

## Interview mit Ana Roldán, 26. Dezember 2014, SIK-ISEA

Interview mit Ana Roldán (AR)  
Geführt von Rahel Beyerle (RB), SIK-ISEA  
Im Atelier der Künstlerin, Zürich  
26. Dezember 2014

RB: Du hast Geschichte studiert, dann Sprachwissenschaften und Kunst. Das alles scheint in Deinem Werk sichtbar zu sein. Ana, war für Dich schon früh klar, dass Du Künstlerin werden willst?

AR: Nein, es war nie klar, dass ich Künstlerin sein wollte. Noch vor dem Geschichtsstudium habe ich eine gastronomische Ausbildung absolviert und wurde Köchin. Die Lehre machte ich nach dem Gymnasium, als ich noch sehr jung war. Ich wollte zwar mit Sicherheit an die Universität gehen, konnte mich aber nicht entscheiden, was ich studieren sollte. Dann schenkte mir jemand ein Buch über die Geschichte der Gastronomie. Ich fand sehr spannend, wie die Menschheit angefangen hat zu kochen und wie sie das immerzu raffinierte. Ich dachte: Das möchte ich auch. So wurde ich Köchin und führte mein eigenes Restaurant. Das kommt mir noch heute zugute: Die Gastronomie hat mich ein gutes Time-Management und das Zusammenarbeiten mit vielen Leuten gelehrt. Als ich dann aber die ganze Zeit nach Zwiebeln roch (schmunzelt), während alle meine Freunde studierten, wollte ich doch an die Uni. Ich priorisierte Restaurierung oder Geschichte – oder Kunst. Geschichte faszinierte mich, doch während des Studiums weckten die Sprachwissenschaften mein Interesse. Als ich in die Schweiz kam, begann ich das Kunststudium und ein Studium der Sprachwissenschaften. Weil mich so viele Sachen interessierten, wollte ich einen Studiengang nach dem anderen machen. Auch als ich schon Künstlerin war, habe ich mich lange nicht so definiert, um möglichst viel offen zu lassen. Irgendwann musste ich aber akzeptieren, nicht um eine Entscheidung umhin zu kommen, und mir wurde klar: Ja, ich bin Künstlerin.

RB: Zeigte sich Dir das durch das Kunststudium? Weil Du Kunst produziert und Anfragen gekriegt hast?

AR: Schon lange vor der Schule hatte ich Kunst produziert. Ich nahm in Mexiko an Ausstellungen teil, machte Performances, aber ich definierte mich nicht als Künstlerin. Entschieden tat ich das erst nach der Schule. Für die Aufnahme an die Kunstschule hier in der Schweiz brauchte ich eine Dokumentation. Während des Gymnasiums war ich überaktiv, ich malte, zeichnete, ging in Literatur- und Filmkurse. Am wichtigsten war mir die Performance-Kunst. (Pause) Noch vor dem Gymnasium-Abschluss – ich war vielleicht 16- oder 17-jährig – da bin ich an einem Performance-Festival<sup>1</sup> in Mexiko-Stadt gelandet. In den 1990er-Jahren

war dieses Festival Weltklasse. Sie hatten etwa zwei Monate im Jahr volles Programm und luden sehr gute, internationale Künstler ein. Es war auch eine Zeit in Mexiko, die politisch enorm anregend war. Die Leute waren engagiert, interessiert, und die Performance-Kunst fand oft auf der Strasse statt.

RB: Dann hat Dich die Wirkung der performativen Kunst auf die Gesellschaft besonders interessiert?

AR: Genau, das beeindruckte mich damals sehr. Als Teenager war ich immer zu Hause oder in der Schule oder halt dort, wo man als Teenager so ist. Und plötzlich entdeckte ich etwas komplett Anderes. Ich ging mit zwei Freunden – das erste Mal ohne meine Eltern – ins Zentrum von Mexiko-Stadt und habe gesehen, was dort alles passiert. Dadurch wurde ich mit der Realität der mexikanischen Gesellschaft konfrontiert.

RB: Du bist aus Mexiko weggezogen. Wieso hast Du Dich für die Schweiz entschieden?

AR: Ich habe mich eigentlich nicht für die Schweiz entschieden (schmunzelt). Als ich Geschichte studierte, schwebte mir vor, auch ins Ausland zu gehen. Ich dachte, ich gehe nach Europa und suche mir eine Kunstschule. Denn etwa ein Jahr nachdem ich angefangen hatte Geschichte zu studieren, versuchte ich in Mexiko in die Kunstschule zu kommen. Das klappte nicht. Also wollte ich anderswohin. Als Historikerin habe ich mich nicht gesehen, weil (Pause)...

RB: ...es zu wenig kreativ ist?

AR: Ja. Nur wenige können auf dem Gebiet kreativ arbeiten, und ich sah mich nicht als Lehrerin oder im Archiv. Ich habe mich überhaupt nirgendwo gesehen. Ich dachte, ein Kunststudium sei eine gute Basis, um nachher weitere Fächer zu studieren. Ich reiste nach Europa und schaute mir Kunstschulen an. In der Schweiz ereignete sich ein Zufall nach dem anderen: Ich musste länger bleiben, lernte Leute kennen und die *HKB*<sup>2</sup> steckte gerade in der Restrukturierung. Das war 1999/2000. Niemand konnte mir genau Auskunft geben, so gaben sie mir die Telefonnummer von Herrn Hans Rudolf Reust<sup>3</sup>, dem Leiter, und der hat mir dann persönlich alles erklärt. Das fand ich total merkwürdig. Sowieso – die Schweiz dünkte mich so speziell und wohlwollend. Sie wirkte auf mich fast wie ein sozialistisches Land, weil alle so gleichwertig sind in der Gesellschaft. Ich fand das extrem komisch, aber überaus freundlich. Herr Reust sagte mir, dass gerade in der nächsten Zeit Aufnahmeprüfungen seien, ich müsse ein Dossier einschicken, und dann könne man schauen, ob ich ein Interview kriege. Mir blieben zwei Wochen Zeit, um eine Dokumentation auszuarbeiten! Ich musste meine Mutter anrufen, damit sie mir so schnell wie möglich alles aus Mexiko schickte, und jemand anders hat mir bei der Zusammenstellung geholfen. Dann habe ich das Dossier eingereicht.

RB: Und es hat geklappt.

AR: Es hat geklappt.

RB: Wenn Du sagst, Du fandest es hier komisch, hast Du Dich dann wohl gefühlt?

AR: Ja! Sehr wohl! Ich fand es sehr angenehm hier und habe mich sehr gut aufgenommen gefühlt. In Mexiko sind die sozialen Schichtungen viel prononcierter. Mexiko-Stadt ist eine 20-Millionen-Metropole, da herrscht ein permanenter Kampf. Man steht stundenlang im Stau, und du verlierst locker vier Stunden am Tag, um die wesentlichen Sachen erledigen zu können, also zum Beispiel einfach, um in die Schule und wieder zurück nach Hause zu fahren. Das kostet viel Energie. Hier habe ich hingegen das Gefühl, dass jeder Mensch Beachtung erfährt. Es existiert eine soziale Umgebung, in der jeder Mensch sich entfalten kann.

RB: Als Individuum verfügst Du hier vielleicht über bessere Möglichkeiten, Aufmerksamkeit zu erhalten. Trotzdem fiel es Dir schwer, Dich zu entscheiden und zu sagen: Ja, ich bin Künstlerin und gehe mit meiner Kunst auch nach aussen. Weshalb?

AR: Künstlerin wollte ich nicht sein, weil ich alles sein wollte. Allerdings war ich schon früh mit Kunst vertraut. Als Primarschülerin hat mich meine Mutter oft im Atelier eines befreundeten Malers parkiert, wo ich Aufgaben machte und zeichnete. Und als ich dieses Performance-Festival besuchte, lernte ich schnell viele Künstler kennen. Mehr und mehr habe ich dann aktiv den Kontakt zu den Kunstkreisen gesucht. Anstatt in die Discos ging ich an Vernissagen und traf mich in den Bars mit Künstlern und Kuratoren. Ich war super jung und habe den Kunstbetrieb geliebt. Aber ich wollte selbst nicht Künstlerin werden, weil mir so viele Künstler unruhig und unzufrieden erschienen.

RB: Das war in Mexiko. War es in der Schweiz anders?

AR: Nein, in der Schweiz war es gleich – mit den Künstlern und der Unzufriedenheit. Deshalb wollte ich mich auch hier nicht sofort als Künstlerin definieren. Das Kunstmachen interessierte mich, aber ich wollte nicht diese Art von Mensch werden.

RB: Es ist also nicht so, dass Du an Deinem eigenen künstlerischen Können gezweifelt hättest, sondern am Lebensstil, der mit dessen Ausübung zusammenhängt.

AR: Ich habe ständig gesehen, dass meine Künstlerfreunde immer wieder Krisen, existenzielle und emotionale Probleme haben. Ich wollte nicht ein solches Leben führen, ich wollte nicht dermassen leiden (lacht).

RB: Aber Du leidest jetzt nicht?

AR: Nein. (Beide lachen)

RB: Was hat Dir Mut gemacht, dass Du es schaffst? Gab es bestimmte Leute, die Dich in Deinen Entscheidungen bestärkten?

AR: Es mangelte mir an Fokussierung, aber nicht an Selbstbewusstsein. In der Kunstschule wurde ich dann stark gepusht, nicht wie ein Blatt im Wind dahinzutreiben. Es gab Leute in der Schule, die mir auch persönlich viel bedeuteten und die mich immer förderten. Das war sehr wichtig für mich – und ist es auch geblieben. Nach dem Kunststudium hat mich mein damaliger Freund extrem unterstützt. Es ist wahnsinnig, was er für mich gemacht hat, und er ermutigte mich auch sehr, dass ich mich als Künstlerin (Pause) – nicht durchsetzte, aber...

RB: ...verwirklichte?

AR: ...als Künstlerin definierte. Damals war es für mich schwierig zu kommunizieren: Ich bin Künstlerin. Dabei dachte ich mir: oh Gott. Selbst jetzt finde ich es manchmal noch ein bisschen komisch. Während und nach dem Kunststudium – oder nein, eigentlich eben schon früher! – verkehrte ich immer mit Leuten aus dem Kunstkontext und der Kunstgeschichte. Dann kam eine Zeit, in der ich nicht mehr nur mit Leuten aus der Kunstwelt zu tun hatte und mit der Frage konfrontiert wurde: Was machst du? Wenn ich antwortete: Kunst, klang das immer ein bisschen merkwürdig für die Leute. Und dann fragen sie dich immer: MALST du? Immer! Dann musst du jedes Mal erklären, was du machst.

RB: Hast Du das Gefühl, Du musst Dich gewissermassen rechtfertigen, für das, was Du tust?

AR: Nein, nein. Aber ich fand es oft ein wenig mühsam, Laien zu erklären, was zeitgenössische Kunst ist. Jetzt habe ich mehr Geduld (lacht), auch wenn es mich manchmal langweilt.

RB: Ist es mittlerweile sogar wichtig für Dich, dass Du es den Leuten erklären kannst?

AR: Nein.

RB: Aber gibt es Dir vielleicht einen Anstoss, mit Deiner Kunst auf die Leute zu reagieren? Sind das für Dich zwei getrennte Sachen: Du, die Kunst macht, und die Gesellschaft, die rezipiert. Oder reagierst Du auf das Kunstverständnis, das Dir die Leute entgegen bringen?

AR: Ich war schon immer sehr aufmerksam auf Reaktionen, auch in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern. Was mich sehr wohl interessiert, ist der Betrachter. Aber wenn dich jemand während irgendeinem Essen fragt, was du für Kunst machst und ob du malst, ist das

nicht der Betrachter und wird es wahrscheinlich auch nie werden. Und es ist nicht so, dass ich die Kunst wie eine Religion verkaufen möchte.

RB: Sind die Künstlerin als Person, als Subjekt, und die Kunst, die sie macht, voneinander trennbar?

AR: Nein, meine Kunst gehört zu meiner Person. Aber Du als Kunsthistorikerin weisst auch, dass es verschiedene Arten von Kunst gibt und das, was man heute als zeitgenössische Kunst bezeichnet, anders ist als (Pause) Volkskunst oder wie auch immer man das umschreiben will.

RB: ...oder einfach historische Malerei vor dem 20. Jahrhundert, was die meisten primär als Kunst verstehen, die nicht viel mit ihr zu tun haben?

AR: Das lässt mich darauf zurückkommen, wie ich begann, mich für Kunst zu interessieren. Wie ich durch meine Eltern und Verwandte und in der Schule lernte, was Kunst sei. Wir besuchten Museen und beschäftigten uns mit der Malerei. Mir haben einige Sachen gefallen, andere nicht, aber ich habe nie gedacht, dass ich werden möchte wie ein Michelangelo oder so (lacht). Mich hat Gegenwartskunst interessiert. Dadurch entdeckte ich die Performance-Kunst, bei der man alles machen kann. Und dann führte mich die zeitgenössische Kunst aufgrund ihrer Vielfalt zur Installations-Kunst, Collagen, Videos. Ich war später froh, dass ich die Kunstschule nicht in Mexiko besucht habe, weil der Unterricht dort sehr akademisch ist. Hier in der Schweiz war ich frei. Das war perfekt für mich. Insofern war die Schweiz ein sehr glücklicher Zufall.

RB: Du hattest also mehr Freiheit hier.

AR: Ja. Wenn ich in Mexiko in einer sehr akademischen Kunstschule gelandet wäre, wäre ich vielleicht am Schluss nicht wirklich Künstlerin geworden, weil mich diese unendlichen Malerei- und Zeichnungsstunden gelangweilt hätten (lacht).

RB: Hingegen ist die mexikanische Kultur und Gesellschaft inhaltlich sehr wichtig geblieben in Deiner Kunst – und ist es immer noch?

AR: Jaa. (Pause) Früher habe ich vor dem Mexikanischen zu fliehen versucht. (Pause) Ich wollte nie in der Exotismus-Ecke landen, so im Stil von Frida Kahlo. Ich habe mich immer gegen dieses Etikett gewehrt und extrem viel dafür gearbeitet, dass ich nicht als mexikanische Künstlerin wahrgenommen werde. Ich denke, das ist mir auch gelungen. Deshalb bin ich da heute entspannter. Und man kann ja nicht alles, was man von Anfang an lernt – die Kultur, die man einsaugt, seit man geboren ist – streichen. Die Mexikanische und Lateinamerikanische Kultur gehören bei mir heute so selbstverständlich wie andere Kulturen zu meinem Bezugssystem. Ich habe in Lateinamerika Galerien und kehre immer wieder nach

Mexiko-Stadt zurück. Aber das Label „Lateinamerika“ ist ebenso grob wie „Europa“. Die Kultur- und Kunstszene Brasiliens etwa ist eine Welt für sich. Argentinien und Mexiko sind auf verschiedenen Kontinenten. Eine Klammer bildet die spanische Sprache, wobei die Kunstszene Europas von Spanien über Skandinavien bis Rumänien Englisch spricht, ohne dass man deshalb von einer Europäischen Kultur bzw. Kunst sprechen würde.

RB: Du hast ein Stipendium für ein Auslandsatelier in China<sup>4</sup> erhalten und neun Monate in Kunming gewohnt. Davor warst Du in Paris.<sup>5</sup> Wie wichtig ist es für Dich, dass Du verschiedene Kulturen siehst und vielleicht auch andere Gesellschaftssysteme, die womöglich die Kunst unterschiedlich anerkennen? Nimmt das Einfluss auf Dein Schaffen?

AR: Wo ich lebe und arbeite hat auf jeden Fall Einfluss auf mein Schaffen. Ich reise viel, seit langem. Schon als ich in die Schweiz kam, in die Kunstschule, fand ich es plötzlich sehr wichtig, verwandlungsfähig zu sein. Dies scheint mir eine gute Qualität, die man sich aneignen kann, und ich denke, Reisen drängt dich gewissermassen dazu, weil es dir keine andere Wahl lässt. Handkehrum habe ich durch meine Reisen auch diese Konstanten in der Welt entdeckt, die sich wiederholen in den verschiedenen Kulturen. Ich fand es total spannend, dass man meint: „Ah, das ist doch typisch X!“, und es ist es nicht, weil es woanders gleich ist.

RB: Meinst Du ein Denken in Schemata, dass Du überall findest?

AR: Es gibt ein Buch von Roland Barthes – ich weiss jetzt nicht mehr, wie es heisst, Ewigkeiten her, dass ich es las – darin spricht Barthes darüber, wie typisch überall das Wiener Schnitzel ist. Also in Deutschland sagt man einem panierten Stück Fleisch in der Regel Wiener Schnitzel, aber in Mexiko, wo das Gericht ebenso typisch ist, heisst es Milanesa und hat überhaupt nichts mit Wien zu tun.

RB: Und trotzdem gilt das Wiener Schnitzel als Österreichs Nationalgericht.

AR: Ja, und es ist überall ein Klassiker, also auch hier oder in Mexiko und in Italien auch.

RB: Dann meinst Du eher Dinge, die Du überall auf der Welt findest, aber vielleicht mit unterschiedlicher Bedeutung?

AR: Ja, oder einfach unterschiedlich benannt. Als ich in China war, habe ich mich Mexiko viel näher gefühlt als in der Schweiz. Ich schätze, ich habe sieben oder acht Jahre in der Schweiz verbracht, bevor ich nach China ging, wo mich vieles an Mexiko erinnerte (lacht). Ich entwickelte ein Zeichensystem, das auf dem Buch „A Method for Creative Design“<sup>6</sup> des mexikanischen Künstlers und Filmemachers Adolfo Best-Maugard beruht. Seine Theorie besagt, dass man beim Zeichnen alles aus Grundkonstanten herleiten kann. Das ist

beispielsweise etwas, was mich fasziniert: Das, was in allen Kulturen gleich ist, was man überall wieder antrifft: die gestalterischen Ausfaltungen anthropologischer Konstanten.

RB: Wenn Du Werke machst, deren Substanz symbolisch einen klaren Bezug hat zur mexikanischen oder lateinamerikanischen Kultur wie im Fall der National-Flaggen, die Du für die Serie *Latin American Flags*<sup>7</sup> verwendet, die du dann aber so gefaltet hast, dass man sie vielleicht nicht mehr als Flaggen erkennt, entstellst Du damit gleichzeitig eine gewisse, einschichtige Konnotation, sodass sie auch in unterschiedlichen Zusammenhängen funktionieren? Wenn Du die *Flags* in China ausstellst, verstehen es die Menschen trotzdem, aber auf andere Art?

AR: Es interessiert mich sehr, wie die Lesbarkeit eines Werks durch die Veränderung seines Kontexts beeinflusst wird. Und es kommt vor, dass ich dieses Phänomen mit Absicht auslote. Wenn ich eine Ausstellung zum Beispiel in Kolumbien, Brasilien oder Mexiko mache, versuche ich stets, lokal zu produzieren und mich mit dem Spezifischen eines Ausstellungsorts auseinanderzusetzen. Umgekehrt fasziniert es mich, wie Arbeiten eine neue Bedeutung kriegen, wenn ich sie anderswo zeige. Einen wesentlichen Aspekt meiner Arbeit bildet das Spannungsverhältnis zwischen dem spezifisch Lokalen einerseits – das sich auch bei den „Cognoscenti“, den Eingeweihten, manifestiert, je nachdem, ob man sich in São Paulo, Tiflis, Mexiko-Stadt oder Zürich befindet –, und dem kontemporären Kunstsystem andererseits. Das Kunstsystem funktioniert weltweit, insofern die Rankings global einsehbar sind und international alle die gleichen Periodika, Texte und Ausstellungen zur Kenntnis nehmen. Um auf die lateinamerikanischen Fahnen zurückzukommen: Wenn ein Lateinamerikaner die Fahnen sieht, dann weiss er genau, welches Land diese Fahne repräsentiert und hat womöglich auch eine Vorstellung von der momentanen Verfassung des betroffenen Landes. Ein anderer sieht vielleicht, dass es Fahnen sind, aber sobald es um die Zuordnung des repräsentierten Landes geht, tappt er im Dunkeln. Wenn jemand nicht weiss, dass es Fahnen sind, erkennt er ein abstraktes Bild mit Farben und Formen, was ebenso Teil dieser Arbeit ist. So reissen jeweils unterschiedliche Bedeutungshorizonte auf.

RB: Hat es eine subversive Komponente, dass Du die Fahnen fältest?

AR: Ausgangspunkt für das Falten ist die gestalterische Absicht. Davon ausgehende Interpretationen sind kontextabhängig. Die brasilianische Flagge mit ihrem optimistisch-modernen Leitspruch „Ordnung und Fortschritt“ wirkt zusammengefasst nicht nur ästhetisch oder als grafische Dekonstruktion von Staatlichkeit. In Brasilien evoziert die Fahne den Versuch der gegenwärtigen Regierung, mit Sport-Grossereignissen an nationale Gefühle zu appellieren. Und gleichzeitig die massiven Protestbewegungen, die den brasilianischen Staat als durch und durch korrupt schmähen. Anderes Beispiel: In Georgien, wo ich öfter bin, habe ich eine Serie mit georgischen Fahnen aus der Sowjetunion und aus der Zeit davor gemacht. In einem Land, dessen Unabhängigkeit rund 25 Jahre alt ist und das sich

von Russland bedrängt sieht, – der letzte Krieg war 2008! – da sind Staats-Fahnen hoch emotional besetzte Zeichen und haben eine höhere Bedeutung als etwa hier bei uns. Ich präferiere keine Lesart als „richtigere“, ich bin mir der Bedeutungsverschiebungen aber bewusst und beziehe sie in meine Arbeit ein.

RB: Es ist demnach keine bestimmte Aussage, die Du verfolgst, sondern immer auch ein Experiment, ein Verhüllen und Enthüllen.

AR: Genau. Es wäre mir zu plump, mich auf bestimmte Aussagen festzulegen. Und mit dem Lauf der Geschichte verändern sich die Lesarten, die sich einem aufdrängen ja noch einmal. Es verhält sich wie mit der Kunst generell: Je mehr man weiss, desto mehr beginnen Werke zu sprechen. Und: Es macht mir Spass, wenn die Kunst nicht statisch, sondern mit dem sich verändernden Kontext intellektuell herausfordernd bleibt.

RB: Wir sind am Anfang kurz darauf zu sprechen gekommen, von wegen Künstlersubjekt und Kunst; Du hast gesagt, dass Deine Lebenspraxis in Deiner Kunst eine Rolle spielt. Wie wichtig ist nun das Biografische im Vergleich zum Kontext, um Deine Werke zu lesen?

AR: Das Persönliche ist im Werk drin, und trotzdem auch die Offenheit der Interpretation. (Pause) In der Wissenschaft gibt es den Unterschied zwischen dem Kontext der Entdeckung und dem Kontext der Gültigkeit. Der Kontext der Entdeckung ist die eher anekdotische Geschichte, wie man dazu kommt, etwas Konkretes zu machen oder zu behaupten. Bei der Gültigkeit geht es darum, dass die Wissenschafts-Community debattiert und auslotet, ob eine neue Theorie oder neue Erkenntnisse valabel sind oder nicht. In der Wissenschaftsgeschichte gibt es das berühmte Beispiel, wie der Physiker Niels Bohr vor dem Feuer einschlieft und dabei im Traum das Atommodell entdeckte. Doch das sagt nichts über die Gültigkeit des Atommodells aus. Auf die Kunst übertragen: Es ist meistens interessant zu wissen, warum ein Künstler, dies oder jenes so und nicht anders gemacht hat. Das sagt aber noch nichts über den Wert und die Bedeutung einer Arbeit aus. Das herauszufinden ist Sache von Kritikern, Kuratoren, Interpreten, Betrachtern, die in ein Werk hineinlesen können, was immer ihnen beliebt.

RB: Hast Du selbst beim Entdecken dennoch eine präzise Vorstellung?

AR: Nur insofern als ich lange überlege, diskutiere, probiere, skizziere, verwerfe, bis ich eine Arbeit realisiere. Vieles ist auch Intuition. Aber es widerstrebt mir völlig zu sagen: Diese Arbeit bedeutet genau das. Beispielsweise für *LUPA*<sup>8</sup>, eine von Abaseh Mirvali kuratierte Ausstellung mit raumgreifenden Werken an der Art Rio 2013, habe ich an eine ältere Werkgruppe angeknüpft und mit Bambus rechtwinklige Gitter gemacht, die mit Stoffen in Hautfarben bespannt wurden. Nun evoziert das natürlich die ganze „Tropicalismo-Schiene“. Ich verwendete das Material Bambus, um damit rechtwinklige Strukturen zu bilden, was aber

nur halb funktionierte, weil Bambus zu krumm und zu ärmlich ist. Das spielt mit der Tradition der strengen Moderne – etwa der Zürcher Konkreten – und der soften Adaption der Moderne in Lateinamerika – vor allem in der Architektur wie etwa von Oscar Niemeyer in Brasilien oder Luis Barragán in Mexiko, wo alles runder, softer und katholischer ist. Eine andere mögliche Bedeutungsachse dreht sich um die Hautfarben. In Mexiko, wo ich eine ähnliche Arbeit gezeigt hatte, war klar: Seit der Revolution von 1910 wird behauptet, es gäbe unterschiedslos *die* Mexikaner; eine Ideologie, die übrigens vor allem durch die Kunst der Muralisten vermittelt wurde. Die Realität sieht anders aus – je dunkler oder indianischer ein Mexikaner, desto tiefer ist sein Status. Im Kontext der Hafenstadt Rio, die gesellschaftlich sehr durchmischt ist, konnte man die Arbeit als das modernistische Versprechen einer „modernen Gesellschaft für alle“ aus den 50er-Jahren auffassen. Oder aber genauso gut als Gegenteil: Das Insistieren, jede Hautfarbe gehöre in einen eigenen Rahmen und bedeute eben doch sehr viel mehr denn bloss die zufällige Pigmentierung der Haut.

RB: Eine Deiner bekanntesten Arbeiten ist *SAM*<sup>9</sup>. Eine Maske, die eine Maske trägt?

AR: *SAM* dreht sich um Repräsentation. In Mexiko liess ich aus Bergkristall eine transparente Maske machen. Dass die Maske durchsichtig ist, widerspricht dem Wesen einer Maske, die ja verbergen will. Deshalb setzte ich bei *SAM* noch eine zweite Maske drauf, die die Nase verbirgt, aber ebenfalls aus transparentem Bergkristall ist. Daran kann man einiges über Repräsentation durchdeklinieren. Und die Arbeit diagnostiziert die gegenwärtige Condition Humaine: Es gibt keine Eigentlichkeit, keine Substanz mehr. Charaktere sind bloss noch Masken, die aber transparent sind und hinter denen sich nichts mehr versteckt. Allenfalls lassen sich mit zusätzlichen Maskeraden Verschiebungen ihrer Erscheinung vornehmen. – Eine eher düstere Aussage. Doch man könnte das auch umgekehrt lesen. Befreit von Eigentlichkeit entwerfen wir uns stetig neu. Könnte man... (Pause) Ich scheue ja vor zu definitiven Zuschreibungen zurück und finde, es ist gerade die Offenheit gegenüber möglichen Interpretationen, die ein Werk interessant macht; auch für mich selber.

RB: Angefangen hast Du ja mit Performance-Kunst. Machst Du das mittlerweile weniger?

AR: Ich mache es nicht mehr.

RB: Wieso nicht?

AR: Wenn es gewünscht ist, kann ich Performances wieder aufführen. Aber es ist nicht mehr mein präferiertes Medium. In Mexiko fand ich es interessant, weil Performances direkt Wirkung und Reaktionen zeigten. Bei der Performance-Kunst in der Schweiz fand ich die Wirkung, die sie hatte, oft uninteressant.

RB: Haben die Leute hier denn weniger stark partizipiert oder was ist von der Wirkung her anders?

AR: Ja, hier fehlt der politische Motor, die Spannung. Es hat wohl auch mit der Mentalität zu tun. Im Vergleich zu den Mexikanern, ist ein Schweizer Publikum fast schon apathisch. Man klatscht einfach höflich am Schluss. Dann gingen hier viele Performances in Richtung Theater oder Tanz, was mich beides nicht so sehr interessiert. In Mexiko hatten die Performances einen starken Impact, und es findet eine Interaktion mit dem Publikum statt. In der Schweiz steht eher im Vordergrund, schöne Bilder zu produzieren, deren Wiedergabe man aber auch mit anderen Medien einlösen kann. Dazu braucht es keine Performance.

RB: Wie wählst Du Deine Medien und Materialien aus?

AR: Ich habe eine Idee, was ich machen will und suche dann nach praktischen Lösungen. So lande ich beim Material. Das ist ein Vorteil in der Metropole Mexiko-Stadt: Dort findet man jedes Material. Seltener ist es auch umgekehrt, dass mich ein Material interessiert und sich daraus eine Arbeit ergibt.

RB: Wie kommst Du auf eine Idee, wie fängst Du an?

AR: Um ein Kunstwerk zu machen? Oder eine Ausstellung?

RB: Beides.

AR: Früher, in der Kunstschule, begeisterte mich eine Person, ein Gebiet, ein Gegenstand dermassen, dass mich eine extreme Energie drängte, etwas daraus zu machen. Heute entstehen viele Arbeiten, weil ich zu Einzel- oder Gruppenausstellungen eingeladen werde oder ein Werk bestellt wird. Da ist es ein Mix aus spezifischer Recherche und Ideen, mit denen ich schon länger experimentiere. Und je erfahrener man ist, desto grösser ist das Vokabular, mit dem man arbeiten kann. Gewisse Gruppen von Werken haben sich quasi selber weitergeführt.

RB: Dann ist auch das serielle, fortsetzende Arbeiten wichtig für Dich?

AR: Ja. Obwohl ich schon hörte, es gäbe keine kontinuierliche Linie in meiner Arbeit, hat es eine! Und die ist wichtig für mich.

RB: Meinst Du eine Linie, nicht unbedingt in der Gestalt eines bestimmten Themas, sondern einer künstlerischen Herangehensweise oder Entwicklung?

AR: Ja, als Entwicklung und mit einem roten Faden vergleichbar. Es gibt Künstler, die malen beispielsweise immer einen Kreis oder einen Apfel. Das ist es nicht, was ich meine mit meiner Linie. Sie zeichnet sich eher inhaltlich ab, in der Essenz meiner Arbeiten. (Pause) Soll ich die Fenster schliessen? Es ist ein bisschen kalt.

RB: Ja, wir können sie schliessen, sofern wir dann noch atmen können (lacht).

AR: (Lacht) Der Leimgeruch ist endlich draussen.

(Schliessen die Fenster)

RB: Hast Du mit diesem Leim die Skulpturen hier in Deinem Atelier gefestigt? Sie sehen ein bisschen aus wie Menschen, die sich die Glieder verrenken und doch keinen Wank mehr tun... Was wird aus ihnen?

AR: Anknüpfend an die anthropomorphe Figur *JOE*<sup>10</sup> habe ich verschiedene Skulpturen gestaltet, die – je nach Blickwinkel – menschlich wirken. Interpretationen sind dann natürlich wieder kontextabhängig. Der Titel dieser Skulpturen, *I thought it was impossible*<sup>11</sup>, liest man hier eher humoristisch: etwa, dass man eine Verrenkung für eine Yoga-Figur hingekriegt hat. In einem mexikanischen Kontext, in dem Leichen zerstückelt und dann als Sujet von Pressebildern zirkulieren, kann sich auch schnell eine morbide Lesart aufdrängen. Über Zeitungen und meine Freunde habe ich eng mitverfolgt, wie sich in Mexiko eine Volksbewegung gegen die Regierung und die vielen Toten gebildet hat. So etwas hat man dann im Hinterkopf. *I thought it was impossible* habe ich als Teil für die kurz bevorstehende Ausstellung in Zürich gemacht. Und ich zeige eine Arbeit, bei der die mexikanische Fahne wie ein alter Lappen von einer Stange hängt. Mir scheint, das kann die Aufforderung des gewählten Ausstellungstitels *Take Position*<sup>12</sup> recht gut erfüllen.

RB: Wir waren vorhin beim roten Faden, der durch Dein Werk führt. Die inhaltliche, kognitive Komponente bildet einen wichtigen Bestandteil, wenn man ein Werk von Dir anschaut. Oft spielen auch Werk- oder Ausstellungstitel, spielen Textelemente oder die Sprache per se eine wichtige Rolle. Wie kommt es dazu? Gehst Du jeweils von einem Text aus? Oder fügst Du die Texte am Schluss hinzu? Schreibst Du die Texte selbst?

AR: Früher schrieb ich nach Performances auf, was passiert war. So habe ich eigentlich angefangen zu schreiben. Aber mit diesen Texten habe ich noch nie etwas gemacht.

RB: *Noch* nicht? – Willst Du vielleicht noch?

AR: Vielleicht. Ah doch! – Ein oder zwei dieser Texte, habe ich, kurz bevor ich mit der Performance-Kunst aufhörte, als Sound von Performances verwendet. Danach habe ich in der

Kunstschule sehr viel geschrieben. Ich experimentierte mit konkreter Poesie und setzte mich intensiv mit der deutschen Sprache auseinander. Sie, und damit eine neue Welt, kennenzulernen fand ich extrem spannend. Als ich dann anfang, in dieser anderen Sprache zu schreiben, machte es mich glücklich, dass die Leute meine Texte lustig fanden, weil ich alles falsch schrieb, es ihnen aber gefiel. Es entstand eine sehr spezielle Kommunikationsart, weil ich etwas sagte und das Gegenüber etwas Anderes verstand, als ich meinte. Und was dazwischen lag, die Interaktion, war wieder etwas Anderes. Was ich schreibe, setze ich zwar wörtlich fest, verstehe es aber meiner Auffassung nach. Währenddessen verstehst du, wenn du dasselbe liest, weil du die Sprache beherrschst, was eigentlich tatsächlich geschrieben ist (lacht). Ich fand es faszinierend, wie man mit Sprache spielen kann. Ich habe sehr viel geschrieben, bis ich von Bern nach Zürich gekommen bin, wo ich die Konzentration und die entspannte Situation nicht mehr fand.

RB: Hattest Du Gedichte geschrieben?

AR: Gedichte. Geschichten. Ich habe ein Video gemacht aufgrund einer Geschichte, die ich selber nach sehr allgemeinen Referenzen in der Welt geschrieben habe. Viele der Referenzen habe ich den Religionen entnommen. Das Video heisst *Alles ist wie Alles*<sup>13</sup>. Als Studentin habe ich geputzt, um Geld zu verdienen. Ich musste ein Haus putzen, irgendwo in der Nähe von Bern auf dem Land. Es war riesig. Dort dachte ich unendlich lange über meine Projekte nach, weil es so unendlich dauerte, dieses Haus zu putzen. Ich habe auch deshalb beim Putzen besonders viel an diese Geschichte gedacht, weil ich dabei alles sah, was diese Leute hatten. Es waren zwei alte Menschen, die dort wohnten, und sie besaßen unter anderem sehr, sehr viele Bibeln – eine grosse Sammlung. Darunter befand sich eine riesige Bibel mit Holzcover. Ich sinnierte über die Geschichte der Menschheit und über Erinnerungen: wie man Sachen weiss und wieder vergisst und sich dann wieder erinnert, aber in einer anderen Form und diese wiederum vergisst, wie die Erinnerung durch die Entwicklung der Menschheit kommt und geht. Schliesslich schrieb ich eben diese Geschichte, die endlos läuft. Ich filmte das ganze Haus mitsamt seinen Gegenständen. In der Schule schnitt ich daraus ein Video. Ich glaube, das war mein erstes Werk für die Öffentlichkeit, weil die Leute das sehr gut aufgenommen haben. Das durfte ich in der *Stadtgalerie* in Bern ausstellen.<sup>14</sup>

RB: War das sozusagen das erste ausgestellte Werk, aber auch die erste verfilmte Geschichte?

AR: Ich hatte schon früher in der Schule Sachen mit Videos gemacht, um den Umgang mit dem Medium zu lernen, aber *Alles ist wie Alles* war die erste offizielle Arbeit. Jedenfalls experimentierte ich sehr viel mit Text. Es kam zur Idee, ein Bestiarium zu verfassen, weil mir Lexika und Mythologie extrem gefallen. Und seit langem sammle ich Bestiarien. So habe ich selbst begonnen, ein Bestiarium zu fertigen. Plötzlich merkte ich, dass es eine Vielzahl an Figuren gibt, die ich beschreiben möchte. Darum entschied ich vorerst, ein Kapitel zu schliessen und mehrere Kapitel mit je 20 bis 30 Figuren zu machen. Das entwickelte sich

ständig weiter, wobei ich immer eine Inspiration hatte für jedes Kapitel, und so ist dieses Projekt immer noch am Laufen.

RB: Dafür hast Du Figuren mit Text beschrieben und dann Zeichnungen oder Bilder selbst dazu gemacht...

AR: ...als kleine Ikonen, genau. Das hing auch mit dem Format der Bestiarien zusammen. Da wird stets etwas, beispielsweise der Minotaurus, durch eine Ikone repräsentiert. Dazu gibt es einen Text, der die Figur beschreibt. Ich wollte genauso ein Bild, das eine Figur verkörpert und einen Text, der sie beschreibt. Ich wollte dies in der Form kleiner Kritiken umsetzen. Wie in vielen meiner Werke beabsichtigte ich, etwas ganz Ernstes zu behandeln, dabei aber auch mit Humor zu arbeiten. Du hast gefragt, ob ich die Texte selber schreibe? Es hat Texte, die ich schreibe, es gibt Texte, die ich zusammensetze, es gibt Texte, die ich interpretiere, und es gibt Texte, die ich aufgrund einer ganz konkreten Inspirationsquelle schreibe, wobei ich zuerst viel recherchiere zu dieser Inspirationsquelle und dann den Text schreibe. Beim *Bestiarium* ist jede Ikone durch eine konkrete Person inspiriert worden, woraufhin ich mich mit dieser Figur auseinandersetze. In meinem Bestiarium, in meiner Welt, meinem System wird daraus die Figur X. Aber die Inspirationsquelle lege ich normalerweise nicht offen. Manchmal kann man sie identifizieren und manchmal nicht, je nachdem, ob man sie kennt. Das ist für mich auch interessant bei meiner Arbeit – dass man, weil man etwas kennt, etwas erkennt. (Pause) Dann ist es gut, doch wenn man es nicht erkennt, ist es auch gut, und man liest etwas Anderes.

RB: Ich erinnere mich jetzt gerade an den Bestiariums-Eintrag zum *Young Curator* mit dem Text, der nicht zuletzt durch die Kombination mit der Wurstfigur, die ihn visualisiert, sehr witzig wird, sowie an denjenigen zum *Curator*, bei welchem ich – ich weiss ja nicht, an wen Du gedacht hast – besonders aufgrund des Porträts mit Bart als Ikone gleich an Harald Szeemann denken musste.

AR: Ja, bei gewissen erkennt man sie gleich.

RB: Hast Du Dich da auch mit dem Kunstbetrieb auseinandergesetzt?

AR: Ja. Ich wollte ursprünglich – das habe ich jetzt im ersten Kapitel so realisiert – ein Bestiarium machen, natürlich nicht über mythologische Figuren einer Kultur X (lacht), sondern einfach über das, was mich umgibt; so, wie die Griechen und andere Kulturen das schon gemacht hatten. Was wir in deren Bestiarien finden, war ja auch einfach deren Gegenwart. Ich wollte meine Figuren immer aus dieser gegenwärtigen Sicht beschreiben. Das erste Kapitel versammelt Archetypen der aktuellen Kunstszene wie den Young Curator, Institutionen wie den Offspace und Begriffe wie Environment.<sup>15</sup> Im dritten Kapitel<sup>16</sup> sind die Figuren oft inspiriert von der Kunstwelt der 60er-/70er-Jahre: neue Medien, Künstlertypen,

die es früher so nicht gab, und Ideen, die häufig aufgegriffen wurden. Ich habe mich mit dieser Zeit auseinandergesetzt, aber aus der Sicht meiner eigenen Zeit. Deutlich wird das beispielsweise an der Figur der *Female Artist*. Die *Female Artist* ist inspiriert von Ana Mendieta. Dabei bestehen komplett andere Vorstellungen von der Female Artist in den 60er-/70er-Jahren im Vergleich zu heute. Meine Beschreibung folgt meiner Perspektive und natürlich nicht derjenigen der 60er/70er-Jahre. Nicht zuletzt habe ich Ana Mendieta gewählt, weil sie *alles* hat, was eine female artist für mich verkörpert – inklusive ihrem Tod. (Pause) Meiner Meinung nach porträtieren Künstler ihre eigene Realität oder zeigen etwas aus eigener Sicht – und was ich mache, ist genau das.

RB: Du sagst, Dein *Bestiarium* läuft weiter, du setzt es kapitelweise fort. Wie ist es sonst mit Deinen Arbeiten? Wie merkst Du, dass etwas gelungen ist oder dass es abgeschlossen ist?

AR: (Pause)

RB: Hast Du Mühe damit, ein Werk in die Öffentlichkeit zu geben?

AR: Ja!

RB: Ja?

AR: Ja, aber ich sehe es einfach, wenn es gelungen oder abgeschlossen ist. Ich kann nicht sagen, wie ich das merke. Das ist bei jeder Arbeit wieder anders. Ich weiss sofort, ob ich eine eigene Arbeit mag. Wenn die Arbeit in der Öffentlichkeit gezeigt wird, verändert sich dies die ganze Zeit. Dabei kann auch mal vorkommen, dass ein Werk nicht gelungen ist. Und manchmal bin ich gegenteilig überrascht, weil ich von einer Arbeit dachte, sie sei vielleicht nicht so gelungen und schliesslich funktioniert sie ausgestellt viel besser als erwartet.

RB: Wenn es Dir nicht gefällt, nimmst Du das Werk zurück? Oder kannst Du es trotzdem loslassen, wenn sich jemand dafür interessiert und es kaufen will?

AR: Es ist schon mal passiert, dass ich es einfach zurück wollte. Das heisst nicht unbedingt, dass es sich in solchen Fällen um eine schlechte Arbeit handeln muss, sondern einfach um eine, von der ich dachte, sie sei doch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. (Pause)

RB: Weshalb ist es für Dich schwierig, die Werke loszulassen und zu zeigen? Brauchst Du sie in Deiner Umgebung, hat es mit Erinnerungen zu tun? Oder bist Du so sehr auf die Konfrontation mit den Betrachtenden gespannt?

AR: Vielleicht, weil ich hinterfrage, ob es Sinn macht, die Werke im vorgesehenen Kontext und im Zusammenhang mit der geplanten Ausstellung zu zeigen. Nicht, weil ich sie in

meiner Umgebung bräuchte. Oft sehe ich sie nicht; sie sind in einem Lager oder sonst irgendwo. Hier im Atelier habe ich nur die Sachen, an welchen ich arbeite. Es ist schwierig für mich, weil ich daran zweifle, dass es passt. Aber ich habe Termine, und wenn eine Ausstellungseröffnung kommt, muss ich etwas zeigen, und dann ist es egal (lacht). Es muss einfach gut sein.

RB: In diesen Momenten des Termindrucks leidest Du doch, als Künstlerin (lacht). (Pause) Wenn Du ein Werk, insbesondere ein installatives, verkaufst, ist es dann für Dich wichtig, einen Installationsplan zu machen oder auch vorzugeben, wie man es konservieren sollte?

AR: Ja, unbedingt. Und ich glaube, die Leute – das betrifft jedenfalls alle, die bis jetzt eine Installation gekauft haben – sind auch interessiert daran, genaue Angaben zu haben, wie man die Arbeit montiert und wie man sie pflegt.

RB: Dokumentierst Du Dein eigenes Werk?

AR: Eben schlecht. Aber ich versuche es. Jetzt habe ich eine sehr gute Assistentin, die ausgezeichnet fotografiert. Ich bemühe mich mittlerweile darum, dass immer alles dokumentiert ist, weil ich sehr viele Sachen verloren habe – nur, weil ich vergessen habe zu dokumentieren. Aus dieser Erfahrung habe ich gelernt.

RB: Speicherst Du alles digital oder wie archivierst Du das Dokumentationsmaterial?

AR: Ja, digital. Wir haben angefangen ein Kunstarchiv anzulegen, mit einem Programm.

RB: Wendest Du eine bestimmte Software an?

AB: MuseumPlus; das verwenden auch Galerien und Museen.

RB: Dann machst Du im Prinzip eine Inventarisierung und Verwaltung all Deiner Werke.

AR: Ja, jetzt ist alles mehr oder weniger komplett in der Datenbank erfasst.

RB: Du hast auch eine eigene Homepage. Archivierst Du diese ebenso oder dient sie Dir vor allem als Kommunikations- und Marketingmittel?

AR: Das mit der Homepage ist eine riesige Geschichte. Als ich die Kunstschule abgeschlossen hatte, war ich plötzlich sehr ängstlich, was ich tun sollte. Das erste, was ich machte, war eine Homepage, und mir schwebte die Idee vor, ein digitales Kunstarchiv anzulegen mit allem, was ich produzierte. Ich hielt es auch für eine gute Übung, um zu beobachten, was ich alles gemacht hatte. Diese Homepage war hoch design, mit Animationen und dergleichen. Nach

zwei oder drei Jahren hat mir das Design nicht mehr gefallen. Dann habe ich eine neue Homepage lanciert. Auch diese war wieder sehr spielerisch aufgebaut. Letztlich entschied ich, die Homepage als einfaches Medium zu nutzen. Früher ordnete ich zudem nach Werken, jetzt ordne ich nach Projekten.

RB: So kannst Du die Werke eher bündeln. Nutzt Du ansonsten soziale Medien, um Dein Werk zu präsentieren?

AR: Nein, nicht wirklich. Ich nutze Facebook, um Einladungen zu verschicken. Ich poste vor allem meine Ausstellungseröffnungen, meine Arbeiten sonst aber nicht wirklich. Andere soziale Medien bediene ich nicht – ich habe gar keine Zeit für alles, was es gibt. Vielleicht bin ich auch zu alt für Twitter. Und LinkedIn finde ich furchtbar langweilig (lacht). Ein Facebook-Profil habe ich gemacht als ich China verliess und meine Freunde mich fragten: „Bist Du nicht auf Facebook? So bleiben wir im Kontakt.“ Ich fand es total blöd, aber nach so vielen Einladungen und noch mehr Einladungen, dachte ich, okay, ich lege ein Konto an. Und dann war es für mich eine Überraschung, dass die ganze Welt auf Facebook war (lacht). Viele bespielen es sehr zurückhaltend, viele bleiben auf professioneller Ebene, viele aber auch auf familiärer Ebene. Es gibt viele Arten, wie man Facebook gebrauchen kann, und das interessierte mich. Ich fand es auf einmal spannend, alle meine Beziehungen gleichzeitig zu sehen, von Primarschulzeiten über die Familie bis zu professionellen Kontakten. Natürlich machen professionelle Beziehungen den grössten Teil meiner Facebook-Freunde aus, dennoch vermischt sich plötzlich alles. Ich kenne Leute, die sich durch diese Mischung irritiert fühlen, aber ich finde es nicht so schlimm, ich finde es Teil des Lebens.

RB: Teil des Kunstbetriebs in der Schweiz bilden Auszeichnungen und Preise, wovon Du mehrere erhalten hast: unter anderem zwei Swiss Art Awards<sup>17</sup>, zuvor das grösste private Stipendium für bildende Kunstschafter in der Schweiz von der *Aeschlimann Corti Stiftung*<sup>18</sup>. Du wurdest mehrfach vom Kanton und der Stadt Zürich ausgezeichnet, auch das Atelierstipendium in China wurde Dir von letzterer verliehen.<sup>19</sup> Die Schweiz zeichnet sich aus durch ein sehr engmaschiges Kunstförderungsprogramm. Wie schätzt Du das ein? Ist es ein Standortvorteil hier in der Schweiz, und ist es wichtig für die Kunstschafter?

AR: Ja, das ist enorm wichtig. In dieser Hinsicht hatte ich extrem viel Glück, hier gelandet zu sein! Und ich bin wahnsinnig dankbar, dass ich so stark unterstützt wurde. Ich finde es sehr wichtig, dass in der Schweiz so viele Kunstschafter sogar vom Staat Unterstützung erhalten, was kaum in einem Land sonst vorkommt. In Mexiko gibt es einen Kunstpreis, den man kriegen kann, wenn man extrem viel gearbeitet hat. Man erhält während eines Jahres Geld, damit man nur Kunst machen kann. Das ist die Ausnahme. Sehr viele Künstler machen andere Jobs nebenbei. Ich finde die Unterstützung vor allem am Anfang wichtig, weil man nicht bekannt ist und nicht weiss, wo man beginnen soll. Generell hat man nach einem Studienabschluss Schwierigkeiten, wenn man sich irgendwo bewerben möchte, weil man

sich immer mit Erfahrung ausweisen sollte, aber eben gar nichts hat. Im Bereich der Kunst ist die Schweiz sehr grosszügig, was die Unterstützung angeht, besonders im Bereich der bildenden Kunst. Ich finde es einzigartig.

RB: Ist es dafür umso schwieriger, Erfolg zu haben im Umfeld, das die Schweiz bietet für die Kunstschaaffenden?

AR: Also Du meinst, es sei schwieriger Erfolg zu haben in der Schweiz im Vergleich zu anderen Ländern?

RB: Ja, weil es viele Künstler aus der Schweiz gibt, die ins Ausland gehen, vielleicht weil sie dort eher oder an grössere Institutionen Anschluss finden, die international weiter ausstrahlen.

AR: Man hat die Möglichkeit, andere Augen anzusprechen im Ausland. Ich habe auch von vielen Künstlern gehört, die sagen, wenn man irgendwo anders bekannt werde, dann sei man auch in der Schweiz bekannt, aber vorher nicht. Ich denke nicht, dass dies eine feste Regel ist. Ich glaube, Erfolg hat sehr viel zu tun mit Glück, dass die Arbeit gut ist, dass man richtig vernetzt ist, dass man genau da ist, wo man sein sollte und wenn nicht in der Schweiz, dann in New York oder in Brasilien oder in China – nein, in China denke ich nicht, weil da werden nur die Chinesen gefördert oder gekauft – oder in Frankreich oder Deutschland. Viele gehen ja nach Berlin und fühlen sich da wohler.

RB: Ist es womöglich am wichtigsten, dass man anhaltende Kontakte zu Galerien oder sonstigen Institutionen hat?

AR: Am wichtigsten ist, dass man das macht, was man machen will. Aber, dass man sich mit Leuten versteht und das Interesse der Betrachtenden gewinnen kann, spielt eine grosse Rolle. Denn die Betrachtenden sind die, die sich selber im Kunstbetrieb bewegen: Kuratoren, Galeristen, Sammler. Und durch direkte Begegnungen ergeben sich Kommunikation oder Sympathien.

RB: Was macht einen guten Galeristen aus?

AR: Für mich ist die inhaltliche Auseinandersetzung entscheidend. Ich kann nur mit Leuten arbeiten, deren Herz für die Kunst schlägt und mit denen ich über meine Arbeit debattieren kann. Die Beziehung zwischen Künstler und Galerist muss langfristig angelegt sein. Sie darf nicht in erster Linie von ökonomischem Denken geleitet sein. Dazu kommt, dass das Programm einer Galerie zur eigenen Arbeit passen muss. Erst danach kommen Kriterien wie Vernetzung, Strategie und so weiter.

RB: Und wie steht es um Deine ökonomische Situation?

AR: Am Start meiner Karriere waren es vor allem die Preise, die ich gewann, welche mir konzentriertes Arbeiten erlaubten. Heute kommt das Geld primär durch die Galerien, wobei das, wie gesagt, ein langfristiger Prozess ist. *annex14*, meine Schweizer Galerie, verkauft meine Arbeiten inzwischen sehr gut. Aber wir arbeiten seit 2004 zusammen. Das Gleiche gilt für *Instituto de Visión*, meine Hauptgalerie aus Bogotá. Mein mexikanischer Galerist ist inzwischen von der Kunstszene so angewidert, dass er seine Galerietätigkeit praktisch eingestellt hat. Schwierig. Der Mann ist ein enger Freund, und er macht brillante Ausstellungen.

RB: Gerade die Biennale von Venedig 2015 verspricht, sich politischen und ideologisch-ökonomischen Themen aller Welt zu verschreiben. Wie findest Du das?

AR: An einer Biennale wie der in Venedig trifft sich die Welt, und da ist es gerechtfertigt, dass man Position bezieht und sich auch über grosse Themen austauscht. Gleichzeitig bin ich äusserst skeptisch. Eine Kritikerin – die offensichtlich nicht allzu viel von Mexiko weiss – hat meiner Arbeit in der Schweiz vorgeworfen, sie sei zu wenig politisch angesichts dessen, was in Mexiko passiere. Das ist ein Missverständnis. In Mexiko verändern sich die Verhältnisse durch soziale Bewegungen, durch Wahlen, durch mutige Medienleute, durch politisches Handeln und nicht durch eine noch so entschiedene und unbeugsame Stellungnahme in einer Ausstellung weit entfernt im Ausland.

© SIK-ISEA; Das Interview wird wie folgt zitiert: Interview von Rahel Beyerle mit Ana Roldán, 26. Dezember 2014, SIK-ISEA.

- 
- <sup>1</sup> *Muestra Internacional de Performance*, Ex Teresa Arte Actual, Mexico-Stadt.
- <sup>2</sup> *Hochschule der Künste Bern (HKB)*, Bern und Biel/Bienne.
- <sup>3</sup> Professor und Dozent für Zeitgenössische Kunst an der *HKB*; Studienbereichsleiter MA Contemporary Arts Practice, Y Institut, und Studiengangleiter BA Fine Arts, Gestaltung und Kunst (zusammen mit Anselm Stalder).
- <sup>4</sup> Stipendium für Bildende Kunst der Stadt Zürich, Atelier Kunming, 2007.
- <sup>5</sup> Atelierstipendium, Michael von Graffenried's Studio, Paris, 2005.
- <sup>6</sup> Adolfo Best-Maugard, *A Method for Creative Design*, New York: A. A. Knopf, 1926 (Erstausgabe).
- <sup>7</sup> *Latin American Flags (Brasil/Chile/Colombia/Mexico/Uruguay)*, 2010, Flaggen, gefaltet und gerahmt, je 80 x 60 cm.
- <sup>8</sup> *LUPA, ArtRio 2013*, Rio de Janeiro, 5.-8.9.2013.
- <sup>9</sup> *SAM*, 2008, Bergkristall, 22 x 16 x 22 cm.
- <sup>10</sup> *JOE*, 2007, Schaumstoff und Textil, 100 x 70 x 35 cm.
- <sup>11</sup> *I thought it was impossible I/II/III*, 2015, Holz, Schaumstoff und Textil, unterschiedliche Dimensionen.
- <sup>12</sup> *Ana Roldán – Take Position: Bodies and Plants*, annex14, Zürich, 31.1.-7.3.2015.
- <sup>13</sup> *Alles ist wie Alles*, 2002, Video 15'30".
- <sup>14</sup> *Alles ist wie Alles/All is like all*, Stadtgalerie Bern, 17.5.-22.6.2002.
- <sup>15</sup> *Bestiarium/Bestiary, 1. Kapitel/Chapter I*, 2007-2010, Wachs und Text auf Papier (je zweiteilig), 29.7 x 21 cm (je Papier).
- <sup>16</sup> *Bestiarium/Bestiary, 3. Kapitel/Chapter III*, 2012-2013, Wachs und Text auf Papier (je zweiteilig), 29.7 x 21 cm (je Papier).
- <sup>17</sup> *Eidgenössischer Preis für Kunst*, 2005 und 2006.
- <sup>18</sup> *Aeschlimann Corti Stipendium*, 2003.
- <sup>19</sup> Stipendium für Bildende Kunst der Stadt Zürich, Atelier Kunming, 2007; Studien- und Werkbeitrag des Kantons Zürich, 2007; Werkstipendium für Bildende Kunst der Stadt Zürich, 2009; Studien- und Werkbeitrag des Kantons Zürich, 2010.