diese Ausführungen ebenfalls aus meiner Perspektive heraus erzählen, wie wir *Wallmapu ex situ* entwickelt haben, und diese Arbeit in mein künstlerisches und vermittlerisches Schaffen verorten, um nicht zuletzt vom Reisen, vom nicht reisen Können sowie virtuellen Zwischenräumen zu berichten.

Von einem Ort sein

Meine Beziehung zum Wallmapu ist in erster Linie biographisch bedingt. Ich bin auf der Nordseite des Flusses Bío-bío, in Concepción, der zweitgrössten Stadt Chiles, zur Schule gegangen. Als kleines Kind hatte mich meine Mutter, die aus der Schweiz stammt und mit meinem Vater nach Chile gezogen war, mit aufs Land genommen, zu den Pilquinao Painenaos, einer Mapuche-Familie, mit der sie sich angefreundet hatte. Unterdessen lebe ich im Land meiner Mutter – wobei sie genau die Formulierung, dass die Schweiz *ih*

Land sei, vermutlich nicht sonderlich schätzen würde. Ich erwähne dies nicht, um mich *ante causam* bei meiner Mutter für mein grobe Verallgemeinerung zu entschuldigen, sondern weil genau dies Themen meiner künstlerischen Praxis gewesen sind: Wo gehört man hin? Wer bin ich? Wie ist meine Identität mit einer Region oder einem Land verknüpft? Und wie sehen es andere? So entstanden einige Arbeiten von mir, etwa *Teach me to dance!* (2019), ein Stück, in dem ich versuchte, zu dem Griechen zu werden, der ich nicht bin, oder eben *Arcadia* (2014), meine erste richtige Zusammenarbeit mit Nina Willimann, die uns 2013 zum ersten Mal nach Chile und dann in die Araucanía-Region führte.



Der Autor zusammen mit Rayén Daza Pilquinao (Wallmapu, Mitte der 1990er Jahre, Credits: Mara Meier)

Damals reisten wir hin, um Material für eine Performance zu sammeln, die auf einer künstlerischen Feldforschung in der Gemeinschaft der Schweizer Nachkommen in Traiguén basierte, einer Stadt, die zur Zeit der Einwanderung sogar ein Schweizer Konsulat besass. Zu dieser Zeit hatten wir bereits von einigen Konflikten in der Araucanía-Region gehört. Wir wussten von der Polizeipräsenz in der Region, wir hatten von dem Widerstand der Mapuche gegen die stetige Expansion der Forstindustrie, von in Brand gesetzten Lastwagen und Maschinen sowie von autonomen Communities besetzten Gebieten gehört. All dies, *nota bene*, Bilder, die in traditionellen Medien wie Fernsehen und grossen Tageszeitungen immer wieder gerne

gezeigt werden, denn sie enthalten die Würze des Sensationellen – *el morbo*, würde man in Chile sagen –, das sich so gut verkauft. Mit ihnen, das sei hier ebenfalls angemerkt, wird eine Politik betrieben, die die historische Diskriminierung der indigenen Bevölkerung fortschreibt, in der sie als stur, militant und gegen jede (aus westlicher Sicht sinnvolle) Nutzung von Land und Boden dargestellt wird. Ebenso systematisch verweigert der Staat ihnen das Recht auf ein Leben und eine Nutzung des Territoriums nach eigenen kulturellen Werten und Normen.

Die Lage in diesem Teil des Wallmapu und dessen Geschichte schienen uns so komplex, dass wir nicht wussten, wie wir diese Konflikte, die im ganzen Territorium eingebettet sind, überhaupt künstlerisch angehen (oder uns ihnen zumindest annähern) konnten. Dies, obwohl einige Angehörige der Schweizer Community, mit denen wir arbeiteten, durchaus eine Meinung dazu hatten: Viele von ihnen fühlten sich – im Zuge der Mapuche-Bewegung zur Rückforderung ihrer Ländereien – von dem Land, das sie einstmals urbar gemacht hatten, vertrieben. Zu diesem Zeitpunkt jedoch, wussten wir nicht, wie wir diese Perspektive in unsere Arbeit einbauen sollten. Zu parteiisch schien es uns, nur die Schweizer*innen zu Wort kommen zu lassen, doch für ein Kennenlernen der anderen Positionen fehlte uns die Zeit, vielleicht auch der Mut.

Wir kehrten also in die Schweiz zurück und produzierten Arcadia, lernten dabei viel und stellten ein Stück zusammen, das auf seine eigene Art und Weise politisch ist.² Die Frage aber, wie wir uns dem Konflikt in diesem Teil des Wallmapu hätten annähern können, blieb – und damit auch das Interesse für die Region. So kam es, dass wir, als Pro Helvetia einige Jahre später *Concidencia*, ihr Pilotprojekt für ein neues Büro in Südamerika, lancierte und ich mit ihnen über eine mögliche Zusammenarbeit sprach, ziemlich bald über Territorium zu sprechen kamen. Zu dieser Zeit hatte ich von einem Freund aus Chile ein kleines Büchlein geschenkt bekommen, ein Handbuch für die Flora und Fauna der Region um Concepción. Ich war überrascht, in einer solchen Publikation eine derart politische Haltung zu finden, wie sie bereits in den ersten Zeilen der Einführung zu lesen war:

„Dieses Buch ist eine Annäherung an die Baumflora der Wälder in der Region Biobío. Angesichts ihrer anhaltenden Degradierung und Zerstörung – die hauptsächlich durch Monokulturen ersetzt wurden – ist es notwendig, die Unterschiede zwischen den ursprünglichen Wäldern unseres Territoriums und den sterilen Kiefern- und Eukalyptusplantagen zu erkennen [...] Diese Plantagen bestehen

² Arcadia kontrastierte die z.T. forcierte Auswanderung Ende 19. Jahrhunderts von Schweizer*innen nach Chile und deren praktisch bedingungslose Aufnahme durch den Chilenischen Staat mit der von der SVP lancierten Masseneinwanderungsinitiative.

aus Arten, die in das Gebiet eingeführt wurden, und dienen vor allem der Befriedigung der großen Nachfrage auf dem internationalen Markt. Der Wert der einheimischen Arten ergibt sich also nicht nur aus ihrem Alter oder ihrer Schönheit, sondern auch als Symbol für die Verwurzelung mit dem Territorium und den Widerstand gegen das in Chile vorherrschende brutale Abbaumodell.“ (Benöhr 2017: 8, Übersetzung des Autors, Original auf Spanisch)

Naturschutz, Territorium, Flora und Fauna – mit diesen Begriffen stiegen wir ein, Nina und ich, die wir uns nach einem ersten vielversprechenden Treffen mit einer Mitarbeiterin von Pro Helvetia, der ich mit grosser Begeisterung dieses Zitat vorgelesen hatte, zum Brainstormen trafen. Nina war ganz adamant in ihrer Forderung, diese Themen auf das Wallmapu zu beziehen. Wir sollten, so meinte sie, in die Araucanía-Region zurückkehren. Sie erzählte mir von der Arbeit *Theatrum Botanicum* (2015-ongoing), bei der Uriel Orlow die Flora als Bühne von (kolonialen) Geschehnissen versteht und die spezifischen Signifikationen bestimmter Pflanzen (wie zum Beispiel von der Südafrikanischen Regierung verbotene, traditionelle Heilpflanzen) untersucht. Was wäre, wenn wir die Flora der Araucanía-Region als Zeugin betrachten würden und mit ihr versuchten in ein Gespräch zu kommen? Vielleicht könnte dies eine künstlerische Strategie sein, die es, wie wir später schreiben sollten, uns erlauben könnte,

„die verhärteten Fronten zwischen den Konfliktparteien mit einem nicht primär politisch aufgeladenen Thema zu durchbrechen. Ein ‚neutrales‘ Thema, das jedoch indirekt mit der Frage des Territoriums, mit der Geschichte, dem Wissen, den Perspektiven und mit den Anliegen der beteiligten Akteur:innen verknüpft ist.“ (Trop cher to share, 2019)

So stand es in unserem Gesuch für eine vierwöchige Recherche nach Chile, die wir mit der Unterstützung der Kultur Stadt Bern und dem Pilotprojekt *Coincidencia* von Pro Helvetia durchführen sollten: Wir würden nach Chile reisen, dann ins Wallmapu und dabei auf Kontakte unserer vorherigen Reise und meinem Netzwerk in Chile zurückgreifen, um Menschen zu treffen, die auf die eine oder andere Art mit der Flora des Wallmapu in Verbindung stehen.

Über einen Ort sprechen

Im Dezember 2019 reisten Nina und ich nach Chile, um unsere Recherchereise anzutreten. Wir flogen nach Santiago und fan-

den ein Land in Aufruhr vor. Der *Estallido Social*, das grosse soziale Krachen, das zu einer landesweiten Welle von Massendemonstrationen geführt hatte, lag noch keine zwei Monate zurück. Begonnen hatte alles in der Hauptstadt, mit der Ankündigung der Regierung des rechtsliberalen Empresarios Sebastián Piñera, die Preise für die Metrotickets zu erhöhen. Daraufhin riefen Sekundärschulorganisationen dazu auf, die Drehsperren in den Metrostationen schlicht zu überspringen, ein politische Geste der Agilität gegenüber der nimmersatten Bereicherung der Elite an den Grundbedürfnissen der Stadtbewohnenden. „Evade!“, sagten sie. „Weich aus, lass die Zahlung aus!“ Scharenweise übersprangen Schüler*innen die Drehkreuze und überfluteten die Metrostationen. Und doch schien es zuerst ein lokaler Konflikt zu sein. Ich, der ich in Concepción aufgewachsen bin, einer Stadt ohne Metro, und unterdessen bereits zehn Jahre in der Schweiz lebte, bekam die ersten Tage des Konflikts gar nicht richtig mit. Doch am 18. Oktober geschah etwas. *Der Funke* sprang über, wie es die Koryphäe der nationalen Geschichtsschreibung Gabriel Salazar ausdrücken würde (vgl. Salazar 2019). Er brachte den grossen Knall und damit ein Erwachen in breiten Teilen der Bevölkerung im ganzen Land: „Chile despertó!“, „Chile ist aufgewacht“ hiess es. „Es geht nicht um eine 30-Peso-Fahrpreiserhöhung, sondern um 30 Jahre“ stand auf unzähligen Transparenten und Social-Media-Beiträgen. 30 Jahre seit der Rückkehr zur Demokratie, 30 Jahre unaufhaltsamen Wachstums in Ungleichheit und Ungerechtigkeit.

So viel zur politischen Lage des Landes zum Zeitpunkt unserer Ankunft. Ich weiss, dass meine Schilderungen wahrscheinlich nicht genügen, um ein vollständiges Bild der Lage zu zeichnen, und doch breche ich sie hier ab, denn, wie ich anfangs erwähnte, beschreite ich einen schmalen Pfad und wenn ich mich hier länger aufhalten würde, müsste ich eine Chronik schreiben. Trotzdem vermute ich, dass sich die Leserin oder der Leser an Dinge erinnert fühlt, die sie oder er anderswo aufgeschnappt hat, in Pressebildern, Zeitungsartikeln, sozialen Medien. Vielleicht weiss sie oder er auch bestens Bescheid über die Lage. Aber wenn nicht, vermischen sich dann meine Schilderungen nicht mit einer vagen Idee vom Leben in Südamerika, ja vielleicht noch allgemeiner, mit einem Bild von Ländern in der Krise? Sind sie nicht ein weitere von zahllosen Erinnerungen an das Versagen und Chaos, die für uns, die wir aus irgendeinem Grund einen Platz auf dieser Insel des Friedens bekommen haben, den Ländern und Regierungen des globalen Südens schlicht innewohnen?

Ich denke, dass jede ernstgemeinte Erzählung von anderswo mit diesen Problemen umzugehen hat. Wie beschreibt man eine Landschaft und deren Geschichte? Über welche Mittel lässt sich so eine Beschreibung transportieren und welche Wirkung wird sie auf all jene haben, die den beschriebenen Ort nicht kennen? Wie kann die Beschreibung trotzdem zu einem Bild werden, das die Wichtigkeit ebendieser Partikulargeschichte unterstreicht und, wie im Falle des Wallmapu, die Beziehung zwischen zwei Orten, Schweiz und Wallmapu, aufzeigen kann?

Nina und ich sprechen oft über diese Fragen. Wir merken, wie schwer es manchmal ist, den Menschen hier in der Schweiz Chile und seine spezifischen sozialen, politischen und kulturellen Umstände näher zu bringen. Dies zu tun bedeutet immer, einen Kontext abzustecken und sehr bald sieht man sich gezwungen auszuholen. Wenn man könnte, würde man am liebsten mit der *Conquista* beginnen, der *Eroberung* des Kontinents, diesem Mega-Ereignis, das alle Völker und Lebewesen auf ihm in einen ewigen Disput um Land, Macht und Herkunft brachte. Nun, vielleicht sollten wir das tun. Genau in diesem Sinne haben einige der Parolen um die *30 Peso* eine neue Wendung gegeben. Es seien, so beteuern sie, „keine 30 Peso und auch keine 30 Jahre“, sondern eben *500 Jahre*. Bei der *Conquista* müsse man beginnen, nun da den Chilen*innen mit dem Ausbruch des *Estallidos* endlich das Ausmass an Unterdrückung und Enttäuschung durch die Behörden und Institutionen, Mächtigen und Reichen, bewusst geworden sei, das andere, wie die Mapuche, jahrhundertlang ertragen mussten (vgl. Alvarado Lincopi 2020: 96).

Land und Wandel

Die Araucanía-Region war in den 500 Jahren von der *Conquista* bis zur Gegenwart umkämpft wie kein anderer Ort zwischen den Anden und dem Pazifik. Nicht einmal eine von der spanischen Krone 150 Jahre lang unterhaltene Berufsarmee zur Eroberung von *Arauco*, wie die Spanier*innen die Gegend nannten, konnte ihnen die Herrschaft über diese Gebiete sichern.

Als ich in Concepción zur Schule ging, lernte ich, dass nach der Unabhängigkeit Chiles und mit dem *Mestizaje*, der Vermischung aller Völker und Ethnien auf dem Territorium, die Eroberungsbemühungen mit einem Mal obsolet geworden seien: Es habe ab einem gewissen Punkt – so hiess es in den vom Nationalstaat konzipierten Lehrbüchern, die mein junges Hirn formten – praktisch nichts

mehr zu erobern gegeben, nichts mehr einzunehmen. Dank dem *Mestizaje* sei das ganze Land ab einem gewissen Punkt von denselben Menschen bewohnt gewesen: Chilen*innen in ihrem souveränen Territorium.

Nur, dass dem nicht so war. Nachdem sich Chile Anfang des 18. Jahrhunderts von Spanien unabhängig erklärt hatte, fand in der Araucanía-Region ein neuer Krieg statt, der euphemistisch als *Befriedung* bezeichnet wurde und von der Armee des noch jungen Chile gegen die Mapuche geführt wurde. Im Zuge dieser Besetzung und Eroberung wurden viele Mapuche getötet und viele ihrer Ländereien geraubt, die, wie in der Zeit der spanischen Krone, an die Soldaten vergeben wurden, die den Krieg überlebt hatten. Noch grosszügiger zeigte sich der junge und unternehmungslustige Staat jedoch gegenüber den Siedler*innen aus Europa, von denen unter anderem einige Tausende aus der Schweiz kamen. So übernahm der chilenische Staat den Konflikt mit den Mapuche von der spanischen Krone und gab ihn weiter an alle, die an diesem Ort leben sollten. Diese – Chilen*innen, Europäer*innen, eingeführte Pflanzen, Tiere und Mikroben – veränderten das Land grundlegend: Die eingewanderten Menschen setzten die Wälder in Brand, denn während die Spanier*innen noch auf der Suche nach Gold gewesen waren, von dem die Flüsse und Bäche der Region keines zu bieten hatten, so waren die neuen Einwanderer damit beauftragt worden, das Land urbar zu machen. Und dafür mussten sie zuerst einmal Platz schaffen.

Auf diesem *neu geschaffenen Boden* begann sich eine mächtige Agrarwirtschaft zu entwickeln, die einen grossen Teil des Landes ernähren und einigen, vor allem denjenigen, die diese Wirtschaft vorangetrieben hatten, Wohlstand bringen sollte. Gleichzeitig – wie so häufig bei kapitalistisch erwirtschaftetem Wohlstand – nahm die Ungleichheit zu: Rassismus führte dazu, dass die Mapuche ihre Sprache nicht mehr sprachen, die Armut dazu, sie unsichtbar zu machen oder in andere Regionen, besonders nach Santiago, auszuwandern zu lassen. Später, während der Diktatur von General Augusto Pinochet – die in erster Linie eine Reaktion der Oligarchen- und Grossgrundbesitzerklasse auf den tiefgreifenden Wandel, der sich unter der sozialistischen Regierung von Salvador Allende vollzog, gewesen war (zu deren Hauptschwerpunkten gerade die Agrarreform gehörte)– begannen in der Araucanía-Region die Forstwirtschaft und die Holzindustrie gefördert zu werden, was den Anbau gigantischer Monokulturen zur Folge hatte (hauptsächlich mit Eukalyptus und *Pi-*

nus radiata, zwei schnell wachsenden und daher ertragreichen Arten). Dieses letzte Kapitel der Landnutzung und -ausbeutung in Wallmapu veränderte Landschaft und Leben noch weiter und ist das, was am deutlichsten zu sehen ist, wenn man heute dorthin reist – unter anderem deshalb, weil die Autobahnen so gebaut wurden, dass sie für die Forstindustrie genutzt werden können, und deshalb oft direkt an den Plantagen vorbeiführen.

Learning from Wallmapu

Während unserer vierwöchigen Reise durch diesen südlichen Teil des Wallmapu besuchten wir eine von einem Schweizer Agronom geführte Baumschule, ein botanisches Institut, eine Mapuche-Gemeinde und ehemaliges Reservat, eine von einem Schweizer Priester gegründete Land- und Forstwirtschaftsschule sowie Naturschutzgebiete, Forstplantagen, Kulturinstitutionen und Museen. Jede Person, die wir an diesen Orten trafen, hatte eine andere Einstellung zur Flora, die weitgehend von ihrer politischen (und manchmal auch religiösen oder spirituellen) Haltung bestimmt war. Die Gespräche, die wir führten, waren sehr fruchtbar, denn sie ermöglichten es uns, grundlegende Fragen zu erörtern – etwa materialistische oder animistische Ansichten, marktwirtschaftliche Erwägungen, umweltpolitische Positionen oder westliche und indigene Sichtweisen auf das Land –, ohne dass sich unsere Gesprächspartner*innen in eine Verteidigungsposition zurückziehen mussten. Auf diese Weise wurde die Tür zu einem tiefergreifenden Verständnis des Wallmapu als einem Ort geöffnet, an dem die Kehrseite der Modernität besonders deutlich zu sehen ist: Die Kolonisierung, die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen und die Verneinung der Lebensweise der ursprünglichen Bevölkerung – all das wurde von einer Idee des Fortschritts getragen, einer Illusion, die auf das Territorium projiziert wurde und dort, statt Wirklichkeit zu werden, zu einer Enttäuschung führte, während die Bereicherung, der Wert der dramatischen Veränderung für alle, die die Konkretisierung dieser Schimäre forderten, anderswo (in den Zentren, im globalen Norden, für einige wenige) gezogen wurde. Die positivistische Prognose, die die Orte dieser Welt nach dem Grad ihrer (mangelnden) Entwicklung klassifiziert hatte und versprach, dass sie alle früher oder später das Rennen machen würden, hat sich nicht bewahrheitet. Einige Orte wie die Araucanía-Region und viele andere sind buchstäblich auf der

Strecke geblieben, ja wurden als Baumaterial für den Weg in die Moderne verwendet, sind verbrannt worden, um den Antrieb dafür zu erzeugen. Aber diese Orte sind nicht verschwunden, nur weil sie beseitigt worden sind. Es gibt sie noch. Was ist also da? Was ist jetzt? Was waren und sind die Folgen unserer westlichen Moderne?

2019 hat das Schweizerische Fernsehen eine Dokumentation herausgegeben, die den Titel *Kampf ums Land* trägt (vgl. SRF 2019). Sie handelt von dem einige Jahre früher begangenen Doppelmord an dem schweizerischstämmigen Grossgrundbesitzer Werner Luchsinger und seiner Ehefrau, deren Gut in Vilcún, also mitten im Wallmapu liegt. Die Dokumentation versucht sich an einer Gegenüberstellung zweier Lebensformen – die der *Colonos*, also der Siedler, und die der Mapuche – und fällt in ähnliche Pauschalierungen und Exotisierungen wie die chilenische Presse. Leider, denn kurz hatten Nina und ich gedacht ein Dokument gefunden zu haben, das den Konflikt in der Araucanía-Region einem Schweizer Publikum hätte näherbringen können. In einer Sache aber trifft die Reportage den Punkt: In der Region findet ein *Kampf ums Land* statt. Doch sind die schweizerischstämmigen Grossgrundbesitzer und Mapuche-Aktivist*innen längst nicht die einzigen Akteure: Für ein vollständigeres Bild fehlen die Forstunternehmen, die selbst mit ausländischem Kapital liiert sind, unter anderem mit einer Firma des Schweizer Unternehmers Stephan Schmidheiny. Es fehlt der chilenische Staat, der den Forstunternehmen den Rücken freihält, das Volk der Mapuche seit seiner Gründung enttäuscht und es bis heute versäumt hat, die rechtliche Grundlage für ein plurinationales Chile zu schaffen (was derzeit im Rahmen der Ausarbeitung einer neuen Verfassung diskutiert wird). Es fehlt eine Diversität an Mapuche-Positionen (denn begrifflicherweise vertreten sie nicht alle dieselben Interessen oder verfolgen die gleichen Ziele) und es fehlen die zahlreichen chilenischen Gruppen und Individuen (einschliesslich Umweltaktivist*innen und sozialen Bewegungen), die sich dem ökologischen oder politischen Widerstand in Wallmapu angeschlossen haben. Wie liesse sich also eine Gegenüberstellung all dieser Gruppen und Positionen denken, würde man der Komplexität dieses Kampfes um Land Rechnung tragen wollen?

Als Pflanzen sprechen

„LITRE: Warum seid ihr hierher gekommen?

EUCALYPTUS: Man hat uns gesagt ihr kommt hierher und ihr be-

kommt alles was ihr braucht, Sonne und Wasser. Wir brauchen euch da.

LITRE: Und wofür seid ihr gut?

EUCALYPTUS: Wir sehen gut aus... Und wir geben Schatten und wir riechen gut.

LITRE: Wie seht ihr denn aus?

EUCALYPTUS: Wenn wir klein sind, sind wir ganz niedlich und haben so runde Blätter und sind ganz weich wie Haut und grün-gräulich, sehr schön! Dann aber, werden wir ganz lang und stämmig und haben dann so, wie nennst du die? Blätter, aber so rund sind sie, weisst du? Wie seht ihr aus, oder du? Seid ihr auch mehrere?

LITRE: Also, ich bin eigentlich ein Baum, aber meistens werde ich nur zu einem Busch weil man zu wenig Geduld mit mir hat.

EUCALYPTUS: Kommst du aus Spanien?

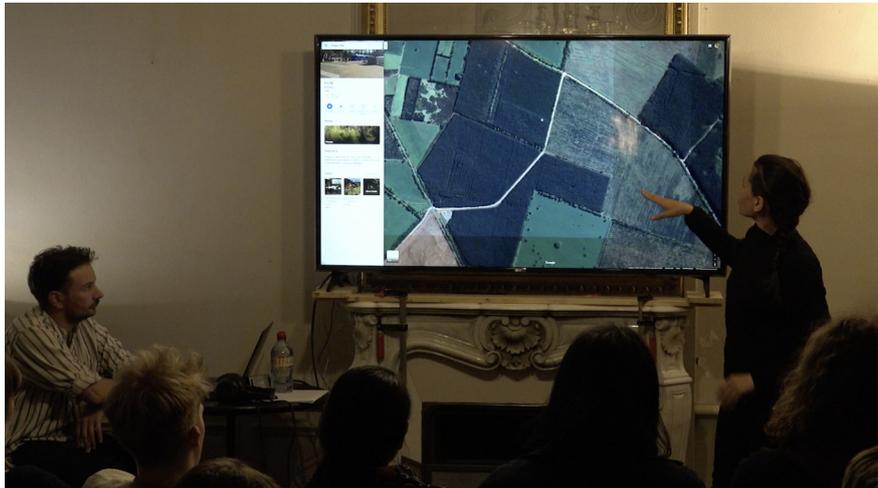
LITRE: Nein. Ich bin schon immer da gewesen!“

(Trop cher to share, 2020a)

Wir kehrten Anfang 2020 zurück in die Schweiz mit Videointerviews von Menschen und Orten, denen wir begegnet waren, sowie Automatic-Writing-Texten von Nina und mir (eine Art autoethnografische Praxis, die wir bereits bei früheren Projekten angewendet hatten). Wir ordneten das Material, um eine Präsentation vorzubereiten und das Projekt vor einem kleinen Publikum vorstellen zu können. Dabei wurden wir uns einiger Dinge bewusst, etwa dessen, wie schwer es ist, etwas über das Wallmapu zu sagen, ohne zuerst einen Kontext abzustecken. Die Präsentation war deswegen auch so konzipiert, dass wir mit Hilfe verschiedener Medienberichte,³ Satellitenaufnahmen des Wallmapu und einer Collage aus unseren Automatic-Writing-Texten einen Eindruck unserer Reise und den darin abgehandelten Fragenstellung vermitteln wollten. Wir wollten aber ebenfalls einige performative Elemente ausprobieren. Eines davon war ein Gespräch zwischen einem Eukalyptus und einem Litre, einem einheimischen Baum aus der Araucanía-Region, der Hautausschläge verursachen kann und in der Mapuche-Tradition eine Art Wächter- oder Türsteher-Funktion einnimmt, denn will man heil an ihm vorbeikommen, muss man höflich grüssen und um Erlaubnis bitten. Dieser kurze Sketch, der mir ziemlich viel Mut abverlangte (denn es kam mir albern vor, wie ein Baum zu sprechen, irgendwie plakativ), hatte, wie sich bereits im Publikumsgespräch herausstellte, eine gewisse Qualität. Es gab etwas Faszinierendes daran, einem Menschen zuzuschauen, wie er sich selbst und sein Aussehen beschreibt mit Begrifflichkeiten, die für einen Baum verwendet werden

³ Unter anderen Kampf ums Land, aber auch eine Reportage Plantar Pobreza, eine vom News Outlet Resumen produzierte, investigative Dokumentation zu der Agrarwirtschaft Chiles (vgl. Resumen.cl 2014)

können. Ausserdem zeigte sich in der Beziehung der zwei Bäume vieles, was wir ansprechen wollten: Territorial- und Interessenskonflikte, Allianzen, Feindschaften, Konkurrenz, Wünsche, Frustration, etc.



Nina Willimann und Aldir Polymeris beim Sharing der Recherchereise zu Wallmapu ex situ (Februar 2020, Credits: Trop cher to share)

Ein paar Wochen später wurde der erste Lockdown verhängt. Ohne zu wissen, wann wir wieder nach Chile reisen konnten, wollten wir einen Weg suchen, weiterhin an unserem Projekt zu arbeiten. Dies beinhaltete auch das Aufrechterhalten der neu geknüpften Beziehungen, etwa mit der Mapuche Performancekünstlerin Paula Baeza Pailamilla, die wir in den letzten Tagen unseres Aufenthalts in Santiago de Chile getroffen hatten, um mit ihr ein Reihe von Fragen in Bezug auf unsere Erfahrungen während der Recherchereise zu besprechen, woraufhin sie uns als Antwort einen Text schickte, in dem sie zu Themen wie Repräsentation und Essenzialisierung der Mapuche und deren Beziehung zur Natur Position bezog:

„Wenn man von der Flora spricht, spricht man auch von der Mapu. Die Mapuche, die Fauna, die Flüsse, der Wald, das Meer und alles, was in dem existiert, was der Westen Natur nennt, ist das Gebiet der Mapu. Wir existieren nicht getrennt davon, wir sind ein organisches Kontinuum. Auf Grund dieser Sensibilität und Perspektive ist der Widerstand des Mapuche-Volkes stets ein Widerstand für das Land. Es ist nicht möglich, das extraktivistische und umweltverschmutzende Wirtschaftssystem von dem Kampf und den Lebewesen, die hier leben, zu trennen. Über die Flora zu sprechen und

diese Lebewesen sichtbar zu machen, ist im aktuellen Kontext ein politischer Akt.“ (Pailamilla 2020: o.S.)

Zur gleichen Zeit etwa hatte Nina angefangen, sich tiefergehend mit den Gedanken Bruno Latours zu beschäftigen. In dem ursprünglich 1991 auf Französisch erschienen Text *Wir sind nie modern gewesen* stellt der französische Philosoph und Soziologe die Trennung von Kultur und Natur in Frage und schlägt vor, auch nicht-menschliche Entitäten (hybride Phänomene, pflanzliche, materielle oder sonstige Natur) als handlungsmächtig, als über *agency* verfügend zu begreifen (vgl. Latour 1995). Aus diesen Überlegungen, der Mapuche Ontologie und Latours Modernekritik, heraus beschlossen wir die Möglichkeit zu untersuchen, ein Gespräch zu führen, bei dem nicht nur Pflanzen, sondern alle Arten nicht-menschlicher Wesen in einen Dialog treten würden. Wir entschieden uns, mit Latours Vorschlag eines *Parlaments der Dinge* zu arbeiten, also einem Ort, in dem ein Gespräch zwischen nicht-menschlichen Wesen stattfinden kann. Dazu stellten wir ein kleines Team zusammen, bestehend aus Paula Baeza Pailamilla, dem Historiker Jose Cáceres Mardones, der Schriftstellerin und Botanikerin Mara Meier sowie unserer Dramaturgin Johanna Hilari. Da wir alle in unterschiedlichen Orten lebten, fanden unsere Treffen online statt.

Wallmapu ex situ

Es war die Anfangszeit der Pandemie: Performances, Tanz- und Theaterstücke, die bald Premiere gehabt hätten, wurden über Nacht in mehr oder minder aufwändige und mehr oder minder geglückte Live-Stream-Produktionen verwandelt. Die Umstellung auf die digitale Technik war wohl für die wenigsten Produktionen, die zum Zeitpunkt der Theaterschliessungen bereits existierten, ein Glücksfall, sondern eine Notwendigkeit, die im gleichen Masse organisatorischen und finanziellen Zwängen entsprach wie auch dem Willen, sich durch die neue Arbeits- und Lebensrealität nicht unterkriegen zu lassen. Nina und ich, die wir zu den Glücklichen gehörten, die sich damals nicht mit Aufführungen auseinandersetzen mussten, beschlossen daher zu untersuchen, inwiefern digitale Mittel kein unzureichender Ersatz für etwas Physisches und Unmittelbares bleiben müssen.

Der Austausch mit unserem Team fruchtete, wir trafen uns mit gewisser Regelmässigkeit zu Online-Sitzungen, zu denen wir manchmal auch Gäste einluden, und besprachen verschiedene Aspekte unseres Unterfangens: Wer ist legitimiert für wen zu

sprechen? Wie können wir ein Gespräch auf Zoom führen und welches Regelwerk braucht es dazu? Wir beschlossen, eine Reihe von nicht-menschlichen Wesen zu bestimmen, die einen besonderen Einfluss auf das Wallmapu haben und auch in der Lage sind, verschiedene Perspektiven miteinander zu teilen. In der Sprache unseres neuen Gesuchs, um auch diesen Teil des Projekts zu finanzieren, klang das so:

„Stellen Sie sich vor: Im Rahmen einer Konferenz zum Thema ‚Territorium und Grenzen des Wallmapu‘ unterhalten sich folgende Akteure miteinander: die Panamericana-Autobahn, die ganz Chile von Norden bis Süden in zwei teilt und ein Symbol von Fortschritt und Entwicklung ist; der Brombeerbusch (Rubus sect. Rubus), der von europäischen Siedler:innen zum Zweck der Grenzziehung eingeführt wurde und heute als Neophyt zur Plage geworden ist; sein Nachfolger, der Stacheldraht, der im amerikanischen Westen zur Einhegung des zum Privateigentum erklärten Landes erfunden und danach auch in Chile eingeführt wurde [...] Natürlich ist dieses Gespräch real nicht möglich, denn Stacheldraht und Brombeere können nicht miteinander sprechen, und sowieso wissen wir nicht, ob, und falls ja, wie eine Autobahn denk. Mit Wallmapu ex situ schafft das Künstler:innenkollektiv Trop cher to share einen spekulativen Möglichkeitsraum, in dem dieses Gespräch stattfinden kann.“
(Trop cher to share, 2020b)



Die Konferenz #2 im Schlachthaus Theater Bern. Von links nach rechts: Paula Baeza Pailamilla als Moderatorin, Mara Meier und Aldir Polymeris als Simultanübersetzende, Nina Willimann an der Regie, Valerio Rodelli an der Tontechnik und Alain Guillebeau als Live-Kameramann. Auf der Projektion sieht man die Künstlerin Kütral Vargas Huaiquimilla, die den Eukalyptus repräsentierte (1. Dezember 2020, Credits: Trop cher to share)

Während der Durchführung des Projekts stellten wir fest, dass dieser sich öffnende Raum, den wir als *Möglichkeitsraum* oder *Zwischenraum* bezeichneten, ideal geeignet war, um eine neue Form des Miteinandersprechens zu ermöglichen. Der neue Rahmen, den die Videotelekonferenz bot, erlaubte es uns, mit den Möglichkeiten dieser Kommunikationsform zu experimentieren. Wir mussten neue Wege finden, um miteinander zu sprechen, und fanden diese in einer spekulativen und zugleich gemeinschaftlichen Praxis des Erzählens, Fragens und Zuhörens. In den folgenden Monaten nahmen wir Kontakt zu verschiedenen Personen aus dem Wallmapu auf und baten sie, in einer Konferenz als Repräsentanten für ein nicht-menschliches Wesen zu sprechen, das ihnen besonders nahestand. Wir realisierten drei Konferenzen mit jeweils vier bis sechs Vertreter*innen, die für jeweils ein Wesen sprachen und ein improvisiertes Gespräch miteinander führten. Zusätzlich gab es eine Live-Moderation, eine Simultanübersetzung vom Spanischen ins Deutsche und die Möglichkeit, die Konferenzen live zu streamen oder sie, sofern es die Einschränkungen der Pandemie zuließen, vor Ort im Theater zu besuchen. In den Konferenzen wurden viele Themen diskutiert, die in diesem Artikel eine Rolle spielen: Die Kolonisierung der Araucanía-Region, namentlich durch Schweizer Siedler*innen, das

zu denen, die sich sozial zuunterst befinden, und deswegen, so wie sie, als erste Fallen konstatierte. *Euca* beschrieb sich als jemand, die sich in jeder Verpackung, in jedem Kartonbecher und den Brettern des Theaterraumes befindet, ist doch ihr Körper der Rohstoff für die Gewinnung von Zellulose, von der Chile eines der weltweiten Hauptexporteure ist.

Diese Arbeit entstand durch eine intensive und enge Zusammenarbeit, die wir trotz und dank der Entfernung und Telekommunikation aufbauen konnten, durch das Wissen, das durch die beteiligten Personen zusammenkam, und durch das Vertrauen, das uns die Menschen im Wallmapu und in der Schweiz entgegenbrachten. Ich bin sehr glücklich, dieses Projekt realisiert zu haben. Vor allem, weil es uns gelungen ist, ein performatives, mediales und szenisches Erlebnis zu schaffen, in dem die verschiedenen Elemente und Ebenen so miteinander verknüpft sind, dass sie sich gegenseitig unterstützen und zu einem vertieften (ästhetischen, emotionalen und dialogischen) Verständnis führen können. Dieses kann nicht zuletzt als alternative Form der Wissensgenerierung und Vorschlag für eine neue Form des Verstehens gelesen werden, in der sich Fiktion(alisierung), persönliche Erfahrungen, politische Fakten, Geschichte und Haltung zu einer multiperspektivischen Auseinandersetzung mit einem Ort vermischen.

Literatur

Alvarado Lincopi, Claudio (2020): Una razón antropofágica para una constituyente plurinacional. De la nación blanqueada a la comunidad política abigarrada. In: Pairican Padilla, Fernando/Burgos Cartes, Rodrigo (Hg.), Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución, Santiago, Centro de Estudios Interculturales e Indígenas/Pehuén Editores, S. 89–104.

Baeza Pailamilla, Paula (2020): *Que no nos escriban la historia*, Temuko, unveröffentlicht.

Benöhr, Jens (2017): Bosques de la tierra del Biobío. Flora nativa de la región, Hualpén, Trama Impresores/Organización Senderismo y Naturaleza Educación.

Aussterben von Tieren und Pflanzen, die Veränderung der Landschaft, die Forstwirtschaft samt ihrer regionalen sowie weltweiten Auswirkungen, die Idee des Fortschritts, die Anwendung von Gewalt zur Unterdrückung, die Grenzziehung, die Symbolkraft der Mapuche-Flagge, Vermischung und Vermengung, Einsamkeit und Allianzen, Zukunftsvisionen und Enttäuschungen. Indem wir Menschen in die Position von Nicht-Menschen versetzten und uns in einem neuen Raum trafen, der weder in der Schweiz noch im Wallmapu liegt, konnten wir neue Erzählungen und Bilder entwickeln, die neue Sichtweisen auf das Wallmapu und die Beziehung zwischen uns Menschen und anderen Akteuren dieser Erde ermöglichten. Die Dialoge und der Austausch untereinander erlaubten es den nicht-menschlichen Wesen, Fragen zu stellen, die womöglich noch nie gestellt worden sind.

Da ist zum Beispiel das *Chilliweke* : Ein vor Jahrhunderten ausgestorbenes Tier, dem spirituelle Bedeutung zugeschrieben wird und das regelmässig in Bittzeremonien angerufen wird, da es sich nun im *Wenumapu*, der Oberen Erde, befindet und über die Belange der Mapuche wachen soll. Im Laufe der beiden Konferenzen, an denen es teilgenommen hat, hat es seine Beziehung zu den Menschen in Frage gestellt: Zweifellos sind die *Wingkas*, die Weissen, mit ihrer Todessehnsucht und den von ihnen mitgebrachten Tieren für das Aussterben der *Chilliwekes* verantwortlich, aber wie war das Zusammenleben der *Chilliwekes* mit den Mapuche? Gab es wirklich eine gleichberechtigte Zusammenarbeit? Wollten die *Chilliweke* wirklich schwere Dinge tragen, geschoren und geopfert werden? Oder die *Histórica Relación* : Das Buch, das Mitte des 17. Jahrhunderts von einem europäischen Jesuiten geschrieben wurde, um die Evangelisierung im Königreich Chiles voranzutreiben, war in der ersten Konferenz, an der es teilnahm, regelmässig verwirrt, da die Konzepte, mit denen es geschrieben wurde, nicht mit der von den anderen Wesen beschriebenen Realität übereinstimmten. „Kann ein Buch lernen und sich umschreiben?“, fragte sich die *Histórica Relación* im Laufe des Gesprächs. Auch *La Pan*, die Panamericana-Autobahn, hätte gerne gewusst, warum immer wieder auf ihr Dinge geschehen, von einer Gewalt, die ihr fremd ist, und warum der Gedanke, mit dem sie geschaffen wurde, nämlich der der Grenzenlosigkeit und Einigung der Völker, nicht realisiert wurde. Oder die *Euca* : Der Eukalyptus, der seinen Körper als Gegenstand und Verursacher des Konflikts beschrieb und gleichzeitig eine Nähe zu Forstarbeiter*innen, spricht

Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin, Akademie.

Resumen.cl (2014): *Plantar Pobreza, el negocio forestal en Chile*, Concepción, resumen.cl. <https://resumen.cl/articulos/documental-plantar-pobreza-el-negocio-forestal-en-chile> [Aufgerufen: 20.12.2021]

SRF (2019): Tilman Ligner, *Kampf ums Land*, Zürich, Schweizer Radio und Fernsehen. <https://www.srf.ch/play/tv/dok/video/schweizer-siedler-in-chile—der-konflikt-mit-den-mapuche-indianern-wem-gehört-das-land?urn=urn:srf:video:febeebcd-7c5d-49a1-a151-033ebb384af4> [Aufgerufen: 20.12.2021]

Trop cher to share (2019): Aldir Polymeris, Nina Willimann, *Araucanía in situ* (Eingabe zur Unterstützung von Kulturprojekten), 2019, unveröffentlicht.

Trop cher to share (2020a): Aldir Polymeris, Nina Willimann, *Mitschnitt der Performance/Präsentation von der Recherche zu Araucanía in Situ*, 8. Februar 2020, Bern, unveröffentlicht.

Trop cher to share (2020b): Aldir Polymeris, Nina Willimann, *Wallmapu ex situ* (Eingabe zur Unterstützung von Kulturprojekten), 2020, unveröffentlicht.

CV

Aldir Polymeris Er ist Videokünstler und Performer. Er wuchs in Chile und der Schweiz auf und studiert, nach einem Jahr Ethnologie an der Universidad de Concepción, Kunst und Kunstgeschichte an der Hochschule der Künste Bern. Mit der Gruppe Trop cher to share kreiert er regelmässig Stücke. Er ist Mitbegründer der Ateliergemeinschaft Schwobhaus (Bern) und Mitglied der Kunstkommission der Stadt Bern.

Universität Bern
Institut für Kunstgeschichte
Minor Kunstgeschichte (MA)
HS World Arts: Introduction to World Arts

DEPICTING DEPICTING GAUGUIN

Dozentin: Prof. Dr. Nadia Radwan

Aldir Polymeris
Matrikel-Nr. 11-659-554
aldir@pm.me
26. Februar 2021

TABLE OF CONTENTS

<i>THE WAY TO PARADISE (INTRODUCTION AND PURPOSE)</i>	3
<i>PICTURES OF A DROP-OUT</i>	4
<i>MANAO TUPAPAO (A COMPARISON)</i>	6
<i>LE SORCIER D'HIVA-OA (A CONCLUSION)</i>	12
<i>WORKS CITED</i>	15

"La idea del paraíso requiere una enorme ingenuidad, no?, ingenuidad en el mejor sentido de la palabra, pero también una falta total de realismo. La idea del paraíso terrenal incrustado en la historia es una idea muy sugestiva, pero es una idea imposible, una tentativa imposible [...]"

Mario Vargas Llosa¹

THE WAY TO PARADISE (INTRODUCTION AND PURPOSE)

In 2003 the Peruvian writer Mario Vargas Llosa published *El Paraíso en la otra esquina* (*The Way to Paradise*).² In the novel he tells the story of two historical figures: That of painter Paul Gauguin and that of early feminist and syndicalist Flora Tristán, who happens to be the painter's maternal grandmother.

The goal of this writing is to take a closer look at how Gauguin and his Tahiti paintings are depicted in *The Way to Paradise*. This shall then be contrasted with the interpretation of the artist's life and paintings in one so called coffee-table-book about him, as to, not so much attempt to elucidate the intention or motifs of the painter himself (which would require an in-depth study of his notebooks, correspondence, etc.)³ but to compare Vargas Llosa's depiction of Gauguin with that of what could be called a mainstream art publication, namely Ingo F. Walther's *Gauguin: A Primitive Sophisticate*.⁴ This choice is made because, Vargas Llosa, notwithstanding his origin, can be considered a mainstream writer as well, given the fact that he appeals strongly to a western public.⁵ Tangible proof for this assumption is the fact that he was awarded a Nobel Prize – in fact this recognition "for his cartography of structures of power and his trenchant images of the individual's resistance, revolt, and defeat" took place in 2010, not long after the publishing of *The Way to Paradise* and that same year, in his "Banquet Speech" at the so called "Nobel Banquet" – a ceremony sumptuous enough for the E and the L in "Nobel" to willfully swap places, like a horse castles with a rook in a game of chess – Vargas Llosa set out to offer the attendees a slice of his literary quality: "I am a storyteller, so before I propose a toast I will tell you a story", he spoke. "Once upon a time there was a boy who learned to read at the age of 5. This changed his life. Owing to the adventure tales he read he discovered a way to escape from the poor house, the poor country, and the poor reality in which he lived." And so went on to tell how this boy became a man who was so enchanted by stories that he "took to making them up himself and writing them [all the whilst being] very aware that the real world was one thing and the fancy world of dreams and literature quite another" until he "received a mysterious call in which" he was

¹ "The idea of paradise requires an enormous naïveté, isn't it? Naïveté in the best sense of the word, but also a total lack of realism. The idea of the earthly paradise embedded in history is a very suggestive idea, but it is an impossible idea, an impossible attempt [...]" declares the writer Mario Vargas Llosa in a television interview, cp. Bazar TV 2009. This research was conducted drawing on articles that were written in Spanish and French, when citing this sources, for the sake of readability, I have provided an ad-hoc translation.

² The English translation by Natasha Wimmer followed in the same year and it is called *The Way to Paradise*. Whenever I have included quotations from the novel, I have used the English edition, cp. Vargas Llosa 2003.

³ Good material for such an analysis would be Gauguin's journal *Noa Noa*, although ultimately it should be treated with the same caution as other literary productions, as it is considered to be "highly artificial", cp. Wallace 2018, p. 115.

⁴ cp. Walther 2013.

⁵ Perhaps even more well known than Vargas Llosa are the Argentinean writer Jorge Luis Borges – who has a more experimental and erudite manner – and Gabriel García Márquez – with his absolute best-seller *One Hundred Years of Solitude*.

informed that "he had won a prize" and "he would have to travel to a place called Stockholm, the capital of a Land known as Sweden or something of the sort" where, upon his arrival, he was so marveled by what he experienced, that "he suddenly felt like the pauper in Mark Twain's *The Prince and the Pauper*".⁶

Whereas this act of self-subjugation (a Nobel laureate dressing up as a beggar), while not unproblematic, can probably be chalked up to a display of noble etiquette, the subtext behind the story ("I come from a poor country and only now have I seen wealth") tells us otherwise: it authenticates the writer as someone who has lived and experienced the precarious (and consequently fascinating) reality of a peripheral country like Perú. Also, the "escape from reality" that owes to fiction - admittedly a common theme in literature anyway - seems to be very significant for Vargas Llosa, because it corresponds to an act of resistance, as the scholar and researcher Guadalupe Martí-Peña tells us.⁷

Analogously, Efraín Kristal, the editor to *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa* frames Vargas Llosa's account of Gauguin's self-exile in Tahiti as a means to "flee from the injustices of human communities fraught with violence and abuse"⁸ and to "revive a holistic sense of physical, spiritual and religious inquiry in modern art."⁹ Vargas Llosa, Kristal argues, is projecting himself on Gauguin.¹⁰

Kristal also writes that Vargas Llosa programmatically misdescribes Gauguin's paintings to fit his literary needs and offers some examples to cement this claim, making use of Gauguin's own statements from his diary he shows the discrepancy between the two interpretations, both of them written accounts, one by the painter, the other by the writer. So here, in a way fairly familiar to art historical practice, the written takes over the painted and text becomes a means of signifying (or applying sense on) pictorial work. But, did Vargas Llosa attempt to rewrite or reinterpret Gauguin's Tahiti works? How does Vargas Llosa's account of Gauguin's paintings differ from those found in a mainstream art book? Can, in some sense, be stated that resignification occurs, that *The Way to Paradise* is insurgent or rebellious, perhaps even decolonial, given the way that the author describes and interprets the paintings?¹¹

PICTURES OF A DROP-OUT

The Taschen Verlag, an art book publisher headquartered in Cologne has produced a vast number of books on virtually every topic related to western art canon. As early as 1988 it published *Gauguin: Bilder eines Aussteigers*, written by the German art historian Ingo F. Walther,¹² meant to give an overall view on Gauguin's life and work. The book, essentially, tells the story of a man who left his bourgeois life in order to become an artist, an adventurous

⁶ Nobel Prize 2010

⁷ Martí-Peña 2009, p. 105.

⁸ Kristal 2011, p. 131.

⁹ *ibid.* p. 132.

¹⁰ *ibid.* p. 135.

¹¹ This, of course taking into account that an assertion about the intentions of a writing – or of any work of art – is difficult to be made and that therefore the question should rather be formulated in the tenor of "if and how the novel or certain passages, descriptions, etc. within it can be read in a decolonial way or in order to sustain a decolonial line of thought".

¹² I have used the edition from 2013.

archetypical artists biography peppered with colorful pictures from all over the world. In short: The book does not seem to be a source in which to find a critical viewpoint on Gauguin.

Surprisingly, Walther, at times, is very clear, when he writes "[Gauguin] kam als Kolonisator, nicht um die Eingeborenen politisch zu unterjochen, doch um ihnen das von ihrer 'primitiven' Kultur zu nehmen, was er der Alten Welt für nützlich erachtete."¹³ but he also generously ascribes Gauguin a strange kind of goodness ("aufrichtig wollte er die eingeborenen Polynesier und ihre Kultur kennenlernen"). For Walther, Gauguin is a well-meaner, essentially wild at heart and blind to the negative aspects of life in the island and especially to the consequences of colonization and evangelization, he is earnest in his desire to see (and thus paint and prove) utopia. Gauguin, as "Bilder eines Aussteigers" the German title of the book implies,¹⁴ is a man "on the hunt for happiness" ("auf der Jagd nach Glück"),¹⁵ who seeks to "flee civilization"¹⁶ and eventually self-exiles all along providing the West with new imagery on which to compare itself. In *painting this picture*, Walther uses a mirror as a metaphor ("er war angetreten, seiner Welt den Spiegel vorzuhalten").¹⁷ In another passage, which describes Gauguin's first attempts to approach the Tahitian girls that would become the subjects of his paintings, he talks about the artist having an ethnological interest ("völkerkundliches Interesse") towards his *objects of study*.¹⁸

The French anthropologist Maurice Godelier, uses a similar mirror-metaphor to describe the origins of ethnology, with the distinction that in his case the mirror is broken: In "L'Occident, miroir brisé" ("The West the Broken Mirror") he describes the study of kinship in the work of early ethnologist Lewis Henry Morgan in order to underscore a fundamental contradiction in the development of the social sciences. "There is no denying", he writes, at the opening of the article, "that the social sciences were born in the West, and therefore necessarily bear the stamp of their origin. However, although they arose in the West, they only became sciences of a scientific nature when they managed, even partially, to decenter their analyses from the optic of the West that had seen their birth".¹⁹ Godelier further argues that in the case of L.H. Morgan this *decentering* occurred at some point, but was eventually reversed when he used the result of his studies to write *Ancient Society*, what Godelier calls a "speculative view of the history of humanity" thus co-opting ethnology to "place it at the service of a vision of history that continues to make the West the mirror where the whole of humanity could contemplate its origins and measure all its progress"²⁰ and thereby inscribing into the discipline a "relation of dominance between the West and the rest of the world".²¹

There is a discrepancy between the way in which Walther, without much vacillation, presumes Gauguin's *good intentions* and his clear language when it comes to describe colonial aspects of the world and circumstances that led the painter to have an interest in the "exotic" and "primitive", all the while making an indiscriminate use of colonial terms like the latter that

¹³ Walther 2013, p. 39.

¹⁴ The English translation bears the title *Gauguin: The Primitive Sophisticate*.

¹⁵ Walther 2013, p. 7.

¹⁶ Walther 2013, p. 14.

¹⁷ Walther 2013, p. 43.

¹⁸ "Mit gleichsam völkerkundlichen Interesse nähert sich Gauguin noch seinem Objekt, wie zu Studienzwecken ist die Umgebung der Hütte mit erfasst.", cp. Walther 2013, p. 46.

¹⁹ Godelier 1993, p. 1183.

²⁰ *ibid.* p. 1187.

²¹ *ibid.* p. 1184.

bears an analogy to Godelier's broken mirror and ultimately to Gauguin himself: It is a well stirred cocktail made of close observation and blindness in equal measurements.

In *The Way to Paradise*, one searches in vain for the kind of detached and indulgent judgment that accompanies Walther's prose. Mario Vargas Llosa's account is of a much more intimate kind and his Gauguin, more troubled in the inside, an ambiguous character at best, at worst a broken and lecherous old man. As Kristal has pointed out "Llosa's narrator oscillates between a third-person descriptive mode and a second-person singular voice" and when he does so, he uses the "endearing nickname [...] 'Koké' [to address Gauguin and] to raise his own unresolved questions regarding his characters aspirations",²² as can be seen in his account of the events that inspired Gauguin to paint *Manao tupapao* (*Spirit of the Dead Watching*).



Paul Gauguin, *Manao Tupapao* (*Spirit of The Dead Watching*), 1982

MANAO TUPAPAO (A COMPARISON)

"He had gone to Papeete, as he often did, to see if there was any money from Paris." – the narrator in *The Way to Paradise*, tells us, on the first chapter of the book dedicated to Gauguin, on page 19 – "He had left at dawn in order to return by afternoon, but a downpour had washed out the road and the coach let him off in Mataiea after midnight. The hut was dark. That was odd. Teha'amana never slept without a small lamp burning. His heart skipped a beat: might she have left him?"

²² Kristal 2011, p. 132.

Teha'amana is Gauguin's "first wife on the island"²³ and at the time of the episode they haven't been together for very long. Gauguin had gotten to know her, a couple of months into his first stay in Tahiti, after he'd been given the advice to "search for a companion in the villages of the east coast, where there [are] many girls eager to be married". So he had followed the advice and, in a stop "at a shop by the side of the road for a drink" had asked "the woman serving him" for a "girl who'd like to live with me" after which the woman had *offered* him her daughter Teha'amana, who she told Gauguin, was "only thirteen, despite her developed body, with its firm breast and thighs, and fleshy lips that parted over a set of bright white teeth".²⁴

When Gauguin returns from the capital Papeete and, estranged by the unusual darkness, enters the hut and lights a match, he is struck by an image that would help him create his first *masterpiece*,²⁵ an ambition that often preoccupies the artist ("when would you paint your masterpiece, Koké?",²⁶ the companion-narrator at one point asks him): Inside the hut he sees, "in the small bluish-yellow flame [of the match] the thing he would never find in Europe, where it had been extinguished by civilization. On the mattress on the ground, naked, facedown, with her round buttocks lifted and her back slightly arched, half turned toward him" Teha'amana staring at him "with an expression of infinite horror, her eyes, mouth, and nose frozen in a mask of animal terror".²⁷ The girl, so it turns out, has mistaken Gauguin for a *tupapao*, a ghost.

The story told in *Gauguin: Primitive Sophisticate* is quite similar up to this point: the painter returns home in the evening and "lights a match to find his way around more easily" when he is "granted a chance to experience the dichotomy of cultures at close hand" as the "everyday object in the European's hand triggers an elementary fear of life" in Teha'amana, whom Walther calls "Tehura". What follows is a description of the painting that originated from this revelatory experience:

"Nackt liegt Tehura auf dem Bett. Doch bietet sie sich hier nicht in jener Pose animalischer Unschuld dar, wie sei das laszive Auge des Europäers gern gesehen hätte. Verkrampt klemmt sie die Beine zusammen, die Hände auf das Kissen gestützt, als spränge sie jeden Moment hoch, um zu fliehen."²⁸

Quite evidently, the accounts now start to diverge, for where Vargas Llosa's Gauguin sees animality, Walther's explicitly does not. Interestingly, in Walther there is also a kind of *resistance of the painting* to sexualization, as if *Manao Tupapao* should be considered a failed painting in terms of the artist's *ignoble intentions* because it is unable to represent what its creator desired. A failure which ultimately proves to be for the sake of the integrity of the subject represented and perhaps even for the sake of art, as Walther seems to suggest. There is a possible objection to this comparison, however, because the last quotation corresponds

²³ Vargas Llosa, 2003, p. 13.

²⁴ *ibid.* p. 17ff.

²⁵ As for this topic, here again Kristal disagrees with Vargas Llosa's portrayal of Gauguin: "With the exception, perhaps, of his largest canvas, *Where do we come from? Who are we? Where are we going?* (1897), Gauguin did not speak of his paintings as masterpieces. Gauguin was painfully aware of his limitations; but he was also certain and proud that he had cleared artistic ground for other artists to follow.", Kristal 2011, p. 136.

²⁶ Vargas Llosa, 2003, p. 18.

²⁷ *ibid.* p. 19ff.

²⁸ Walther 2013, p. 55.

to a description of the painting and not, as in *The Way to Paradise*, to what the painter might have actually experienced or seen, but it so happens that the novel also provides a description of the painting from the point of view of the artist, who has spent the last days fervently working on its completion:

"Yes, this was truly the painting of a savage. He regarded it with satisfaction when it seemed to him that it was finished. In him, as in the savage mind, the everyday and the fantastic were united in a single reality, somber, forbidding, infused with religiosity and desire, life and death. The lower half of the painting was objective, realist; the upper half subjective and unreal but no less authentic. The naked girl would be obscene without the fear in her eyes and the incipient downturn of her mouth. But fear didn't diminish her beauty. It augmented it, tightening her buttocks in such an insinuating way, making them an altar of human flesh on which to celebrate a barbaric ceremony, in homage to a cruel and pagan god. And in the upper part of the canvas was the ghost, which was really more yours than Tahitian, Koké."²⁹

Here again, the contradiction is visible, on one hand between Walther's and Vargas Llosa's description, but also *within* the latter, where a negation of the obscene contrasts with a very sexualized and carnal reading of the female body, a contradiction which seems to come from a much deeper place, as Hedy Habra, a Lebanese-American scholar, who holds a PhD in Spanish Literature, as argued in an article on *The Way to Paradise* in the *Latin American Literary Review*:³⁰

"It is evident that eagerness to please the French critics, and to avoid shocking them by the unshaven sexuality inherent in the model's suggestive pose, was in contradiction with the projection on the canvas of his own ambivalent desire, namely by transferring the white and pragmatic *Olympia* to a golden body with androgynous features, paralyzed by an irrational terror."³¹

In this quotation, Habra provides a whole series of clues that resonate with other writings about *Manao Tupapao*, most notably the fixation on the model's pose and the questioning of her (or if you will, *his*) gender, the implications of such *ambivalent* inclinations on Gauguin's part, and, of course, the widely accepted claim that *Manao Tupapao* is a kind of reworking of Édouard Manet's *Olympia*. For a good number of researchers on the topic, the question of gender and pose (the arched back and the viewers perspective) seem to be related, as Lee Wallace has pointed out. In his article *Gauguin's Manao Tupapau and Sodomitical* Wallace carefully reviews, among other writings, Peter Brooks' "Gauguin's Tahitian Body" and Abigail Solomon-Godeaus "Going Native", two contributions published in *The Expanding Discourse*, an anthology "representing some of the best feminist art-historical writing of the past decade"³². These texts examine gender and power relations in Gauguin's Tahiti life and paintings – as an incursion into androgyny, that offers the potential "to liberate [Gauguin] from European categories of difference"³³, or as the perfect example for violent, raping

²⁹ Vargas Llosa 2003, p. 22.

³⁰ cp. Habra 2011.

³¹ Habra 2011, p. 13-14.

³² Broude & Garrard, 2019.

³³ Peter Brooks, *Gauguin's Tahitian Body*, p. 67, quoted after Wallace 2018, p. 118.

coloniality exemplified through the "male gaze",³⁴ respectively. Wallace also considers art historian Stephen Eisenman's interpretation of *Manao Tupapao*³⁵ – on which, it should be noted, Habra relies on heavily – who claims that that in *Manao Tupapao* "the female figure signifies a sexual availability that is more properly that of the *māhū*, a male-sexed but gender-liminal figure familiar within Tahitian society". In *The Way to Paradise* the gender of the portrayed model is not questioned, though *sexual availability* is very prominent and sodomy not necessarily linked to a male-male relation. In fact, Gauguin, in the evening of the appearance of the *Tupapao* ghost, shortly after being able to calm Teha'amana down dedicates himself to this very kind of sodomy (which later is recalled in the painting description as a "barbaric ceremony, in homage to a cruel and pagan god"):³⁶

"He was trembling with excitement. [...] He lay down beside her, his body on fire, but instead of climbing on top of her, he made her turn over and lie facedown in the position in which he had surprised her. He was still seeing the indelible spectacle of those buttocks tightened and raised by fear. It was a struggle to penetrate her – she purred, protested, shrank, and finally screamed – and as soon as he felt his cock inside her, squeezed and painful, he ejaculated with a howl. For an instant, while sodomizing Teha'amana, he felt like a savage."³⁷

This incident, as well as the heterosexual *anality* as imagined by the writer, fits into Wallace's reading of *Manao Tupapao* through Lee Edelman's *Homographesis: Essays in Gay Literary in Cultural Theory*,³⁸ where he notes that in the context of the painting the "abandonment of frontality [...] implicates [a] posture of perversion [and a] primitivist invitation to sodomy [which] can be safely extended across the availability of women, thus guarding or preserving the imagined impenetrability of the male".³⁹ In this way Gauguin is able to "feel savage" without the fear of being the target of such savagery himself, which in turn is a pretty clear statement about the hegemonical quality of the situation, which ultimately, as Wallace writes on another passage, is "not [about] male and female but domination and submission".⁴⁰ And so the ghost in the painting, that has his gaze planted on the girl, but also looks back at the spectator, which the narrator reproaches the character for being "really more yours than Tahitian, Koké"⁴¹ is an efficient reminder of the importance of the perspective of the European gaze⁴² versus the danger of idealizing a kind of "native superstition", as Wallace names it, when he calls for it to be refused because it lures the discussion onto a "false lead", encouraging "speculation about the nocturnal imagining of the native girl" rather than "those of her viewer".⁴³

³⁴ cp. Wallace 2018, p. 111ff.

³⁵ cp. Eisenman, Stephen, and Paul Gauguin. *Paul Gauguin : Artist of Myth and Dream*. Milan: Skira, 2007

³⁶ Vargas Llosa 2003, p. 22.

³⁷ *ibid.* p. 21.

³⁸ Edelman 1994..

³⁹ Wallace 2018, p. 121.

⁴⁰ *ibid.* p. 120.

⁴¹ Vargas Llosa 2003, p. 22

⁴² "Gauguin, whose stated purpose for voyaging to Tahiti was to become a savage, nonetheless paints this image for a European audience and acts as an interlocuter between worlds. As such, he purports to have entered into this authentic Tahitian experience and conveyed it to the viewer. Ironically, his claim to authenticity is compromised by the very object it depends upon: the spirit of the dead itself [whose] figure had no basis in Tahitian art and was a fabricated pastiche invented [...] to underscore the savage nature of Polynesia in a manner comprehensible to Gauguin's European audience.", Connolly 2015, p.11.

⁴³ cp. Wallace 2018, p. 128ff.

Vargas Llosa's *Manao Tupapao* is of a definite heterosexual nature, but not all of his description of the Tahiti life and art of Gauguin are, as for instance the encounter with a *māhū*, Jotefa, whom, after some days spent together talking and carving wood, the painter would eventually follow on a hike through the forest and, by looking at Jotefa's moving body, effortlessly making his way through the vegetation, following "the trail without faltering, swinging his arms rhythmically [, at] each step, the muscles of his shoulders back, and legs flexed, flashing with sweat" would feel explosively attracted to – something "that wasn't the familiar desire, of leaping on that fine body and possessing it, but rather of abandoning himself, of being possessed the way man possesses woman".⁴⁴ Here again, *domination and submission*, even though stated in binary terms, find their means of being declared and expressed. Walther also draws from this episode and cites Gauguin's dairy *Noa Noa*, even though he is very brief and offers no context for it. He does not make a reference to *Pape moe (Mysterious Waters)*, which from all that is known originated from the encounter with Jotefa,⁴⁵ notwithstanding the fact that a version of the painting is shown in the book, but rather concentrates on making a point about androgyny and the fluidity of both gender and other categories such as age, humanity and nature, a reading that is definitely more aligned with Peter Brooks, because it appeals to the *liberation of categories of difference*.

There is, however, another incident and thus another painting that unites the thoughts expressed in the last paragraphs about gender and the European gaze, but about which Walther unfortunately gives no account, which proves to be a good opportunity to focus exclusively on Vargas Llosa's fiction and leave the comparison behind. Namely it concerns Gauguin's death and one of his last paintings: *Le Sorcier d'Hiva-Oa*.

⁴⁴ Vargas Llosa 2003, p. 52.

⁴⁵ cp. Walther 2013, p. 67.



Paul Gauguin, *Le Sorcier d'Hiva-Oa* (The Wizard of Hiva Oa), 1902

LE SORCIER D'HIVA-OA (A CONCLUSION)

The last sections were dedicated to compare the way Gauguin and one of his iconic Tahiti paintings, *Manao Tupapao*, are displayed in two disparate sources, one, a coffee-table book by the German art historian Ingo F. Walther who served as a backdrop for the other, a novel by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa. Drawing on critical literature about Gauguin and Vargas Llosa it was possible to show (or at least suggest) that Vargas Llosa's descriptions, often crude and palpable, can point to a very essential contradiction or impossibility of the Frenchman Gauguin trying to become a *savage*, by means that above all represent his own European idea of an idealized *savagery*, all the while being inscribed in an unequal power dynamic, expressed, amongst other things, through sexuality. While Walther points out that he is aware of the system of domination that prevailed in the French colonies of Polynesia at the time of Gauguin's sojourn, his writing is more distanced from power relations and more concerned with emphasizing Gauguin's naïveté in his ultimately futile search for a non-western point of view as well as his subsequent failure in adapting a fully non-western way of living and of making art, his critique at times comes across as begrudging, entitled and know-it-all, while his own choice of words is sometimes downright colonial and racist, as when, for example, he explains Gauguin's inability to indulge in the same *farniente* as the islanders:

"[Gauguin] fehlt jene Natürlichkeit, jene freie Animalität, die diese Menschen mit den Tieren, ja mit allen Geschöpfen gemeinsam haben."⁴⁶

In the introduction it was stated, following Efraín Kristal, that Mario Vargas Llosa could have possibly altered important details in Gauguin Paintings. Kristal though, does not clearly name the alterations or inconsistencies, but rather suggests a discrepancy of Vargas Llosa Gauguin and the *real* painter's "autobiographical writings", stating that in *The Way to Paradise*, the descriptions correspond to "Vargas Llosa's own artistic interests".⁴⁷ This applies to the topos of the masterpiece (rare in Gauguin's writings, abundant in Vargas Llosa's) and to sexuality,⁴⁸ which in fact are connected: Vargas Llosa's Gauguin "considers sexuality to be at the core of his creative drive",⁴⁹ a rather unsurprising fact given that, as Kristal explains, "[t]ransgressive sexuality has always been at the heart of Vargas Llosa's literary concerns",⁵⁰ adding also that in "*The Way to Paradise*, sexual abuse is emblematic of the mistreatment of women by patriarchal society"⁵¹ and linking this to the portrayal of the history of sexual violence in Gauguin's family, and well as his own, as "an individual who becomes indifferent to the consequences of his sexual prerogatives".⁵² An example of this transgressive and *libidinal* attitude of Gauguin's is a scene he reflects on as he looks back on his life, old and broken, while he struggles to paint *Le Sorcier d'Hiva-Oa*, recalling how he had first felt when he had

⁴⁶ Walther 2013, p. 70.

⁴⁷ Mario Vargas Llosa would most probably agree to this. In an interview he stated: "I am spread out in my characters - that happens to all novelists, even when one uses historical characters, when one moves to a novel those characters cease to be historical and become literary characters. [...] I've taken a lot of liberties. [The novel] owes much more to imagination than it owes to historical memory.", Bazar TV 2009

⁴⁸ "The theme of the inherent connection between the sexuality and the creativity of the painter, for example, is not stressed in Gauguin's autobiographical writings, and Gauguin's artistic aims, in the novel, are more apposite to Vargas Llosa's own views about art than to Gauguin's.", Kristal 2011, p. 135.

⁴⁹ Kristal 2011, p. 134.

⁵⁰ *ibid.* p. 133.

⁵¹ *ibid.* p. 133.

⁵² *ibid.* p. 135.

managed to "to drink deep of everything that was unknown or rejected in Europe" which had finally allowed him not to "paint like a modern, civilized European". He had *freed himself* and so, as he returned to Paris from Brittany "to face the winter" with his friend and fellow artist Schuffenencker he had begun to try out this new identity:

"One of the first things you did in Paris was to attack the beautiful Louise, good old Schuff's wife, with whom you had previously only allowed yourself to flirt. Now, in this new rebellious, bold, iconoclastic, anarchic mood, you seized the opportunity the first time you were alone [...] to launch yourself at Louise. Could it be said that you took advantage of her, Paul? That would be an exaggeration. At most, you seduced and corrupted her. Because Louise resisted only at first, more for appearances' sake than out of conviction. And she never seemed to regret her indiscretion afterwards.

- 'You're a savage, Paul. How dare you lay your hands on me?'
- 'You said it yourself, my lovely. I'm a savage. I don't follow the same rules as the bourgeoisie. My instincts guide my actions now.'"⁵³

It is possible that herein lies the political and incendiary quality to the novel, because it shows the connection between sexuality and *mastery*, in both it's meanings (as a position of superiority over others but also as a command over art as a subject)⁵⁴ which is accomplished by exploring "the imaginative process of the creative mind and [his] individual utopias"⁵⁵ in order "to delve self-reflexively into the recesses of his memory and his obsessions",⁵⁶ a self-reflection which hopefully will have it's subject expanded, to look not just at the painter, but the world he lived in, which, in some senses, as the reading of Walther's *Sophisticated Primitive* proves, is still very relevant today.

There is however, another clue that Vargas Llosa gives toward the end of the novel that connects very well with the discussion on the European gaze. Gauguin has finally managed to get Haapuani, a man who is believed to be a *witch doctor* and sometimes presents himself as a *māhū*, to pose for a portrait, by offering him money ("I accept your proposal. Necessity has convinced me, Koké", Haapuani says),⁵⁷ but when the *witch doctor* arrives the next morning and Gauguin makes him "stand where the early-morning light would strike him best" he suddenly realizes that his eyesight has worsened, to the point where he "could see little more than shape, blurred at the edges, and patches of different shades and depths".

There is no evidence that Gauguin would have been blind at the end of his life,⁵⁸ and even though it is believed that he had syphilis,⁵⁹ which in rare cases can cause ocular disorders or even blindness,⁶⁰ the lack of mention of such a disease pattern, compared to the omnipresence of references to his other sufferings (most notably his never healing purulent wound on the leg) makes one believe that a near-blind Gauguin must be a literary creation, and one that would please Kristal. In deed it is the frustration and rage caused by his poor eyesight that causes Gauguin to look back on his life and through which the narrator

⁵³ Vargas Llosa 2013, p.338

⁵⁴ cp. Meiu 2015.

⁵⁵ Habra 2011, p. 8.

⁵⁶ Ibid. p. 10.

⁵⁷ Vargas Llosa 2003, p. 326.

⁵⁸ As far as the research conducted for this text is concerned.

⁵⁹ A fact that has also been recently disputed, cp. Mueller & Turner 2018.

⁶⁰ cp. Tamesis & Foster 1990, pp. 1281-1287.

intertwines memories and scenes from other times, like the attack on Louise Schuffenecker discussed above, and it wears hard on Gauguin:

"It was absurd for a painter to lose his sight, when it was the essential instrument of his vocation and work. What a cruel way of unleashing your anger on a poor dying savage, God, you shit. Had you, Paul, really been so bad in your fifty-five years that you deserved to be punished like this? Well, maybe you had."⁶¹

So how does Gauguin manage to paint *Le Sorcier D'Hiva-Oa* when "nothing [...] could compare to the impotence [he] felt everyday, trying, little better than gropingly, to commit to the canvas the colors and shapes suggested [...] by Haapuani's presence"?⁶² Well, he draws on the "pictures in [his] head". He remembers Haapuani's face, but most importantly also has an "idea what the painting should be": "A handsome witch doctor who is also a *mahu*, a coquettish and distinguished figure with little flowers in his long, silky feminine hair, wrapped in a big red cape flaming at his shoulders[...]"⁶³ And it is precisely this flaming red cape that motivates Tohotama, Haapuani's wife to question the artist's work:

" – 'Can I ask you something, Koké?' Tohotama had been so quiet and still all morning that Paul hadn't noticed she was there. 'Why have you put that red cape on my husband's shoulders? Haapuani never dresses like that. And I don't know anyone on Hiva Oa or Tahuata who does.'

– 'Well, that's what I see on your husband's shoulders, Tohotama' [...] I see all the blood that the Maori have spilled throughout their history. Fighting among themselves, destroying one another for food and land, defending themselves against flesh-and-blood invaders or wraiths from the next world. The whole history of your people is in this red cape, Tohotama'

– 'I only see a red cape that no person from here has ever worn,' she insisted. [...]"⁶⁴

It is by means of the painter's blindness that something else is shown and that is the fact that Gauguin is, anyhow, painting an imaginary world ("[...] Paradise! You had yet to find that slippery place, Koké. Did it exist? Was it an illusion, a mirage?"),⁶⁵ which means that his gaze is not as dependent on eyesight as it might seem, but that, as Ruud Welten, a Dutch researcher who specializes in French phenomenology, puts it, he is "painting his own gaze, a gaze that seeks to depart from Western culture in order to celebrate the primitive".⁶⁶ But for primitivism to succeed, Welten argues, this gaze has to be denied and thus elevated to a *pure* and *authentic* depiction of life, as a means of "going back to an age before Western culture spoiled everything",⁶⁷ which in itself seems to correspond to a very modern kind of nostalgia, one that was bred and nurtured in a time where, to go back to Godelier (who himself draws on Karl Marx and Max Weber), "the West made a singular break with its own past in the 19th century, a break that placed it at an irreversible (and often impassable) distance from the other cultural universes that continued to exist around it".⁶⁸ Gauguin, or at least Vargas Llosa's version of

⁶¹ Vargas Llosa 2003, p. 362-363.

⁶² *ibid.* p. 330.

⁶³ *ibid.* p. 331.

⁶⁴ *ibid.* p. 332.

⁶⁵ *ibid.* p. 359.

⁶⁶ Welten 2015, p. 10.

⁶⁷ *ibid.* p. 5.

⁶⁸ Godelier 1993, p. 1187.

him, has attempted this regression, a leap into another cultural universe, but it is left with a vanishing mirage, a projection created by himself, a journey that far from being geographical or historical is an encounter with his own ghosts, a look into a blinding broken mirror.

WORKS CITED

Bazar TV 2009

Bazar TV: *Mario Vargas Llosa*, accessed 26 February 2021, URL: <<https://youtu.be/83Q-19W1Eml>>

Broude & Garrard, 2019

Broude, N., & Garrard, M.D. (Eds.): *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, Routledge, 1992.

Edelmann 199

Edelman, Lee: *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York, Routledge, 1994.

Godelier 1993

Godelier, Maurice. "L'Occident, miroir brisé. Une évaluation partielle de l'anthropologie sociale assortie de quelques perspectives" in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 48e année, N. 5, 1993. pp. 1183-1207

Habra 2011

Habra, Hedy: "Los submundos pictóricos de un diarista: dualismo e hibridez de gauguin en 'El paraíso en la otra esquina'" in *Latin American Literary Review*, Vol. 39, No. 77, 2011. pp. 7-27.

Kristal 2011

Kristal, Efraín: *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Cambridge University Press, 2011.

Martí-Peña 2009

Martí-Peña, Guadalupe: "The Power of Imagination: Mario Vargas Llosa" in *Romance Notes*, Vol. 49, No. 1, University of North Carolina, 2009. pp. 1281-1287.

Meiu 2015

Meiu, George Paul: "Colonialism and sexuality" in *The International Encyclopedia of Human Sexuality* (Volume 1), edited by Patricia Whelehan and Anne Bolin, Oxford, Malden, 2015. pp. 239-242.

Nobel Prize 2010

The Nobel Prize's official YouTube channel: *Nobel Prize in Literature 2010, Mario Vargas Llosa, Banquet Speech*, accessed 26 February 2021, URL: <<https://youtu.be/Ai6NINs7kHk>>

Tamesis & Foster 1990

Tamesis, Richard R., Foster, Stephen: "C. Ocular Syphilis" in *Ophthalmology*, Volume 97, Issue 10, American Academy of Ophthalmology, San Francisco, 199

Vargas Llosa 2003

Vargas Llosa, Mario: *The Way to Paradise*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003.

Wallace 2018

Wallace, Lee: "Gauguin's Manao Tupapau and Sodomitical Invitation" in *Sexual Encounters*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2018. pp. 109-137.

Walther 2013

Walther, Ingo F.: *Gauguin: Bilder eines Aussteigers*. Köln, Taschen Verlag, 2013.

Mediale Überlegungen zum „Zoom Parlament“

Aldir Polymeris, 4.5.2020

„The scene, the picture, the shot, the cut-out rectangle, here we have the very *condition* that allows us to conceive theater, painting, cinema, literature, all those arts, that is, other than music which could be called *dioptric arts*.“ (Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein“ zitiert nach Lev, S.103)

Jede Software-Anwendung basiert auf eine Analogie mit dem echten Leben (vgl. Bolter & Grusin, S. 31) - *Windows, Desktops* und *Notepads*, und noch vieles mehr, sind ins Digitale überführt worden. Doch solange ihre analogen Vorbilder noch existieren, d.h., solange der Blick aus dem Fenster oder der Eintrag in das Notizbuch noch möglich sind, erscheinen uns digitale Technologien als willkommene Ergänzungen.

Was geschieht aber, wenn wir ganz alleine auf „Digitalen Duplikate“ zählen müssen? Diese Frage ist heute allgegenwärtig. Durch die von unzähligen Regierungen in der ganzen Welt verhängten Massnahmen zur Verlangsamung der Covid-19-Pandemie, sitzen heute Milliarden von Menschen zuhause und schauen aus dem Fenster, können aber ihre sozialen Kontakte nicht weiter pflegen. Video- Calls und Tele-Konferenzen müssen als Ersatz für echte Gespräche und Meetings dienen, zuweilen sogar für Theateraufführungen, Konzerte, Parties oder andere Veranstaltungen. Je nach Format gelingt die Übersetzung - mal besser, mal weniger gut. Klar ist, dass es nicht das gleiche ist. Vermittelt ist nicht gleich wie live, vor Ort. Warum?

Die Unzulänglichkeit des Mediums Tele-Video-Konferenz führt immer wieder zu Momenten der Intransparenz, in denen sich die Nutzer der Interface bewusst werden: Eine vollständige Illusion, wie sie z.B. VR-Systeme versuchen herzustellen, ist schon deshalb nicht möglich. Ein weiterer Grund ist, dass Video-Konferenzen vor einem Bildschirm stattfinden, der (i.d.R.) das Blickfeld der Nutzer nicht vollständig bedeckt, das heisst also, dass es sich hier um einen Rahmen handelt, der sich in einem real-physischen Raum befindet und in dessen Innerem ein virtueller Raum dargestellt wird. Deshalb kann hier auch von einer Repräsentations-Apparatur gesprochen werden (vgl. Lev, S.104).

Aber, welche Qualitäten kann eine solche Repräsentations-Apparatur haben? Welche spezifischen künstlerischen Interaktions-Formate sind geeignet um in dieser Form durchgeführt zu werden?

In unseren letzten Projekten haben wir uns immer wieder mit Repräsentation (d.h. mit der Frage „wer-was-über-wen-sagen-kann“) auseinandergesetzt und Teilaspekte davon untersucht: Dynamiken politischer Teilhabe, national-kulturelle Klischees oder Integration und Aneignung. Auch in unserer aktuellen Recherche „Araucanía in situ“ kommen diese Fragen

vor. Basierend u.A. auf „Bruno Latours Parlament der Dinge“ und dem in Indigenen Ontologien (Amazonas und auch Mapuche) verbreiteten Umgang mit Bäumen und anderen Wesen der „Natur“ als „Personen“ (heisst, als „Entitäten die befragt werden können“), möchten wir einen Rahmen schaffen, in der eine Interaktion zwischen als Pflanzen agierende Subjekte möglich gemacht wird.

Basierend auf den Charakteristika der Tele-Video-Konferenz als eine Repräsentations-Apparatur sehen wir für unser Projekt hierin ernstzunehmende Qualitäten:

1) Rahmung und doppelte Identität

„a pure cut-out segment with clearly defined edges, irreversible and incorruptible; everything that surrounds it is banished into nothingness, remains unnamed, while everything that it admits within its field is promoted into essence, into light, into view“ (Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein“ zitiert nach Lev, S.104)

Wie gesagt ist bei Repräsentationsmedien in Vergleich zu Illusionsmedien die Rahmung stets sichtbar. Das schafft ein Bewusstsein für die Gleichzeitigkeit von realem Raum und Raum der Repräsentation. Das begünstigt das Spiel und die Fiktion, sowie das Erschaffen einer neuen Identität. Unter neuen, klar definierten Regeln, können Interaktionsprotokolle neu erfunden und gleichzeitig der inhaltliche Fokus geschärft werden.

2) Hypermedialität und Situiertheit der Akteure

„hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible“ (Bolter & Grusin, S. 33-34)

Eine Videokonferenz erlaubt ein Nebeneinander verschiedener Perspektiven. Diese nicht-linearität des Interfaces, Hypermedialität genannt, ist heterogen: Es gibt keinen Anspruch darauf einen einheitlichen Raum zu schaffen, in dem nur ein Standpunkt möglich ist, im Gegenteil stellt jedes Videofenster seinen eigenen Raum dar und dadurch eine spezifische Perspektive. Dies wird weiter dadurch verstärkt, dass die Akteure physisch an bestimmten Orten befinden in denen sie auf eine spezifische Erfahrung und Realität zugreifen können: Soziale Verortung und kontextbedingte Faktoren, fließen so, als situiertes Wissen, mit ein.

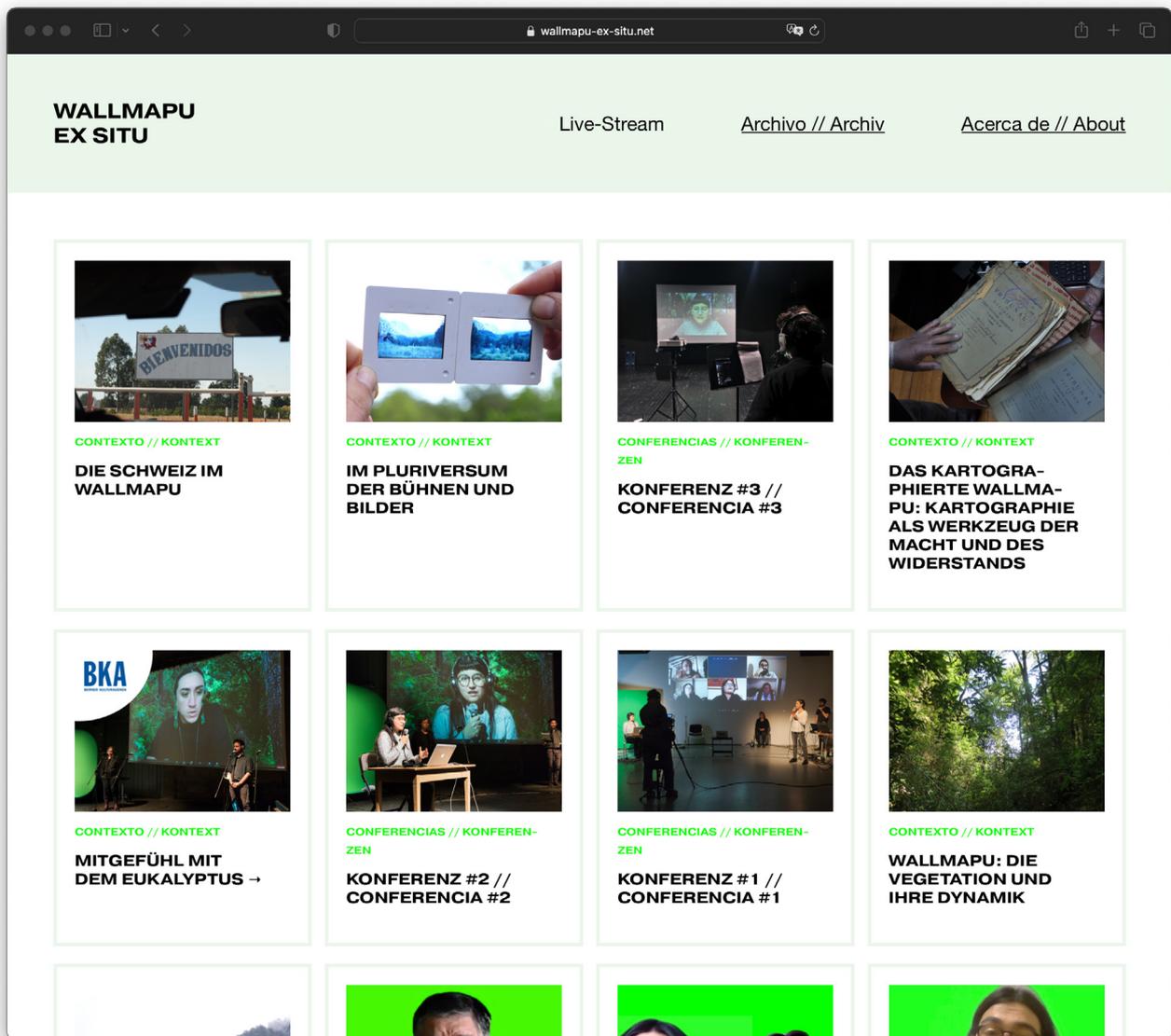
Quellen

Lev

Manovich Lev, *The Language of New Media*, MIT, 2001

Bolter & Grusin

Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT, 1999



www.wallmapu-ex-situ.net

Auf der Website www.wallmapu-ex-situ.net finden sich Beiträge, Essays und Berichte im Zusammenhang mit dem Projekt Wallmapu ex situ, dessen Künstlerische Leitung ich gemeinsam mit Nina Willmann (trop cher to share) innehatte. Gemeinsam haben wir auch die redaktionelle Leitung der Website übernommen und Autor:innen beauftragt, Texte zu verfassen, die einem interessierten (Fach)-Publikum das Projekt näherbringen und detaillierte Informationen zur Verfügung stellen sollten.

Zu empfehlen ist u.A. die Lektüre von Maia Gusbertis [«Im Pluriversum der Bühnen und Bilder»](#), bei der die Autorin eine virtuelle Konferenz, die sich zu einem Karussell von Bühnen und Bildern entwickelt. Anstatt um ein Gemeinschaftsfeuer versammeln sich die Teilnehmenden um eine virtuelle Lichtquelle auf grünen Bildschirmen. Ferner, verweist die Autorin auf Kunstwerke wie Ismail Bahris «FOYER» und Lisa Raves «EUROPIUM», die Beziehungen zwischen kolonialer Vergangenheit, Technologie und Natur herstellen.

(<https://www.manazir.art/>)



Kader Attia: Die Zukunft liegt in der Vergangenheit

Rückblick auf die Ausstellung Remembering the Future.
Kunsthaus, Zürich, 21. August 2020 – 15. November 2020

Aldir Polymeris (<http://polymerisaldir.ch>), Hochschule der Künste
Bern HKB



Abbildung 1: Kader Attia, Installationsansicht von *Indépendance Tchao* (2014), Kunsthaus Zürich 2020. Foto: Autor.

Die Ausstellung *Remembering the Future* (21. August 2020 – 15. November 2020) von Kader Attia im Kunsthaus Zürich ist seine erste Ausstellung in der Deutschschweiz und wohl eine seiner bislang grössten. Darin zeigt der 1970 geborene und zwischen Paris und Algiers aufgewachsene Künstler Werke unterschiedlicher, meistens sich vermischender Genres und Medien, die alle durch eine installative Qualität auffallen – einen Raum einnehmend, eine Idee oder Problematik eröffnend. Nicht anders die Videoinstallation "Les entrelacs de l'objet" (2020), die Attia für *Remembering the Future* (<https://www.kunsthaus.ch/besuchplanen/ausstellungen/kader-attia/>) geschaffen hat. Laut der Kunsthaus-Homepage geht die Arbeit auf die "aktuell viel diskutierte Frage der 'Restitution' nicht-westlicher, insbesondere afrikanischer Artefakte" ein und kann somit als eine Bestätigung der Relevanz von Attias Schaffen (auch hier, auch für uns) verstanden werden. Ob damit Attia, dieser "artiste du contexte", zum richtigen Gespräch eingeladen wurde, nämlich einem das hiesig genug und spezifisch genug gewesen wäre, um das Publikum auch wirklich zu betreffen, sei dahingestellt. Das Kunsthaus jedenfalls scheint von seiner Kunst nicht betroffen zu sein, es gibt keine Anzeichen für eine Dekolonisierung des Museums – alles steht noch und es steht am gleichen Ort. Keine Transformation in Sicht – im Gegenteil: Die Institution geht routiniert vor und macht mit dem Künstler und seiner Kunst das, was ihr Wesen ihr diktiert und ihr Stand ihr erlaubt: Sie macht sichtbar und sie krönt und kürt, indem sie aufnimmt. Die Ausstellung kommt einer Retrospektive weit näher als den im Titel involvierten Zeitlichkeiten – etwas das nicht schlecht sein muss: Zum Zurückschauen gibt es mehr als genug. In Zeiten dekolonialer Revisionen und Wiedererwägungen haftet der Beschäftigung mit der Zukunft etwas von einem unangebrachten Privileg an: Wessen Zukunft, eingebettet in welcher Geschichtsschreibung?

Nun, vielleicht liegt die Zukunft ja in der Vergangenheit. Dazu eine kurze Erzählung: Zur Zeit der Ausstellung waren Besucherinnen und Besucher, kurz nach ihrem Eintritt in den für Attia reservierten Flügel im Erdgeschoss des Kunsthauses, mit der Frage konfrontiert, welchem Weg sie folgen sollten. Bogen sie nach rechts ab, kamen sie in einem Raum, in dessen Mitte prominent eine Art Modellhochhaus prangte. Es ist anzunehmen, dass Besucherinnen und Besucher einen Moment lang eingenommen waren vom Anblick dieser Skulptur mit dem Titel *Indépendance Tchao* (was ist es genau? Ist "Modell" die richtige Bezeichnung dafür?).

Die Skulptur ist aus sieben mal vierzehn umgedrehten und aufeinandergetürmten Karteikästen gebaut. Sie wirkt durch die Wiederholung des immer gleichen Elements – und dessen entschlossene Funktionalität und schlichten Orthogonalität, die, wagemutig und einladend zugleich, von zwei Diagonalen gebrochen wird, welche die Öffnung des Kastens bilden – seltsam modern, was nicht "von heute" bedeutet, sondern, eben, von gestern. Modern heisst hier aus einer Zeit, in der man an Fortschritt geglaubt hat.



Abbildung 2: Kader Attia, *Indépendance Tchao* (2014), Kunsthaus Zürich 2020. Foto: Autor.

Indépendance Tchao ist eine Reinterpretation, ein Modellhochhaus des Dakarer Hôtel de l'Indépendance, das in den 60er Jahren gebaut wurde und ein Symbol für ein modernes und unabhängiges Senegal sein sollte. "Ein Totem für einen unerfüllten Traum", sagt Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, Kurator der Dakar Biennale von 2014, wo die Arbeit zum ersten Mal gezeigt wurde. Ein Traum der Vereinheitlichung und Technisierung, der, als er noch geträumt wurde, schon persifliert wurde, wie die Werbeplakate in einem Pariser Reisebüro in Jacques Tatis Film *Playtime* aus 1967 bezeugen. (Wollen Sie nach Mexico, Hawaii oder in die USA? Das immer selbe Hochhaus wird Sie da erwarten. Architektur ist universell geworden, überall sieht es gleich aus und warum auch nicht, wenn man sich im Wissen wähnt, herausgefunden zu haben, wie der Mensch leben soll?)

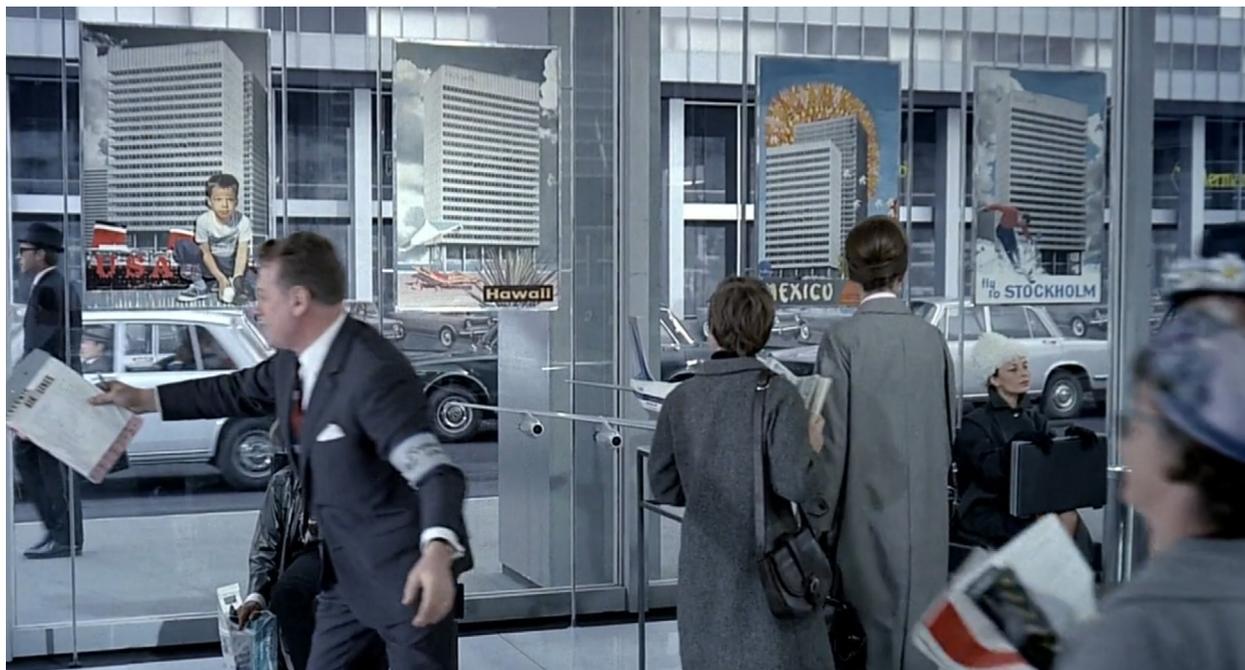


Abbildung 3: Jacques Tati, *Platytime* (1967), Einzelkader, 00:43:33.

Und modern heisst ebenfalls einordnend, systematisierend, wissenschaftlich. "Dieses Manie der Ordnung, diese Manie der Typologie" sei, so Abdelkader Damani, der ebenfalls als Kurator der Dak'Art 2014 fungierte, prägend für sowohl das Modellhochhaus als Ganzes wie auch für dessen einzelne Bauteile, die Karteikästen: Ersteres ist ein Abbild eines Gebäudes, das Wahrzeichen eines Zustands sein will (ein unabhängiges und modernes Senegal, geformt nach dem Vorbild der Kolonisatoren), das nie wirklich erreicht wurde. Letztere sind Aufbewahrungsort eines abstossenden Zeitvertreibs, dem sich der algerische Geheimdienst in aller Modernität (zielführend, rational, exzellent) hingab: Dem Sammeln von Informationen über Dissidentinnen und Dissidenten.

Die Bilder und Schaukästen, die sich in der Zürcher Ausstellung mit *Indépendance Tchao* einen Raum teilen (in der Dak'Art Biennale stand die Skulptur in einem anderen Zusammenhang – ohne Vitrienen, zusammen mit anderen Bildern) sprechen eine klare Sprache und problematisieren zugleich die Schlüsse, die sich aus der Skulptur alleine ziehen liessen: Sie scheinen, wie Abdelkader Damani, sagen zu wollen: Ja, "der Unabhängigkeits-Traum der afrikanischen Länder war das Erreichen der Modernität", dieselbe Modernität die "am Anfang der Kolonisation stand", doch was stand am Anfang der Moderne? Woran orientierte sich z.B. Le Corbusier? Wie weiss war die Moderne? Die Schaukästen unterstreichen diese Aussagen mit weiteren Informationen und Dokumente – typisiert und geordnet, der Sprache des Westens mächtig. Macht es euch nicht so einfach, scheinen sie zu sagen, um dann zu fragen: Wessen Vergangenheit, eingebettet in welcher Geschichtsschreibung?



Abbildung 4: Kader Attia, *Modern Architecture Genealogy*, Kunsthaus Zürich 2020. Foto: Autor.

Aber unabhängig davon bleibt die Frage offen, wie sich diese Verschränkung von Universalismus und Normierung (für die *Indépendance Tchao* eine treffende Verkörperung darstellt) auf Gesellschaften und Individuen, die sie zu normieren versucht, auswirkt. Welchen Einfluss hatten z.B. grosse Sozialwohnungsprojekte wie die, die in der Zeit als *Playtime* uraufgeführt wurde und als Kader Attia geboren wurde in der Peripherie Paris' errichtet wurden, auf das Zusammenleben der Menschen in einer Gesellschaft, die von der kolonialen Präsenz in zahlreichen Ländern und folglich von der Einwanderung von Angehörigen ebendieser Staaten geprägt war? Vielleicht fanden Besucherinnen und Besucher von *Remembering the Future* gewisse Antworten auf diese Fragen, wenn sie *Indépendance Tchao* hinter sich liessen und weiterschritten in den nächsten Raum.

Bibliografie

Janser, Daniela, "Die Kunst der Vernarbten Zonen" hingewiesen. In: Woz [die Wochenzeitung], Nr. 39, 24. September 2020, S. 23.

Marie, Laurent, "Jacques Tati's *Play Time* as New Babylon" in *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, 2001.

Ugochukwu-Smooth C. Nzewi & Beth Hinderliter, "PRODUCING THE COMMON, DAK'ART 2014, Ugochukwu-Smooth C. und Tobias Wendl, *Abdelkader Damani talks about Kader Attia's Indépendance Tchao*, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Abteilung Kunst Afrikas – Medienlabor, 2016.

Ugochukwu-Smooth C. Nzewi & Beth Hinderliter, "PRODUCING THE COMMON, DAK'ART 2014, Ugochukwu-Smooth C. Nzewi in Conversation with Beth Hinderliter" in *Journal of Contemporary African Art*, Nr. 36, May 2015, S. 90.

Wendl, Tobias, *Abdelkader Damani talks about Kader Attia's Indépendance Tchao*, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Abteilung Kunst Afrikas – Medienlabor, 2016, 00:29, Online (https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/abteilung_afrika/Medienlabor_-Videoliste/Abdelkader-Damani-talks-about-_Independence-Tchao_/index.html) (aufgerufen: 20. Nov 2020).

Biografie

Aldir Polymeris (<http://polymerisaldir.ch>) is a video artist and performer increasingly active in the field of cultural mediation. He grew up in Chile and Switzerland, and after a year of ethnology at the Universidad de Concepción, studies art and art history at the Bern University of the Arts. With his company Trop cher to share, he regularly creates and performs pieces, most recently "Wallmapu ex situ", a series of online video conferences dealing with the (post)colonial entanglements of Switzerland in southern Chile. Polymeris is co-founder of the Atelieregemeinschaft Schwobhaus (Bern) and recently joined the Art Commission of the City of Bern.

How to cite this review: Aldir Polymeris, "Kader Attia: Die Zukunft liegt in der Vergangenheit", *Manazir: Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region*, published online 10 April 2021, <https://www.manazir.art/blog/review-kader-attia-die-zukunft-liegt-der-vergangenheit-aldir-polymeris>.

Aldir Polymeris, 2023
aldir@pm.me