¡Atención!

Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts

Band 12

Das Osterreichische Lateinamerika-Institut wurde 1965 als gemeinnütziger Verein mit dem Ziel der Förderung des österreichisch-lateinamerikanischen Dialogs gegründet.
¡Atención!, das Jahrbuch des Instituts, legt in Fortsetzung der Zeitschrift für Lateinamerika – Wien eine Auswahl aus dem wissenschaftlichen Programm des Instituts vor.

Website: www.lai.at

Berthold Molden, David Mayer (Hg.)

Vielstimmige Vergangenheiten – Geschichtspolitik in Lateinamerika

LIT

Cover-Illustration: Dominik Hruza

das sich in jedweder Vergangenheit eröffnet. Die Umrisse Lateinamerikas und der Karibik wurden um eine imagiunhierarchische Kartographie des friktionsreichen 'anderen Landes' näre Achse gedreht und verschoben. So ergibt sich eine vielschichtige,

René Alexander Marboe und Doris Rodas Lektorat: Gabriele Brandhuber, Claudia del Castillo, Shawn Gorman,

Satz: Patric Kment

Spanische Ubersetzungen der Abstracts: Claudia del Castillo, Doris Rodas

Österreichische

Entwicklungszusammenarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar. Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

ISBN 978-3-7000-0852-1 (Österreich) ISBN 978-3-8258-1445-8 (Deutschland)

© LIT VERLAG GmbH & Co. KG Wien 2009 A-1080 Wien Krotenthallergasse 10/8

Berlin 2009

LIT VERLAG Dr. W. Hopf

Fax +43 (0) 1/409 56 97 e-Mail: wien@lit-verlag.at http://www.lit-verlag.at Tel. +43 (0) 1/409 56 61

e-Mail: lit@lit-verlag.de D-48159 Münster http://www.lit-verlag.de Fax +49 (0) 251/922 60 99 Tel. +49 (0) 251/62032 - 22 Verlagskontakt:

Auslieferung:

IZ-NO, Süd, Straße 1, Objekt 34, A-2355 Wiener Neudorf Osterreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ GmbH & Co KG Deutschland/Schweiz: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster Tel. +43 (0) 2236/63 535-290, +43 (0) 2236/63 535 - 243, mlo@medien-logistik.at Tel. +49 (0) 251/620 32 - 22, Fax +49 (0) 251/922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

MARIO SZNAJDER The Right of the Right to be Right149	
DAVID MAYER Contrahistorias – historische Deutungen und geschichtspolitische Strategien der Linken im Wandel	
II. AGENCIES	
JOSEFINA CUESTA BUSTILLO Memorias, olvidos y amnistías en la democracia española (1975–2007). Su relación con los procesos latinoamericanos103	
GREG GRANDIN The Persistence of Latin American Democracy79	
PATRICIA FUNES Prohibido pensar América Latina. Hermenéuticas y cartografías57	
BERTHOLD MOLDEN Mnemohegemonics. Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im Ringen um Hegemonie31	
I. THEORIE UND REGIONALSPEZIFIK	
BERTHOLD MOLDEN UND DAVID MAYER Geschichtspolitik und Lateinamerika. Facetten und Produktionsbedingungen zweier Kategorien	
VORWORT7	

enes de los artículos307	Zusammenfassungen der Beiträge / Resúmenes de los artículos
ntra el olvido287	MARGARITA IGLESIAS SALDAÑA Justicia, memoria e historia: Un desafió contra el olvido
ciones en torno e la violencia	MARINA FRANCO La 'teoría de los dos demonios': consideraciones en torno a un imaginario histórico y las memorias de la violencia en la sociedad argentina actual
Kult241	MICHAEL ZEUSKE Simón Bolívar in Geschichte, Mythos und Kult.
SE	III. LÄNDERSPEZIFISCHE BEISPIELE
xpertennetzwerke	STEPHAN SCHEUZGER Wahrheitskommissionen, transnationale Expertennetzwerke und nationale Geschichte
itisches Medium	JENS KASTNER Zeitgenössische Kunst als erinnerungspolitisches Medium in Lateinamerika
n Kontext naspora171	Am Rande erzählt. Geschichtspolitiken im Kontext von transnationaler Migration, Exil und Diaspora

VORWORT

zeigt eine sich in politischen und ökonomischen Ereignissen überschlagende eines war: politisch. Welt, dass diese Aussage über Geschichte nicht nur falsch, sondern vor allem Vor 15 Jahren noch war das "Ende der Geschichte" verkündet worden, heute

greifen, beharren wir darauf, dass die Beschäftigung mit dem gesellschaftlichen ausgereizt halten. Müßig zu sagen, dass wir als Herausgeber diese Ansicht nicht men zu hören, die das Gedächtnisparadigma und, allgemeiner, die Frage nach im sozialen Handeln, der ebensowenig wegzudenken ist wie ökonomische Strukmerwährendes Grundthema von Politik und Gesellschaft bleibt. Sie ist ein Faktor teilen. Gerade in Momenten, da Instabilität und Krisenentwicklungen um sich den politischen Bedingungen des Sprechens über Geschichte für erschöpft und versperren, wenn sie die Vergangenheit erkennen, die Gegenwart verstehen und turbedingungen. Daher sollten die Gesellschaftswissenschaften sich diesem nicht Umgang mit Vergangenheit keine bloße Themenkonjunktur ist, sondern ein imfür die Zukunft Prognosen erstellen wollen. In den Geschichts- und Sozialwissenschaften sind mittlerweile einige Stim-

gangenheit und Manipulation von Geschichte. Wenn auch der Begriff ,Ge-Geschehnisse, denen wir uns mehr oder weniger annähern können. gen hinter diesen Konstruktions- und Rekonstruktionsschritten tatsächliche ternden Weg der Quellen möglich ist, kann als gegeben gelten. Trotzdem lie-Vergangenen nicht direkt, sondern nur über den oft labyrinthischen und irrlich menschliche Handeln - über die Politik mit Geschichte. Dass der Zugang zum nun über ein Phänomen, das ebenso objektiv ist wie jedes Ereignis und führt wurde, hat er sich längst aus diesem Kontext emanzipiert. Wir sprechen schichtspolitik' anfangs als normative Kritik gegen den Revisionismus einge-Auch geht es uns nicht um eine Unterscheidung zwischen objektiver Ver-

Autorinnen und Autoren.....

....319

zählt wird, und deshalb ist Geschichtspolitik stets auch ein Kampf um chen über die Geschichte. Sie liegt aber auch in der Auswahl dessen, was er nehmung und Deutung des Ereignisses - es ist eine Vielstimmigkeit im Spre-Deutungsermächtigung. So lautet denn die mehrteilige Frage, die hinter allen len Kontext, mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck? Es ist eine Frage Beiträgen dieses Bandes steht: Wer spricht über Geschichte in welchem sozia-Die Vielheit steckt also nicht im jeweiligen Ereignis, sondern in der Wahr-

- SCHUTZE, Fritz: Biographieforschung und narratives Interview. In: Neue Praxis 13, 3 (1983), 283–294.
- SMITH, Carol (Hg.): Guatemalan Indians and the State, 1540 to 1988. Austin University of Texas Press 1990.
- STEPPUTAT, Finn: Repatriation and the Politics of Space. The Case of the Mayan Diaspora and Return Movement. In: Journal of Refugee Studies 7: 2–3 (1994), 175–184.
- STEPPUTAT, Finn: Repatriation and Every day Forms of State Formation in Guatemala. In: Richard Black/Kalid Khoser (Hg): The end of the Refugee Cycle? Repatriation and Reconstruction (Refugee and Forced Migration Studies, Vol 4). Oxford: Berghahn Books 1999, 210–270.

Zeitgenössische Kunst als erinnerungspolitisches Medium in Lateinamerika

Jens Kastner

"Erinnerungsarbeit besteht in dem unendlich schwierigen Versuch, zu wissen, zu imaginieren und Erfahrungen Sinn abzugewinnen, die man selbst nicht gemacht hat."

James E. Young (2002: 17)

Künstlerische Praktiken zwischen Erinnerung und Geschichte

Konstitution von Geschichte und Geschichtsbildern beitragen kann. bei stets umstritten ist, in welchem Maße und auf welche Weise Kunst zur schichte hin und wieder mit Hilfe künstlerischer Arbeiten zu sich selbst - woschichte erst die Kunst zu dem, was sie ist, kommt umgekehrt auch die Gewieder auf Kunst angewiesen. Die Kunst kann der Erinnerung als Auslöserin dienen, aber auch als Stütze, Vehikel oder gar als Therapeutin. Macht die Geals solche' historisch, sondern auch Erinnerung und Geschichte sind hin und Produktion und Rezeption getroffen werden kann. Aber nicht nur die Kunst ist risch bedingt ist, also nicht abstrakt und losgelöst von den Bedingungen ihrer daran, dass die Bestimmung dessen, was Kunst ist und was nicht, selbst histonerung und Kunst zu beschreiben, ist also kompliziert. Das liegt zum einen sie gar eine eigene, dritte Zeitrechnung. Das Verhältnis von Geschichte, Erinmanchmal auch die Kunst ein, vermittelt oder polarisiert, manchmal instituiert ander gehen, ohne deshalb übereinzustimmen." In dieses Durcheinander greift ne Zeitrechnungen, die sich ständig kreuzen, aufeinander stoßen und durchein-"Geschichte und Erinnerung", schreibt Enzo Traverso (2007: 37), "haben eige-

Kunst kann in den Konstitutionsprozess von Geschichte eingreifen. Auf diese Weise fungiert sie als erinnerungspolitisches Medium. Kunst kann, muss aber nicht ein solches Medium sein. Sie wird dazu unter bestimmten Bedingungen und in spezifischen Situationen. Um essentialisierende und homogenisierende Aussagen über 'die Kunst' als solche zu vermeiden, sind also geografische und zeitliche Eingrenzungen des Themas unabdingbar.

In den letzten zehn bis fünfzehn Jahren haben künstlerische Praktiken in verschiedenen Ländern Lateinamerikas als erinnerungspolitische Medien fungiert. Im Folgenden werden einige Beispiele künstlerischer Arbeiten aus Mexiko, Argentinien und Guatemala diskutiert, die deutlich machen, mit welchen Mitteln und auf welche Arten und Weisen künstlerische Praktiken in das Verhältnis von Erinnerung und Geschichte eingreifen bzw. involviert sind. Um zu verstehen, inwiefern Kunst erstens überhaupt als erinnerungspolitisches Medium fungieren kann, und um zweitens den Stellenwert ermessen zu können, der künstlerischen Praktiken innerhalb anderer Erinnerungspolitiken oder im Vergleich zu ihnen zukommt, wird zunächst genauer auf den theoretischen Zusammenhang von Geschichte, kollektiver Erinnerung und Kunst eingegangen.

Erinnerungspolitik ist allgemein als (diskursives, institutionelles und/oder aktivistisches) Eingreifen in die Prozesse der Konstituierung kollektiver Vergangenheit zu verstehen. In den folgenden Überlegungen wird vor allem auf Erinnerungspolitiken in Bezug auf Verbrechen und daraus entstandene kollektive Verletzungen eingegangen (und nicht etwa in Bezug auf positive, ebenfalls Gemeinschaft stiftende Ereignisse in der Vergangenheit). Innerhalb dieser wiederum werden ausschließlich von mir als emanzipatorisch bezeichnete Erinnerungspolitiken besprochen (und nicht etwa konservative, die auf Verdrängung und/oder Vergessen der Ereignisse abzielen).

Einschneidende Ereignisse

Enzo Traverso (2007: 38f.) beschreibt in Anlehnung an ein Modell von Henry Rousso vier Etappen, die die kollektive Erinnerung in der Regel durchlaufe oder zu deren Durchlaufen sie tendiere. Erst trete ein kollektiv prägendes Ereignis, eine Wende oder ein Trauma ein, dann komme es zu einer Phase des Verdrängens, der eine unvermeidbare Anamnese, die Rückkehr des Verdrängten, folge. Diese werde in einem vierten Schritt manchmal zu einer Erinnerungsobsession. Was Traverso hier für die Erinnerung an den Holocaust und die deutsche Gesellschaft beschreibt, lässt sich meines Erachtens auch auf andere soziale Räume übertragen. Ohne damit inhaltlich die Schwere der Verbrechen, ihre strukturellen Ursachen oder die Eingebundenheit bestimmter Bevölkerungsteile in sie gleichzusetzen, lassen sich die Prozesse, in denen sich ein kollektives Gedächtnis oder kollektive Erinnerung generiert, in ähnlicher Abfolge auch in anderen Gesellschaften beobachten. Denn kollektiv prägende, traumatische Ereignisse gibt es in vielen Gesellschaften. Mit "Ereignis" soll

hier nicht mehr gemeint sein als ein Geschehnis, dem eine außergewöhnliche Bedeutung innerhalb eines historischen sozialen Raumes zukommt. Dabei kann es sich sowohl um eine einzelne Begebenheit handeln, die an einem Tag stattgefunden hat, als auch um eine länger anhaltende, manchmal Jahre dauernde Kette von Geschehnissen.

ter Regierung in Mittelamerika waren. und einer militärischen Auseinandersetzung zwischen linker Guerilla und rechinsofern, als sie die jeweils opferreichsten einer Militärdiktatur in Südamerika etwa 200.000 Menschen ermordet wurden. Paradigmatisch sind diese Beispiele andererseits der Bürgerkrieg in Guatemala (1960-1996), in dessen Verlauf positionelle (oder solche, die dafür gehalten wurden) umgebracht wurden, und die Militärdiktatur in Argentinien (1976-1983), während der etwa 30.000 Opteinamerika viele Beispiele, gewissermaßen exemplarisch sind dabei einerseits genaue Anzahl der Opfer ist bis heute ungeklärt, Schätzungen gehen von etwa 400 Toten aus. Für länger andauernde, traumatische Ereignisse gibt es in Lade las Tres Culturas (Platz der Drei Kulturen) im Stadtteil Tlatelolco in Mexiramilitärische Einheiten eine Demonstration von Studierenden auf dem Plaza spiele für eine solche einzelne, wirkungsmächtige Begebenheit in gung durch das Massaker vom 2. Oktober 1968 eines der maßgeblichen Beiko-Stadt und schossen etwa eine Stunde lang auf die Eingeschlossenen. Die Lateinamerika. An diesem Tag umzingelten verschiedene militärische und paren Ereignissen ist die Niederschlagung der mexikanischen Studierendenbewe-Neben Pinochets Militärputsch in Chile am 11. September 1973 und ande-

hen, selten eigen ist kollektiven Erinnerungen, gerade weil sie auf subjektiven Erfahrungen berusche Ereignisse verhindern. Und er geht von einer relativen Stabilität aus, die suggeriert erstens eine Homogenität, die gerade die Einschnitte durch traumatigriff des kollektiven Gedächtnisses ist aus zwei Gründen problematisch: Er rierten und an eine (meist generationelle) Gruppe gebundenen Gedächtnis auf nisses bei Maurice Halbwachs (1985; erstmals erschienen 1925) aufgegriffen ßeralltägliche Figuren, Mythen und Symbole geknüpft sei. Aber schon der Beder einen, und einem kulturellen Gedächtnis auf der anderen Seite, das an au-Schöpfung". Als solche bestehe es aus einem kommunikativen, im Alltag genezeichnet Assmann (2005: 48) das kollektive Gedächtnis als "eine kulturelle und ausdifferenziert. In Abgrenzung von biologistischen Konzeptionen begleichzusetzen. Jan Assmann (2005) hat den Begriff des kollektiven Gedächtals sie verschiedene ErinnerungsträgerInnen, also Menschen bzw. Gruppen von Deshalb ist auch kollektives Erinnern nicht mit einem kollektiven Gedächtnis Menschen, voneinander trennen, und zwar zuallererst Opfer und TäterInnen. Sinne, dass sie ein Davor von einem Danach trennen, sondern auch insofern, lektive Erinnerung. Sie schneiden in die kollektive Erinnerung nicht nur in dem Diese Ereignisse sind im eigentlichen Wortsinne einschneidend für die kol-

Es wird also durchaus in der Tradition eines normativen Verständnisses von Erinnerungspolitik im Sinne Theodor W. Adornos argumentiert, dem es angesichts einer "Vergangenheitsbewältigung" des Vergessen-Machens darum zu tun war zu verhindern, dass "die Ermordeten noch um das einzige betrogen werden, was unsere Ohnmacht ihnen schenken kann, das Gedächtnis" (Adorno 1963: 128).

tität zu bekräftigen. Gerade deshalb ist Erinnerungspolitik nicht ohne Macht zu sche Einheit zu stiften, also über den Konsens auch eine (meist nationale) Identer Sichtweisen auf die Vergangenheit herzustellen, als auch jenen, eine politiaus vielen individuellen und partikularen Erinnerungen in konfliktiven Prozesdurch kollektive Unterrichtung und ziele auf einen Konsens (vgl. auch Kastner innerhalb gesellschaftlicher Kämpfe um Hegemonie denken, sie findet immer im Kontext konfliktiver Auseinandersetzungen statt Einigungsprozesse, sowohl den Versuch, einen Konsens hinsichtlich bestimmsen zusammen. Ein gesellschaftliches Sich-Einigen meint also immer zwei ner relativen Homogenität infrage gestellt. Denn kollektives Erinnern setzt sich derstreitende, sich widersprechende Herangehensweisen an die Vergangenhei 2007a). Eine solche Einigung ist nicht nur ein Prozess, sondern setzt auch winisses hatte Susan Sontag bereits auf dessen Prozesscharakter hingewiesen voraus (sonst bedürfte es keiner Einigung). Damit ist auch die Vorstellung eitag (2005: 100), "sondern ein Sicheinigen". Dieses Sich-Einigen geschehe "Was man als das kollektive Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern", so Son-Gegen die Annahme der Existenz eines relativ stabilen kulturellen Gedächt-

Kollektives Erinnern und Kunstpraktiken (Theoretische Herangehensweisen nach Pierre Bourdieu, Peter Weibel und James E. Young)

sellschaftliche Kämpfe verstrickt ist. Zur relativen Autonomie, von der Bouroder ökonomischen Regeln richtet, heißt aber nicht, dass sie nicht auch in geeigenen, relativ autonomen, d.h. nicht in erster Linie politischen, moralischer zept relativ autonomer Felder innerhalb eines sozialen Raumes entwickelt hat das künstlerische Feld für Bourdieu das Beispiel, anhand dessen er sein Konwiesen. Die Kunst ist (Bestand)Teil sozialer Kämpfe. Zwar war die Kunst bzw aber lange Zeit gesellschaftstheoretisch zugeschrieben. Der Soziologe Pierre zu verstehen. Diese Funktionen wurden der Kunst (und der Kultur insgesamt) derum fort, indem sie in sie eingreift. Die Involviertheit ist also nicht per se als um gesellschaftlichen Konsens bereits eingeschrieben und sie schreibt sie wie dersetzungen ist" (Bourdieu 1987: 91). der Kunst und damit auch die der Lebensart Gegenstand der Klassenauseinandieu spricht, steht die Feststellung nicht im Widerspruch, dass die "Definition (vgl. Bourdieu 2001). Dass die Produktion und Rezeption von Kunst sich nach heitlichenden und vermittelnden Charakters von Kunst (und Kultur) zurückge-Bourdieu hat diese in der Kultursoziologie geläufige Bestimmung eines verein-Versöhnung, Erzeugung von Einverständnis oder politische Identitätsbildung In beide Prozesse des Einigens ist Kunst involviert. Dabei sind ihr die Kämpfe

Diese Definition ist nicht allein eine akademische Angelegenheit, sondern sie ergibt sich auch aus den Gebrauchsweisen von Kunst. Ein ganzes Geflech aus Personen und Institutionen – KritikerInnen, Zeitschriften, SammlerInnen.

Galerien und, quasi in letzter Instanz, Museen – entscheidet über den Status von Kunst. Diese Statusentscheidung ist an den sozialen Status der AkteurInnen gebunden und trägt dazu bei, in einem Prozess der gegenseitigen Anerkennung diesen zu bestätigen. Der Museumsbesuch beispielsweise ist eine Angelegenheit der oberen und gebildeten Klassen, sie betreiben damit sowohl die kulturelle Exklusion der unteren Klassen als auch ihre eigene Selbstvergewisserung. Die kulturellen Gebrauchsweisen der Kunst, das haben die Untersuchungen von Bourdieu und seinen MitarbeiterInnen ergeben, zeigen nicht nur soziale Unterschiede an, sondern perpetuieren und fördern sie. Kunst vereinheitlicht also nicht, sondern trennt und vertieft kulturelle und soziale Unterschiede. Zum einen ist die Kunst also Werkzeug sozialer Distinktion.

entwickelt Bourdieu seinen Habitus-Begriff anhand der besonderen Situation dieu als kulturellen Habitus bezeichnet (vgl. Bourdieu 1997: 123). In der Folge viduell spezifische Disposition für Denk- und Handlungsschemata, die Boursowohl individuelles als kollektives Unbewußtes zu verwandeln." Dieses von sind, in dem ihre Bildung bzw. ihr Habitus wurzelt. Die ausdrückliche Funktion ausreichend klar gemacht, welche Konsequenzen es hat, dass ein/e AutorIn für des Künstlers/der Künstlerin in der Gesellschaft. Man habe sich bisher nicht der Schule vermittelte, kulturelle Unbewusste stiftet eine allgemeine, aber indider Schule bestehe darin, so Bourdieu (1997: 139), "das kollektive Erbe in ein dividuen hervor, die mit einem System von unbewussten Schemata ausgerüstet tung der von Vielen gemeinsam besuchten Schule. Denn die Schule bringt Indem Versuch, diese Frage zu beantworten, auf die zentrale Rolle und Bedeuscholastisches Denken in gotische Bauwerke gemündet hat. Panofsky stößt bei der Kunst des Mittelalters Theologie in Architektur übersetzt habe, wie also dieu hier anknüpft, die Frage gestellt, wie sich nachweisen lasse, dass sich in zen. Konkret hatte bereits der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, an den Bourwie sich bestimmte Ideen und Vorstellungen in kulturelle Produktionen umsetder Begriff des ,kulturellen Unbewussten' im Zusammenhang mit der Frage, bestimmte Gruppe) innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens.² Relevant wird konzipiert Bourdieu das ,kulturelle Unbewusste' in Anlehnung an Maurice der Menschheitsgeschichte, in der sich, wie bei C. G. Jung (1990), sogenannte Halbwachs (1985) bezogen auf einen bestimmten sozialen Raum (oder eine Archetypen' bilden würden. In Abgrenzung von solchen Essentialisierungen, Bourdieu spricht vom kollektiven Unbewussten nicht als psychologisches Erbe Zum anderen ist sie aber auch ein Indikator für das ,kollektive Unbewusste'

² Halbwachs wies die Vorstellung des kollektiven Gedächtnisses als Behälter der Erinnerung, auf den zurückgegriffen wird, zurück. Er betonte stattdessen die Rekonstruktionsarbeit, die jede kollektive Erinnerung ausmache (Halbwachs 1985: 57 ff.). Halbwachs betonte zudem bereits den Zusammenhang von kollektivem Erinnern und der kulturellen Reproduktion sozialer Klassen (vgl. Halbwachs 1985: 297 ff.).

ein Publikum schreibt (oder dass ein/e KünstlerIn für die BetrachterInnen produziert). Die KünstlerInnen und Intellektuellen im Allgemeinen hängen laut Bourdieu in ihrem Selbstbild wie kaum eine andere gesellschaftliche Gruppe von dem Bild ab, welches andere sich von ihnen machen. Auf diese Weise interveniere die Gesellschaft "noch im Herzen des künstlerischen Projekts" (Bourdieu 1997: 86). Künstlerische Produktionen sind demnach in besonderer Weise an kollektives Unbewusstes geknüpft. Durch diese Verknüpfung, von Bourdieu hervorgehoben als theoretische Intervention gegen den allgemeinen Irrglauben an das unabhängige künstlerische Schöpfertum, wird die Kunst offenbar zu einem besonderen erinnerungspolitischen Medium. Denn wenn sich das kollektive Unbewusste in Kunstpraktiken Wege des Ausdrucks bahnt, müssen umgekehrt auch diese Ausdrucks- und Analyseformen der Kunst den Rückweg in Richtung Unbewusstes antreten können.

gen ausgeweitet.3 Die Abkehr vom Sichtbaren und Bewussten habe nicht nur setzt und die Auseinandersetzung mit der Form durch performative Handlunebenfalls suspendiert wurden. Die Farbe wurde durch andere Materialien ervon der Realität wurde auf diese Weise zu einem zentralen Merkmal moderner detailgenauen Abbildung (von Wirklichkeitsdetails). Die notwendige Abkehr Abstraktion. Das technische Bild der Fotografie übernahm die Aufgabe der die im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte nicht nur reflektiert, sondern Kunst schlechthin. Die Malerei konzentrierte sich fortan auf Farbe und Form tretung) der Realität, sondern es führte sie von der Gegenständlichkeit in die thr Monopol auf Abbildung, Darstellung (und im weiteren Sinne auch Stellverpräsentation: Mit dem Aufkommen der Fotografie verlor die Malerei nicht nur Kunst selbst. Die moderne Kunst sei letztlich das Ergebnis einer Krise der Reden kunsttheoretischen Ausführungen Bourdieus - aus der Geschichte der det diese Nähe zum kollektiven Unbewussten - hier durchaus im Einklang mit Kunst nach 1945 zum kollektiven Unbewussten diagnostiziert. Weibel begrüntelpunkt eines Aufsatzes, in dem Weibel einen besonderen Zugang speziell der Avantgarden der späten 1960er Jahre theoretisiert, zu denen er als junger Künstler selbst gehörte. Das kollektive oder soziale Unbewusste steht im Mit-(ZKM) in Karlsruhe initiiert hat und leitet, verschiedentlich u.a. jene Neo-Als Autor hat Weibel, der das Zentrum für Kunst- und Medientechnologie Dies behauptet beispielsweise der Kulturtheoretiker Peter Weibel (2008)

die technische und formale Verfeinerung und Reflektion hervorgebracht, sondern auch die (implizite oder explizite) Hinwendung zum Unsichtbaren und Unbewussten.

sich auch auf die Kunst ab den 1960er Jahren in Lateinamerika übertragen. chanismen der Repräsentation sondern auch ihre Mittel angegriffen hätte, lässt am Beispiel der europäischen Neo-Avantgarde ausführt, die nicht nur die Meaus auf die Vernichtung des Subjekts in der Moderne überhaupt. Was Weibel ven Erinnerung zwar speziell vom Holocaust aus, weitet sie aber unmittelbar eine Phase des Verdrängens folgt, erscheint der Appell Weibels plausibel. Weibel geht mit seiner These vom besonderen Zugang der Kunst zur kollektiman nun den anfangs zitierten Gedanken Enzo Traversos wieder auf, nach dem jedem, eine ganze Gesellschaft betreffenden, kollektiv begangenen Verbrechen so Weibel, "kann dieses soziale Unbewusste wieder ins Bewusstsein und in die Kunst im Hinblick auf die Erinnerung an Massenmorde unabdingbar. Greift herangezogen werden. Deshalb, so Weibel, sei die Auseinandersetzung mit lich widerspiegle, müsse dieses psychoanalytische Modell der Repräsentation nur das Bewusste, sondern auch Unbewusstes betrifft. "Verkleidet als Kunst", analytische, d.h. er weist darauf hin, dass die Repräsentation der Kunst nicht Realität zurückkehren" (Weibel 2008: 62). Um zu verstehen was Kunst wirktieren. Hier wendet er dekonstruktivistische Repräsentationskritik ins Psycho-Weibel sie als eine Art privilegierten Ort dafür, dieses Unbewusste zu repräsenist, Verhüllungen und Maskierungen wie Metaphern zu produzieren, beschreibt kierten, verhüllten Unbewussten wieder. Da es das Alltagsgeschäft der Kunst 209). Dieses Ausgegrenzte und Tabuisierte kehrt laut Weibel in Form des masmüsse das Peinliche aus der Erinnerung ausgemerzt werden (vgl. Freud 2004: derner Nationen und der individuellen Sozialisation hingewiesen: In beiden Sigmund Freud hatte bereits auf die Analogie zwischen der Geschichte mo-

Für den besonderen Status von Kunstproduktion und -rezeption hinsichtlich der Erinnerung plädiert auch der Sprachwissenschaftler und Kulturtheoretiker James E. Young. Young gehört zu den PionierInnen jener Kunst- und SozialwissenschaftlerInnen, die sich mit dem Holocaust ausdrücklich im Zusammenhang mit Kunstschaften und kollektivem Gedächtnis beschäftigt haben. Neben der allgemein theoretischen Einordnung bei Bourdieu und der Spezifizierung des Verhältnisses von Kunst und kulturellem Unbewussten bei Weibel sei Young hier als dritte Position angeführt, weil sie theoretisch an die zuvor genannten anschließt und darüber hinaus eine weitere Konkretisierung vornimmt: Young entwickelt Kriterien für die Produktion von Kunst als erinnerungspolitisches Medium.

³ In dieser Ausweitung müsste allerdings, im Gegensatz zu Weibels Argumentation, durchaus wieder eine Hinwendung zur Realität gesehen werden. Auch der künstlerische Angriff auf die Produktions- und Repräsentationsmittel der Kunst seit den 1960er Jahren – vom Zerschneiden von Leinwänden bis hin zum Verschließen von Galerieräumen – kann durchaus als Rückkehr in die Wirklichkeit interpretiert werden. Weibel (2008: 71) bezeichnet diese Angriffe als "Revolte auf der Ebene der Repräsentation". Dass mit der Repräsentation eben nicht nur Vor- und Darstellungsweisen in die Krise geraten sind, sondern auch fundamentale Formen gesellschaft-

licher Stellvertretung, ließe sich gerade an der Parallelität der Revolten von Neo-Avantgarden in den 1960er Jahren im politischen und im künstlerischen Feld zeigen.

tung der europäischen Jüdinnen und Juden entstanden sei, eine Reflektion der tung, "den Erinnerungsprozess selbst zum Thema zu machen" (Young 2002) plexeren Vergangenheitsnarrationen zu inspirieren Bedingungen, die zu dieser Vernichtung geführt haben. Erfülle sie diese drei he für die nachgeborenen KünstlerInnen die ethische und historische Verpflicherlöserisch, dürfe also nicht auf Versöhnung ausgerichtet sein. Zweitens entste-Auschwitz formuliert Young drei Prämissen: Sie müsse erstens antisie zu erinnern" (Young 2002: 12). Die Erinnerung an traumatische Ereignisse Kriterien, könne die Kunst dazu beitragen, die Geschichtsschreibung zu kom-17). Und drittens verlange die Leerstelle, die durch die weitgehende Vernichinnerungsarbeit bewusst zu sein. Im Hinblick auf die Kunst nach und zu demnach, sich auch in der Produktion kultureller Werke des Prozesses der Erdie Seite der VerursacherInnen des Leidens zu schlagen. Umso wichtiger ist es einer Versöhnung mit der Vergangenheit beizutragen, sich also potenziell auf senmorde habe immer mit dem Dilemma zu kämpfen, über die Darstellung zu und ihre Darstellung sei aber problematisch. Gerade die Erinnerung an Mastradiert, weiß man auch nicht, warum es so wichtig sein soll, sich überhaupt an "Wenn man nicht weiß, wie die Vergangenheit sich zur nächsten Generation in kulturellen Werken verarbeitet habe, sei deren Bedeutung nicht zu ermessen: generation mit einer vergangenen Epoche auseinandergesetzt und wie sie diese caust in Kunst und Architektur, ohne ein Wissen darüber, wie sich die Folgeunerlässliche Quellen. Denn, argumentiert Young in seiner Studie zum Holo-Kunst und Literatur sind laut James E. Young für HistorikerInnen eigentlich

Spuren im Zeitstau. Beispiele erinnerungspolitischer künstlerischen Praktiken aus Argentinien, Guatemala und Mexiko

In Argentinien, so Enzo Traverso, sei man mit etwas konfrontiert, was der Historiker Dan Diner "gestaute Zeit" genannt hat: "Das ist Zeit, die sich weigert, sich der Vergangenheit zu übermitteln" (Traverso 2007: 45) – die berühmte "Vergangenheit, die nicht vergeht". Damit fehle eine der fundamentalen Voraussetzungen für den Beginn einer Historiografie der Diktaturen Südamerikas, sowohl Chiles als auch Argentiniens. Ähnliches kann sicherlich für Guatemala behauptet werden.⁵

⁴ Zu den Konjunkturen der Erinnerungspolitik in Argentinien vgl. den Beitrag Marina Francos in diesem Band.

Traverso wendet den Begriff der 'gestauten Zeit' auf Lateinamerika an, den Dan Diner im Kontext des Holocaust entwickelt hatte. Die 'gestaute Zeit' ergab sich laut Diner durch die Zerstörung geläufiger Zeitvorstellungen durch den Holocaust. Ein dermaßen großes Verbrechen in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum (1941/42–1944/45), das zudem nach den Anforderungen moderner Industrieproduktion verrichtet wurde, führte zum "Phänomen eines die Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Zeiten nach sich ziehenden Zeitstaus" (Diner 2003: 8). Die

Leerstellen kam (vgl. Germano 2007). deres als die Fragen danach verhandelt werden kann, wie und warum es zu den gesehene Leere wird auf diese Weise zu einem Raum, in dem kaum etwas annicht ins Metaphorische, sondern machen sie direkt sicht- und erlebbar. Die ausgewiesen.⁶ Die Leerstelle(n) auf allen Bildern übertragen die Vernichtung rungsarbeit deutlich. Die vermeintlich private Erinnerung wird aber durch die ten Bilder zu sehen ist, macht Germano auch seinen eigenen Standpunkt als rend der argentinischen Militärdiktatur. Sie wurden Opfer einer systematischen Vielzahl der gegenübergestellten Fotos als gesellschaftliche Angelegenheit Bruder eines Verschwundenen und damit den Ausgangspunkt seiner Erinnenen, Gewerkschaftsmitglieder, ganze Familien, sie alle ,verschwanden' wähsind nicht vollständig, auf jedem der nachgestellten Bilder fehlt eine oder fehnach- und beide Bilder dann nebeneinander gestellt. Die Abgebildeten aber wieder aufgesucht, die Fotos am gleichen Ort und in (fast) gleicher Besetzung senheiten, 2007) diesem Zeitstau gerecht: Ausgangspunkt seiner Arbeit sind Repression der 'Subversion'. Indem er selbst auf zweien der gegenüber gestelllen gleich mehrere Personen: ArbeiterInnen, Studierende, StadtteilaktivistInrund 50 Fotos aus Familienalben. Alle Fotos stammen aus Argentinien in den 1970er Jahren. Er hat die auf diesen Fotos Abgebildeten dreißig Jahre später Der Fotograf Gustavo Germano wird in seiner Fotoarbeit Ausencias (Abwe-

Eine ähnliche Methode wandte Marcelo Brodsky in seiner Arbeit Buena Memoria (2003) an. Nach der Rückkehr aus dem spanischen Exil nahm der argentinische Künstler ein Klassenfoto seiner Abschlussklasse am Colegio Nacional von 1967 zum Ausgangspunkt für eine Recherche über den Verbleib seiner ehemaligen Klassenkameradinnen und -kameraden. Auch Brodsky bedient sich dabei alter Familienfotos, beschränkt sich aber nicht auf das Medium Fotografie. Seine Arbeit kombiniert Videoaufnahmen, persönliche und literarische Aufzeichnungen mit Dokumenten aus der Auseinandersetzung mit der Diktatur. Gerade diese Kombination verbindet die Sichtbarmachung des Erinnerungsprozesses mit den Recherchen über die Bedingungen des "Verschwindens" – und wird den von Young aufgestellten Kriterien damit in besonderem Maße gerecht (vgl. Brodsky 2003).

Germano und Brodsky sind nur zwei von vielen KünstlerInnen, die sich speziell der Thematik des Verschwindenlassens angenommen haben. Die Ausstellung *The Disappeared/Los Desaparecidos*, kuratiert von Laurel Reuter vom

Legitimität der Übertragung dieses Begriffes auf andere historische und geografische Situationer wäre gesondert zu diskutieren.

Die Angst vor der Vergänglichkeit zu mildern, d.h. der Erinnerung als Stütze zu dienen und damit zugleich gemeinschaftsbildend zu wirken, das sind nach Pierre Bourdieu (2006: 26f.) zwei der wesentlichen Funktionsweisen der Fotograffe. Diese begründen ihre gesellschaftlichen Gebrauchsweisen, die Germano hier zumindest immanent reflektiert.

North Dakota Museum of Art, versammelt erstmals Werke zeitgenössischer Kunst ausschließlich zu diesem Thema. Die Ausstellung ist an verschiedenen Orten in renommierten Institutionen in den USA und Lateinamerika gezeigt worden und wird weiterhin gezeigt. Die Praxis des Verschwindenlassens gehörte zu den grausamsten Methoden der lateinamerikanischen Militärregime, denn sie richtete sich nicht nur gegen die Opfer selbst, sondern hielt auch die Angehörigen und Freundlnnen im Ungewissen. Damit wurde nicht nur eine gesamtgesellschaftliche Atmosphäre des Terrors geschaffen, sondern es wurde darüber hinaus bewusst verhindert, dass konkrete Orte und Zeiten (wie Schauplätze von Massakern oder Daten von Ermordungen), an denen Trauer oder Wut mobilisiert werden könnten, entstehen konnten. Das Verschwindenlassen war eine typische Praxis der lateinamerikanischen Militärregierungen ab den 1970er Jahren (vgl. Cazali 2008).

Mit den Mitteln der Kartographie, unter sich als politisch verstehenden KünstlerInnen seit den 1990er Jahren eine sehr beliebte Verfahrensweise, nimmt sich die argentinische Grupo de Arte Callejero (GAC) einer spezifischen Dimension des Verschwindenlassens an. Auf ihren 2 Wandzeitungen über den Fluss Riachuelo und vier Produkte der Firmen Mercedes, Siemens, Benetton und Ledesma (2004) ist zu erfahren, dass das Automobilunternehmen Mercedes Adolf Eichmann nach dem Krieg als Techniker beschäftigt hat und in den 1970er-Jahren die Folterer der Militärregierung mit Geräten ausstattete, oder dass es auf dem Werksgelände des Automobilherstellers Ford ein geheimes Folterzentrum gab. Zwar werden mit dem Zusammenhang von militärischer

und ökonomischer Macht einerseits wichtige Dimensionen der Militärdiktatur benannt. Indem diese Informationen allerdings mit Fakten über Ereignisse wie beispielsweise den Irakkrieg der 1980er Jahre vermischt werden, droht die Spezifik der jüngeren lateinamerikanischen Geschichte wieder aus dem Blick zu geraten.⁹

Die Frage, ob die Repression im Argentinien der 1970er Jahre Ausmaße annahm, deren Grausamkeit nicht bloß als Auswüchse autoritärer Herrschaft sondern als systematischer Staatsterror zu bezeichnen sind, ist nach wie vor Gegenstand geschichtspolitischer Auseinandersetzungen. Die innergesellschaftliche, erinnerungspolitische Auseinandersetzung wurde jedoch lange Zeit durch die herrschenden Eliten blockiert. Anders formuliert: Die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse verhinderten die Durchsetzung einer auf Aufarbeitung von Verbrechen zielenden Erinnerungspolitik. Erst der Druck sozialer Bewegungen in den Jahren um die Krise 2001 und im Anschluss daran die Regierung unter Nestor Kirchner ermöglichten eine über einzelne juristische Verfahren hinausgehende, grundsätzliche politische und juristische (Wieder-) Aufarbeitung der Verbrechen in Argentinien.

Teil der sozialen Bewegungen waren (und sind) auch Gruppen von KünstlerInnen wie beispielsweise die oben genannte GAC oder auch Etcetera. Beide beteiligten sich seit den späten 1990er-Jahren an den sogenannten Escraches. Die Aktionsform der Escraches (eine Aktionsform des öffentlichen Anprangerns von TäterInnen und politisch Verantwortlichen, oft an deren Wohnorten) wurde von der Organisation H.I.J.O.S. (Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio – Nachkommen für die Identität und Gerechtigkeit, gegen das Vergessen und Verschweigen) organisiert und diente dazu, bis dahin unbehelligte TäterInnen der Militärdiktatur öffentlich anzuklagen. An die Stelle der ausgebliebenen juristischen sollte zumindest eine moralische und soziale

Während der Abfassung dieses Textes befindet sie sich in Antigua/Guatemala. Los Desaparecidos, espacioce!, Antigua, Guatemala, 24. Mai bis 20. Juli 2008, vgl. Cazali 2008. Informationen zur Ausstellung in Guatemala finden sich auf folgender Homepage: http://losdesaparecidosguatemala.blogspot.com/2008/05/los-desaparecidos-llega-guatemala.html (02.07.2008), weitere Informationen, einschließlich sämtlicher beteiligter Institutionen und Ausstellungsorte finden sich auf der Seite des North Dakota Museum of Art: http://www.ndmooa.com/Touring/TheDisappeared.html (03.07.2008).

⁸ Cazali (2008) betont, dass die Praxis des Verschwindenlassens ihre Ursprünge im nationalsozialistischen Deutschland hat. Mit dem sogenannten "Nacht-und-Nebel-Erlass" vom 7. Dezember 1941 reagierte die nationalsozialistische Führung auf den Widerstand in den militärisch besetzten Staaten. Unterzeichnet wurde der Erlass vom Chef des Oberkommandos der Wehrmacht (OKW), Wilhelm Keitel. Auf Grundlage des Erlasses wurden rund 7.000 Personen aus Frankreich, Belgien, Norwegen und den Niederlanden nach Deutschland verschleppt, ohne dass die Angehörigen informiert wurden. Diese Praxis hatte explizit das Ziel, eine Atmosphäre des Schreckens zu schaffen. Die Verhafteten wurden in der Regel von sogenannten Sondergerichten zum Tode verurteilt oder bei Freisprüchen oder nicht ausreichendem Tatverdacht in Konzentrationslager eingeliefert (vgl. Fröhlich 1998: 595). Wegen der Vielzahl und Schwere der nationalsozialistischen Verbrechen ist das Verschwindenlassen hier, im Gegensatz zu manchen Ländern Lateinamerikas, jedoch nicht zu einem Kulminationspunkt von Erinnerungspolitik geworden.

⁹ Die genannte Arbeit der GAC wurde in einer von Alice Creischer und Andreas Siekmann organisierten Ausstellung gezeigt, die sowohl in Buenos Aires als auch in Köln stattfand: ExArgentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Museum Ludwig, Köln, 06. März bis 16. Mai 2004, vgl. auch den Katalog zur Ausstellung, Creischer/Siekmann 2004.

¹⁰ Einige AutorInnen, wie beispielsweise Rey (2006: 165), verwenden den Begriff "Staatsterror" explizit, bei anderen läuft die Beschreibung der historischen Ereignisse inhaltlich implizit auf diese Diagnose hinaus. So spricht Bakewell (2003: 536) beispielsweise von "suppression of cultural, artistic, and intellectual activities and expressions that could be construed as challenging the militarized state and its values".

¹¹ Ich habe an anderer Stelle den Kampf um das kollektive Gedächtnis als "Teil hegemonialer Auseinandersetzungen" bezeichnet (Kastner 2007a: 104f.). Der Anschluss auch der hier ausgeführten Überlegungen an die Hegemonietheorie Antonio Gramscis ist nahe liegend, wäre aber letztlich ein Unterfangen für sich, das einer systematischen Bearbeitung harrt, und ist deshalb in diesem Text ausgespart. Grundsätzlich zu den Gemeinsamkeiten im Kulturverständnis von Gramsci und Bourdieu vgl. Kastner 2008b.

Verurteilung treten (vgl. Arnold 2003: 174). Die *GAC* entwarf dazu Schilder in Form von Straßen- und Hinweisschildern, die wie jene in gelb (vor den Tätern) warnten, in blau (über die Täter) informierten und in weiß mit rotem Rahmen (die Verurteilung der Täter) forderten.¹²

die auf die Herstellung, also performative (Ein)Setzung von Situationen zielte. Konfrontationen (mit dem Publikum oder einem bestimmten Ort) radikalisiert, Jahren angeknüpft, zum anderen wurden diese Aufführungen aber zugleich zu wurde an die Tradition der Performance und des Happenings seit den 1960er Performativ ist hier durchaus im doppelten Wortsinne zu verstehen: Zum einen kommen, die als erinnerungspolitische Medien fungiert haben oder fungieren. sonders performative Methoden in künstlerischen Arbeiten zum Einsatz ge-Bildern und anderen Medien. Neben der reflexiven Bilderproduktion sind bedern, die Konfrontation unterschiedlicher Bildsorten und die Kombination von dener Verfahren politische Effekte erzeugen - für die Dokumentarfotografie allerdings nicht das Kriterium, welches ,das Politische' in Begriff und Praxis hier die Nutzung von Zusammenhänge stiftenden Serien statt von Einzelbiltel, die bei der Behandlung bestimmter Themen über die Zuspitzung verschiefolgenden Beispielen deutlich werden sollte, sind es originär künstlerische Mitder Erinnerungspolitik ausmacht. Wie an den zuvor genannten wie auch den Die Einbindung künstlerischer Aktivitäten in jene sozialer Bewegungen ist

In Guatemala Stadt schüttete der Künstler Aníbal Asdrubal López Juarez in der Nacht vor dem Nationalfeiertag im Jahr 2000 mit einigen Helferlnnen zehn Säcke Kohle auf die 6. Avenida der Zone 1, also jene zentrale Linie der inneren Stadt, über die alljährlich Militär und Sondereinheiten im martialischen Gestus und Selbstbewusstsein von Macht und Sendung entlang defilieren. Von der Aktion (30. Juni, 2000) war schon am nächsten Morgen, kurz vor der feierlichen Militärparade nicht mehr viel – aber letztlich genug – zu sehen: Die Aufräumarbeiten hatten nicht verhindern können, dass die Paradesoldaten über Spuren von Kohlestaub marschieren mussten, die für die am Rande stehende Menschenmenge als ein eindeutiges Zeichen für die Verbrechen der Militärs während des Bürgerkrieges entzifferbar waren. Denn verkohlte Reste von Körpern und Gebäuden waren oft das einzige, was in den im Zuge der Aufarbeitung des Bürgerkrieges geöffneten Massengräbern noch gefunden wurde. So wurde eine Konfrontation der Täter mit ihrer Geschichte und zugleich der Ge-

schichte der ZuschauerInnen der Parade geschaffen (vgl. Kastner 2007b: 51). Die Arbeit ist als Fotoserie dokumentiert. ¹³

Im guatemaltekischen Bürgerkrieg war die Armee insbesondere unter der Führung von General Efrain Rios Montt (1982/83) systematisch gegen die indigene Zivilbevölkerung vorgegangen. Die beiden nach den Friedensverhandlungen von 1996 eingesetzten, sogenannten "Wahrheitskommissionen" – zwei enorme fact finding missions, eine im Auftrag der Vereinten Nationen, die andere unter Patronanz des katholischen Erzbistums Guatemala – dokumentierten weit verbreitete Menschenrechtsverletzungen wie Folter, Vergewaltigungen und einzelne Massaker, auch von einem Genozid an der Maya-Bevölkerung ist die Rede (vgl. Oettler 2004; Molden 2007).

Genau die Frage nach der Tilgbarkeit der Spuren stellen auch manche Arbeiten der guatemaltekischen Künstlerin Regina José Galindo. In der Performance ¿Qién puede borrar las huellas? (Wer kann die Fußspuren wegwischen?, 2003) trägt sie eine mit Blut gefüllte Messingschüssel vor sich her, stellt sie alle paar Meter ab, taucht ihre nackten Füße in das Blut und geht ein paar Schritte, bis sie den Vorgang wiederholt. Es entsteht eine Spur blutiger Fußabdrücke, die direkt vor die Tore des Obersten Gerichtshofes in Guatemala-Stadt führt. Der Titel der Aktion fragt auch im übertragenen Sinn danach, wer die Macht hat, die Spuren zu verwischen. Gemeint sind unzweifelhaft auch hier die Spuren der im Bürgerkrieg von der Armee begangenen Verbrechen. Wie in der Aktion von López Juarez wird auch bei dieser Performance der öffentliche Raum erst als solcher proklamiert und damit hergestellt, beide Performances agieren insofern performativ im Sinne John L. Austins: Die Handlung stellt im Vollzug die Tatsache her, die sie zum Inhalt hat und/oder auf die sie abzielt (vgl. Austin 2002). 15

¹² Die genannte Arbeit der *GAC* war auch im deutschsprachigen Raum zu sehen und zwar in der Ausstellung *Just do it! Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof,* Lentos Kunstmuseum Linz, 26. Februar bis 19. Juni 2005. Zur Beschreibung der Teilnahme an den *Escraches* aus der Sicht der Gruppe vgl. auch http://gacgrupo.ar.tripod.com/escraches.html, (03.07.2008) zur theoretischen Einordnung vgl. Landkammer 2007.

¹³ Die Arbeit von L\u00f3pez Juarez war auf der 49. Biennale von Venedig 2001 zu sehen und im deutschsprachigen Raum in der Ausstellung Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Kunsthalle Wien, 23. Mai bis 21. September 2003.

¹⁴ Die Performance wurde auf der 51. Biennale von Venedig gezeigt, die Künstlerin gewann u. a. damit den Golden Lion Award. Im deutschsprachigen Raum war die Performance zuletzt zu sehen in der Ausstellung ¡Viva la Muerte! Kunst und Tod in Lateinamerika, Kunsthalle Wien, 17. Oktober 2007 bis 17. Februar 2008.

¹⁵ Über die Gelingensbedigungen solcher performativer Handlungen wird seit Jahrzehnten über die Grenzen der Disziplinen hinweg – hier im Wesentlichen Sprach- und Kunsttheorie, Kultursoziologie und Philosophie – gestritten. Pierre Bourdieu beispielsweise betont in seiner Austin-Lektüre die ausschließlich außersprachlichen Machtverhältnisse, die für das Gelingen von performativen Handlungen verantwortlich seien, Jacques Derrida hingegen radikalisiert Austin in die andere Richtung und behauptet, die Kraft der performativen Äußerung entstehe allein aus ihrer Dekontextualisierung. Einen aufschlussreichen Vermittlungsversuch zwischen diesen beiden Extrempositionen leistet Judith Butler (2006: 210 ff.).

bleiben an diesen orientiert.16 nen, sondern auch die Möglichkeiten, auf diese Erinnerungen Bezug zu nehmen sich weder abstrakt formiert, noch in ihren Effekten losgelöst von ihrem Kontex formiert sich nach wie vor in dominanten Bereichen nach nationalen Narrationalen Kapitalverhältnisse gebunden. Denn nicht nur die kollektive Erinnerung zu bewerten ist. Kunst als erinnerungspolitisches Medium ist immer an die natioauch für die Auseinandersetzung mit Kunst als erinnerungspolitischem Medium von Bedeutung ist, insofern deutlich wird, dass künstlerische Erinnerungspolitik kulturelle Kapital gebunden sind" (Bourdieu/Darbel 2006: 63). Ein Faktum, das Klassenlage der RezipientInnen abhängen, sondern auch "eng an das nationale Kunstsachverstand und die Haltung gegenüber Kunstwerken nicht nur von der zumindest als Indiz für eine Sensibilität gegenüber diesem nationalen kulturellen statteten Schicht der Bevölkerung zugänglich ist, kann diese performative Praxis seum nur einer sehr kleinen, mit ökonomischem und kulturellem Kapital ausge-Performances eine besondere Rolle innerhalb des gesamten intellektuellen Feldes hatten Pierre Bourdieu und Alain Darbel bereits darauf hingewiesen, dass der Kapital gewertet werden. In ihrer Studie zur Häufigkeit von Museumsbesuchen zukommt (vgl. Osorio 2006: 26f.). Innerhalb einer Gesellschaft, in der das Murio betont, wie sehr auch mehr als zehn Jahre nach dem Bürgerkrieg das kritische Denken aus der Öffentlichkeit Guatemalas verbannt ist und somit gerade solchen temala lebenden GegenwartskünstlerInnen. Der Künstler und Kurator José Oso-Diese Performances im öffentlichen Raum sind keine Seltenheit unter in Gua-

Bereits in der Perspektive der AkteurInnen spielt das nationale kulturelle Kapital eine Rolle. So waren sich die genannten KünstlerInnen durchaus dessen bewusst, dass erinnerungspolitische Interventionen in Guatemala zehn Jahre nach Ende des Bürgerkrieges, sollen sie auch vor Ort – und nicht nur im internationalen Ausstellungswesen – als solche wahrgenommen werden, geradezu darauf angewiesen sind, die Institution Museum zu verlassen.

ib Diese prinzipielle nationalstaatliche Orientierung bedeutet freilich nicht, dass es nicht auch grenzüberschreitende oder internationallistische erinnerungspolitische Maßnahmen, Aktionen und Positionen gibt. Ein Beispiel aus dem Schnittfeld von Kunst und Aktivismus ist eine Performance des feministischen, in La Paz/Bolivien ansässigen Kollektivs Mujeres Creando. In einer Straßenperformance, bei der symbolisch das Blut der während der Militärdiktatur (1971–1978) "Verschwundenen" auf einen öffentlichen Platz gegossen wurde, richteten sich die Mujeres Creando gegen die politisch-militärischen Kontinuitäten in der Regierung Hugo Banzers. Banzer war 1971 durch einen Militärputsch an die Macht gekommen, regierte das Land in den 1970er Jahren diktatorisch und war von 1997 bis 2002 emeut Präsident Boliviens. Das Video, das die Performance dokumentiert, endet mit dem Ausschnitt einer CNN-Nachrichtensendung, bei der Banzer während eines Staatsbesuchs in Argentinien von den Madres de Plaza de Mayo lauthals als "Mörder" beschimpft wird. Dadurch stellen die Mujeres Creando eine Verknüpfung zwischen den verschiedenen Militärdiktaturen in Lateinamerika her und machen implizit auch das Erinnem daran zu einem transnationalen Anliegen. Das Performance-Video lief im bolivianischen Fernsehen und im deutschsprachigen Raum im Rahmen der feministischen Sendung anschläge TV auf dem Wiener Lokalsender OKTO.

terstützung der Regierung von der Armee aufgelöst werden. sind Schafe, wir sind Schafe!" Schließlich musste die Demonstration zur Unnärlnnen skandierten "Wir kommen nicht, sie haben uns gebracht!" und "Wir die Regierung zu demonstrieren. Aber das Manöver misslang, die Funktiomussten sich auf dem Zócalo versammeln, um gegen die Studierenden und für Bevölkerung gestoßen war. BeamtInnen und Regierungsangestellte aller Art am Tag zuvor mit einer großen Demonstration auf breite Unterstützung in der gendemonstration gegen die Studierendenbewegung aufgerufen, nachdem diese gierende Partei der Institutionalisierten Revolution (PRI) zu einer großen Gekonkreten Bezug, und zwar den 28. August 1968. An diesem Tag hatte die retion, die Alÿs' Arbeit hervorruft. Darüber hinaus gibt es aber noch einen ganz les Symbol wie die Nationalflagge dreht, ist nur die erste, allgemeine Assoziatrioticos (Patriotische Geschichten). Dass sich dort Stimmvieh um ein nationawar. Zu sehen ist diese scheinbar sinnlose Aktion in dem Video Cuentos Paführte. Nach jeder Runde kam ein weiteres hinzu, bis die Runde geschlossen Die Aktion begann, indem der Künstler selbst ein Schaf um den Mast herum den Fahnenmast mitten auf dem Zócalo (Hauptplatz) von Mexiko Stadt laufen zeptkünstlers Francis Alÿs statt. Dieser ließ 1997 einige Schafe im Kreis um Im öffentlichen Raum fand auch eine Aktion des in Mexiko lebenden Kon-

Diese Geschichte erzählt auch Marcelino Perelló Valls, einer der ehemaligen Anführer der Bewegung, in einem Interview. Zu sehen ist es als Teil einer Serie mit einzelnen Gesprächen, die die Künstlerin Heidrun Holzfeind mit ehemaligen Beteiligten der Studierendenbewegung knapp vierzig Jahre später geführt hat. Die Videos gehören zu einer Installation, die schlicht México 68 (2007) heißt. Kombiniert wird diese Videoarbeit mit einer Dia-Installation C.U. (Ciudad Universitaria – Universitätsstadt), bestehend aus einer Doppelprojektion von 120 Dias. 17 Darauf zu sehen sind architektonische Details der Ciudad Universitaria in Mexiko Stadt, Ausschnitte einer modernistischen Baukunst des Architekten Mario Pani. Dieser hatte auch das Wohnsiedlungsprojekt Tlatelolco entworfen. Die rationale Architektur dieses Stadtteils war es letztlich, wie der Literaturwissenschaftler Rubén Gallo in seiner Studie zur Kunst in Mexiko nach 1968 betont, die der Studierendenbewegung zur tödlichen Falle wurde: "It was the architecture of Tlatelolco that made the massacre so dead-ly." (Gallo 2007: 174)

Alÿs umkreist gewissermaßen die Vorgeschichte des Massakers vom 2. Oktober 1968 und verweist dabei auf eine Wende in der Regierungsstrategie – denn in Mexiko weiß jede/r, welche Konsequenzen die Regierung aus der Panne vom 28. August gezogen hatte. Holzfeind hingegen sammelt mit der Methode der *Oral History* Stimmen von Beteiligten und lässt die Ereignisse vom

¹⁷ So zu sehen in der Ausstellung Heidrun Holzfeind, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 24. November 2007 bis 20. Januar 2008.

2. Oktober direkt erzählen. Dabei werden die ZuseherInnen sowohl über die Entstehungsgeschichte der Studierendenbewegung informiert als auch über die ausgebliebene Aufarbeitung ihrer Niederschlagung.

von Young geforderte Transparenz des Erinnerungsprozesses. wusst ausgeblendet. Damit entfällt auch im konkreten Fall von Boteys Arbeit die der eigenen Betroffenheit wie bei Germano, wird in dieser Tradition häufig beob in Form des Körpereinsatzes wie bei José Galindo oder durch die Offenlegung neue Sinnzusammenhänge gestiftet werden. Der persönliche Einsatz allerdings, onskontexten sollten in beiden Strömungen - neben vielen anderen Anliegen bereits vorhandener Materialien und der Verschiebung von deren Repräsentati sowohl der readymades als auch der Appropriation Art. Durch das Aufgreifen und Kombination vorgefundener Materialien steht Boteys Arbeit in der Tradition Stammbaum der damals amtierenden Mächtigen, montiert. Mit der Verwendung über ist das Organigramm von Díaz Ordaz' Regierungsmannschaft, also eine Art ker verantwortlich, und zum anderen das damalige Kabinett zu sehen sind. Dar-Luis Echeverría, vormals Innenminister und als solcher ebenfalls für das Massa-Fotos, auf denen zum einen die Machtübergabe von Präsident Díaz Ordaz an Oktober 1968. Die Verantwortlichen, 2004) zeigt im Hintergrund zwei graue von Mariana Botey an: Das Diptychon 2 de octubre de 1968: Responsables (2 2006), die Schuldigen des Massakers juristisch zu belangen, setzt auch die Arbeit An den gescheiterten Versuchen der Regierung unter Vicente Fox (2000-

Kunsttheoretische Konstruktionen

nicht in der erinnerungspolitischen Funktion aufgeht. Zweitens bedient sich ausgewählten Arbeiten aber auch gezeigt werden sollte, ist, dass Kunst erstens Kunst als erinnerungspolitisches Medium anderer Methoden und erfährt andere können, dürften die oben beschriebenen Beispiele gezeigt haben. Was an der sogar sollten, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Dass sie es jedenfalls lerische Arbeiten erinnerungspolitische Aufgaben übernehmen dürfen oder es theoretische Konstruktion ein Politikum" (Kube Ventura 2002: 29). Ob künstrende Begriffe sind und deshalb auch ,politische Kunst' nicht neutral und ohne darauf hin, dass sowohl ,Kunst' als auch ,Politik' kaum eindeutig zu definietisch zu bestimmen, hat Holger Kube Ventura in seinem Buch zur Kunst der sten, aktuelleren Versuche, das Verhältnis von Kunst und Politik auch theore-Kontext begründet, sondern nur behauptet werden kann. Daher sei jede "kunst-Feldes Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Einen der elaborierte ten auf diese Frage ziehen sich von der Autonomisierung des künstlerischen sches Medium fungieren kann, darf oder sollte. Die Debatten um die Antworverknüpft mit der grundsätzlichen Frage danach, ob Kunst überhaupt als politi-Die Rede von Kunst als erinnerungspolitischem Medium ist schließlich immer 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum unternommen. Kube Ventura weist

Rezeptionsweisen, d.h. sie funktioniert nach anderen Regeln als andere erinnerungspolitische Medien (wie z.B. historisch-wissenschaftliche Arbeiten. Denkmäler oder Presseerzeugnisse).

stigmatisierung auf Ausschlussmechanismen des Kunstsystems und der Gesell-Materialien, wie Marianna Botey es betreibt, wäre dafür ein Beispiel. geben. Das schlichte Wiederverwenden und Neukontextualisieren bestehender rung gemeint ist, zum Beispiel die, sich einem schöpferischen Prozess hinzuwobei hier nicht unbedingt Herbert Marcuses Projekt der "großen Weigerung" schaft reagiert. Die fünfte Methode politischer Kunst ist die ,Verweigerung andererseits aber auch als die selbst gewählte Marginalität, die durch Selbstes das ,Draußensein', verstanden einerseits als Kunst im öffentlichen Raum, Arbeit von José Galindo entspricht dieser Kategorie am ehesten. Viertens gibt und sich einem gewissen Risiko aussetzen. Der konfrontative Charakter der nahe kommt, in der Kunstpraxen zunächst nicht als solche zu erkennen sind Beispiele hierfür sind die beschriebenen Aktionen von José Galindo, López nicht; die Vielfalt der Möglichkeiten ist jedoch nur den Kunstpraktiken eigen. die auf das ganze Leben zielt, sondern eine spezifisch ästhetische Verweige Juarez und Francis Alÿs -, die der dritten Methode, dem ,Experimentieren' Arbeit von Gustavo Germano gelten. Zweitens nennt er das "Intervenieren" vera nennt. Als eine subtile Form des Aufzeigens durch Auslassen, kann die Ventura u.a. die auch erinnerungspolitisch relevanten Arbeiten von Diego Ri-Die klassische und erstgenannte Methode ist das 'Aufzeigen', für das Kube künstlerische Arbeiten mit anderen erinnerungspolitischen Medien, andere rungspolitiken in Lateinamerika relevant sind. Einige dieser Methoden teilen von Formen und Methoden künstlerischer Arbeit vor, die auch für die Erinneanderer Propaganda schlägt Kube Ventura (2002: 18 ff.) eine Systematisierung Für die politische Kunst jenseits von Auftragsarbeiten für Herrschende und

Diese Formen und Methoden künstlerischer Arbeiten stehen immer im Kontext einer bestimmten Kunstgeschichte, einer Weiterentwicklung und Verwerfung austarierter Praktiken, von Traditionen und Brüchen mit diesen Traditionen gleichermaßen. Die Regeln, nach denen die Kunst produziert und rezipiert wird, ergeben sich aus der Geschichte des künstlerischen Feldes.

Erinnerungspolitisch relevant ist zum einen also die grundlegende Beschaffenheit künstlerischer Arbeit seit dem 19. Jahrhundert: Sie bringt nicht nur Warenwert, sondern auch symbolischen Wert hervor. ¹⁸ Mit der Hervorbringung

¹⁸ Die Kunsthistorikerin Isabelle Graw nennt das in Auseinandersetzung mit Marx und Bourdieu die "doppelte Abstraktheit" der künstlerischen Arbeit. Diese besteht darin, dass sich "ein schwer zu bestimmender Symbolwert in ihnen mit einem Marktwert koppelt, der seinerseits auf den Symbolwert Bezug nimmt. Ohne die Verheißung eines Symbolwerts, der sich seinerseits aus sozialen Kontexten, Wissen, Informationen, Überschreitungen oder bohemistischen Szenarien zusammensetzt, kann es keinen Marktwert geben." (Graw 2008: 91)

symbolischen Wertes greift das Kunstwerk bzw. die künstlerische Arbeit immer auch potenziell in die Debatten um gesellschaftliche Werte – im traditionellen Sinne von Handlungsbegründungen – ein. Künstlerische Arbeiten tun dies über verschiedene, oben beschriebene Methoden. Dass diese Methoden häufig ohne den Appell-Charakter pressebasierter Erinnerungspolitik, ohne die aufdringlich-unauffällige Monumentalität von Denkmälern auskommt und nicht auf die rationalen, aber zugleich in ihrer Reichweite beschränkten Methoden der Wissenschaft angewiesen ist, mag ihnen den Zugang zum kollektiven Unbewussten erleichtern. Eine Festschreibung von Kunst als prinzipiell analysefeindlich und irrational soll damit nicht gemacht sein. Wenn auch verbreitet, ist sie tatsächlich nur eine Zuschreibung und wird der Geschichte nicht nur des Konzeptualismus in der Kunst keinesfalls gerecht.

rechteren Gesellschaft betrachtet, die zu einem unabhängigen "Trikont"19 eigene community wurde als Keimzelle einer sich ausbreitenden, neuen und gebeutung führen würde (vgl. Camnitzer 2007: 16).²⁰ schließlich in eine egalitäre, internationalistische Struktur gegen imperiale Ausger im Vordergrund als die positive Entwicklung utopischer Vorstellungen: Die weiter. Die negative Abgrenzung von den Militärherrschern steht bei ihm weni-Künstler Luis Camnitzer zwar indirekt diese These, geht aber noch einen Schritt Feldes. In seiner Geschichte des lateinamerikanischen Konzeptualismus teilt der chen, konzeptuell arbeitenden KollegInnen, die Institutionen des künstlerischen keit zu ihrer Zielscheibe" machten (Ramírez 2000: 69) anstatt, wie ihre westlidass lateinamerikanische KünstlerInnen dieser Zeit "die allgemeine Öffentlichrepressiven gesellschaftlichen Bedingungen in den 1970er Jahren dazu führten, Ramírez hat in Bezug auf die Konzeptkunst darauf hingewiesen, dass gerade die beim Beispiel Konzeptualismus zu bleiben: Die Kunsthistorikerin Mari Carmen der Kunst in jener Zeit, an die gegenwärtige künstlerische Arbeiten erinnern. Um gen der Kunst in den jeweiligen Ländern Lateinamerikas selbst. Und zwar gerade Erinnerungspolitisch relevant sind zum anderen die besonderen Entwicklun-

Ein zugleich kunsthistorischer und sozialhistorischer Kontext der beschriebenen künstlerischen, erinnerungspolitisch relevanten Arbeit ist auch diese

¹⁹ Der Begriff bezeichnet eine 'Dritte Welt', die sich von dem befreien wollte, was sie erst zum als relativ einheitlich verstandenen 'Trikont' machte: die Ausbeutung durch die 'erste', kapitalistische Welt.

²⁰ Der Philosoph und Pädagoge Simón Rodriguez (1769–1854), Lehrer des "Befreiers' Simón Bolívar, wird dabei für Camnitzer zu einem Protokonzeptkünstler, der die Aura des einzelnen Werkes zurückwies und für eine auf soziale Veränderung abzielende Kommunikation eintrat. Zentral für das Buch Camnitzers und dessen inhaltliche, auf soziale Befreiung zielende Verortung des Konzeptualimus ist der Leitsatz Rodriguez': "TRATAR CON LAS COSAS es la primera parte de la Educacion i TRATAR CON QUIEN LAS TIENE es la segunda." ("Von den Dingen zu handeln, ist die erste Aufgabe der Erziehung, von denen zu handeln, die sie besitzen, die zweite." Vgl. Camnitzer 2007: 39).

Politisierung der Kunst selbst. Auch für den theoretischen Rahmen künstlerischer Erinnerungspolitik kann diese historische Überlappung von Kunstpraktiken mit politischen Mobilisierungen Auswirkungen haben. Der Raum der Möglichkeiten, den Bourdieu als durch das feldspezifische Wechselspiel von Positionen, Dispositionen und Positionierungen etablierte (und sich stets neu etablierende) Begrenzung des Denkbaren konzipiert hat, hat hier eine definitive Öffnung erfahren. Dieser Öffnung, also dem zugleich gesamtgesellschaftlichen und handlungspraktischen Anspruch jener KünstlerInnen, sollte letztlich auch konzeptuell und kunsthistorisch Rechnung getragen werden. Das bedeutet, den Raum der Möglichkeiten nicht nur als historische Beschränkung zu konzipieren, sondern auch als Raum der Ermöglichung: nicht nur kunstfeldintern, sondern auch auf die gesellschaftlich formierten Denk-, Wahrnehmungs- und Gefühlsschemata des gesamten sozialen Raumes Effekte zu zeitigen.

Gerechtigkeit als Perspektive

unterliegt in Motivation und Effekten immer auch Konjunkturen. re, der Zeitpunkt der Intervention. Kunst als erinnerungspolitisches Medium auch, wie bei den genannten Beispielen im Argentinien der späten 1990er Jahscheidend sein wie die Überlappung mit Praktiken sozialer Bewegungen oder setzungen - und folglich für die Wirkmächtigkeit ihrer Effekte - ebenso entkünstlerischer Produktionen innerhalb der erinnerungspolitischen Auseinanderkünstlerischen Feldes innerhalb einer Gesellschaft können für das Gewicht zeitgenössische Kunst jeweils in die Kämpfe um die Deutung der Vergangenschaft und einer Epoche zu bestimmen ist, wird auch zum Gewicht, das die turellen Produktionen und den Denk- und Wahrnehmungsformen einer Gesellscher Agitation). Dieser symbolische Wert, der nur in Relation zu anderen kul-Ambivalenz erwächst (ganz im Gegensatz zu den Effektivitätskriterien politi-Effekte, da der symbolische Wert der künstlerischen Arbeit immer aus einer Denn je stärker die direkte Indienstnahme, desto schwächer die künstlerischen und dieser kann Kunst dienen, ohne sich ihr vollends in den Dienst zu stellen. emanzipatorischen Erinnerungspolitik ist die Herstellung von Gerechtigkeit, solche Diskurse beziehen und in sie einfließen können. Die Perspektive jeder sellschaftliche Debatten eingreifen oder wie sie sich zumindest immanent auf Die Erinnerungspolitik ist ein gutes Beispiel dafür, wie Kunstpraktiken in geheit werfen kann. Es wiegt unterschiedlich schwer: Die Beschaffenheiten des

Abschließend soll nicht das Gesagte zusammengefasst, sondern noch auf eine Problematik hingewiesen werden, die die Untersuchung von Kunst als erinnerungspolitisches Medium mit jener anderer erinnerungspolitischer Medien teilt. Am Beispiel Mexiko wird diese Problematik deutlich. Die Auseinandersetzung mit dem 2. Oktober 1968 findet sich zwar bereits im Kunstschaffen kurz nach dem Ereignis selbst, die Thematisierung nimmt in den 1970er Jahren

aber eher aktuelle statt auf die Erinnerung zielende interventionistische Züge an. Es wird also nicht in erster Linie um die Deutung der Vergangenheit gekämpft, sondern in die symbolischen Kämpfe um die Gegenwart eingegriffen. Die sich politisch verstehenden KünstlerInnen beschränken sich nicht auf die Bearbeitung des Massakers, sondern setzen es in Bezug zu zeitgenössischen repressiven Regierungspraktiken (vgl. Medina 2007; Kastner 2008a). Die Niederschlagung der Studierendenbewegung markierte dabei vor allem den Beginn einer repressiven Phase, die im "schmutzigen Krieg" gegen Intellektuelle, soziale Bewegungen und Guerilla-Gruppen in den frühen 1970er Jahren fortgesetzt wurde. Die erinnerungspolitische Konzentration auf ein Ereignis droht immer, dieses Ereignis zu isolieren und es seinem Kontext zu entreißen. Diese Isolierung haben die politisch ambitionierten KünstlerInnen in Mexiko häufig nicht betrieben, womit das Ereignis umgekehrt in einer Reihe anderer Geschehnisse unter-bzw. aufzugehen scheint.

Nationalsozialismus. bewaffneten und zivilen Handlungen und Aktionen von Widerstand gegen den und individuellen, öffentlichen und heimlichen, jüdischen und nicht-jüdischen, radigmatischen Beispiel des Holocaust wären das die unzähligen organisierten nung, das Andere der Katastrophe vor der Vergessenheit zu bewahren: Im pasoll mit dieser Anmerkung nicht widersprochen sein. Worum es geht ist, unabder den versöhnenden Charakter von Erinnerungspolitik zurückgewiesen hat allel dazu Geschehenes, an anderes als das Verbrechen - zu Recht - in den gestellt werden. Die Hinterfragung betrifft das ,alleinige', also die Ausschließnerungspolitik, die sich diesen widmet, und soll als solche auch nicht in Frage hängig von der Erinnerung an die Verbrechen und von der Frage der Versöh Verdacht, diese Singularität in Zweifel zu ziehen. Aber auch James E. Young. Einzigartigkeit und der Ausmaße der Verbrechen gerät jede Erinnerung an parlitischen Auseinandersetzung, dem Holocaust. Denn auf Grund der historischen sen zu überlassen ist sicherlich das erklärte Ziel jeder emanzipatorischen Erin-Verbrechen in der kollektiven Erinnerung. Die Verbrechen nicht dem Vergesrungspolitik, und zwar die alleinige performative Festschreibung der jeweiligen lichkeit. Diese Problematik existiert bereits beim Paradigma der erinnerungspo-Eine weitere Problematik teilt die künstlerische mit jeder anderen Erinne

Für das Beispiel Mexiko ginge es darum, die sozialexperimentellen Erfahrungen der Studierendenbewegung ebenso hervorzuheben wie den positiven kulturellen Bruch mit dem Autoritarismus, den 1968 die mexikanische Gesellschaft eingeleitet hat (vgl. Zapata Galindo 2006: 143). Gerade weil das Trauma vom 2. Oktober, wie der Schriftsteller Paco Ignacio Taibo II im Rückblick schreibt, "in der Erinnerung die 100 Tage des Streiks [ersetzt]" (Taibo 1997: 58), also die Repression auch posthum noch die guten Erfahrungen beherrscht, wäre auch in der erinnerungspolitischen Handhabe der Ereignisse Gerechtigkeit einzufordern.

Verwendete Literatur

- ADORNO, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Theodor W. Adorno: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, 125–146.
- ARNOLD, Alix: H.I.J.O.S. den Tätern keine Ruhe lassen. In: Colectivo Situaciones (Hg.): ¡Que se vayan todos! Krise und Widerstand in Argentinien. Berlin/Hamburg/Göttingen: Assoziation A 2003, 173–178.
- ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 2005, 5. Aufl.
- AUSTIN, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words) Stuttgart: Reclam 2002.
- BAKEWELL, Peter: A History of Latin America. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishers 2003, 2. Aufl.
- BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, 6.Aufl.
- BOURDIEU, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- BOURDIEU, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Pierre Bourdieu u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, 25–84.
- BOURDIEU, Pierre/DARBEL; Alain: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.
- BRODSKY, Marcelo: Buena memoria. Ostfildern: Hatje Cantz 2003
- BUTLER, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- CAMNITZER, Luis: Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation Austin: University of Texas Press 2007.
- CAZALI, Rosina: Los Desaparecidos. Radiografía de una exposición. In: espacioce! (Hg.): Los Desaparecidos. Ausstellungskatalog. Antigua/Guatemala: aecid-cf 2008, o. S.
- CREISCHER, Alice/SIEKMANN; Andreas (Hg.): Ex Argentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun. Ausstellungskatalog. Köln/Buenos Aires: Verlag der Buchhandlung Walther König/Interzona Editora 2004.
- DINER, Dan: Statt eines Vorwortes: Von "Gesellschaft" zu "Gedächtnis" Uber historische Paradigmenwechsel. In: Dan Diner: Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten. München: C. H. Beck 2003, 7–15.
- FREUD, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Frankfurt a.M.: Fischer 2004.

- FRÖHLICH, Elke: Nacht und Nebel-Erlaß. In: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, 2. Aufl., 595.
- GALLO, Rubén: The Mexican Pentagon. Adventures in Collectivism during the 1970s. In: Blake Stimson/Gregory Sholette (Hg.): Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2007, 165–190.
- GERMANO, Gustavo: Ausencias. Fotografias/Fotografies. Ausstellungskatalog. Barcelona: Fundació Casa Amèrica Catalunya 2007.
- GRAW, Isabelle: Die doppelte Abstraktion der Ware Kunst. Über das Wechselspiel zwischen Symbol- und Marktwert. In: Texte zur Kunst 18/69 (März 2008), 87–97.
- HALBWACHS, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- JUNG, Carl Gustav: Archetypen. München: dtv 1990, 7. Aufl.
- KASTNER, Jens: Auf dem Spielfeld der Macht. Kollektives Gedächtnis und Positionierung, Stuart Hall und Pierre Bourdieu, EZLN und CIPO-RFM. In: Max Hinderer/Jens Kastner (Hg.): Pokta Pok. Aneignung Macht Kunst. Wien: Turia + Kant 2007a, 93–114.
- KASTNER, Jens: "Und wen interessiert eigentlich der Kunstmarkt?" Künstlerische Praktiken in Lateinamerika, Identitätspolitik und der Raum der Möglichkeiten. In: Vienna Institute for Development and Cooperation (Hg.): Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: transcript 2007b, 39–59.
- KASTNER, Jens: Tlatelolco im Bild. Bildende Kunst und Geschichtspolitik in Mexiko. In: Lateinamerika Nachrichten 406 (April 2008a), 65–67.
- KASTNER, Jens: "Nützliche Schemata". Bedingungen und Bedeutungen künstlerischer Praktiken bei Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu. In: Beatrice von Bismarck/Therese Kaufmann/Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik. Wien: Turia + Kant 2008b.
- KUBE VENTURA, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien: edition selene 2002.
- LANDKAMMER, Nora: Straßenkunst, Etcétera. Aneignungen im Argentinien nach der Krise. In: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien (Sommer 2007), 8–9.
- MEDINA, Cuauhtémoc: Plásticas. En torno al basurero de la historia. Algunas excursiones hacia el 68 en el arte contemporáneo. In: Álvaro Vázquez Mantecón/Juncia Avilés (Hg.): Memorial del 68. Mexico, D.F.: Turner Libros/UNAM 2007, 251–259.
- MOLDEN, Berthold: Geschichtspolitik und Demokratisierung in Guatemala. Historiographie, Nachkriegsjustiz und Entschädigung 1996–2005 (Investigaciones, Band 9). Wien/Münster: LIT 2007.

- OETTLER, Anika: Erinnerungsarbeit und Vergangenheitspolitik in Guatemala (Schriftenreihe des Instituts für Iberoamerika-Kunde Hamburg, Bd. 60). Frankfurt a.M.: Vervuert 2004.
- OSORIO, José: Die Erinnerung an eine Subversion weiterspinnen. Performance in Guatemala. In: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Wien (Sommer 2006), 26–27.
- RAMIREZ, Mari Carmen: Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980. In: Sabine Breitwieser. Generali Foundation (Hg.): vivencias/Lebenserfahrung/life experience. Wien: Generali Foundation 2000, 61–104.
- REY, Romeo: Geschichte Lateinamerikas vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck 2006.
- SONTAG, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a.M.: Fischer 2005.
- TAIBO II, Paco Ignacio: 1968 Gerufene Helden. Ein Handbuch zur Eroberung der Macht. Hamburg/Berlin: Verlag Libertäre Assoziation und Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1997.
- TRAVERSO, Enzo: Gebrauchsanleitung für die Vergangenheit. Geschichte Erinnerung Politik. Münster: Unrast Verlag 2007.
- WEIBEL, Peter 2008: Neo-Avantgarde und Politik. Re-Präsentation des Verdrängten. In: Jutta Held/Ursula Frohne (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007: Politische Kunst heute Göttingen: V & R unipress 2008, 61–72.
- YOUNG, James E.: Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur. Hamburg: Hamburger Edition 2002.
- ZAPATA GALINDO, Martha: Der Preis der Macht. Intellektuelle und Demokratisierungsprozesse in Mexiko 1968–2000. Berlin: Edition Tranvia/Verlag Walter Frey 2006.